UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO

INSITITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS DA LINGUAGEM

FRANKLIN FARIAS MORAIS

Lúcio Cardoso, Cornélio Penna e a retórica do Brasil profundo

Mariana – MG

Abril de 2015

FRANKLIN FARIAS MORAIS

Lúcio Cardoso, Cornélio Penna e a retórica do Brasil profundo

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos da Linguagem, Instituto de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Federal de Ouro Preto, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Emílio Carlos Roscoe Maciel

Mariana - MG

Abril de 2015

Morais, Franklin Farias.
Lúcio Cardoso, Cornélio Penna e a retórica do Brasil profundo –Mariana, 2015.
123f.

Dissertação (mestrado em Letras: Estudos da Linguagem). -Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos da Linguagem
Universidade Federal de Ouro Preto, 2015.

1.Lúcio Cardoso. 2. Cornélio Penna. 3. Romance Brasileiro. 4. Nacionalidade 5.Representação.

I. MACIEL, Emílio Carlos Roscoe. I.I. Universidade Federal de Ouro Preto. IV. Título.

Título em inglês: Lúcio Cardoso, Cornelius Penna and the rhetoric of deep Brazil

Palavras-chaves em inglês: Lúcio Cardoso; Cornélio Penna; Nacionality; Family; Slavery.

Área de concentração: Linguagem e Memória Cultural

Titulação: Mestre em Letras

Banca Examinadora: Profa. Dr. Emílio Carlos Roscoe Maciel (orientador), Profa. Dra. Cilza Carla Bignotto, Prof. Dr. Pedro Ramos Dolabela Chagas**,** Prof. Dr. Nabil Araújo de Souza (suplente), Prof. Dr. Bernardo Nascimento de Amorim (suplente).

Data da Defesa: 05 de março de 2015

Programa de Pós-Graduação: Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos da Linguagem

UFOP
Universidade Federal de Ouro Preto

Franklin Farias Morais

Lúcio Cardoso, Cornélio Penna e a retórica do Brasil profundo

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos da Linguagem da UFOP como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Letras. Aprovada em 05 de março de 2015 pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

Prof. Dr. Pedro Ramos Dolabela Chagas
UFPR

Profa. Dra. Cilza Carla Bignotto
UFOP

Prof. Dr. Emílio Carlos Roscoe Maciel
Orientador - UFOP

À memória de Milton Rodrigues de Moraes

AGRADECIMENTOS

Agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pelo financiamento desta pesquisa. A Emílio Maciel, a quem admiro e prezo a amizade, pela generosidade intelectual e afetiva, manifestada sobretudo na boa vontade e prontidão para o diálogo, meu muito obrigado. A Pedro Dolabela, por ajudar a fundar este trabalho, meu agradecimento. A Cilza Bignotto, pelas contribuições importantes no exame de qualificação. A Lúcia Simplício, por auxiliar sempre nos trâmites da secretaria. Aos professores do programa, em especial Duda Machado e Paulo Henrique, pela compreensão e sensibilidade. Aos amigos que fiz em Mariana: Marcos, Filipe, Jorge, Renata, Luiz Martinho, Mariana, Gabriele, Ricardo, Daiman, Thiago, Helen e Wellington, registro minha alegria por ter estado com vocês. A meu irmão, Pedro, e aos meus pais, Pedro e Sônia, minha gratidão pelo apoio e afeto incondicionais. À memória de minha avó, Valdelice Farias. A minha companheira, Kate, leitora cuidadosa de todas as versões deste texto, pelo amor, pela paciência, pela alegria, sem os quais talvez nada disso teria sido possível, meu afeto e minha gratidão.

RESUMO

Objetivou-se examinar a pertinência de Lúcio Cardoso e Cornélio Penna, em suas obras mais cultuadas, respectivamente *Crônica da Casa Assassinada* e *A Menina Morta*, no quadro das linhas interpretativas da historiografia literária brasileira, tentando entender, por um lado, a relação com a formação social brasileira em suas instituições mais significativas, sobretudo a família e a escravidão, e, por outro, a relação dos escritores com a formação do cânone literário nacional em suas balizas de pertencimento e exclusão.

Palavras-chave: Lúcio Cardoso; Cornélio Penna; Nacionalidade; Família; Escravidão.

ABSTRACT

This study aimed to examine the relevance of Lucio Cardoso and Cornelius Penna, in their most worshiped works respectively *Crônica da Casa Assassinada* and *A Menina Morta*, in the interpretative lines of the Brazilian literary historiography, trying to understand, on the one hand, the relation with the Brazilian social formation in its most significant institutions, especially the family and the slavery, and, on the other hand, the writers' relation with the formation of the national literary canon in their belonging and exclusion beacons.

Key-words: Lúcio Cardoso; Cornelius Penna; Nacionality; Family; Slavery.

SUMÁRIO

Capítulo 1 – O Brasil como duplicidade: uma hermenêutica indesviável 1

1.1 Circulação de ideias no sistema historiográfico 1
1.2 Crítica literária, público, autoria: o campo literário gerado em 1930 23
1.3 Somos nós também nacionalistas? 42

Capítulo 2 – *Crônica da Casa Assassinada*: passado, origem e modo melodramático 55

2.1 Modos de sobrevivência ou a constante reverberação do passado 55
2.2 Origens, genealogia, fundamento: o romance do mito e do arquivo 68
2.3 O modo melodramático e a *Crônica da Casa Assassinada* 75

Capítulo 3 – A escravidão como sentimento íntimo 82

3.1 A via interna da história 82
3.2 Visão do Brasil, visões de brasis: limites da ficção em *A Menina Morta* 94
3.3 O acesso ao sagrado via duplicação: da menina morta a Carlota 103

4 – Considerações finais 111

Bibliografia 114

Capítulo 1- *O Brasil em duplicidade: uma hermenêutica indesviável*

> *Carlos, devote-se ao Brasil, junto comigo (...). Nós temos que dar ao Brasil o que ele não tem e que por isso até agora não viveu, nós temos que dar uma alma ao Brasil e para isso todo sacrifício é grandioso, é sublime.*
>
> Mário de Andrade

1.1 *Circulação de ideias no sistema historiográfico*

Tendo em vista a premência da questão nacional sobre a geração modernista, a pergunta sobre a qual aqui se orbita diz respeito à importância da instituição família na figuração da nacionalidade na literatura (e sobretudo no romance), por um lado, e, por outro, o quanto a rede de dicotomias vigentes à época influenciara os juízos estéticos não só dos escritores, mas da crítica especializada e do público em geral. Estando a cultura brasileira nas primeiras décadas do século XX ainda imersa no impasse do estigma da colonização, os escritores cujos anos de formação inicial centram-se nesse período não parecem escapar – seja à direita seja à esquerda do campo literário – a problemática da herança do período colonial.

Por isso, sendo as décadas 1920 e 1930 o período de amadurecimento intelectual que possibilitará as grandes obras de Lúcio Cardoso e Cornélio Penna nos anos 1950, busca-se neste primeiro capítulo tentar reconstituir os paradigmas da vida intelectual do país, com vistas a definir o posicionamento dos autores estudados - seja de contestação, seja de aquiescência - frente a eles. Tal mecanismo de análise nos faz sentido se se pensa na capacidade de tais paradigmas (que dizem respeito à vida intelectual como um todo) em contaminar o campo literário, influenciando o posicionamento dos autores no tabuleiro sócio-político-cultural do Estado Novo.

Para tanto, parece imprescindível lançar mão da análise da crítica e historiografias coetâneas ao período de formação dos autores, de modo a reconstituir o horizonte de expectativa possível a eles. Diante disso, logo se pode ver que o modelo dicotômico de polarização ideológica, característico sobretudo dos anos iniciais da Era Vargas, se replicará com grande intensidade nos conflitos e tensões próprios do campo literário, sendo, pode-se dizer, o principal agente de posicionamento a um só tempo político e estético. Isso porque esta espécie de "decoro" da época manifestava-se no

sentido de atrelar as ideologias a formas de expressão próprias a elas. Disso parece derivar toda a rede de dicotomias e oposições que compõe por assim dizer o mapa político-literário do Modernismo.

É corrente, em abordagens sobre o modernismo brasileiro, utilizar-se do esquema de compreensão proposto por João Luiz Lafetá em *1930: a crítica e o modernismo*[1] que, legitimado por Antonio Candido em prefácio ao livro, é quase tido como canônico quando se fala do panorama literário dos anos 20 e 30 no Brasil. Trata-se da ideia da passagem do projeto estético (anos 20) ao projeto ideológico (anos 30), ambos entendidos como dois movimentos de um único processo, no qual a semana de 22 e seus posteriores desdobramentos funcionaram sobretudo como modo de afugentar das letras brasileiras o academicismo parnasiano da apropriação das letras franco-lusitanas em terreno tropical, ao passo que os anos 30 representaram, nesse modo de compreensão, uma espécie de tomada de consciência ideológica, principalmente quanto à realidade política e social do país.

Da piada virulenta do modernismo de 22 à seriedade das discussões sociais, a década de 1930 se afigura, por um lado, como um período de estagnação do ponto de vista formal (sobretudo se comparado ao decênio anterior), e, por outro, como uma busca profunda de significações identitárias, via pressupostos ideológicos, definitivas para o país. A despeito das possíveis (e prováveis) censuras do ponto de vista do mecanismo crítico, os nomes mais canonizados da historiografia literária brasileira apontam para a nacionalidade como a questão segundo a qual a geração de escritores formada no Modernismo se pautou: Nelson Werneck Sodré expõe que a prosa modernista "definiu o sentido nacional de sua revolução" [2]; Antonio Candido e José Aderaldo Castelo, que "nenhum outro [movimento] reflete com tamanha fidelidade, e ao mesmo tempo com tamanha liberdade criadora, os movimentos da alma nacional" [3]; já Wilson Martins acredita que "a consciência nacionalista foi a atmosfera em que se envolviam todos os espíritos a partir de 1916: é para o nacionalismo que se enveredará o Modernismo logo depois da semana de Arte Moderna, passado o seu instante cosmopolita"[4]. Sem dúvida, a nação é o *élan* do Modernismo brasileiro.

[1] LAFETÁ, João Luiz. **1930: a critica e o modernismo**. 2. ed. São Paulo, SP: Duas Cidades, 2000.
[2] Cf. SODRÉ, Nelson Werneck. **História da literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995, p. 530.
[3] CANDIDO, Antonio; CASTELO, J. A. **Presença da literatura brasileira** – III Modernismo. São Paulo/Rio de Janeiro: Difel, 1975, p. 9.
[4] MARTINS, Wilson. **A literatura brasileira** - O Modernismo. São Paulo: Ed. Cultrix, 1967, p. 138.

Considerando o modernismo brasileiro temporalmente como um todo (de 22 a 45), conforme o balizamento historiográfico mais tradicional, não parece ser de todo precipitado afirmar que a tentativa de formar uma visão nacional em que o Brasil se reconheça por ferramentas cujos fundamentos estejam no lastro identitário do país, isto é, uma linguagem que consiga agregar, em igualdade, os aspectos étnicos dos grupos que compuseram a formação social brasileira.

Já é mais que sabida a equação da primeira *intelligentsia* brasileira segundo a qual a indicação da identidade nacional derivaria da peculiaridade da natureza tropical. Disso decorreu o debate, já na segunda metade do XIX, entre uma postura mais cosmopolita da cultura brasileira e outra fundada nos costumes e atributos locais, sendo isso o que se costumou designar como "regionalismo realista". Esses dois polos de concepção de sentimento de brasilidade se confirmariam, respectivamente, segundo Costa Lima, em "Nabuco, como sinônimo de cosmopolitismo e Euclides da Cunha, como exaltador do 'cristal de rocha', o sertanejo, representante de uma dita essência nacional".[5] A despeito da empresa oitocentista, a configuração de uma cultura nacional autônoma, cujos caracteres de compreensão nacional se gestem no seio da cultura brasileira mesma, parece chegar à década de 20 do século XX como a principal demanda do sistema intelectual da época, configurando-se basicamente na principal reinvindicação do Modernismo de 22. Contribuiu para esse estado de coisas o início de uma nova configuração social do país.

O aburguesamento da sociedade brasileira (premente na década de 20 e que se consolidaria no decênio posterior, com o alargamento da industrialização e consequente urbanização das grandes cidades brasileiras) engendrara a consciência de formação de uma cultura nacional desprendida, tanto quanto possível, de modelos de interpretação e representação externos a ela mesma. Esse fenômeno social decorreu em função do progressivo desprestígio (que encontra seu clímax em 1930, após a crise mundial decorrente da quebra da bolsa de valores) de uma sociedade rigidamente patriarcal, que encontrava, ainda nas primeiras duas primeiras décadas do século XX, resquícios da moral patriarcal tão cara ao nosso século XIX, a qual se constituiu basicamente pelo servilismo suave (que tão bem nos descreveram Gilberto Freyre e Sérgio Buarque) decorrente do *favor* enquanto engrenagem fundamental da estrutura social brasileira; além, claro, de certa disposição sócio-política (e, consequentemente, fundiária) na qual

[5] LIMA, Luiz Costa. Implicações da brasilidade. In: **FLOEMA – caderno de teoria e história literária**. Ano II, n. 2 V, out. 2006. Vitória da Conquista: Edições UESB, 2006.

a semiescravidão e as relações de dependência ainda corroíam o país – embora, infelizmente, não tenhamos, já no XXI, nos desvencilhado totalmente disso. De um modo geral, a mitigação do poder oligárquico em 20 e, sobretudo, em 30, com a queda das exportações e preços do café, gerou um novo panorama social.

Em carta enviada a Drummond, Mário de Andrade mostrava-se surpreso pelo grande interesse da intelectualidade brasileira, já nos anos 20, em relação à construção do Brasil autonomizado dos influxos culturais europeus. "Confesso que quando me pus trabalhando pós-brasilidade complexa e integral", ele diz, "nunca supus a vitória tão fácil e o ritmo tão pegável. Pegou"[6]. Aqui, o projeto de reorganização da inteligência nacional se demonstra claramente. E o torna possível a nova configuração sócio-política do país que, com a perda de prestígio político das oligarquias (tradicionalmente a classe dirigente nacional), se afigurava já em meados do terceiro decênio a exigir novos modos de pensamento aptos a acompanhar os novos quadros político-sociais.

Sérgio Miceli, em *Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-1945)*[7], faz uma bela análise no sentido de mostrar como uma considerável parte dos escritores modernistas são produto direto dessa oligarquia falida, de que descende política e socialmente cada vez mais a partir dos anos vinte. Atingindo a madureza intelectual nos anos 30, esses escritores, tais como Graciliano Ramos, Lúcio Cardoso, Jorge Amado, Cornélio Penna, Carlos Drummond de Andrade, José Lins do Rego, Mário de Andrade tentarão aparelhar simbolicamente a experiência de fragilidade dos esquemas políticos e sociais herdados da República Velha que, sendo suas próprias experiências de vida, se estendem como modelos de interpretação da nação. A debilidade da experiência social que ainda não se desvinculara totalmente dos esquemas sociais legados pelo século XIX se esfacela no próprio processo de constituição da República Velha, já nos anos 20, sendo captado pelos primeiros modernistas. "Aqui tudo parece que é ainda construção e já é ruína", diria Caetano Veloso mais de meio século depois, glosando o sentimento de superposição de períodos temporais. De todo modo, sendo ou não perfectíveis os exemplos que Miceli elenca, é inegável que o tema da decadência se faz presente na obra dos autores referidos. E parece ser a partir desse ideário que o projeto modernista se evidencia de largo alcance, alcançando diametralmente toda uma geração, no sentido de que a miragem nesse passado a um só tempo ruína e construção sedimenta

[6] ANDRADE, Mário de. **A lição do amigo**: cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade, anotadas pelo destinatário. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1982, p. 130.
[7] MICELI, Sérgio. **Intelectuais à brasileira**. São Paulo, Companhia das Letras, 2001.

simbolicamente as bases do pretenso Estado brasileiro moderno, industrializado e com divisões de classes mais visíveis, que é a base do programa político de Getúlio Vargas, mas que ainda permanece, no interior, agrário, semifeudal e fundamentalmente patriarcal.

Assim, para a constituição do Estado Novo, fez-se preciso uma nova interpretação identitária nacional. É nesse sentido que Miceli interpreta o Modernismo como o sintoma, na intelectualidade nacional, dos novos paradigmas político-sociais. Menos a um processo fortuito da história e mais a um modelo político em relação aos intelectuais e o estado, diz Miceli,

> o regime Vargas se diferencia sobretudo porque define e constitui o domínio da cultura como um negócio 'oficial', implicando um orçamento próprio, a criação de uma *intelligentzia* e a intervenção em todos os setores de produção, difusão e conservação do trabalho intelectual e artístico. O aumento considerável do número de intelectuais convocados para o serviço público provocou um processo de burocratização e de 'racionalização' das carreiras que pouco tem a ver com a concessão de encostos e prebendas com que os chefes políticos oligárquicos costumam brindar seus escribas e favoritos (MICELI, 2001, p. 197-198).

Em um contexto em que a relação dos intelectuais com o mecenato se dava menos por relações diretas (dos dirigentes da oligarquia rural) que pela presença de uma maquinaria burocrática do Estado, na qual eles trabalhavam, esta nova configuração do trabalho intelectual no Brasil, argumenta Miceli, propiciou a possibilidade da conciliação dos encargos do serviço público com os próprios projetos artístico-literários desses intelectuais. Sobretudo quando se trata dos "escritores-funcionários", empenhados que estavam em mitigar as possibilidades de leitura de que suas obras servissem a propósitos políticos revolucionários, lançaram mão do álibi do nacionalismo de que o Modernismo tinha como lastro conceitual, compatível por isso mesmo com o estatuto de "arte oficial" daquele tempo.[8] Estando os escritores amparados pelo aparelho acomodatício dos cargos públicos, procede-se uma reconfiguração das letras nacionais no seio mesmo do Estado Novo. Disso encontrou o

[8] "Na condição de presas da máquina do Estado e, ao mesmo tempo, desejosos de se livrarem dos cerceamentos que costumam tolher os praticantes de uma arte e literatura oficiais, eles resolveram esse dilema cedendo ao encanto de justificações idealistas. (...) Pelo que diziam, o fato de serem servidores do Estado lhes concedia melhores condições para a feitura de obras que tomassem o pulso da nação e cuja validez se embebia dos anseios de expressão da coletividade e não das demandas feitas por qualquer grupo dirigente[,] passando a empregar como crivos de avaliação de suas obras os indicadores capazes de atestar a voltagem de seus laços com as primícias da nacionalidade". MICELI, Sérgio. **Op. cit.,** p. 216.

Modernismo no seu tempo histórico uma configuração bastante propícia de desenvolvimento.

Levando em conta que as formas de sociabilidade e as estruturas mentais características do mundo rural pairavam sob o Brasil em processo de aburguesamento e de urbanização entre as décadas de 20 e 30[9], o esforço da intelectualidade modernista muito se empreendeu partindo da lógica de que pensar os novos destinos do país pressupunha entender as concepções balizares que regiam o mundo rural tradicional. A relação com o passado não deixa de se desdobrar no pensamento modernista. Lembre-se de Roberto Schwarz escrevendo a respeito do poema "pau-brasil", de Oswald de Andrade: "a justaposição de elementos próprios ao Brasil-colônia e ao Brasil-burguês, e a elevação do produto – desconjuntado *por definição* – à dignidade de alegoria do Brasil".[10] Mais do que um raciocínio de ordem intelectual-artístico, a concomitância das duas nações, uma antiga-rural e outra nova-urbana, fazia-se presente na vida nacional da época. E dessa relação de tensionamento desfrutou o Modernismo em relação ao seu temário, a partir do qual poderia se entrever forte faceta nacional. A cidade estaria para a superfície nacional assim como o mundo rural para o Brasil desconhecido. A relação entre ambos, em uma operação de inextricável entrelaçamento, inapelavelmente traz à tona a vida psíquica e social do país. "A nossa realidade sociológica não parava de colocar lado a lado os traços burguês e pré-burguês, em configurações incontáveis", diz Schwarz. Para ele, além disso, essa dualidade remonta à Independência. Aliás, a explicação para esse tipo de fenômeno já é bastante clara: a recorrência de "revoluções de canetada" o explica, isto é, mudança de estatuto político sem, no entanto, haver mudança do ponto de vista social.

Seja como for, parece ter sido na figura de Mário de Andrade que esse processo histórico do Modernismo se cristalizou mais claramente, talvez sendo ele o intelectual mais lúcido (e perspicaz) do processo em curso nas décadas de 20, 30 e 40. Por isso, a ele se retorna. Consciente da reverberação da nova estrutura social na vida psíquica do país, ele resume em que a tentativa modernista consistia: "o espírito modernista reconheceu que se vivíamos já de nossa realidade brasileira carecia reverificar nosso instrumento de trabalho, para que nos expressássemos com identidade"[11]. Ou ainda: "o

[9] GARCIA, Afrânio; PALMEIRA, Moacir. Rastros de casas-grandes e de senzalas: transformações sociais no mundo rural brasileiro. *In*: **Brasil: um século de transformações**. Coautoria de Ignacy Sachs, Jorge Wilheim, Paulo Sergio Pinheiro. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2001, p. 48.
[10] SCHWARZ, Roberto. **Que horas são?** São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 12.
[11] ANDRADE, Mário. **Aspectos da literatura brasileira**. Rio, 1943, p. 244.

espírito revolucionário modernista (...) preparou o estado revolucionário de 30 em diante e também teve como padrão barulhento a segunda tentativa de nacionalização da linguagem"[12]. Primeiramente, Mário de Andrade parece propor a combinação de modelos expressivos próprios à nação em conjunção a uma consciência identitária original da nacionalidade[13]; depois, ele atribui (como também entende Lafetá) o movimento de desvelamento da realidade social do país via ficção romanesca como um desdobramento da tentativa de elaborar uma cultura nacional que pretensamente deriva do modernismo de 22. Como já se disse, também Antonio Candido acredita na hipótese do desdobramento de movimento de 22 no romance social regionalista, produzido fervorosamente a partir de 30. A despeito da retomada da matriz naturalista, esse modelo de romance, segundo ele, já dispersara em si o academicismo de uma apropriação *enviesada* de matrizes literárias importadas do além-mar, sobretudo da França. No romance hegemônico de 30, segundo Candido, "acentua-se a diversidade regional para melhor compreensão da unidade nacional"[14]. Como se vê, o modelo interpretativo da literatura, em particular, e da cultura brasileira, em geral, pauta-se em uma problemática mais geral que se fundamenta na autonomia a um só tempo política e cultural de matrizes de pensamento europeias. Parece que a lição do Romantismo oitocentista foi bem assimilada: não era possível pensar genuinamente o país sem contudo reconfigurar as bases da linguagem, onde, pode-se dizer, o *real* se revela.

De um ponto de vista geral, parece que tanto o modernismo de 22 quanto o de 30 convergem para um ponto consensual: a crítica à subalternidade de pensamento a que a vida intelectual brasileira historicamente se submeteu. Essa submissão seria resultado das apropriações de ideias de matriz europeias que, quando aqui aclimatadas, perdem o

[12] ANDRADE, Mário. *Op. cit.,* p. 250 *apud* SODRÉ, Nelson Werneck. *Op. cit.*, p. 539.

[13] A concepção de identidade nacional de Mário de Andrade se funda na percepção de que as matrizes civilizacionais que se importou no Brasil foram equívocas. Para ele, o Brasil se construiria de forma autêntica se nos formássemos à semelhança das "civilizações do sol", com as quais nos assemelhávamos do ponto de vista do clima e, por consequência, das formas de convívio: "[O] Brasil, em vez de se utilizar da África e da Índia que teve em si, desperdiçou-as, enfeitando com elas apenas a sua fisionomia, suas epidermes, sambas, maracatus, trajes, cores, vocabulários, quitutes... E deixou-se ficar, por dentro, justamente naquilo que, pelo clima, pela raça, alimentação, tudo, que não poderá nunca ser, mas apenas macaquear, a Europa. (...) Talvez o nosso maior erro seja a fatalidade de importar uma civilização europeia, que não se adaptará absolutamente ao nosso local, civilização primordialmente anti-climática. Quando, mesmo que aproveitemos da civilização europeia algumas das suas verdades práticas, o que tínhamos e talvez tenhamos de fazer, é criar uma civilização menos orientada pelo nosso homem, que pela nossa geografia. *Uma civilização que sem ser indiana, chim (dar exemplo da civilização negra-africana), egípcia, ou incaica, se orientaria pelas linhas matrizes destas civilizações antigas, ou pseudo-antigas*". Cf. ANDRADE, Mário. **O turista aprendiz**. São Paulo: Duas Cidades, 1983, p. 61-116.

[14] CANDIDO, Antonio; CASTELO, J. A., **Op cit.**, p. 14.

proveito e viço originais. O caso típico do liberalismo oligárquico-escravocrata do século XIX talvez ilustre bem isso.

Sendo a aclimatação de ideias e formas de expressão alheias ao estatuto de civilização que no Brasil se deu, a linguagem que reivindica o desejo de autenticidade é ela mesma estranha às formas de convívio tropicais. Falamos das "ideias fora do lugar"[15], caracterizadas pelo hábito do emprego de pressupostos dialéticos no trânsito entre o Brasil e a Europa, que engendrou nos modelos interpretativos da cultura brasileira do século XX, e sobretudo na crítica e história literárias, a vocação de se fundamentarem por dicotomias tão antagônicas e opositivas quanto pudessem sê-las, na crença de que, quanto mais rígidas as distâncias entre os polos do argumento, mais claramente explicável era o fenômeno. Isso porque é a ordem da gravitação das ideias no Brasil o que, para Schwarz, verdadeiramente nos singulariza.

Em termos gerais, a subordinação de pensamento a que nos referimos pode explicar-se pela estrutura colonial das civilizações tropicais americanas alicerçadas nas relações de caráter estritamente mercantil– diferentemente da América "temperada", cujo modelo de colonização diverge do nosso por ser menos pautado nas relações de mercado que na de criação de condições de bem-estar social que não havia, para parte da população imigrante, na Inglaterra e províncias do Reino Unido. Na América ibérica, à estrutura colonial de produção se segue a implementação de uma "ideologia do colonialismo", como diz Nelson Werneck Sodré.[16] Essa consiste em criar condições de convívio sociais nas quais se pode fazer "aceitar a subordinação econômica, atribuindo-a a fatores não materiais: superioridade de raça, superioridade de clima, superioridade de situação geográfica"[17] etc. Desse nefasto projeto ideológico derivam a transplantação cultural e a "imitação servil" que, gestados no Brasil colonial, entraram, de alguma maneira, século XX a dentro. No XIX, a simultaneidade antitética de instituições burguesas e coloniais calcou o modelo de produção de ideias enviesadas: o resultado só poderia ser certo *desvio* entre o modelo padrão europeu e o que aqui deste resultou.[18] Continuadamente, no século XX a dinâmica "aqui" e "lá" continuara a enformar o

[15] SCHWARZ, Roberto. **Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro**. 2ª ed. São Paulo: Duas Cidades, 1981.
[16] SODRÉ, Nelson Werneck. **A ideologia do colonialismo** - seus reflexos no pensamento brasileiro. Rio de Janeiro, Ed. Civilização Brasileira, 1965.
[17] SODRÉ, Nelson Werneck. **Op. cit.,** p. 12.
[18] SCHWARZ, Roberto. A matriz prática. *In*: **Um mestre na periferia do capitalismo** – Machado de Assis. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000, p. 27.

mecanismo de pensamento radicado no "sentimento de contrários", na tentativa de desembaraçar-nos do ranço colonialista ao buscar uma "genuína" face ao país.

É claro que o que se quer acentuar não é um eventual problema em si (em virtude de uma pretensa ineficácia total) do emprego de dicotomias como modelo de explicação, mas o quanto esse esquema de pensamento fez-se peculiar na história das ideias do Brasil, em particular, mas que também se estende, em maior ou menor grau, pela América Latina como um todo. O enigma da origem perseguiu-nos.[19]

A dialética do "local"/"universal" (retomando aqui o aparato conceitual de Antonio Candido), lastreada na consciência da formação nacional como produto de uma cultura de outro clima e outro temperamento, ao servir de engrenagem básica ao pensamento intelectual e artístico, no Brasil, desde o século XIX, fez reduzir as possibilidades de inovações formais de produção que, entre um e outro polo, se situassem de modo *singular*.

É também a ambição por se desvencilhar da índole ibérica, na tentativa de criar certa *unidade* que nos caracterizasse, que motivava os primeiros letrados do IHGB na compilação de documentos espalhados pela federação, tendo como meta e missão primeiras a formação de uma identidade nacional coesa, sem fraturas, para dizer com Flora Sussekind[20]. Essa coesão, para os intelectuais fundadores do IHGB, adviria sobretudo da homogeneidade dos feitos heroicos dignos da glória nacional "dos mais preclaros Brazileiros"[21], para referir a Januário da Cunha Barbosa, um dos fundadores da instituição. Tais narrativas (em geral biografias escritas pelos próprios membros do

[19] Uma possível explicação para essa afirmação encontra-se no prefácio de Antonio Candido ao *Raízes do Brasil*: "No pensamento latino-americano, a reflexão sobre a realidade social foi marcada, desde Sarmiento, pelo senso de contrastes e mesmo dos contrários – apresentados como condições antagônicas em função das quais se ordena a história dos homens e das instituições. 'Civilização e barbárie' formam o arcabouço de *Facundo* e, decênios mais tarde, também de *Os Sertões*. Os pensadores descrevem as duas ordens para depois mostrar o conflito decorrente". Cf. CANDIDO, Antonio. "O significado de Raízes do Brasil". HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

[20] Entendendo a história literária brasileira ser fundamentalmente marcada pela ocultação de fraturas e descontinuidades através da reincidência da estética naturalista no romance brasileiro, Flora Sussekind, em *Tal Brasil, Qual Romance?*, propõe ler três momentos chaves da produção romanesca nacional (na virada do século XIX, com os *estudos de temperamento*; na década de 30, manifestado pelos *ciclos romanescos memorialistas*; e, nos anos 70, sob a forma de *romances-reportagem*) nos quais a adoção da estética naturalista visaria alicerçar a produção da tradição literária nacional tal como uma árvore genealógica, cujo laço de unidade seria retratar o país. Tal qual o filho reflete o pai, o romance e a literatura deveriam, respectivamente, refletir autor e nação. A obsessão pela representação fidedigna da realidade se deu, no entanto, para a autora, em prejuízo da literariedade textual. Sendo a função da linguagem a transparência, a objetividade, a denotação, o caráter literário seria, então, abdicado em favor da reprodução fiel da nação. Cf. SUSSEKIND, Flora. **Tal Brasil, qual romance?** Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

[21] JANUÁRIO DA CUNHA BARBOSA. *Discurso do Primeiro Secretário Perpétuo do Instituto*. Revista do IHGB, t.I, 1839, p. 14.

IHGB) não visavam a outra coisa se não livrar da "indigna obscuridade" a nação que chafurdava sob a empresa colonial lusitana – antinacional e espoliadora – que os letrados oitocentistas tentavam desatrelar a todo custo da visão que o Brasil gostaria de transmitir ao mundo. Os "varões ilustres" biografados formariam a galeria de heróis, justificadores da grandeza pátria, que toda nação ocidental, civilizada e culta deveria possuir. É claro que a finalidade de centralização do poder político por parte da monarquia imperial sombreava toda a ação e discursos da instituição. O que, contudo, se faz interessante ressaltar aqui é que a relação obsessiva com o passado (no projeto dos primeiros letrados, a busca do passado "ideal", ao passo que no programa modernista, à procura do "verdadeiro") se afigurava como mecanismo através do qual se fazia possível criar uma identidade nacional relativamente estável.

Desse projeto sucedeu, para a inteligência nacional da segunda metade do século XIX, a representação figurativa da natureza como *topos* representativo da identidade nacional. Glosando a matriz rosseauniana do "homem natural", o índio primevo figurou o ideário da pátria como o herói nacional por excelência, já que entendido como uma extensão genuína da peculiar natureza tropical. Contudo, a vontade de uma expressão autêntica, que justificasse a grandeza pátria, esbarrou, muitas vezes, no entrave entre a matriz compositiva europeia e a implementação dela em relação à realidade local. O índio Peri (*O guarani*, de José de Alencar) dotado de sentimentos cristãos e de uma concepção de amor ocidentalizada é uma evidência do descompasso entre a pretensa genuinidade da identidade nacional e modelos expressivos e conceituais que, de uma forma ou de outra, revelam certo déficit entre o projeto de literatura nacional e o ideário intelectual do Velho Mundo. Dentro desse quadro, o padrão de representação derivado da ideia da "cor local" como manancial de brasilidade, subsidiada pela profusão peculiar da natureza tropical, firmou-se como consenso entre grande parte dos letrados brasileiros da segunda metade do século XIX. [22]

O Brasil do século XIX pululava de ideias que tentavam sintetizar a experiência da identidade nacional. As narrativas ficcionais acentuavam o relevo descritivo da natureza no quadro da vida social, como a marcar a idiossincrasia da beleza natural brasileira frente às culturas de clima temperado. Exposição literária do Brasil significava, por isso mesmo, representação da natureza tropical. Em meio a essa

[22] Machado de Assis, no ensaio "O Passado, o presente e o futuro da literatura", de 1858, revela muito do ambiente intelectual do Brasil do século XIX, ao ressaltar a relação entre ideias europeias e formação de uma literatura nacional. Cf. ASSIS, Joaquim Maria Machado de . O Passado, o presente e o futuro da literatura. In: **Historiografia da literatura brasileira: textos fundadores**. Rio de Janeiro: Caetés, 2014.

obsessão de descoberta de um código de pertencimento, Machado de Assis decisivamente adentrava a vida intelectual brasileira, e a ele foi reputado, até meados da primeira metade do século XX, certa negligência com o trato da representação local, na medida da ausência da representação de brasilidade em seus textos. Já no século XIX Sílvio Romero rechaçava a ironia machadiana como característica estranha à natureza do homem dos trópicos.

Talvez tenha sido Roger Bastide, em seu belíssimo *Machado de Assis, paisagista*, um dos primeiros a expor as dimensões de "paisagismo" em Machado de Assis, no sentido mesmo da "reivindicação nativista" do romancista. Para Bastide, o aspecto de pintura da paisagem natural aparece de modo oblíquo em Machado, em uma angulação que dá às personagens ressaibos das dimensões, por assim dizer, afetivas da natureza. "A natureza, nele, não é ausente, mas ele soube suprimir o intervalo que a separava das personagens, misturando-a com estas, fazendo-a colar-se-lhes à carne e à sensibilidade"[23], fala Bastide a respeito da relação de inextrincabilidade entre natureza e vida interior dos personagens. Os "olhos de ressaca" de Capitu são o exemplo paradigmático da relação do personagem subsumido na paisagem natural. A natureza (e, por consequência, a nação) se afigura sem descrições quaisquer, codificadas pela relação de presença-ausência, em uma espécie de sobreposição das dimensões humana e natural, como se a uma e outra não se dispensasse a possibilidade de descolamento. Soma-se a isso a extrema consciência da técnica concisa de narrar e o emprego da fina ironia ao glosar os lugares-comuns do Romantismo, em especial os que dizem respeito à glorificação e idealização da natureza.

De certo modo, a prática literária descrita por Bastide se conforma à interpretação do momento histórico que Machado de Assis explicitara no famoso "Instinto de nacionalidade". Já lá o autor tentara expressar o que sua prática literária evidencia: uma voz singular. Essa, para Machado, não se desgrudaria de certo "sentimento íntimo", que "torne [o escritor] homem do seu tempo e do seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço"[24]. O sentimento de pertencimento a uma dada região – no nosso caso, periférica – poderia, sim, temperar o caráter da produção literária. Esse sentimento só não poderia, para ele, sobrepujar a possibilidade de uma voz autêntica e esteticamente grandiosa. Foi como ele fez: Brás

[23] BASTIDE, Roger. Machado de Assis, paisagista.*In*: **Revista USP**, São Paulo, n. 56, p. 192-202, dezembro/fevereiro 2002/2003, p. 199.
[24] Cf. ASSIS, Machado. Notícia da atual literatura brasileira. Instinto de nacionalidade. *In*: **Obra Completa** de Machado de Assis, Rio de Janeiro: Nova Aguilar, vol. III, 1994.

Cubas, homem a um só tempo de *linhagem* e liberal, não nos é estranho se se pensa a vida social do Brasil oitocentista.

Acontece que essa engrenagem básica de funcionamento da vida intelectual chegara quase incólume e, portanto, não resolvida, aos intelectuais e artistas do século XX, a despeito de um Machado de Assis que surpreendentemente o Oitocentos de um sistema intelectual-artístico ainda incipiente nos legara. Não só no Brasil, mas na América Latina de um modo geral, o problema da configuração identitária, próprio a povos de cultura transplantada, se afigurava como a aporia indesejada, como se um reiterado eco de "quem somos nós?" nunca cessasse[25].

A impraticabilidade do desprendimento da cultura europeia, tal como entendeu Sérgio Buarque de Holanda, gerou o célebre bordão de que "somos desterrados em nossa própria terra"[26], a partir do qual se pode resumir, em uma só frase, a radical experiência de expatriação subtrativa que se configura pela herança inapelável das formas de convívio, instituições e ideias que alicerça "todo o fruto de nosso trabalho ou de nossa preguiça".[27] A experiência da busca de raízes que justifiquem a pretensa grandeza pátria, idealizada a todo custo durante o século XIX, esbarrou na aporia de uma constituição nacional dúbia, na qual a experiência telúrica tropical se amalgama às experiências culturais e civilizacionais próprias de outro temperamento. Disso talvez derive a obsessão da intelectualidade brasileira por uma formulação da identidade nacional que, dentro de uma moldura artística, revele a essência constituidora da nação.

É possível dizer que o romance de 30, assim como evidentemente o modernismo de 22, é ainda produto indelével desse sistema de coisas. Se em 22 a reciclagem dos modelos poéticos franco-lusitanos se dera via irreverência impolida engendrando o pastiche debochado (falamos de *Macunaíma*[28]) do herói nacional oitocentista – isto é, o índio alencariano como redentor e protótipo de brasilidade -, em 30 o fervor ideológico, radicado principalmente no entusiasmo face ao discurso progressista de Vargas, fez criar certo atrelamento da literatura à política, tornando o sistema literário vulnerável ao retorno da narrativa naturalista. Se no século XIX ela se apoiara no fascínio (importado, é claro, dos debates intelectuais e literários franceses) pelas Ciências Naturais,

[25] O desdobramento desse tema encontra-se em ECHEVARRÍA, Roberto González (2000). **Mito y archivo**: una teoría de la narrativa latinoamericana. México: Fondo de Cultura Económica.
[26] HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 31.
[27] HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Op. cit.,** p. 31.
[28] Cf. ANDRADE, Mário. **Macunaíma:** o herói sem nenhum caráter. Revisão de Tele Porto Ancona Lopez. 33. ed. Belo Horizonte, MG; Rio de Janeiro, RJ: Garnier, 2004.

apresentada como modelo de interpretação por excelência dos povos, das raças, das sociedades etc., no XX, por sua vez, o Naturalismo regressa nutrindo-se do entusiasmo interpretativo oferecido pelas Ciências Sociais.[29] Em grande parte, esse encantamento pela Sociologia parece derivar da possibilidade de uma explicação orgânica da identidade do povo brasileiro, no sentido de que essa análise, apesar de calcada no "sentimento de contrários", interpretasse de maneira dinâmica os fundamentos sociais brasileiros. É o clássico prefácio de Candido ("O significado de '*Raízes do Brasil*"") ao livro do mestre da primeira geração de intelectuais da FFLCH, da USP, na década de 30, um belo testemunho de tal encantamento, sobretudo por oferecer a essa nova leva de intelectuais "o sentido de certas posições políticas daquele momento, dominado pela descrença no liberalismo tradicional e a busca de soluções novas"[30].

Nesse sentido, *Raízes do Brasil*, de Sérgio Buarque, além de *Casa-Grande & Senzala*, de Gilberto Freyre, e, já nos anos 40, *Formação do Brasil Contemporâneo*, de Caio Prado Júnior, consagram-se como livros chave para os modelos historiográficos e interpretativos que surgiram depois da Revolução de 1930 e que, como nos diz Candido, surpreendentemente não foram asfixiados pelo Estado Novo. É importante ressaltar que apesar de tais livros serem, no calor das publicações, mais importantes para aqueles que manifestavam particular rechaço às teorias de tom hierárquico e racial (cujos exemplos podem ser Oliveira Vianna e Sílvio Romero), parece que, sob influência do impacto desses livros em 30 e 40, ex-integralistas foram migrando para posicionamentos de matizes mais esquerdistas, "desde a 'positiva' (...) até às atitudes abertamente revolucionárias"[31].

Não é novidade que a necessidade de engajamento político, religioso e social nos anos 30 é decisiva para o próprio entendimento dos autores em relação à concepção de arte e romance que enformaria suas produções nas décadas posteriores. Já afirmava Antonio Candido que nessa época "mesmo os que não se definiam explicitamente, e até os que não tinham consciência clara do fato, manifestaram na sua obra (...) [algum] tipo

[29] É preciso notar que, mesmo antes de Sussekind, Alfredo Bosi já esboçava uma explicação para o retorno da narrativa naturalista, explicando-o através das estruturas sociais que surgem em 30: "os abalos que sofreu a vida brasileira em torno de 1930 (a crise cafeeira, a Revolução, o acelerado declínio do Nordeste, as fendas nas estruturas locais) condicionaram novos estilos ficcionais marcados pela rudeza, pela captação direta dos fatos, enfim por uma retomada do naturalismo, bastante funcional no plano da narração-documento que então prevalecia" Cf. BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

[30] CANDIDO, Antonio. **Op. cit.,** p. 10.

[31] CANDIDO, Antonio. **Op. cit.,** p. 12.

de inserção ideológica"[32]. Portanto, parece interessante pensar como as demandas de ordem ideológica e religiosa se amalgamam à consciência de ser um escritor brasileiro dessa época, já que é sabido que, no Brasil, os intelectuais atribuíram a si a função de "conduzir" as massas. Disso deriva a seguinte questão: como as demandas político-ideológicas, em 30, se tornam fatura no texto literário, se se entende que tais demandas configuram, em grande parte, o aspecto do romance brasileiro produzido a partir daí. A complexidade do problema se acentua na medida em que a relação implica, por um lado, as predileções estéticas pessoais e, por outro, as demandas (de ordens diversas, sociais, políticas, estéticas, ideológicas etc) que estão dispostas no ambiente literário do qual os escritores provêm.

Aliás, deve-se notar que a polarização anotada pela historiografia literária mais canônica, a respeito dos romancistas de 30, segue o modelo de entendimento do panorama político da época. Na história nacional, em meio ao ímpeto estadista e centralizante do Estado novo, de um lado estão integralistas, de outro, comunistas.[33] Na história literária nacional, intimistas, à direita, realistas, à esquerda. O esquema dicotômico é glosado muitas vezes e se canoniza na nossa historiografia: religiosos, ateus; espiritualistas, materialistas; Catolicismo, Socialismo; Psicanálise, Sociologia etc.

Alfredo Bosi talvez seja um bom nome para que se entenda esse tipo de modelo historiográfico. Sua *História Concisa da Literatura Brasileira*, a um só tempo erudita e de grande apelo didático, tem, como espinha-dorsal, ao tratar do romance de 30, esses grandes epítetos antitéticos norteadores da interpretação do romance desse período. A partir de dois polos balizadores, ele marca amplamente as duas frentes do "segundo Modernismo":

> Entre 1930 e 1945/50, grosso modo, o panorama literário apresentava, em primeiro plano, a *ficção regionalista*, o *ensaísmo social* e o *aprofundamento da lírica moderna* no seu ritmo oscilante entre o fechamento e a abertura do eu à sociedade e à natureza (Drummond, Jorge de Lima, Vinícius, Schmidt, Henriqueta Lisboa, Cecília Meireles, Emílio Moura...). Afumando-se lenta, mas seguramente, vinha o *romance introspectivo*, raro em nossas letras desde Machado e Raul Pompéia (Otávio de Faria, Lúcio Cardoso, Cornélio Pena, José Geraldo Viera, Cyro dos Anjos) (BOSI, 1992, p. 386).

[32] CANDIDO, Antonio. **Op. cit.**, p. 181.

[33] "Integralistas e comunistas se enfrentaram mortalmente ao longo dos anos 30. Os dois movimentos tinham entretanto pontos em comum: a crítica ao Estado liberal, a valorização do partido único, o culto da personalidade do líder. Não por acaso, houve certa circulação de militantes que passaram de uma organização para outra" FAUSTO, Boris. **História concisa do Brasil**. São Paulo: Edusp, 2006, p. 195.

Ao mesmo tempo em que se pauta no modelo de compreensão polarizada, Bosi, ao tratar da consciência periférica dos autores nacionais, alerta que "o sentimento do contraste vela a um espinhoso vaivém de universalismo e nacionalismo, com toda a sua sequela de dogmas e anátemas".[34] Tratando do problema da condição de colônia como produto de uma estrutura de pensamento indelevelmente polarizada, é interessante pensar se a exposição do ambiente literário de 30 em duas correntes já não é exemplo de uma abordagem dicotômica. Se se faz possível escapar do escopo dicotômico de pensamento que no Brasil se produziu, cabe a nós pensar. Do desmascaramento inexorável da própria linguagem, provavelmente não se escapa. Somos *suavemente* traídos.

Diante disso, parece ser interessante que pensemos na maior maleabilidade do sistema intelectual e artístico brasileiro do século XX, a despeito do que parte do cânone historiográfico curiosamente acentua. Apesar de existir certa polarização por esse período – que, é claro, faz sentido de um ponto de vista mais geral -, ela, contudo, não explica fenômenos particulares nem pode apagar as idiossincrasias, muitas vezes de pura contradição, nas quais os artistas e intelectuais das décadas de 30 e 40 não se desembaraçaram. Assim, por exemplo, o emprego de matrizes de representação mais afastadas da naturalista não pode significar uma relação direta com o Integralismo, Fascismo, Nazismo etc. - embora, é claro, seja impossível negar integralmente o contrário. Luis Bueno, em sua *História do Romance de 30*[35], recentemente apontou na direção de pensar o panorama romanesco da década de 30 de modo mais intercambiável que polarizado. Para ilustrar com exemplos de contradição (ou complexidade) de pensamento, talvez seja elucidativo pensarmos sobre o Cristianismo até certo ponto nietzschiano[36] que Lúcio Cardoso esboçara em sua escrita de diários. Coisas a primeira vista díspares entre si pareciam fazer todo o sentido no raciocínio de Lúcio.

---

[34] BOSI, Alfredo. **Op. cit**., p. 306.

[35] BUENO, Luis. **Uma história do romance de 30.** São Paulo, SP; Campinas, SP: EDUSP: Editora da UNICAMP, 2006.

[36] É recorrente em Nietzsche (sobretudo em *Genealogia da Moral*, *Além do Bem e do Mal* e *Crepúsculo dos Ídolos*) a ideia de hábitos, crenças e atos hostis à vida serem o âmago da moral cristã. Tal ideia parece ter se amalgamado às convicções de Lúcio Cardoso, temperando-se em seu Cristianismo de sangue e fervor: "A tragédia grega, segundo Nietzsche a descreve, parece-me a salvação desesperada e perfeita – o abismar-se totalmente dentro da vida. Ela é uma forma de vida sem razão, sem análise e sem moral, uma coisa que é porque é, completamente acabada e determinada, livre de apêndices inúteis, autossatisfeita e não corrompida. Investe direta e brutalmente sobre o objetivo, renunciando de golpe ao mundo racional e moral. Ela é assim a culminância da evolução história do homem; é a mais plena de vida e mais intensa de melhores momentos históricos de outros povos – os momentos de prosperidade terrena e visão de Israel. Nenhum teocentrismo a corrompe; nenhum humanismo sistematizado, nenhum cientificismo, nenhuma moral (...). Não abafar a alma, não sufocar a vida, não esconder Deus, não cultivar o ressentimento ou

Já no início desse conturbado terceiro decênio, o romance naturalista mais rigidamente documental mostrou-se servir como moldura impecável às demandas de expor o Brasil – sobretudo as mazelas nacionais, em um tom acentuadamente comunista que ressaltasse o operário, o menino de rua, o sertanejo miserável etc., o Outro, enfim - tal como ele se encontrava, sem intermédios quaisquer, nem mesmo da linguagem, se possível, já que essa era pretendida como transparente, através da qual a narrativa naturalista seria uma espécie de fotografia da realidade social. Isso, contudo, não pode impedir que surgissem outras maneiras do trato romanesco, sendo elas quase integralmente estigmatizadas como romance "psicológico", "introspectivo" ou "intimista", alijando de tais romances de uma crítica mais atenta, como se os epítetos classificativos, ou pequenos comentários, os esgotassem. As histórias literárias de Massaud Moisés, Afrânio Coutinho e Alfredo Bosi são exemplos desse tipo de registro historiográfico.

Contudo, o tipo de interpretação que aqui se tenta empregar entende que tais romances operam mecanismos menos pautados na realidade empírica e, por consequência, mais imersos na vida interior das personagens, nos aspectos simbólicos das relações, trazendo à baila, muitas vezes, certa "moral oculta" da sociedade da qual a narrativa adviria, como uma espécie de tragédia degradada derivada de temas da classe dominante. No caso do Brasil, a mácula social parece ter encontrado na *família*[37], instituição de cujo prestígio social e político historicamente teve no Brasil estatuto primordial, o desejo de desvelamento. A esse respeito, se voltará com mais vagar.

De todo modo, para a supracitada historiografia mais canônica, a narrativa naturalista encontra no "romance introspectivo" ou "psicológico" a sua antítese perfeita no sistema crítico-historiográfico dicotômico da literatura brasileira. É mirando esse

---

elaborar a falsidade, não estrangular a poesia, a sinceridade, a grandeza. Fugir do medo e da superstição. Teimar. Deixar o sentimento ir tão longe quanto possível. Apenas num clima assim livre, crítico e intransigente é que posso admitir que brote a religião". CARDOSO, Lúcio. **Diários**. Org. Ésio Macedo Ribeiro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012, p. 110 e 121.

[37] Especialmente aqui ajuda-nos a pensar Gilberto Freyre: "A nós, parece, hoje, evidente (...) que o Brasil teve no complexo ou sistema patriarcal, ou tutelar, de família, de economia, de organização social, na casa-grande completada simbolicamente pela senzala, o sobrado em oposição extrema ao mucambo, na forma patriarcal de habitação (...) e na forma patriarcal de devoção religiosa, de assistência social e de ação política seu principal elemento sociológico de unidade. Mais do que a própria igreja, considerada elemento independente da família e do Estado, foi a família patriarcal ou tutelar o principal elemento sociológico de unidade" Cf. FREYRE, Gilberto. **Sobrados e mucambos: decadência do patriarcado rural e desenvolvimento do urbano**. Ilustração de Lula Cardoso Ayres. 3. ed. Rio de Janeiro, RJ: José Olympio, 1961, p. 63.

panorama de cissiparidade[38] do Modernismo que se pode talvez aventar que a partir dos anos 20 o sistema literário e intelectual brasileiro parasitara a talvez característica mais orgânica da cultura brasileira: a vocação do binarismo antitético.

É preciso, pois, notar, a respeito da divisão binária do cenário artístico-intelectual das décadas principais da primeira metade do século XX, que não se reserva somente aos intelectuais e artistas da esquerda o pensamento sobre a nação. O nacionalismo era, por essa época, valor comum que transpunha as cisões das diferenças ideológicas, moeda corrente na circulação de ideias no Brasil como um todo. Evidência disso é a grande quantidade de escritos ensaísticos de direita gestados no seio do Modernismo cujo tema é fundamentalmente o Brasil. Busca-se uma solução mais eficaz, seja política, seja filosófica - seja romanesca? -, ao enigma que se afigurava o Brasil. Tanto conservadora quanto progressista a intelectualidade brasileira dessa época debruça-se sobre o Brasil. Textos de ensaísmo social como *Machiavel e o Brasil*, de Octávio de Faria; *O problema nacional brasileiro*, de Alberto Torres; e *Populações Meridionais do Brasil*, de Oliveira Viana, intentavam propor uma chave ideológica que respondesse às demandas políticas do país. Do ponto de vista simbólico, o que se suspeita é que o romance cumpriu também a função de desvelamento identitário do país. Plínio Salgado, Jackson de Figueiredo, Octávio Faria, Lúcio Cardoso, Cornélio Penna etc. parecem que não saíram incólumes da demanda por excelência de sua geração: pensar o Brasil. Aos dois últimos, aqui se tentará uma exegese.

Os textos de ensaística social de alguns desses autores encontraram ressonância no ambiente intelectual da época. Encontramos um exemplo disso em uma resenha de Sérgio Buarque para a revista *Boletim de Ariel*, na qual trata de *Machiavel e o Brasil*, de Octávio de Faria. Nesse texto, o tom é de grande respeito ao autor, apesar de certas discordâncias filosóficas, embora, é claro, tal tom possa ser também entendido como uma estratégia retórica. Diz o autor de *Raízes do Brasil*: "o que ele pretendeu foi tão somente esta coisa extraordinária: indicar na obra do florentino os remédios e os ensinamentos que poderão salvar o Brasil do caso e da perdição". Ressaltando o rigor

[38] Wilson Martins anota que também Sérgio Milliet, crítico literário atento do Modernismo, se dedicou a pensar sobre a vocação antitética do Modernismo. Infelizmente, não se encontrou a fonte original: "(...) resta que Sérgio Milliet sublinhou o que no momento importa deixar assentado, isto é, que a multiplicação por cissiparidade estava não só no destino mas na natureza do movimento modernista". Cf. MARTINS, Wilson. **A literatura brasileira** - O Modernismo. São Paulo: Ed. Cultrix, 1967, p. 98.

teórico de Faria, Sérgio Buarque conclui: "e nesse empenho desenvolve um formidável trabalho de erudição e crítica".[39]

De todo modo, cabe-nos a conclusão inexorável de que o tempo é capaz de alterar radicalmente a percepção sobre um mesmo fenômeno, de modo que, a despeito da nossa inalterável confiança e respeito à liberdade proveniente dos regimes democráticos, para uma análise completa do painel histórico, intelectual e literário dos anos 20, 30 e 40 se fará preciso perpetrar, em algum momento (e por alguém), a zona obscura do nosso pensamento conservador, na tentativa de tentar amarrar (ou desembaraçar de vez) as pontas soltas que podem enlaçar pensamento conservador e o romance de matizes menos sociais, por assim dizer. Infelizmente, não é tanto nossa pretensão quanto nossa vontade. Isso por que, perguntamo-nos (trazendo esse conteúdo para o ambiente literário da época): as ideias derivadas de teorias de matriz fascista afetaram o ideário compositivo de autores menos afeitos à dominante romanesca naturalista-social? A essa pergunta, se seguem, conforme a discussão que se vem tentando trazer: se e como a nação seria representada em autores como Lúcio Cardoso e Cornélio Penna, dada a premência do tema nacional no período de estreia e formação intelectual e artística desses autores, isto é, no período de fervor das ideias modernistas? Além da questão que decorre do ambiente social da época, ambiente esse que exigia do intelectual a exposição de sua matriz ideológica dileta, isto é, sua clara "tomada de posição ideológica": à pressão ideológica defasa-se esteticamente o texto literário, ou é justamente o contrário, isto é, a consciência artística se avoluma como mecanismo de oposição ideológica?

Em caso de "sim" a esta última questão, o afastamento da matéria nacional (dado que a nacionalidade foi o tema por excelência do Modernismo brasileiro) por parte dos romancistas não era só uma escolha estética mas uma manifestação da ideologia dos próprios autores. O já referido livro de João Luiz Lafetá, *1930: a crítica e o modernismo*, parece dar conta de esclarecer muito a respeito desse problema.

Quando tratando dos projetos de romances de trinta, é possível que um dos argumentos mais importantes de Lafetá seja que a pretensa polarização entre duas correntes do romance brasileiro de 1930, qual seja, "regionalistas" e "intimistas", na verdade tenha sido a grande contradição crítica face à realização ficcional desse período. O que o faz acreditar nessa hipótese é que tanto a direita quanto esquerda do

[39] HOLANDA, Sérgio Buarque de; PRADO, Antonio Arnoni (org.). Maquiavel e o Brasil. In: **O espirito e a letra: estudos de crítica literária**. Volume 1. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 1996, p. 248.

campo literário foram pressionados ideologicamente de modo a fazer os escritores criar tanto linguagem e modo de organizar a narrativa quanto os temas dos romances em função de convicções ideológicas. Em outras palavras, a tese de Lafetá consiste no caráter intercambiável das duas vias do romance brasileiro de 30. Pode-se talvez acrescentar que entre uma e outra ideologia se encontrava o Brasil como matéria carecente de explicação. Nesse sentido, parece que as duas pretensas correntes se consolidaram mais como metodologia didática do que explicação para o fenômeno literário da época. Ao seu modo, também Luis Bueno acredita nisso ao entender que "partindo de ponto de vistas diferentes, quase todos [da geração de 30] chegaram a lugares semelhantes". [40]

Entendendo Octávio de Faria como figura central das concepções da dita "segunda via"[41] do romance brasileiro de 30, como uma espécie de sinédoque dessa pretensa corrente, Lafetá usufrui da atividade de Faria como crítico para tentar definir aquilo que seria a mola mestra do dito "romance de introspecção". Pelas passagens abordadas, parece que a intenção de Lafetá consistia em entender a quem Faria queria se contrapor (ou "contra quem" ele falava). Tal abordagem é uma evidência de que também os autores do período, quando se manifestavam criticamente, empregavam as oposições antitéticas do sistema crítico-historiográfico binário que caracterizariam a "matéria" de seus romances, grosso modo, de um lado, o "humano", de outro o "social", como o faz mesmo Octávio de Faria, conforme argumenta Lafetá:

> Sobre quatro qualificativos de Octávio de Faria a respeito do romance ideal, para ele; quais sejam, "extensão", "consistência", "construção" e "matéria": (...) o que significam esses quatro termos Octávio de Faria jamais tentou definir claramente. Mas sem dúvida a *Tragédia Burguesa* possibilita uma explicação para eles: a matéria ali é "ontológica", o "humano"; a construção é dada pela "análise interior", pelo "psicológico"; a consistência e a extensão significam apenas o "desenvolvimento" exaustivo da "vida", a profundidade atingida pelo escritor. Esses elementos opõem aquilo que é propriamente *romance* (no seu modo de ver) ao que é simples *narração*, isto é, a ficção do "local", do "social", do "característico" – exatamente o que é fundamental no romance de trinta (LAFETÁ, 2000, p. 223).

[40] CAMARGO, Luis Gonçalves Bueno de. **Uma historia do romance brasileiro de 30.** 2001. 4v Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, SP, p. 55.

[41] Ao que tudo indica, essa expressão foi cunhada por Luciana Stegagno Picchio no texto "A 'segunda via' da narrativa modernista: romance psicológico e romance de costumes". Cf. PICCHIO, Luciana Stegagno. História da literatura brasileira. Rio de Janeiro, RJ: Nova Aguilar, 1997.

Pelo posicionamento de Octávio de Faria, parece que dar tratamento estético aos movimentos da alma humana mais "universais" era o modo de se contrapor à consciência hegemônica na época daqueles que entendiam que o homem era o *fim*, isto é, o resultado de certas discrepâncias da sociedade brasileira da época, sobretudo no que diz respeito à realidade social do Nordeste. Se isso proceder, neste segundo projeto romanesco, a especulação era o homem da sociedade em questão; no primeiro, os fatores de intersecção com o homem "universal" – que não é nada menos que o homem europeu. Ainda que se tente fugir dela, a "dialética da colonização", para usar o título do livro de Bosi, regressa implacavelmente. Os sinais do caráter de uma civilização fundada em um regime colonial não parecem fáceis de expurgar.

Ainda assim, o emprego, por parte de Faria, de epítetos que opunham uma e outra concepção de romance exemplifica a ideia da divisão do campo literário em 1930 a lograr efeitos profundos na concepção romanesca dos próprios autores, que pareciam se esforçar para endossar ou rejeitar determinado modo de feitura de romances. O fenômeno do entendimento polarizado do romance de trinta se torna mais claro ao ler os intelectuais em atividade em jornais ou revistas literárias, publicações nas quais faziam operar o "sentimento de contrários", o par dicotômico no qual se atribui a um e outro grupo a componente oposta, de modo a "compreender a realidade de maneira mais dinâmica, que é sempre dialética", como diria Candido[42]**.**

Nesse sentido, talvez um bom indício para melhor compreender tal panorama intelectual seja verificar como a crítica literária coetânea lidou com a relação dos escritores e intelectuais com seu próprio tempo nas questões mais prementes a eles: a construção da civilização brasileira naquilo que mais a cerceava: a consciência de uma civilização calcada na colonização; as opções políticas para o país; os bálsamos espirituais da nação. Os grandes problemas humanísticos convergem à aclimatação nacional na consciência da intelectualidade brasileira, qual seja, a de Álvaro Lins, Sérgio Buarque de Holanda, Agrippino Griecco, Alceu Amoroso Lima (Tristão de Athayde), Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Jackson de Figueiredo, Nelson Werneck Sodré, Sergio Milliet, Octávio de Faria etc.

Escritores e intelectuais, dos mais diferentes padrões de pensamento, pensaram e manifestaram-se em prol da nação. E parece ter sido mesmo Lafetá quem, pela primeira vez, pôs em xeque, através de um estudo minucioso da crítica literária de 30, a tese de

[42] CANDIDO, Antonio. **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: ed. Ática, 1989, p. 164.

que somente a "esquerda" do sistema literário tratava os problemas de ordem nacional: seja os de caráter mais imediato, como a desigualdade social e a falta de mecanismos de amparo às camadas trabalhistas, sobretudo o operário; seja as questões de ordem identitária, na tentativa de desembaraçar-se do ranço europeizante que caracterizava as instituições, ideologias, arte etc., no país. Logo se entrevê a legitimidade da tese de Lafetá se se pensa na dificuldade (ou até mesmo na impossibilidade) de um círculo de intelectuais se desvencilharem de todo um corpo de ideias, secularmente edificado, pautado em discussões sobre o Brasil que, mais do que de vigência efervescente no período que recobre todo o Modernismo, acompanha o debate intelectual desde os primeiros homens de letras do oitocentos, passando pela constituição do IHGB, do movimento romântico brasileiro, modernismo de 22 etc. Desembaraçar-se, por assim dizer, desse edifício literário-nacional e produzir romances cuja matéria é fundamentalmente "ontológica" e "humana" não parece ser o único e mais fecundo modo de enquadrar analiticamente o que se designa, na historiografia mais canônica, como "romance introspectivo".

Assim, se alijou deste *tipo* de romance a investigação sobre a representação nacional - sobretudo em função da ideia de que não figurar a nação significaria opor-se à corrente dominante do panorama romanesco da época. É nesse sentido que uma chave de leitura que privilegie a abordagem sobre a nacionalidade no "romance introspectivo" que se estruturava como possibilidade romanesca em 30 lance luz a determinados aspectos até então desconsiderados pela crítica e historiografia literárias. Sobretudo uma crítica que desautomatize a verificação do dispositivo de nacionalidade somente pelo prisma das condições físicas da terra, do ambiente social... da "cor local", em suma, para usar uma expressão bem típica à tradição realista brasileira. A moral, no sentido que a filosofia de Nietzsche lhe emprestou, parece ser chave para a figuração da nação naqueles que tentaram manifestar romanescamente o antípoda do romance de corte regional. Embora tenha flertado com uma leitura nacionalista do "lado b" do romance de 30, Lafetá não a desenvolve:

> vimos que, por uma razão de ordem artística (a natureza intrínseca da linguagem modernista solicitando a incorporação do popular e primitivo) e outra de ordem ideológica (a burguesia apoiando-se em sua origem e revalorizando, através da transmutação estética modernizante, hábitos e tradições culturais do Brasil arcaico) os dois projetos do modernismo se articulam e se complementam (LAFETÁ, 2000, p. 26).

Em paráfrase, o que o autor parece dizer é que tanto a pretensa ala "revolucionária" quanto a "reacionária" do Modernismo se interpenetram na medida em que ambas pensam a nação: a primeira (e aqui Lafetá se refere ao modernismo de 22, e não aos romancistas de 30) através sobretudo de uma revolução na linguagem, crendo que transformá-la significaria mudar também a chave de leitura do próprio país, trazendo à baila elementos até então ocultados; a segunda, contudo, operando o princípio conservador de retorno às velhas estruturas, projetaria no passado colonial o entendimento de uma protoidentidade nacional.

Em termos gerais, contudo, desse quadro ambivalente da geração modernista se vê como a literatura e vida social dos anos 20 e 30 condicionaram um sistema crítico-historiográfico que se apoiou no binarismo típico da cultura brasileira. Assim sendo, pode-se perguntar: afinal, qual é a real importância dessa espécie de organização dicotômica da interpretação da cultura e história social brasileiras para o escopo da historiografia literária do século XX, sobretudo no estudo do romance? Quase tudo, absolutamente, já que o modelo dicotômico de polarização ideológica parece ter atingido a própria concepção dos autores de 30 em relação às suas próprias obras. Em maior ou menor grau – em função do nível de maturidade de cada escritor -, a pressão de destilar certa visão de mundo no texto literário cristalizou, realmente, duas *dominantes*. Essas *dominantes*, contudo, geralmente se confundiam. Tanto por inépcia e imaturidade artística quanto por consciência de que não havia limites tão rígidos entre uma e outra concepção de romance que não pudessem ser transpostos em nome de uma arte maior, originou-se desse estado de coisas um nó na crítica e historiografia literárias que só a partir da década de 80 vem conseguido ser desmanchado.

Não parece possível entender que crítica é essa sem, no entanto, entender a reincidência do paradigma estético e político da nacionalidade na literatura brasileira. Sobre a análise desse paradigma, nas letras pós Independência, Luiz Costa Lima, Flora Sussekind e Maria Helena Rouanet[43] se debruçaram. Nas letras coloniais, João Adolfo Hansen tentou desconstruir uma crítica de hermenêutica mais positivista que enquadra essa prática letrada sob emprego de paradigmas românticos-iluministas, de lastro nacionalizante, cujos pressupostos lhe parecem extemporâneos às possibilidades formais dos séculos XVI, XVII e XVIII. Importa saber que é também no romance brasileiro do século XX que o paradigma da nacionalidade ainda incide. E parece ser

[43] ROUANET, Maria Helena. **Eternamente em berço esplêndido**: a formação de uma literatura nacional. São Paulo: Siciliano, 1991.

exatamente esse paradigma que permanece da passagem do movimento de 22 - que incidiu formal e tematicamente no entendimento de uma pretensa identidade da nacionalidade -, à obsessão do entendimento sociológico do país, em 30.

Essa nova crítica que mencionamos (e talvez sobretudo o professor João A. Hansen) tem como pressuposto a análise dos textos a partir do tempo próprio de sua origem e circulação, trazendo a crítica para mais perto das possibilidades formais e de pensamento dos textos e autores mesmos. Tomamos aqui esse paradigma de crítica como lição e, por isso, voltamo-nos principalmente aos críticos literários de 1930 e 1940 que plasmaram, através seus textos (principalmente em jornais), as características do sistema literário dessa época, quais sejam: por um lado, a sistemática dicotômica (romance realista/romance intimista) que possibilitou ao público leitor situar os romances no ambiente literário; por outro, os indícios para o reconhecimento ideológico dos autores em uma das correntes do pensamento intelectual da época. [44]

1.2 *Crítica literária, público, autoria: o campo literário gerado em 1930*

Dentre os três conceitos que geralmente compõem o campo de uma literatura, a crítica literária é, pelo menos idealmente, entendida como a ferramenta que condiciona e intermedeia a recepção das obras pelo leitor, posicionando-se entre o público leitor e os autores. Essa intersecção funciona na mediação de valores, crenças e denominadores comuns propiciadores de certa organicidade (nem que seja aparentemente) da literatura em questão.[45] Não parece ter sido diferente no Brasil, a partir de 30.

No panorama romanesco brasileiro de então, o quadro organizador das ideias estruturou-se em dois polos, pretensamente antitéticos e eventualmente intercambiáveis: realidade empírica e vida interior, cujas disciplinas de bases eram a sociologia, de um lado, e a psicologia, de outro. Como em uma espécie de regra de três, nesse sistema de

[44] Nesse ponto, interessante (e próximo do ponto de vista que aqui se abordará o tema) o texto de Pedro Dolabela Chagas: "(...) Mimetizar discursos que permitissem equacionar as obras politicamente estimulava, por sua vez, o recurso a símbolos cuja publicação, já condicionada pelo debate público, colocasse em circulação os valores almejados, estabelecendo uma sintonia com as predisposições da crítica e do leitorado. (...) Parece ter sido isso o que aconteceu: ao celebrizar certos romances, o debate público emitia indicações que, mesmo quando não abertamente prescritivas, permitiam que os escritores internalizassem as condições do ambiente externo, passando a oferecer ao público a politização que ele esperava". CHAGAS, Pedro Dolabela. **Teoria da evolução e história literária: o "romance de 30" no Brasil**. In: XIII Congresso Internacional da Abralic, 2013, Campina Grande/PB. ANAIS ABRALIC INTERNACIONAL (2013). Campina Grande: Realize, 2013. v. 1.

[45] Cf. CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira** – momentos decisivos 1750-1880. Ouro sobre Azul: Rio de Janeiro, 2007.

crítica a realidade empírica estaria para o entendimento sociológico assim como a vida interior para a compreensão espiritual. Esta "equação", que não pode deixar de ser equilibrada, é perpassada pelo manifesto interesse da intelectualidade modernista pelo tema da nação. Nesse sentido, não só aos romancistas, mas ao público geral e intelectuais atentos à vida literária, o resultado dessa "equação" não poderia deixar de ser uma espécie de substrato genuíno do país. Se nos autores, por assim dizer, "psicológicos", não havia trato da nacionalidade, isso se deveu, segundo o entendimento historiográfico, a um projeto de reação à hegemonia da corrente naturalista-nacionalista do romance brasileiro da época que, por sua natureza mesma de "reação", deveria ser contrário à dominante naturalista[46]. É desse modo que o sistema binário e antitético em relação às duas correntes literárias que se faziam ver à crítica esbarrava no tema hegemônico da época: o Brasil. O nó crítico-historiográfico está intrinsecamente relacionado às representações de nacionalidade no romance.

Nada mais exato e ilustrativo desse modo de pensar do que o *Sociologismo e imaginação*, de 1938, do crítico literário F. M. Rodrigues Alves Filho. Publicado pela Editora José Olympio, este raríssimo livro parece ser metáfora de um período em que a "metodologia dos contrários" a um só tempo justificava e condicionava o cenário romanesco da época. Isto porque, para o autor, o romance moderno brasileiro que se afigurava em trinta tinha no cerne de seu fundamento um "conflito". "Este conflito existe e se afirmou ainda mais", diz o autor[47], "quando na porta da Livraria José Olympio, o Sr. José Lins do Rego chamou de 'carolas' ao escritor Otavio de Faria e seus companheiros, recebendo por isso, ataques do sr. Lucio Cardoso que naturalmente se incluiu no grupo dos 'carolas'."[48] O autor entende esse evento como indicação inelutável da divisão binária do "romance do sul". Esta divisão parece ser mesmo a tradicional em nossa historiografia literária, qual seja, a entre romancistas católicos, de matrizes ideológicos conservadores, em contraposição aos de cuja adoção do pensamento progressista, da luta de classes, da estética naturalista etc. como ingredientes de produção romanesca. Como se ressaltou, já se questiona, há cerca de

[46] Endossa a ideia da vigência da dominante naturalista o fato da recusa, pelas grandes editoras da época, do primeiro livro de Clarice Lispector, *Perto do Coração Selvagem*, só sendo editado e publicado em 1943, ao que tudo indica em função do bom trânsito de seu amigo Lúcio Cardoso no meio intelectual, então editado pela José Olympio. Cf. FRANKLIN, Margareth Cordeiro. **Clarice Lispector e os intelectuais no Estado Novo**. Vol. 2 – 2010.1, Revista Virtual de Letras, 2010.

[47] Mantivemos, em todas as citações de textos da primeira metade do século XX, pontuação e ortografias originais.

[48] FILHO, F. M. Rodrigues Alves**. O sociologismo e a imaginação no romance brasileiro**. Rio de Janeiro: Ed. Jose Olympio, 1938, p. 9.

duas décadas, a ineficácia desse sistema de entendimento dialético na hermenêutica do romance brasileiro. Contudo, aqui o entendimento dialético parecia perpetrar a relação conceitual dos autores com as obras, já que a crítica literária provavelmente não passava incólume ao ambiente letrado da época – sobretudo para quem residia no Rio de Janeiro e em São Paulo, centros dos debates intelectuais da época. Essa hipótese parece endossada pelo tamanho (numérico mesmo) do campo intelectual desta época: o seu provincianismo o fazia confidente dele mesmo.

F. M. Rodrigues evoca outra antinomia no panorama romanesco da época: assinala que ao "romance do sul" se contrapõe o "romance do norte", sem precisar, contudo, quais critérios os separavam que não a orientação geográfica. Assim a vocação binária da vida intelectual brasileira se manifesta duplamente no texto desse autor: cissiparidade dentro de cissiparidade. Romance do sul dicotomizado, romance brasileiro dicotomizado. Enquanto o romance do norte, para ele, era produzido sob o signo da terra, da cor local, a esse retrato telúrico-sociológico se contraporia o projeto romanesco sulista, aparentemente calcado em matrizes composicionais extranacionais: "vejo que o Norte é tão grande quanto o Sul. Às vezes, até maior: quando lá [no Norte] pisamos uma literatura 'chão do Brasil', (...) aqui [Sul] 'chão da França'."[49] O tom de leve censura ao emprego de uma matriz romanesca não-nacional evidencia a contradição do autor na medida em que este desaprova o projeto modernista de 22: "o modernismo (...) se preocupa avaramente em destruir formas, belezas de estilos, para salientar um exagero de originalidade que ofusca a vista e o pensamento"[50]. Se a recusa à francofilia extrapola o adequado na produção literária que derivou da Semana de 22, como parece acreditar o autor, a censura ao emprego de matrizes romanescas francesas se faz contraditório. De todo modo, a nação enquanto produtora de uma *episteme* literária endógena é, em 1930, o critério balizador da vida literária nacional. Se o paradigma da nacionalidade operou no romance brasileiro do século XIX como norma de avaliação e valoração, já na quarta década do século XX, como se vê, o Brasil e a relação de sua visão consigo mesmo, decorrente do complexo de nação colonizada, continua a embaralhar o juízo crítico e artístico de parte de nossa intelectualidade.

A relação entre a primeira geração modernista e a segunda em 30 aparece também em F. M. Rodrigues como esquema de enquadramento analítico, ainda que aqui

[49] FILHO, F. M. Rodrigues Alves**. Op cit.,** p. 28.
[50] FILHO, F. M. Rodrigues Alves**. Op cit.**, p. 13.

como disjunção (ao contrário do que Lafetá[51] anotaria quase meio século depois) entre um e outro movimento:

> O que deve ficar evidenciado desde já é isso: que o moderno romance não é filiado ao modernismo de 1922. Não tem um sinal, uma pegada daquela "revolta". A maior prova está no próprio romance que por si só nega qualquer parentesco. O moderno romance foi – e é a única argumentação que pode ser feita - libertado da técnica antiga e o que não se pode negar, é que o romance de hoje estabelecido em dois grandes campos – SOCIOLOGISMO e IMAGINAÇÃO – realiza obra muito mais ampla. Realização autônoma, livre de qualquer influencia "modernista". E como veremos logo mais, a transformação no romance foi mais de **fundo** que de FORMA, o mesmo acontecendo na diferença que se faz entre as obras de imaginação e realidade: diferença de FUNDO (FILHO, 1938, p. 14-15).

Como se vê, Rodrigues acredita mais no projeto literário dos anos 30, parecendo entender que os dois projetos romanescos de então propiciariam mais ao país: seja identitariamente seja politicamente. Vale a pena a descrição do autor de um e outro projeto:

> O romance moderno, no Brasil, como sociologismo, é mais patriota, porque quase sempre vem do solo, e neste caso se move entre a terra e o meio. Trata-se de 'objetivismo', que tem cor local. (...) O romance moderno, como imaginação, pode encerrar uma influencia libertaria, ou de Proust, ou de Ibsen, porque a tecnica é adaptada ao meio em que se desenvolve. Só não teremos aqui a cor local porque o subjetivismo que existe em quasi toda obra de imaginação é universal, localizando-se algumas veses por circustancias varias. O sociologismo e a imaginação não vieram da semana de Arte Moderna. Nem ela mesmo sabe de onde veio... (FILHO, 1938, p. 32).

Com o remoque ao modernismo de 22, vê-se o autor operando os dispositivos usais da crítica da época (e que se estenderiam em nossa historiografia literária mais ortodoxa), marcados pelo valor de verdade dos conceitos dentro de um escopo polarizado: "objetivismo" em contraposição ao "subjetivismo" se desdobra, aqui, em "cor local" e caráter romanesco "universal", tudo justo e diametralmente contraposto. O aparato hermenêutico é tautológico: retoma e incita a legitimação mútua dos conceitos não por uma relação de verdade em relação aos romances, mas à maquinaria conceitual binária e antitética da qual advém.

Porém, a despeito da rusticidade do mecanismo crítico do autor, suspeita-se, como já se disse, que a polarização lograra efeitos consideráveis na própria concepção de feitura de romances de parte dos autores que se formaram intelectual e artisticamente

[51] LAFETÁ, João Luiz. **1930: a critica e o modernismo**. 2. ed. São Paulo, SP: Duas Cidades, 2000.

pelos idos de 1930: parece ser difícil escapar incólume de um ambiente intelectual cuja exigência de posicionamento ideológico se impunha implacavelmente. Contudo, apesar da possível influência deste sistema em relação à reflexão que possivelmente os autores faziam de si mesmos, ele parece não se sustentar como aparato de exegese. Exemplar disso é a ineficácia das ferramentas do sistema de polarização para interpretar a constituição intelectual e artística de Graciliano Ramos, pela sua sutil habilidade romanesca de, a partir de uma sintaxe crua, avessa a quaisquer ornatos desnecessários e análoga à paisagem agreste a que se atrela a narrativa, esboçar um retrato social a partir mesmo dos caracteres dos personagens, daquilo que lhes singulariza enquanto *indivíduos*. Nos termos do nosso sistema historiográfico, o romance de Graciliano seria a um só tempo "humano" e "social", na medida em que aqui o indivíduo se constrói em última instância por ele mesmo, como ser proveniente de uma *vontade* idiossincrática, ainda que disposto dentro de um dado quadro social.

Contudo, a hibridez das características dos dois polos romanescos do sistema hermenêutico da época foge a F. M Rodrigues como possibilidade de exegese do panorama romanesco que se afigurava nos anos trinta. O que ele aventa, de modo contrário, é que tanto o romance introspectivo quanto o de corte regional tentava se firmar, em suas supostas organicidades, como modelo hegemônico no sistema das letras nacionais:

> Cumpre-nos agora estudar mais de perto o sociologismo e a imaginação. Há quem diga não existir o conflito que eu aponto, porque – argumentam – na literatura ha lugar para a realidade e para a imaginação. O que eu digo é que o conflito existe porque uma quer dominar a outra (FILHO, 1938, p. 33).

Dentro dessa perspectiva, tudo que lhe afigurava de um modo unívoco ("imaginação" ou "sociologismo") teria de ser a contraparte exata da outra face do sistema romanesco da época. "Quero acentuar portanto uma coisa (...)", diz Rodrigues, "que o sr. Lucio Cardoso se firma exclusivamente na introspecção e nega qualquer valor à realidade, à observação". Leia-se que negar qualquer valor à realidade ou à observação é, no contexto de polarização sistemática dos anos trinta, negar o valor do Brasil como possibilidade de representação ficcional naturalista. Para esse sistema interpretativo, os valores estanques e dicotômicos de universalismo e observação social realista distinguem as concepções romanescas da época em duas correntes impenetráveis entre si. Octávio de Faria, amigo e mentor intelectual de Lúcio Cardoso, evidencia mesmo a hipótese da rigidez antitética da época na postura dos próprios autores: "o exagero do

característico e do regional precipita (...) um sem número desses romancistas nos abismos do puramente local, do que só interesse documentario, geografico. O humano é esquecido como se no romance ele não fosse o eixo central".[52] Com ideias parecidas, também Lúcio Cardoso pensa de modo semelhante, na medida em que repele um tipo de matriz romanesca mais imediatista, que não passe pelo que ele chama de "paixão", que parece ser a sua concepção de subjetividade:

> não quero que meu leitor encontre tal ou tal árvore, tal ou tal banco, semelhante ao banco, à árvore que ele conhece. Quero que através de aparências familiares, ele depare em meus escritos uma árvore e um banco recriados através de um movimento de paixão, e que assim designados, reconhecidos, ele possa situá-los em meu espírito como acessórios da minha atmosfera de paixão e tempestade (CARDOSO, 2012, p. 521).

A despeito da falta de refinamento teórico da abordagem, *Sociologismo e a imaginação no romance brasileiro* se faz elucidativo para a compreensão mais fecunda da época, já que sua produção se dá concomitante ao lançamento e escritura de romances importantes dos anos trinta. A mesma justificativa nos fez ler Agrippino Griecco, intelectual e crítico literário de larga publicação em jornais a partir da década aqui abordada.

Griecco esboça, em uma coluna de jornal, o panorama do romance de 1930. Antes de chegar aos autores contemporâneos a ele, o crítico faz uma rápida passagem pelos bastiões da literatura brasileira, uma vez que julga "iníquo [que] sejam deslembrados assim sem mais aquela"[53]. Ao se referir a Machado de Assis, caracteriza-o como "mais brasileiro do que muitos pretendem" e, sobre José de Alencar, diz que "realizou aqui, antes de todos, um romance nacional no tempo e no espaço"[54], lançando, pois, através dos exemplos dos grandes da literatura nacional, os critérios e demandas – não por acaso a partir da ideia da nacionalidade – para os novos escritores que, ali em 1930, despontavam abundantemente. Em outro texto, compilado em *Evolução da prosa brasileira*, de 1933, Griecco abre a seção "romance" já pelo balizamento das duas correntes literárias que se faziam ver à época: "duas têm sido as correntes intellectuaes dos ultimos tempos: a modernista e a reaccionaria".[55] Entendendo já que tais correntes não são de todo antagônicas, embora dispostas dialeticamente no panorama intelectual-

[52] FARIA, Octávio *apud* FILHO, F. M. Rodrigues Alves**. Op cit.**, p. 58.
[53] GRIECO, Agrippino. **Gente nova do Brasil:** veteranos-alguns mortos. 2. ed. rev. Rio de Janeiro, RJ: José Olympio, 1948, p. 110.
[54] GRIECO, Agrippino. **Op. cit**., p. 110.
[55] GRIECO, Agrippino. **Op. cit**., p. 295.

artístico da época, Griecco remata: "(...) os primeiros queriam só a verdade brasileira imediata. Os segundos queriam de preferência a verdade brasileira antiga"[56], compreendendo o dispositivo da nacionalidade, em vigência no ideário intelectual da época, a afetar as pretensas duas correntes. Ainda que, para a segunda, de modo mais psíquico que empírico, já que nesse sentido ela lidaria com o passado, seja operando com o entendimento do passado nacional atualizando-se no Brasil coetâneo à produção ficcional, seja mesmo representando ficcionalmente esse passado, as raízes nacionais, ou seja, o século XIX. O que esse mecanismo pode significar, se proceder? Que os valores, juízos, enunciados legitimadores, em suma aquilo que compõe uma moral enquanto paradigma de uma sociedade manifestar-se-ia ficcionalmente no romance introspectivo. Se nossa moral se fez assentada sob o patriarcalismo, é a instituição da família a depositária da moral paradigmática da vida doméstica e social do Brasil. A vida intelectual de Gilberto Freyre parece ter sido construída, em grande parte, na tentativa de provar essa hipótese. Através dele, aqui ela também reverbera fortemente, ainda que se canalize para o estudo do romance.

Pelas evidências de maior homogeneidade que cissiparidade em relação às concepções de romance que se geraram na fértil década de trinta é que Luis Bueno disse, em sua *História do Romance de 30*, que "bem pesadas as coisas (...) Lúcio Cardoso não é um autor isolado nos anos 30 e se integra perfeitamente a um sistema"[57]. A conjunção entre um e outro projeto, no reconhecimento de um sistema literário coeso, parece se fundar naquilo que Adonias Filho, em *O Romance Brasileiro de 30*, chamara de "sentido brasileiro" do nosso romance, sendo ele "direto, ostensivo, flagrante (...) resultado de nossas próprias origens"[58]. Nossa origem colonizada, que legara uma enigmática herança, a que intelectuais de dois séculos tentaram emprestar sentido. Para tanto, "a motivação sempre brasileira, temos que repetir"[59], como diz Adonias Filho.

No caso do romance de 30, o reconhecimento das duas pretensas correntes derivando do fim comum da nação promove a unidade que a vocação binária de nossa cultura separou ao dicotomizar permanentemente ideias, conceitos, romances etc. em circulação no Brasil desta época. Adonias Filho reflete de modo interessante ao pensar o romance brasileiro enquanto unidade que só se reconhece na nação: "o romance

[56] GRIECO, Agrippino. **Op. cit.**, p. 298-299.
[57] CAMARGO, Luis Gonçalves Bueno de. **Op. cit.**, p. 18.
[58] FILHO, Adonias. **O romance brasileiro de 30**. Rio de Janeiro: Ed. Bloch, 1969, p. 21.
[59] FILHO, Adonias. **Op. cit.,** p. 14.

brasileiro tem começo, meio e fim no mundo (o mundo brasileiro) que o engendra".[60] Entendendo o romance brasileiro vinculado umbilicalmente com a nação, Adonias Filho, além disso, afirma que país e romance se fundem a partir de uma dependência do segundo ao primeiro, a que os "séculos da formação nacional" e a "oralidade literária" atestam.[61]

Diferentemente do corte que desvencilha a *tendência* de inquirição psicológica, por assim dizer, da tradição nacionalista da literatura brasileira, o autor a reconhece como o interesse existencial de um povo e que, portanto, não pode ser subtraída aos conflitos e condições que retomam às origens nacionais:

> o mural imenso, erguendo-se dentro da mudança brasileira – e mudança política, social, cultural -, não comprova apenas o que será uma espécie de compromisso com a brasiliana. Comprova principalmente a impossibilidade de evasão, mesmo o escapismo, porque é o país que o promove quando se converte em matéria ficcional (FILHO, 1969, p. 13).

Se assim o for, ao "segundo projeto" de romance em 30 se alijou equivocadamente a verificação do dispositivo da nacionalidade. Ao compreender que o predomínio da constante documentária (de cujo vínculo com a nação nunca se discutiu, já que é dado como *a priori*) não prejudica a amplitude da reflexão "interiorizante" na tradição romanesca nacional e sobretudo no romance produzido em 30, Adonias Filho vincula aos dois pretensos projetos a propensão inexpugnável do trato com o Brasil. Citando Octávio de Faria, Cornélio Penna, Lúcio Cardoso, Rosário Fusco, Clarice Lispector e Maria Alice Barroso como representantes da tendência de "escavação psicológica", diz que "as crises e os conflitos, enraizados na consciência, reprojetando os problemas da condição, não sepultam o documentário porque a ação se processa em um tempo e cenário concretos"[62].

Quando tratando de Cornélio Penna, ainda mais clara fica a ideia de Adonias Filho de que o emprego de ferramentas ficcionais menos consoantes à estética realista não sobrepuja o trato da nacionalidade nos romances do autor de *A menina Morta*. Igualmente sintomática é a sensibilidade de perceber o que a tradição historiográfica do romance brasileiro, de um modo geral, obliterou: as questões ligadas à nação só se faziam visíveis quando enfeixadas sob uma moldura realista.

> Está claro que, ao contrário dos seus companheiros de geração, Cornélio Pena afasta os elementos revolucionários para forçar o

[60] FILHO, Adonias. **Op. cit.**, p. 16
[61] FILHO, Adonias. **Op. cit.,** p. 16.
[62] FILHO, Adonias. **Op. cit**., p. 16.

> afluente na temática que articula com o nativismo. Não se trata, porém, de um "nativismo temático" no sentido em que costumes e paisagens se impõem na ficção regional. Aproveita-se o nativismo como uma peça de suporte que, restrita ao cenário, permite a circulação da mensagem. Essa peça é durável pois que, em seu percurso, vai do primeiro ao último romance e típicas são as suas peculiaridades: a pequena cidade do interior mineiro, a família em sua conformação patriarcal, a escravidão (FILHO, 1966, p. 58-59).

É o que ele chama de "nativismo temático" o que se atrelou fortemente à ficção estritamente de matriz realista. Por isso, o autor sente a necessidade de fazer a ressalva de que em Cornélio Penna o nativismo se faz menos com paisagem social que com símbolos do arcaísmo nacional, cuja chave parece ser a moral patriarcal que se impregnou na vida social: seja através da paisagem, expressada na arquitetura monumental das fachadas e aleias das grandes fazendas do século XIX[63] e, posteriormente, no desdobramento citadino disso, no que Gilberto Freyre chamou de "sobrados"[64]; seja nos discursos da religião pelo catolicismo típico aos trópicos; seja nas formas de convívio motivadas pela *dependência* (que se expressa tipicamente, no Brasil, através da figura do agregado). Não é em vão que Adonias Filho ressalta que no romance de Cornélio Penna "o que sobressai é a família brasileira patriarcal na base dos costumes e preconceitos".[65]

Adonias Filho conclui, ao lidar com as duas grandes engrenagens da tradição crítica do romance brasileiro, que Cornélio Penna ata as duas faces do sistema literário nacional: faz nativismo, mas o nativismo mesmo não obstrui a auscultação psicológica humana. Em outras palavras, a lide com o ideário nacional, em Cornélio Penna, não suplantaria a capacidade do romancista de expressar sentimentos que extrapolam o escopo da vida social brasileira, conectando a literatura brasileira ao "panteão" das literaturas das civilizações antigas. Seja para confirmar certo consenso historiográfico, seja para pô-lo em xeque, o mecanismo binário-dialético parece ter de operar fatalmente, como se a organicidade do sistema literário a esta operação dependesse:

> Êsse lado nativista, se válido porque articula a obra novelística com a ficção brasileira, não interfere na mensagem. Esta permanece isolada e suficientemente autônoma para que possa ser admitida, apesar do ambiente e da amostra, como a mais independente das estruturas da obra novelística. Um universo em conexão com o fundo nativista, mas

[63] Um estudo sistemático do significado da arquitetura na conformação do patriarcalismo no Brasil é feito por Sérgio Buarque. Cf. HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Vale do Paraíba: velhas fazendas**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2010.
[64]Cf. FREYRE, Gilberto. **Sobrados e mucambos: decadência do patriarcado rural e desenvolvimento do urbano**. Ilustração de Lula Cardoso Ayres. 3. ed. Rio de Janeiro, RJ: José Olympio, 1961.
[65] FILHO, Adonias. **Op. cit**., p. 70.

> livre em sua carreira especulativa, suas consequências, suas conclusões. (...) Essa mensagem, sempre vertical e em penetração, tem como eixo o núcleo existencial que, a partir de Jó, atinge a inquirição filosófica que acaba por caracterizar uma das linhas mais poderosas da ficção moderna (FILHO, 1966, p. 59).

Diante desse quadro, se pode deduzir as semelhanças entre o pensamento de Adonias Filho e Agrippino Griecco em relação ao romance que se configurava pela geração de 30: a diferença entre romance regionalista e introspectivo, para ambos, se formulava muito mais em termos de forma (isto é, recursos estilísticos, padrão narrativo, *tipos* de personagens) que propriamente em certa intenção íntima e primeva de criação. Para ambos intelectuais, essa intenção proviria de uma representação genuína e essencial do Brasil, capaz de desvelá-lo, seja dando-lhe uma máscara identitária una, seja mostrando-lhe os males sociais que o corroem.

Consoante a essa proposição é a existência da Editora e Livraria José Olympio, sediada na letrada Rua do Ouvidor, no Rio de Janeiro. Protótipo empresarial da compulsão intelectual da época para interpretações da vida social brasileira, a José Olympio, tendo como o romance o gênero mais privilegiado do seu catálogo, confirma o consenso de que a Casa (como ficou conhecido pelos seus autores) teve como eixo editorial o desvelamento de concepções de nacionalidade. "José Olympio era, em julgamento corrente da época, quase sinônimo de cultura brasileira".[66] E foi o romance, o gênero mais rentável e difundido das coleções da editora, a linha editorial de frente de José Olympio. No romance que se afigurou a possibilidade de propagação mais profunda de novas visões do Brasil no corpo social da nação, sobretudo pelo apelo de mercado (em função dos grandes números de vendas) que se criou em relação aos romancistas do nordeste, escritores exclusivos da editora (principalmente pela relação de amizade que José Olympio comumente mantinha com seus escritores): Raquel de Queirós, Graciliano Ramos, Jorge Amado e José Lins do Rego. "O romance converteu-se em móvel importante da luta em torno da imposição de uma interpretação do mundo social" [67], fala Miceli a respeito da época. A argumentação de Miceli acerca do romance é curiosa porque (e isso se deve, talvez, a ele ser um cientista social, ao invés de historiador da literatura) o autor entende que foi a derrocada dos grupos dirigentes oligárquicos o que criou um ambiente de obsessão pelo mundo social brasileiro, produzindo uma geração de "cronistas da casa assassinada", expressão dele, na qual

[66] Cf. SORÁ, Gustavo. **José Olympio e a gênese do mercado editorial brasileiro**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Com-Arte, 2010, p. 268.
[67] MICELI, Sérgio. **Op. cit**., p. 160.

glosa o título do romance de Lúcio Cardoso. Através desta síntese da consciência literária da época, Miceli esboroa o preconceito da unilateralidade do romance de padrão realista como depositário exclusivo de interpretações nacionais. E o catálogo da José Olympio reafirma a leviandade do preconceito. Nele se publicava não só José Lins do Rego, Raquel de Queirós, Graciliano Ramos e Jorge Amado, mas também Lúcio Cardoso e Cornélio Penna.

Gustavo Sorá, cuja tese de doutoramento sobre a Editora José Olympio se tornou recentemente em livro publicado pela Edusp, ratifica a ideia da Casa como instância de autoridade do Brasil letrado dos anos 1930 aos 1950, além de comprovar o estrito atrelamento da editora com um projeto de publicação de narrativas que pudessem lastrear seu projeto editorial de interpretação da cultura nacional:

> a consagração do editor [Jose Olympio], como um dos responsáveis máximos pelo renascimento público de brasilidade, formava um sistema com a consagração dos escritores de seu catálogo. No início dos anos 1940, é nítido o reconhecimento dessa editora o reconhecimento dessa editora como representante maior da cultura nacional (SORÁ, 2010, p. 269).

Por isso se justifica a ideia de que entre as décadas de trinta e quarenta qualquer jovem aspirante brasileiro a romancista ou ensaísta social via na editora a possibilidade de chancela de seu projeto intelectual. E a esse projeto o ideal de desvelamento da nação brasileira se tornava mais importante (para se publicar) à medida que a editora se firmava cada vez mais como uma espécie de panteão da cultura nacional:

> a centralidade da literatura brasileira era dada pela unidade estilística de todas as edições, desde o marco inaugural de *Banguê*. As edições Jose Olympio eram marca de nacionalidade e inconfundíveis numa vitrine de livraria. A textos descobridores da nação eram associadas imagens orientadas por um padrão realista. Para autores modernos, pintores modernos (SORÁ, 2010, p. 291).

Funcionando, portanto, como espécie de instância legitimadora de interpretações do Brasil, a Casa, por dois motivos, se encontrava na mais confortável situação para o progresso editorial: primeiro, pela relação de proteção estatal, na medida das boas relações entre José Olympio e Getúlio Vargas, sendo editados pela editora cinco volumes de livros do próprio Getúlio, nos quais ele expressava os principais programas políticos de seu regime; segundo, pela parcial (sobretudo em função das altas tiragens e vendas dos livros de Monteiro Lobato e Érico Veríssimo pela Editora Globo) não-concorrência das outras duas principais editoras da época, a Editora Nacional,

especializada em livros didáticos, e a Editora Globo, cujo projeto editorial se concentrava hegemonicamente em traduções e publicações de obras estrangeiras.[68]

Sendo os romances produzidos sob o influxo da geração de trinta o que aqui se busca entender, em 1940 Sérgio Buarque fornece um testemunho bastante verossímil a respeito da fecunda década de trinta que, àquela época, acabava de findar: "o considerável prestígio do romance estritamente regional, do romance documento sociológico, do romance que delicia à maneira de uma reportagem, foi talvez o fato dominante em nossa literatura no último decênio".[69] Falando a respeito do ano de 1940, o texto de Sérgio Buarque deixa entrever o modo pelo qual ele entendeu o cenário romanesco da década de 30: de modo inflexível. Assim, descreve rigidamente as duas pretensas dominantes ficcionais, parecendo considerá-las não intercambiáveis em relação a si mesmas, marcando a diferença que a produção literária do primeiro ano do novo decênio parecia sugerir: "nossos romancistas regionais, ou assim chamados, e os partidários de uma novela de pura introspecção não (...) [tiveram] forte repercussão esse ano. Isso porque 1940 foi sobretudo um ano de poesia".[70] A rigidez antinômica que essa passagem sugere (sobretudo pela expressão "pura introspecção") contrasta com outro ensaio do autor, no qual expressa certa incoerência do sistema binário e polarizador da época.

Em "À margem da vida", Sérgio Buarque produz uma bela análise do romance de corte regional em sentido estrito e de seu inabalável prestígio diante dos meios intelectuais brasileiros. Em meio a esta reflexão, ressalta exatamente o problema de confusão em relação ao trato da nacionalidade como característica que só é reconhecível quando apresentado romanescamente através de um quadro social, regionalistamente marcado, de sabor naturalista:

> o êxito explicável de alguns romances de assunto regional parece ter tido, pelo menos no Brasil, uma influência frequentemente negativa, provocando a idéia falsa de que os bons romances se fazem com os bons assuntos, isto é, decorativos e 'exóticos'. Assuntos que sirvam menos para estimular a arte do escritor do que para desculpar e substituir as suas insuficiências. Ou para insinuar a presunção, esta não só falsa, mas, sobretudo, perigosa, de que toda arte verdadeira nacional há de inspirar-se em motivos regionais (HOLANDA, 1996, p. 323).

[68] Cf. SORÁ, Gustavo. **Op cit.**, p. 310.
[69] HOLANDA, Sérgio Buarque de; PRADO, Antonio Arnoni (org.). **O espirito e a letra:** estudos de crítica literária. Volume 1. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 1996, p. 320.
[70] HOLANDA, Sérgio Buarque de; PRADO, Antonio Arnoni (org). **Op. cit.**, p. 313.

Disso o autor tira a conclusão (apoiado no paradigma de polarização) de que a "reação" dos autores avessos ao romance de matizes realistas se realiza através da anulação de um espaço de fácil atrelamento à paisagem nacional. Parece-lhe compreensível tal reação posto a hegemonia de público e crítica que possuía o romance regional. "À margem do mundo" é a expressão que o autor emprega para definir as personagens dos romances de reação. "No sr. Lucio Cardoso, que participa, embora discretamente, de semelhante reação", diz Sérgio Buarque, tomando o escritor mineiro como exemplo, "não seria (...) absurdo tentar vislumbrar um propósito bem deliberado de fugir a essas tendências correntes e prestigiosas do nosso romance"[71]. Em outro ensaio, "Um homem dentro do mundo", operando a dicotomia "humano"/"social", Sérgio Buarque considera que a tentativa de Lúcio Cardoso "prende-se menos a sugestões de influências numerosas (...) do que à convicção de que o humano deve prevalecer sobre o social"[72].

A tentativa romanesca de Lúcio Cardoso operacionalizaria aquilo que o ambiente intelectual-artístico da época designara como o problema "humano". Sendo isso o antípoda da questão "social", tais expressões legitimariam o conjunto de oposições antitéticas típicas da historiografia literária brasileira.

Entretanto, embora a crítica tenha operacionalizado esta rede de dicotomias, ela, por outro lado, comumente misturava os motivos que "inspiravam" uma e outra corrente. Ora a dicotomia perfazia-se inflexivelmente, ressaltando a antinomia absoluta do campo literário; ora confundia, ainda que operando as próprias ferramentas produzidas pela polarização, as características das duas formas de produzir romance no Brasil. Em 30 e 40, há de se ressaltar, a característica do entrecruzamento das duas correntes era mais comum que a tendência rigidamente antitética que norteou parte considerável da produção de compêndios de história literária a partir de 1960 – e a isso se pode atribuir a escassez de produção crítica a respeito de autores como Lúcio Cardoso e Cornélio Penna, ainda que bem menos lido tenha sido o último. "A prosa de ficção de 30 ergue-se sob o signo da pluralidade", diz Massaud Moisés endossando o paradigma de polarização, "razão porque (...) se pode aceitar por necessidade de clareza a sua bifurcação em duas linhas contrastantes, uma realista e outra introspectiva".[73] Traçando uma espécie de genealogia do romance brasileiro, também Afrânio Coutinho reafirma o paradigma da polarização (ainda que mencione a respeito da possibilidade de

[71] HOLANDA, Sérgio Buarque de; PRADO, Antonio Arnoni (org). **Op. cit.**, p. 324.
[72] HOLANDA, Sérgio Buarque de; PRADO, Antonio Arnoni (org). **Op. cit.**, p. 356.
[73] MOISÉS, Massaud. **História da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1983.

interligação entre as duas referidas correntes[74]): "as duas linhas temáticas da ficção brasileira – a regional e a psicológica – desenvolveram-se ao longo dos estilos estéticos do Romantismo ao Modernismo[75], recebendo de cada movimento uma contribuição especial".[76] Verifica-se uma dominante em nossa historiografia: à medida que se afasta do enrijecimento do contexto de polarização como mecanismo único de intepretação do panorama romanesco de 30 e 40, costuma-se ao mesmo tempo considerar, mesmo que operando as ferramentas dispostas pelo próprio sistema dicotômico, as correntes de modo mais maleável e intercambiável. É o caso de Alfredo Bosi, em sua *História Concisa da Literatura Brasileira*. A despeito de produzir através das ferramentas críticas de caráter dicotômico, e de dividir o panorama literário da época entre *ficção regionalista* e *romance introspectivo*[77], Bosi entende que a polarização traz vantagens conceituais (pois os próprios autores se entendiam dicotomicamente) e didáticas, mas acabam "não dando conta das diferenças internas que separam os principais romancistas situados em uma mesma faixa".[78] Aqui, as intenções didáticas regem a organização do material.

Se parte da historiografia literária que se fez no Brasil desatrelou a literatura de teor "humano", por assim dizer, das aspirações literárias nacionalistas, em geral circunscritas sob a estética naturalista, isso não ocorreu de modo integral no período coetâneo à produção romanesca de 30 e 40. Evidência disso é a verificação da publicação de *Aspectos da Cultura Brasileira*, em 1939, pela editora Schimidt. Nesse livro, Almir de Andrade reflete sobre o "humano" na literatura brasileira. Vinculando o

[74] Após descrever o nacionalismo revolucionário, via prosa naturalista e social, Afrânio Coutinho expõe a outra face do sistema literário dicotômico, a "linha psicológica", aventando a possibilidade de intercâmbio entre ambas: "Do outro lado, em uma evolução paralela, muitas vezes se confundindo as duas, uma fornecendo a base ambiental sobre a qual a outra levanta situações humanas, a linha psicológica, à qual preocupam problemas de conduta, dramas de consciência, meditações sobre o destino". Cf. COUTINHO, Afrânio**. Introdução à literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1976, p. 300.

[75] Atestando, mais uma vez, a vocação binária que o campo literário parece ter parasitado da cultura brasileira, curioso como a criação de duas espécies de linhas genealógicas caracteriza a passagem do século XIX ao XX, ou do Romantismo ao Modernismo, para um autor como Lúcio Cardoso: "ideia para um estudo: Álvares de Azevedo, o cantor de Satã, de Macário e de outros mitos poéticos do romantismo, contra Castro Alves o cantor naturalista dos escravos. Aliás poderia haver uma separação mais profunda e que viesse até nossos dias: Álvares de Azevedo, Machado de Assis e Graça Aranha (o do prefácio às cartas de Machado e Nabuco) como líderes de uma corrente que se opõe nitidamente a Castro Alves, Lima Barreto ou Aluísio de Azevedo, até os escritores regionais de hoje. Nesse último, penso particularmente em Jorge Amado". Sendo Jorge Amado o protótipo de escritor contra o qual o Lúcio Cardoso reagia romanescamente, revela-se a consciência do autor ao pertencimento à primeira "corrente", da qual o rechaço à estética naturalista seria a mola-mestra. Cf. CARDOSO, Lúcio. **Diários**. Org. Ésio Macedo Ribeiro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012, p. 248.

[76] COUTINHO, Afrâncio. **Op. cit.**, p. 300.

[77] Cf. BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1975**,** p. 432-433.

[78] Cf. BOSI, Alfredo. **Op. cit.,** p. 439.

ideário social ao humanístico, se aqui a tentativa parece ser a de dar ênfase ao aspecto "universalista" da literatura brasileira, também parece ser um modo de esmaecer o preconceito, criado em função da hegemonia do romance de corte regional, de que a arte nacional somente se produz quando derivado de temas marcadamente brasileiros – geralmente, em uma conjunção de dado social com geografia local. Nesse sentido, o autor afirma que "nossa literatura será tanto mais profundamente brasileira, quanto mais humana conseguir tornar-se".[79] Parece que para Almir de Andrade já se avolumava a consciência de que as grandes literaturas, apesar de alicerçadas em um caráter de um povo – e ele exemplifica a hipótese com Dostoiévksi e Tolstoi, "visceralmente russos" -, ao mesmo tempo nelas se extrapolam o dado local-pitoresco. Nesse texto, toda a engrenagem dicotômica da crítica funciona em função da tentativa de evidenciar como a literatura brasileira consolidava-se, em trinta, na capacidade de "atingir formas mais universais e mais completas da expressão humana"[80]. Citando autores como Graciliano Ramos, Lúcio Cardoso, Cornélio Penna, José Lins do Rego, Andrade tenta exemplificar o modo através do qual as formas sociais mais constatáveis podem tornar-se, ao mesmo tempo, expressões literárias próprias do caráter nacional e "universais":

> Ha um grande drama humano em todo êsse drama brasileiro. Ha todo um panorama de evolução moral e psicológica, articulada com a evolução das fórmas sociais. E, alêm disso, o próprio romancista não se aparta do seu ambiente: vive-o e êle próprio revela uma preocupação de compreender interiormente, de explicar-se a si mesmo a razão de ser de tudo o que vê. (...) Em suma, o movimento de humanização e de universalização da literatura brasileira vai-se firmando definitivamente, através de dois caminhos diferentes, porêm igualmente fecundos e igualmente expressivos. Não só atingiremos um alto gráu de humanismo literário por êsse caminho, individual e moral, que já entre nós traduz um movimento dos mais fortes da moderna literatura sul-americana; alcança-lo-emos também pelo outro caminho, brasileiro e social, onde igualmente se distinguem romancistas de alto valor, literatos e artistas de valor incontestável (ANDRADE, 1939, p. 87-90).

A relação, portanto, implica o vínculo entre os "caminhos" sociais e individuais que, conjugados, resultariam na construção de uma literatura vigorosa. Novamente, a relação envolve a união das duas concepções de romance que se dispunham no ambiente literário da época. Lidando com o instrumental hermenêutico coetâneo, Almir de Andrade opera a conjunção das faces de um sistema literário historicamente disjungido. Além disso, interessante notar como essa passagem expressa o pensamento de um

[79] ANDRADE, Almir. O humano na literatura brasileira. In: **Aspectos da cultura brasileira**. Rio de Janeiro: Ed. Schimidt, 1939, p. 90.
[80] ANDRADE, Almir. **Op. cit.**, p. 84.

intelectual que articula a complexificação da vida social (com o adensamento de uma burguesia mais afinada ideologicamente em conjunção a um processo de industrialização dos centros urbanos) em função da possibilidade de maior refinamento e complexidade da própria literatura que se produz nesse ambiente à medida que ele vai se tornando menos provinciano. A mudança de paisagem social em consonância com uma produção romanesca, por assim dizer, "moderna", parece evidenciar ao autor a possibilidade de construção de uma civilização, de cuja inteireza depende, à semelhança da compreensão oitocentista, de certa organicidade da literatura nacional. A produção de uma civilização sem fraturas subordina-se a uma vida intelectual também sem fraturas. O século XIX se desdobra no XX: a construção da nacionalidade é, também aqui, o dínamo da nossa vida intelectual, e a isso não sai incólume a literatura.

Seja através "dos que procuram os motivos humanos pelo caminho subjetivo e individual", seja "dos que tratam no terreno objetivo e social", diz o autor, "é uma divisão puramente de forma"[81]. Almir Andrade tenta implodir o sistema dicotômico de entendimento da literatura brasileira, alegando que as especificidades das obras suplantariam o canônico esquema de compreensão dialética. Para tanto, Graciliano Ramos é o autor por excelência, pois ele amalgamaria a experiência social ao devir essencialmente humanístico de seus personagens. A certa altura, quando tentando argumentar sobre a ineficácia do sistema de polarização, diz que "no terreno do romance social, da expressão genuinamente brasileira, encontramos tendências que ao mesmo tempo realizam um vigoroso esfôrço de investigação subjetiva"[82]. Ora, aqui parece se afigurar o juízo preconcebido do autor a influir em sua tese: credita ao romance de escopo social a capacidade de melhor expressar o sentimento nacional ("expressão genuinamente brasileira"), o que contradiz a diluição de matrizes romanescas a que o autor já havia se referido, quando justificava que a idiossincrasia dos romances sobrepujava a possibilidade de enquadramento em correntes estanques. De todo modo, começa a se esboçar que Graciliano Ramos é o autor paradigmático para Almir de Andrade, ao aliar técnica de descrição da paisagem social, de onde, para ele, deriva o sentimento íntimo de um povo, quando aliado à auscultação da psicologia dos personagens. Para prová-lo, confronta o autor de *Angústia* a Lúcio Cardoso, escritor que se lhe apresenta como espécie de paradigma do romance introspectivo:

[81] ANDRADE, Almir. **Op. cit.**, p. 94-95.
[82] ANDRADE, Almir. **Op. cit.**, p. 95.

> para Lúcio Cardoso, o romance realiza uma série de tentativas, em que a alma humana se procura a si mesma, em que momentaneamente ela "se acha", para fugir alguns passos adiante, contrariada, insatisfeita, como se, ao fim de cada tentativa, ela se sentisse cada vez mais distante do alvo procurado. (...) As personagens de Lúcio Cardoso não se definem a si mesmas: seus mundos interiores vivem cobertos por uma capa espessa, que é como que uma barreira que as separa de si próprias e que impede a aproximação total de umas com as outras. (...) Muito outro é o caráter de introspecção no romance de Graciliano Ramos. (...)
>
> Em Lúcio Cardoso, as idéias e os sentimentos são aparições fugitivas, que se ocultam em profundidades insondáveis mal acabamos de reconhecê-las: escapolem da mão a cada minuto, tornando impossível qualquér esfôrço decisivo de esclarecimento. Em Graciliano Ramos, ao contrário, elas adquirem contornos, côres e movimentos, demoram-se diante de nós para que as possamos contemplar e reconhecer. Sua visão da realidade humana não é mais favorável ao homem do que de Lúcio Cardoso – no entretanto, é mais positiva, mais concreta, mais estável (ANDRADE, 1939, p. 96-97).

Que, para Almir de Andrade, a construção ficcional de Graciliano é superior, parece indiscutível: seus personagens se assentariam melhor às tramas, sendo mais verossímeis, adquirindo a um só tempo profundidade e coerência. Aliás, isso parece consensual e verdadeiro mesmo. Mas a ambos parece persistir a lógica da perscrutação de temporalidades de longa duração, como a entender a lenta reverberação de uma estrutura social pregressa sobre a sociedade coetânea em que a narrativa temporalmente se fundamenta, desvelando resquícios – como fantasmagorias – de uma civilização sobre outra. Porém o que o excerto parece evidenciar é que a diluição dos limites temporal e espacial, como projeto de "reação" de Lúcio Cardoso à dominante romanesca naturalista, encontrou na crítica literária balizada por critérios mais pragmáticos a justificativa para enquadrá-lo esteticamente abaixo de Graciliano Ramos.

Interessante também ressaltar o emprego da palavra "positiva", o que leva a aventar a possibilidade de Andrade a ter empregado no sentido de rejeição, na construção ficcional de Graciliano, às especulações metafísicas ou teológicas, próprias do comtismo da narrativa naturalista do século XIX, da qual traços ainda restavam à narrativa de naturalista do século XX, embora não seja verdadeiro atribuir isso à produção romanesca de Graciliano Ramos. Sendo para o crítico o romance social a melhor moldura para expressão genuinamente brasileira, e essa sendo a principal demanda do sistema intelectual-artístico da época, a diluição da lógica de verossimilhança espaço-temporal em Lúcio Cardoso em função de um projeto

romanesco de radical especulação metafísica, conforme entendeu Andrade, parece-lhe desconforme do ponto de vista estético.

Importa salientar, contudo, que também no texto de Almir de Andrade o funcionamento exegético depende da maquinaria conceitual de orientação dicotômica, como a reafirmar que o sistema literário da época subsistia em função da busca, no romance, de uma expressão-síntese propriamente nacional, isto é, de uma linguagem caracterizante da experiência brasileira, em conjunção a uma voz literária essencialmente humanística: essa parece ser a equação modernista da qual o resultado significa o esboço de uma civilização nascente.

A reincidência hegemônica do romance de corte social, cuja linguagem, em muitos casos, se pretendia "transparente", gerou uma espécie de exaustão em fins de 30, de que se verificava que a novelística nacional, para atingir um patamar razoável (isto é, "universal"), necessitava de "análise". Da intersecção entre a experiência romanesca nacional e a síntese humanística, a narrativa nacional pleitearia o reconhecimento da qualidade mais notável de uma tradição romanesca: a capacidade de encerrar sentimentos que, ainda que típicos do caráter de um povo e de um temperamento, sumarizassem a envergadura da experiência humana.

Em alguma medida, a crítica de Mário de Andrade ao que ele chama de tendência "da nossa psicologia romanesca", em "Romances de antiquário"[83], passa também pelo trânsito entre a nacionalidade e o contexto que a extrapola. Neste texto, Mário de Andrade afirma que a referida tendência do romance brasileiro ainda está no estágio de "reflexo condicionado", em uma "aritmética adiposamente satisfeita de si, pela qual dois e dois são quatro".[84] A exceção que se lhe afigura é Cornélio Penna, na medida em que este "lembra aos nossos romancistas a hipótese riquíssima de dois e dois somarem cinco. Ou três".[85] O questionamento de Mário de Andrade parece derivar da constante documentária nacional que, pela hegemonia que gozou, plasmou no ideário da experiência romanesca brasileira o critério normativo da coerência realista. Questionando aquilo que ele chama de "focalização monótona", Mário de Andrade, ao revisitar a espécie de linhagem psicológica brasileira, descreve o que acredita ser a capacidade de existência "universal" do romance brasileiro:

[83] ANDRADE, Mário de. O empalhador de passarinho. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.
[84] ANDRADE, Mário de. **O empalhador de passarinho.** Belo Horizonte: Itatiaia, 2002, p. 126.
[85] ANDRADE, Mário. **Op. cit.**, p. 126.

> a focalização monótona de uma só tendência psicológica, do caráter dirigente do indivíduo, tem um valor moral, digamos de transferência, quando assim normal e profunda. (...)
> O romance brasileiro sofreu essa deficiência da focalização única. Mesmo deixados de parte os seres pobres de profundeza ou verdade interior de José de Alencar, (...) a verdade é que a tendência para a criação de protótipos, por mais comoventes e vivos que sejam os personagens de um Taunay e especialmente Aluízio de Azevedo, enfraquece muito o documentário psíquico destes romancistas. Os protótipos que inventaram não têm a necessidade moralística de um Acácio ou de um Werther, porque não são sínteses-humanas, mas apenas sínteses de determinados tipos conformados pela classe, pelo meio, etc. (...)
> Seria preciso que passássemos por todo o atormentado experimentalismo dos modernistas do mundo, pra que o romance brasileiro se adestrasse mais na introspecção, e normalizasse nas suas páginas a pesquisa do indivíduo (ANDRADE, 2002, p. 154-155).

A despeito do programa modernista que ajudou a formular, no qual a visitação passava pela cultura ameríndia e pela cultura popular nordestina, aqui, para Mário de Andrade, as balizas necessárias para a "pesquisa do indivíduo" pareciam ter se conjugar ao terreno cultural externo, visto que a experimentação modernista extranacional poderia lograr ao romance brasileiro modernista o descolamento da relação direta com meios locais propiciadores da "focalização monótona". Neste ponto, a tentativa de mitigar a hegemonia do romance regionalista parece clara. Não é novidade, aliás, que Mário de Andrade entendia como um retrocesso (sobretudo do ponto de vista estético) a afluência da estética naturalista em 30. Para ele, o modernismo durara menos de dez anos[86]. Para Mário faltava ao romance brasileiro aquilo que é prototípico nas almas, os "heróis-sínteses", como ele diz em "A psicologia em análise", "Dom Juan, Romeu, Fausto".[87]

Em suma, estando o grupo de escritores sobre o qual aqui se transita na encruzilhada entre o modelo hegemônico de definição da identidade nacional (o que implica o reconhecimento de participação, através da literatura, da construção de respostas ao modelo de civilização que no Brasil se buscava definir) e as predileções pessoais (que dizem respeito às visões estéticas, políticas, religiosas etc.) é que parece centrar-se a questão mais premente no estudo da geração modernista que se empenhou, sobretudo a partir de 30, em romances. Em outras palavras, estando à direita ou à esquerda do campo literário, a "brasiliana" parece se manifestar, sobretudo para tentar

[86] "É geralmente aceito, e com razão, que o Modernismo, como estado de espírito dominante e criador, durou pouco menos de dez anos, terminando em 1930 com as revoluções políticas e a pacificação literária" Cf. ANDRADE, Mário. **Op. cit**., p. 190.
[87] ANDRADE, Mário. **Op. cit.**, p. 159.

decifrar o que resta, no período de constituição de uma sociedade burguesa no Brasil, do sistema colonial em suas mais variadas facetas.

1.3 *Somos nós também nacionalistas?*

Aqui já se referiu à observação de Agrippino Griecco em relação à vida literária e intelectual de 1930, segundo a qual das duas correntes intelectuais dos anos trinta uma visava à representação do Brasil contemporâneo, ao passo que a outra buscava interpretar o Brasil arcaico. A despeito de quaisquer déficits de validade desta proposição, se nos afigura improvável que escritores como Lúcio Cardoso e Cornélio Penna tenham passado à margem, em suas produções romanescas, de uma interpretação nacional, ainda que a representação nacional nestes autores se revele tangenciada, modulada por matrizes de representação menos comum à tradição literária nacional (como o melodrama) e, por isso mesmo, menos reconhecíveis à crítica literária brasileira.

A Cornélio Penna foi reputado, por Alfredo Bosi, o epíteto de criador do nosso "romance psicológico brasileiro", sem que, contudo, durante muito tempo, se tenha tentado operacionalizar o que de nacionalidade havia em seus romances. Em alguma medida, Luiz Costa Lima o fez, na medida da relação que empreende ao mostrar a inabitual representação da casa-grande no mundo agrícola-cafeeiro do século XIX. Contudo, no caso de Lúcio Cardoso o relevo da interpretação de caráter psicologizante, na qual a auscultação do *ser* tem estatuto primordial, hegemonizou sua fortuna crítica.

A despeito disso, parece que o rechaço dos chamados "intimistas" (categoria em que Lúcio Cardoso e Cornélio Penna geralmente são enquadrados) ao problema do entendimento nacional não se realiza. Isso porque a consciência do impasse entre expectativa social e "investigação da alma humana" (para usar uma expressão bastante gasta) não é tão pacífica quanto se pode supor ao acreditar em uma divisão rígida do campo literário de 30, ou seja, estanques e impenetráveis "romance introspectivo" e "regionalismo neonaturalista". Aliás, sendo que essas designações buscavam homogeneizar coisas muitos díspares dentro das próprias categorias, o problema se acentua ainda mais. De todo modo, sendo a nacionalidade o critério mais distintivo entre os "intimistas" e "regionalistas", ou ainda "realistas" e "espiritualistas", as leituras a respeito da obra de Lúcio Cardoso e Cornélio Penna permaneceram aquém da verificação do dispositivo da nacionalidade.

É nesse sentido que, aqui, a articulação da "segunda via" do Modernismo de trinta se fundaria em um projeto de representação nacional cujo vínculo se manifestava com as estruturas econômicas e sociais de "longa duração"[88], o que, em tese, ajudou a gerar certa dilatação espaço-temporal de romances como *Crônica da Casa Assassinada*[89], de Lúcio Cardoso e *A Menina Morta*[90], de Cornélio Penna, cujos ambientes pairam sob uma atmosfera alheia à realidade modernizante que hegemonizou a vida social e privada a partir dos anos 1930. Pelo contrário, essas obras parecem apelar para o resíduo do ideário da herança colonial: estruturas que se não são casas-grandes no sentido estrito (caso do romance de Lúcio Cardoso), em muito se aproximam da subutilização e ruína financeira pela falta de "potencial humano", como diria Gilberto Freyre, a que "na terceira ou quarta geração, casas enormes edificadas para atravessar séculos começaram a esfarelar-se de podres por abandono e falta de conservação"[91]; no romance de Cornélio Penna, o culto quase religioso, presente na cultura patriarcal-escravagista do Brasil do século XIX, às crianças brancas precocemente falecidas, além da posterior espécie de "santificação" das mesmas, assim como dos demais membros da família patriarcal[92]; a incidência, tanto em Lúcio Cardoso quanto em Cornélio Penna, de ambientação de romances em espaços fundamentalmente rurais, como a radicar a experiência romanesca na base da civilização brasileira, afinal, como nos disse Sérgio Buarque, "se (...) não foi a rigor uma civilização agrícola o que os portugueses instauraram no Brasil, foi, sem dúvida, uma civilização de raízes rurais"[93]. Afigura-se, assim, o "Brasil profundo", depositário de certa "verdade" arquetípica da nacionalidade.

Nesta interpretação, a representação nacional na literatura dificilmente se desatrela da hegemonia da moral patriarcal no Brasil dos séculos XIX e primeira metade do XX, que, ao plasmar a vida social sob os paradigmas da família tradicional, engendrou na vida nacional profundas formas de violência. E é da violência, em conjunção aos símbolos de contornos patriarcais, que se chega, aqui, ao ideário

---

[88] Cf. BOSI, Alfredo. "Formações ideológicas na cultura brasileira" In: ***Estudos Avançados***, n.º 25, set.-dez. 1995.
[89] CARDOSO, Lúcio. **Crônica da Casa Assassinada**. Ediouro, São Paulo: S/D.
[90] PENNA, Cornélio. **A Menina Morta**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Editora Jose Olympio, 1970.
[91] FREYRE, Gilberto. **Casa-grande e Senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal**. 32ª. Edição. Rio de Janeiro: Record, 1957, p. 27.
[92] FREYRE, Gilberto. **Casa-grande e Senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal**. 32ª. Edição. Rio de Janeiro: Record, 1957, p. 27.
[93] HOLANDA, Sérgio Buarque. **Raízes do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 73.

representativo da herança ibérica. Afinal, o paradigma que se criou da representação nacional como desvelamento social, sobretudo pela hegemonia do romance de corte social em trinta, não pode ser tão imbatível a ponto de dogmatizar toda a fortuna crítica da geração dos romancistas da grande geração de trinta. Os mais importantes textos das Ciências Sociais escritos no Brasil no século XX não desmentem a hipótese da relação inextricável entre formação histórica nacional e tradição patriarcalista: Sérgio Buarque, Gilberto Freyre, Raymundo Faoro e Caio Prado Júnior passaram pelo tema da família como instância criadora de valores, formas de convívios, padrões de legitimidade etc. que dominaram a vida social e política brasileiras em todo século XIX e em grande parte do XX - aliás, sobre a história política, a aparente infindável tradição oligárquica bate-nos à porta ainda hoje.

É por isso que sendo o meio rural as "raízes" de nosso país, torna-se compreensível o projeto dos autores aqui em questão: representa-se o país não pelo detalhamento (com o fim da denúncia) da realidade social contemporânea (no caso, a de 1930), mas a partir de símbolos marcadamente oitocentistas, arraigados nas bases da sociedade "moderna" brasileira que remontariam, por isso mesmo, às "raízes rurais". Essa remissão pressuporia a voga do modelo familiar enrijecido típico do Patriarcado, no qual a diferença (sexual, ideológica, etc.) costuma se converter em desvio. Taís "raízes", portanto, pressupõem uma realidade estritamente doméstica, já que vinculada ao mundo rural e semifeudal das fazendas e chácaras familiares. Daí o grau de *envelhecimento* do espaço ficcional que a *Crônica da Casa Assassinada* figura: há ali uma realidade doméstica oitocentista, cujos símbolos de uma opulência caduca ecoam a todo tempo através da tradição que o sobrenome família tem de encarnar.

Lugar convergente de todas as demandas sociais do mundo patriarcal, é fundamentalmente a esfera da casa[94] para onde afluem as principais narrativas de Lúcio Cardoso e Cornélio Penna. Tanto em *Crônica da Casa Assassinada* quanto em *A Menina Morta*, a casa, conjugando as relações sociais mais fundamentais, é a estrutura a partir da qual a vida se ramifica, na qual a autoridade, o respeito, a pudicícia sexual e os valores ligados ao trabalho emolduram o painel do Patriarcado que no Brasil se gerou. "O brasileiro pela sua profunda formação patriarcal (...) é um tipo social em que a influência da casa se acusa ecológica e economicamente em traços de maior

[94] "No Brasil, a 'casa' é mais do que local de moradia. É também (...) escola, igreja, banco, partido político, hospital, casa comercial, hospício, parlamento, restaurante, e o que mais se queira". Cf. **Sobrados e mucambos: decadência do patriarcado rural e desenvolvimento do urbano**. Ilustração de Lula Cardoso Ayres. 3. ed. Rio de Janeiro, RJ: José Olympio, 1961, p. 18.

significação"[95], diria Gilberto Freyre. "Ecológica" é o modo como Freyre designa a tradição familiar brasileira que se constitui sob a herança do padrão ibérico. A palavra é sintomática se se pensa que a ela não escapa a dimensão de organicidade que a esfera casa, via instituição familiar, mantém com as formas de convívio mais gerais em uma sociedade de feitio patriarcal como a que no Brasil se desenvolveu. Também Drummond não se furtou de poetizar o *envelhecimento* que a vida agrária impingiu à memória nacional, como se entre os séculos XIX e XX uma lenta desagregação tivesse corroído a civilização patriarcal; como se a *vontade* de explosão do "paiol" ainda nos sombreasse...

> Café em grão enche a sala de visitas,
> os quartos - que são casas - de dormir.
> Esqueletos de cadeiras sem palhinha,
> o espectro de jacarandá do marquesão
> entre selas, silhães, de couro roto.
> Cabrestos, loros, barbicachos
> pendem de pregos, substituindo
> retratos de óleo de feios latifundiários.
> O casarão senhorial vira paiol
> depósito de trastes aleijados
> fim de romance, *p . s*.
> de glória fazendeira (DRUMMOND, 2002, p. 905-906).

Núcleo de infelicidade pela potência de violência simbólica que gera, a esfera da casa nos romances em questão funciona como uma espécie de organismo represador das pulsões, subsumidas pelos valores de rigor moral da vida sob a tutela patriarcal, em que os afetos subtraem-se aos comportamentos e valores ideais à moral patriarcal, como em *A Menina Morta*:

> Não podia chamá-la [a Carlota] e dizer-lhe que se o ódio reinara naquela casa, a ira nascida de uma só palavra, para depois crescer alimentando-se de tudo, até tornar impossível a própria existência (PENNA, 1970, p. 337).

A referida casa é a grande fazenda rural produtora de café de *A Menina Morta*, lugar no qual quadro de tensões é desencadeado depois da morte da pequena herdeira da imensa empresa agrícola. Carlota, herdeira da fazenda, volta da corte para o convívio com os pais, tornando-se uma espécie de elemento apaziguador da tensão coercitiva do ambiente da casa. Deflagrado diante da precoce morte inexplicável, o ambiente violento de influxo contínuo de coerções não demora a acometê-la. A sensação aterradora e apavorante toma os sentidos dos moradores: "parecia haver em qualquer lugar,

[95] FREYRE, Gilberto. **Op. cit**., p. 34.

escondida, a bomba prestes a explodir"[96]. A casa é figurada como o termômetro das tensões da família, a que gradativamente vai se tornando o epicentro das pressões, a minar a constituição psíquica dos moradores. Aliás, não muito diferente do que ocorre no romance de Lúcio Cardoso, em que a casa se afigura como uma espécie de símbolo da degradação moral da família; a cada desvelamento de uma rachadura, uma traição conjugal; o alastramento de ervas daninhas nos canteiros malcuidados, um possível incesto. De todo modo, à chácara dos Meneses, lugar no qual se ambienta a trama da *Crônica da Casa Assassinada*, se retornará. Importa dizer que o grande império agrícola do Grotão do romance de Cornélio Penna, indissolúvel em sua altanaria imperial, a certa altura deixa ser entrevisto pela fantasmagoria que a tradição familiar faz ecoar. Como se a expectativa solapadora da ruína sombreasse o futuro da fazenda, sob o signo da genealogia o passado retorna, na impressão de Carlota:

> eu ficarei no Grotão até morrer. (...) Mas não sei se a minha permanência nele será para a vida ou para a morte do trabalho do nosso pai e de nossos avós... Creio que vamos todos morrer lentamente, dia a dia, momento a momento, mas seremos sempre os mesmos aqui... (PENNA, 1970, p. 443).

Nesse trecho, a sensação do fim cataclísmico parece se relacionar com os indícios familiares de lenta desintegração: Mariana, sua misteriosa mãe, viaja inexplicavelmente, jamais retornando à fazenda; seu Pai, o Comendador, vai à Corte, onde seus outros dois irmãos estudavam, e lá morre, com uma imprecisa doença; seus irmãos viajam à fazenda, porém fazem-no de modo bastante rude, quase desprezando a irmandade que os teria de unir, tirando-lhe quantias do capital dos negócios do Café e da escravatura. A ideia da dissolução familiar, conjugado à desagregação da empresa agrícola, atormenta fortemente Carlota, tornando mais pesado o fardo que é ruir quando ainda se é, por assim dizer, construção, para referir novamente ao verso de Caetano Veloso. Do alto da opulenta fazenda, a instituição familiar, alicerçada na grande empresa agrícola de lastro escravocrata, vagamente desfaz-se, como se a sucumbir sob o jugo de uma misteriosa chaga – como, aliás, ocorre à Celestina, familiar-agregada pobre da família do patriarca. Não tanto por um acontecimento de ordem política ou econômica, a decadência do próspero latifúndio desencadeia-se por um evento de ordem psicológica: a morte insólita da inominada criança herdeira. E é justamente num evento tal como esse, como se sob a máscara de ferro do nosso Patriarcado houvesse uma frágil nação, que se

[96] PENNA, Cornélio. **A Menina Morta**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Editora Jose Olympio, 1970, p. 368.

entreveem as referidas "raízes nacionais", a revelar que se *tudo que é sólido desmancha no ar*, a instituição-símbolo do Brasil oitocentista, a família, na configuração típica do Patriarcalismo brasileiro, ou seja, inteiramente conjugada aos valores morais da religião católica, se afigura em *A Menina Morta* completamente vulnerável a anomalias de ordem psíquica. A altivez da instituição sucumbe diante de eventos insólitos, espreitada pela loucura. Nesse ponto, a análise de "longa duração" da sociedade brasileira parece pôr luz sobre a constituição da instituição familiar no Brasil, funcionando como uma espécie de revisão da herança ibérica na perscrutação das mais enraizadas mazelas nacionais.

Instituição estrutural para as formas de convívio sociais brasileiras, "a família patriarcal fornece o grande modelo por onde", diz-nos Sérgio Buarque, "se hão de calcar na vida política, a relação entre governantes e governados, entre monarcas e súditos", sendo no Brasil "uma lei moral inflexível superior a todos os cálculos e vontade dos homens"[97], o que faz deixar claro que a configuração social que no Brasil foi hegemônica se deu em grande parte permeada pelos valores da família, principalmente por uma moral sexista lastreada na religião católica. Além de entender, tal como Sérgio Buarque, a família como instituição central para o modelo de sociedade que desde o século XVI no Brasil se formou, assumindo-se, portanto, como "o grande fator colonizador no Brasil"[98] (e não o indivíduo nem tampouco o Estado), Gilberto Freyre, com sua característica *sensualidade* argumentativa, diz que as

> casas-grandes foram até hoje onde melhor se exprimiu o caráter brasileiro; nossa continuidade social. (...) Estudando a vida doméstica dos antepassados sentimo-nos aos poucos nos complementar: é outro meio de procurar o 'tempo perdido' (FREYRE, 1957, p. 36).

A despeito de as inclinações emotivas de Gilberto Freyre se fazerem visíveis em sua narrativa sociológica, não é descabida a proposição de que a "nossa continuidade social" advém do modelo de família em que se pautaram as casas-grandes, afinal, as concepções mais marcadamente nacionais (a indiscutibilidade da fé cristã como verdade espiritual, a crença no poder constituidor da família e o tabu constituidor da pudicícia sexual como controle dos corpos) são características dos valores médios da vida social brasileira, que, derivadas dos valores da família de conformação patriarcal, somente serão postos em xeque quando pelos idos de 1960-1970 a revolução sexual, permeando

[97] HOLANDA, Sérgio Buarque. **Raízes do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 73-74.
[98] p. 18.

a juventude de classe média, debocha e derroga esta moral, alterando-lhe os fundamentos. Antes, contudo, o samba de Noel Rosa já havia a troçado.

Também *Crônica da Casa Assassinada*, de Lúcio Cardoso, evidencia a relação da família de conformação patriarcal em relação ao ambiente da casa. Nesse romance, a chácara dos Meneses é o lugar para o qual convergem as tensões da trama, na qual Nina, figura central do romance, passa a morar depois da união com Valdo, um dos Meneses responsáveis pela manutenção do prestígio (ainda que em decadência) que a família gozava em uma pequena cidade do interior de Minas Gerais.

Todo o romance parece funcionar de modo a deixar entrevisto o passado. Nesse jogo, as estruturas caducas do passado rural inevitavelmente se chocam com valores avessos ao que se pretende a todo custo conservar. No romance, o confinamento sexual parece ser a pedra de toque para a compreensão do vislumbre ao Patriarcado e, por consequência, à própria nação**.** Nina e Timotéo são, por assim dizer, os parafusos que não se encaixam na engrenagem patriarcal que se busca fazer funcionar.

Nesse sentido, é preciso dizer que a relação de Lúcio Cardoso e Cornélio Penna com as demandas da representação nacional do projeto modernista operam de modo tangenciado, mobilizando um *modus operandi* de feitura romanesca que funciona como uma espécie de revisão da herança ibérica, retomando o passado oitocentista amalgamado à vida social novecentista, fundamentalmente urbana e burguesa. Na *Crônica*, Nina é símbolo dessa modernidade burguesa. Daí a violência gerada por esse conflito.

As evidências da relação dos autores com as premissas e demandas de caráter ideológico e religioso do seu tempo, por um lado, e da tradição literária nacional como um todo, por outro, manifestam-se tanto nos textos ficcionais quanto nos epistolares e autobiográficos (por mais que o regime de escritura de Lúcio Cardoso pareça se confundir por entre gêneros, numa espécie de homogeneização da máquina escritural).

A comprovação disso se delineia fortemente no *Diário* do autor da *Crônica*. Depois do falecimento de Cornélio Penna, grande amigo de Lúcio, a esposa do falecido autor o convida para uma visita à casa da família Penna. Registrando esse encontro no *Diário*, Lúcio escreve a respeito de Cornélio e de sua casa:

> Tudo aqui é arrumado como antigamente se arrumava uma casa no Brasil – e sente-se, mais vivo do que nunca, esse amor do autor pela sua terra, pela sua gente [,] "por essa alma que vislumbramos tanto", como se refere num trecho sobre Itabirismo, e que vislumbrava exatamente em Itabira, como um depósito rico e excepcional desse angustiado espírito de brasilidade (CARDOSO, 2012, p. 468).

A esse trecho se somam diversas passagens no *Diário* em que o autor se volta ao tema da nacionalidade, seja na literatura, seja na vida política e social. Em uma dessas passagens, o autor diz que "não podemos nos considerar uma operação resolvida, uma forma estabilizada de povo"[99]; em outra, julga necessário "reunir as forças abstratas dispersas, no esforço para criar, antes de organizar, um ideal correspondente a uma realidade mais avançada, mais fundamentalmente brasileira"[100]. Questionando a democracia como o sistema político nacional, Lúcio reivindica que "venha de vez o estado puro de catástrofe, de morte e de espanto, que nos permitirá inventar de novo o Brasil futuro", sem precisar qual regime político substituiria o que para ele é "a democracia sem autenticidade [que] se ergueu melancolicamente nos pórticos nus da nossa história".[101] Mais a frente, o autor fala de cidades pequenas e decadentes: "é este o Brasil obscuro, feito de almas pobres e contrafeitas, o que me interessa"[102]. Esboçando largamente concepções de "espírito nacional" e/ou "alma nacional" no *Diário*, o escritor deixa entrever sua relação com o ponto nevrálgico de nossa tradição literária: a identidade nacional. A possível explicação para a crítica passar ao largo do problema da representação nacional na obra do autor, a despeito de evidências da preocupação dele em relação a esse problema, se faz compreensível, antes de tudo, pelo seu posicionamento historiográfico. Estando "à direita" do sistema literário nacional, se alijou dele (e dos demais escritores "intimistas") qualquer verificação do dispositivo da nacionalidade.

Em um período de obsessão pelo significado da nacionalidade brasileira, as demandas intelectuais das décadas de 1920 e 1930 parecem não ter passado incólumes à formação intelectual de Lúcio Cardoso e Cornélio Penna, desdobrando-se em seus maiores romances, já na década de 1950. Costuma-se pensar que porque autores como Cornélio Penna e Lúcio Cardoso se entendiam como ponto de recusa em relação à narrativa de teor naturalista, no período do início dos anos 30, eles, por consequência, se afastariam do projeto modernista de constituição do retrato simbólico do país - projeto que acompanhava a constituição política do país, na construção de um Estado moderno - que certamente passava pelo interesse do Estado em "exigir do intelectual a sua

[99] CARDOSO, Lúcio. **Diários**. Org. Ésio Macedo Ribeiro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012, p. 257.
[100] CARDOSO, Lúcio. **Op. cit.**, p. 256.
[101] CARDOSO, Lúcio. **Op. cit.**, p. 394.
[102] CARDOSO, Lúcio. **Op. cit.**, p. 502.

integração do corpo do regime"[103], como disse Mário de Andrade. Se é coerente dizer que a irritação frente à hegemonia do romance de constituição mais empirista, por assim dizer, de fato ocorreu[104], por outro lado lê-los (Lúcio Cardoso e Cornélio Penna) totalmente desvirtuados do tema por excelência de sua geração, o Brasil, parece um erro hermenêutico.

Percorrendo o tema do fracasso como o sistema em torno do qual a intelectualidade brasileira atravessava recorrentemente, Mário de Andrade, em *Elegia de Abril*, esboça uma chave de compreensão para a passagem das gerações de intelectuais vindos do Brasil da República Velha, da qual o próprio Mário proveio, e dos intelectuais formados sob a égide do Estado Novo, dentro do qual o projeto modernista se constituiu, marcando os modos distintos de compreensão do trabalho intelectual no Brasil da passagem do século XIX até meados da primeira metade do século XX. Ao tom de Mário de Andrade não se furta a dimensão de fracasso a que atribui à sua geração, cujo programa de atuação ele decisivamente ajudou a traçar.

> a minha pífia geração era afinal das contas o quinto ato conclusivo de um mundo, e representava bastante bem a sua época dissolvida nas garoas de um impressionismo que alagava as morais como as políticas. Uma geração de degeneração aristocrática, amoral, gozada, e, apesar-da revolução modernista, não muito distante das gerações de que ela era o 'sorriso' final (ANDRADE, 1974, p. 192-193).

Luis Bueno acredita que a recorrência do *tipo* do "fracassado" na ficção nacional sugira que o romance de 30 definiu sua visão de nacionalidade através da ideia do fracasso, em que os personagens mimetizavam aspectos vários do atraso nacional[105]. E é precisamente em *Elegia de Abril* que Mário de Andrade expressa a compreensão de um mal-estar geracional generalizado que tenha acometido a intelectualidade modernista. Ele parece levantar a hipótese de que a pusilanimidade de espírito dos escritores tenha sido condicionada pela "ilusão perdida" da ideia de constituir uma consciência nacional estável (ou seja, desrecalcada) através da literatura. Esta "ilusão

[103] ANDRADE, Mário de. Elegia de Abril. In: **Aspectos da Literatura Brasileira**. 5º edição. São Paulo: Martins, 1974, p. 187.

[104] Após estudar a correspondência entre Cornélio Penna e Lúcio Cardoso, depositada na Casa de Rui Barbosa, Marília Rothier Cardoso acredita que o "tema que motiva a correspondência [entre os autores] é a solidão do artista", e isso se deveria muito em função do inconformismo de ambos face à "expectativa do bom senso social" (CARDOSO, 2004, p. 218-219). Em uma correspondência, Cornélio Penna fala em "fazer o bonrapazismo", se referindo à expectativa de empenho do romancista entre os anos 30 e 40. "Não acredito o romance como uma pintura, mas como estado de paixão" (idem, p. 220), diz Cornélio em resposta à carta de Lúcio Cardoso. Cornélio parece aludir, quando se refere à "pintura", à concepção de ficção que se pretende estritamente documental. Tal passagem endossa o argumento de que também a polarização do campo literário em trinta, à semelhança da polarização ideológica, era flagrante nos próprios escritores da época, e não uma interpretação posterior da historiografia e crítica literárias.

[105] BUENO, Luis. **Op. cit.**, p. 76.

perdida" se expressaria, na ficção, através da debilidade da paisagem física e moral. Em função disso, propõe o reconhecimento de uma causa que justifique a repetição:

> não é possível aceitar esta frequência de um tipo moral, em nossa ficção **(...)**, sem lhe reconhecer uma causa. (...) Toda esta literatura dissolvente será por acaso um sintoma de que o homem brasileiro está às portas de desistir de si mesmo (ANDRADE, 1974, p. 190-191)?

Compondo um arco de ideias que vai da recorrência do fracasso à decadência, no sentido de uma paisagem arruinada, se afigura certo *envelhecimento* precoce da sociedade brasileira. Lembre-se de Claude Lévi-Strauss em *Tristes Trópicos*:

> um espírito malicioso definiu a América como um país que passa da barbárie à decadência sem ter conhecido a civilização. Poder-se-ia, com mais justeza, aplicar a fórmula às cidades do Novo Mundo: elas vão do frescor à decrepitude, sem parar na madureza. (...) Para as cidades europeias, a passagem dos séculos constitui uma promoção; para as americanas, a dos anos é uma decadência. Porque elas não são apenas recém-construídas: são construídas para se renovar com a mesma rapidez com que foram erguidas, isto é, mal (LÉVI-STRAUSS, 1957, p. 96).

Descrevendo o itinerário de viagens que fez pelo Brasil nos anos 30, Lévi-Strauss parece empregar o exemplo do Brasil (sobretudo Rio de Janeiro e São Paulo) como metonímia para o fenômeno da constituição das cidades no Novo Mundo. Sobre São Paulo, ele diz, "a evocação de lembrança de quase 20 anos atrás assemelha-se à contemplação de uma fotografia fenecida"[106], e é, como se sabe, este Brasil "a meio caminho entre a construção e a ruína"[107], vislumbrado por Lévi-Strauss, que, parece-nos, ajudou a plasmar o ideário modernista configurado a partir do tema da decadência precoce. Nessa leitura do país, a deterioração antes da madureza configura "a precocidade dos estragos do tempo"[108], como se a civilização tropical fosse mais vulnerável à ação corrosiva do tempo. Parece sintomático que o *envelhecimento* apontado por Lévi-Strauss tenha sido também captado e transformado em recurso estético pela segunda geração de modernistas, inclusive Lúcio Cardoso e Cornélio Penna.

Exemplar do aspecto arruinado de cidades brasileiras é a crônica *Cidades Mortas* (título que também cunha o nome do livro), de Monteiro Lobato. Publicado em 1921, o texto traça os principais aspectos de cidades acometidas por uma profunda letargia em função da modificação dos centros de cultivo de café em São Paulo. Entrave

[106] LÉVI-STRAUSS, Claude. **Tristes Trópicos**. São Paulo: Ed. Anhembi, 1957, p. 98.
[107] LÉVI-STRAUSS, Claude. **Op. cit**., p. 99.
[108] LÉVI-STRAUSS, Claude. **Op. cit**., p. 97.

econômico, provincianismo das relações sociais, infecundidade de terras mal cultivadas são o que resta na paisagem dessas cidades que passaram do progressismo à decadência sem passar por "sua madureza", para falar com Lévi-Strauss. Como produto inevitável deste sistema de coisas, a paisagem que se erguia como construção torna-se ruína. "A quem em nossa terra percorre tais e tais zonas, vivas outrora, hoje mortas, ora em via disso, tolhidas de insanável caquexia, uma verdade, que é um desconsolo, ressurge de tantas ruínas: nosso progresso é nômade e sujeito a paralisias súbitas"[109], anota Monteiro Lobato descrevendo o mecanismo de extração[110] que se tornara paradigma na história colonial brasileira. O regresso do ponto de vista econômico (re)projeta sobre a paisagem os ideais e as técnicas coloniais, sendo a força motriz da região mais pretérita que presente: "ali tudo foi, nada é. Não se conjugam verbos no presente. Tudo é pretérito"[111]. A decrepitude dos casarões, os carros de boi, a pacatez do ambiente remonta, nesse sentido, ao passado colonial.

O ambiente descrito por Monteiro Lobato parece muito sintomático se se pensa que a modernização institucional e artística que se tenta operar na passagem nas décadas de 20 e 30 encontra um forte óbice na própria estrutura institucional do país: o século XIX - patriarcal, agrário e liberal às avessas - persiste no XX, a despeito do desenvolvimento tecnológico moderno.

Também a Lúcio Cardoso não é estranha a ideia de que o passado colonial possa servir de metáfora para a estabilização de certo "espírito eminentemente brasileiro"[112].

---

[109] LOBATO, Monteiro. **Cidades mortas**. São Paulo: Globo, 2007. p. 21.

[110] "A uberdade nativa do solo é o fator que o condiciona. Mal a uberdade se esvai, pela reiterada sucção de uma seiva não recomposta, como no velho mundo, pelo adubo, o desenvolvimento da zona esmorece, foge dela o capital — e com ele os homens fortes, aptos para o trabalho. E lentamente cai a tapera nas almas e nas coisas". Cf. LOBATO, Monteiro. **Op. cit.,** p. 21.

[111] Cf. LOBATO, Monteiro. **Op. cit.,** p. 21.

[112] Expressão cunhada pelo próprio autor. Como já se disse, é recorrente a passagem pelo tema da identidade nacional em Lúcio Cardoso: "Denunciemos agora sem temor, para achar mais tarde aquilo que constitui um espírito – o nosso espírito. Como os taumaturgos da antiguidade, precisamos insuflar com violência uma vida ao corpo adormecido, ao deserto que somos, que AINDA somos. Penso nalguma coisa que constitua um espírito eminentemente brasileiro, dotado de vivência e aristocracia, capaz de se opor a essa velha onda de mulatismo no seu sentido mais extenso e profundo, o autêntico lado de sombra da nossa personalidade". Em outro trecho, Lúcio prossegue: "a face oculta, o *espírito* (...) que nos traduzisse como uma visão autônoma. Não temos ainda o segredo de nossa identidade, somos povos de superfície e existência animal: nada, em nossas constantes de vida, exprime um pressentimento ou uma consciência desse ignoto que sombreia a máscara das raças positivas. Não sou dos que defendem o negro, pois as qualidades que neles nos apresentam, de caráter sensível e plástico, são atributos eminentemente corrosivos, ou melhor, aqueles exatamente que através do tempo e da formação de um povo, mais contribuem para seu amolecimento e desvitalização. Tudo o que havia no negro de forte e de autêntico no significado 'bravo' da palavra, foi cauterizado na senzala. O que herdamos foi o seu gosto nostálgico das músicas e das pequenas virtudes familiares. Precisamos ser desumanos e recobrar a energia que nos falta. O *lado branco*, aquele que alimentou nossos únicos homens de estirpe, é aquele sobre o qual devemos construir nossa possibilidade de existir" Cf. CARDOSO, Lúcio. **Op.cit**., p. 236-237.

Ao se referir a Penedo, uma antiga fazenda do interior de Minas Gerais (e aqui a obsessão por esse passado aristocrático se faz nítido na escritura do autor), e ao mesmo tempo comentado a leitura que fazia de *Minha Formação*, de Joaquim Nabuco, Lúcio Cardoso diz a respeito da fazenda: "vejo que não ando aqui longe do espírito nacional"[113]. A fazenda que possivelmente desencadeou a ideia da Chácara dos Meneses se lhe parece "um aviso a ser decifrado", perguntando-se se naquele lugar não estaria "a história desse espírito que tantas vezes eu procurei encontrar, uma manifestação pessoal, autêntica, da nossa maneira de ser?"[114] Lúcio parece se pautar pela ideia de que, quanto mais se afasta dos centros urbanos, pelos influxos cosmopolitas que recebem, mais se estará perto de uma essencialidade nacional. "À medida que o Brasil se afasta para o interior, sua alma se torna mais forte e mais positiva; foi em Minas Gerais, nos becos e vielas de suas cidades mortas, que vi se erguer mais alto (...) o espírito de nossa gente"[115] Certamente, *Os Sertões* se afigura como a primeira grande manifestação da busca de um Brasil interiorano, o que significa que a operação da busca de uma visão nacional que Lúcio opera não lhe é exclusiva. De todo modo, é neste lugar que o autor vislumbra as referidas "raízes" nacionais: "neste casarão há um tom de grandeza indescritível; quem quer que tenha vivido aqui, encarna hoje as raízes sem as quais é impossível criar um sedimento de povo ou nação"[116].

Entre a busca identitária que o movimento modernista efetuou, principalmente se se pensa na configuração simbólica de um *Macunaíma*, por exemplo, em que as "raças" (como assim à época se entendia) transfundem-se na experiência história avessa que é ser, glosando a metáfora buarqueana, "desterrados em sua própria terra", e a confecção simbólica do Brasil de um Lúcio Cardoso ou Cornélio Penna, fundamentalmente agrário e espectral, como a que aqui se pressente, há certamente diferenças bastante notáveis. Entretanto, a busca identitária permanece, desdobrando-se para além das esferas econômica e política, assimilando-se na busca do entendimento do fenômeno social e filosófico que o Patriarcado legou ao Brasil. É preciso, contudo, tentar esmiuçar, pelo modo de operação de certos artifícios de construção romanesca, como a figuração oblíqua do Patriarcado, ao gerar um conflito de temporalidades, faz entrever aquilo que aqui se chamou de resíduo da herança ibérica. Como se a pergunta "o que é o Brasil?" fosse inexaurível, a matéria nacional encontra, nos romances em questão, uma resposta

[113] CARDOSO, Lúcio. **Op. cit**., p 295.
[114] CARDOSO, Lúcio. **Op. cit**., p 297.
[115] CARDOSO, Lúcio. **Op. cit**., p 297.
[116] CARDOSO, Lúcio. **Op. cit**., p 297.

esguelhada. Não parece ser outra senão a ideia de "reconciliar a estética mais moderna com as estruturas sociais e as paisagens consideradas mais arcaicas"[117], e é a partir dessa premissa que, talvez, o Brasil profundo aparecerá.

[117] CASANOVA, Pascole. **A República Mundial das Letras.** São Paulo: Ed. Estação Liberdade, 2002, p. 412.

Capítulo 2 – *Crônica da Casa Assassinada: passado, origem e modo melodramático*

> *A verdadeira imagem do passado perpassa, veloz. O passado só se deixa fixar, como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido.*
>
> Walter Benjamin

2.1 *Modos de sobrevivência ou a constante reverberação do passado*

A ideia da sobrevivência do passado colonial - nas suas instituições e nos valores que dela decorrem - sobre o presente moderno novecentista constitui um dos *topos* mais recorrentes da literatura brasileira do século XX. Esta ideia tem seu fundamento na relação entre o desenvolvimento econômico e tecnológico, próprio do século XX, e a permanência de uma ordem social lastreada por instituições de extrato colonial.

Parece que a geração de intelectuais e artistas que se formou na década de 1930 encontrou aí o tempo propício para uma espécie de balanço do legado colonial, sobretudo porque foi nesta década que se problematizou socialmente a "herança" advinda do mundo aristocrático rural oitocentista.[118] A análise de João Manuel Cardoso de Mello e Fernando A. Novais, quando tratando da relação entre capitalismo tardio e sociabilidade moderna, é também a de que a "modernidade brasileira parte do otimismo para a desilusão"[119], deixando entrever que o progresso técnico em uma sociedade de história colonial não ocorre sem gerar contradições que inevitavelmente levam à descrença. Segundo a chave de leitura de Luís Bueno, esse ceticismo encontraria na ideia de "atraso nacional" o mote a ser glosado pelos romancistas que surgiam na década de trinta. E o "atraso" parece ser justamente os aspectos retrógrados que, oriundos do século XIX, permanecem na configuração social e política nacional do século XX. E não só nos textos literários, mas também nos "ensaios sociais" há as marcas da sociedade brasileira oitocentista a persistir de alguma forma. É curioso como o aspecto "saudosista" da ordem aristocrática, nas obras de Sérgio Buarque de Holanda e Gilberto Freyre, sobretudo *Raízes do Brasil* e *Casa-Grande e Senzala*, é o modo pelo qual esta persistência se dá nos textos de ensaio social.[120]

---

[118] MICELI, Sérgio. **Intelectuais à brasileira**. São Paulo, Companhia das Letras, 2001.

[119] MELLO, João Manuel Cardoso de; NOVAIS, Fernando A. **Capitalismo tardio e sociabilidade moderna**. História da Vida Privada. Vol. 4. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 562.

[120] "A crise da ordem oligárquica, com a Revolução de 1930, provocou a elaboração do conjunto de reflexões que atingiria seus pontos mais altos nas obras de Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Holanda.

É nesse sentido que da configuração social ambivalente do Brasil das primeiras décadas do século XX deriva um sem número de conflitos que serviu de tema para romancistas. Dos métodos e artifícios romanescos de Lúcio Cardoso e Cornélio Penna, em suas obras mais significativas, aqui se tentará a exegese. Além deles, porém, sumariamente são exemplos: a estória do Mestre José Amaro, em *Fogo Morto*, que deixa entrever o poder político quase absoluto dos senhores de engenho, sem quaisquer interferências do Estado, em relação à vida dos arrendatários; o atravancamento da carroça nos trilhos sobre os quais o bonde passaria levando os advogados, no poema *Pobre Alimália*, de Oswald de Andrade, explicitando privilégios de classe próprios de uma ordem social tipicamente colonial; além de *Café*, texto Mário de Andrade que, tanto sob a forma de drama quanto de poesia, debocha de lugares da estrutura política da Primeira República, a um só tempo liberal e oligárquica.

Portanto, a recorrência da tentativa literária de tensionar o tempo presente do século XX frente à herança – política, social e econômica – legada pela formação colonial. Este recurso, empregado consideravelmente nos romancistas mais diversos, nada mais é que expor a configuração híbrida da sociedade brasileira da primeira metade do século XX, sobretudo das duas primeiras décadas, isto é, antes das reformas de Getúlio Vargas, em que a sociedade brasileira ainda sustentava, por sua própria estrutura política arcaica, traços semicoloniais no que diz respeito às relações de trabalho, à estrutura fundiária, às técnicas de produção, à legislação eleitoral etc.

Sintomático da sobrevivência da ordem colonial no Brasil em processo de aburguesamento é o poema "Mancha", de Carlos Drummond de Andrade. Nele, a macha de sangue do escravagismo persiste na madeira do degrau, a despeito das tentativas de retirá-la. "Na escada a mancha vermelha / que gerações em vão / tentam tirar"[121] são os primeiros versos que codificam a sobrevivência da ordem arcaica do escravagismo sobre o século XX, como a evidenciar que a mudança do modelo de sociedade não apaga as máculas de uma configuração social pregressa. O sangue do escravo significava a marca indelével que, como uma espécie de sintoma espectral, persiste no bojo da formação nacional a despeito de quaisquer tentativas de apagamento:

Novas formas de percepção e ajustamento à ordem vigente foram elaboradas – e não será difícil encontrar o saudosismo aristocrático perpassando a obra de ambos" Cf. MOTA, Carlos Guilherme. **Ideologia da Cultura Brasileira**. Ed. Ática: São Paulo, 1994, p. 31.

[121] Cf. ANDRADE, Carlos Drummond. **Menino Antigo** - (Boitempo – II). Rio de Janeiro: José Olympio, 1973, p. 35.

"lava que lava, raspa que raspa e raspa, / nunca há de sumir / este sangue embutido no degrau".[122]

É assim que o sintoma do passado, por meio da identificação, funciona como a herança que, não podendo ser de todo apagada, engendra uma espécie de presença-ausente. Convertida em recurso literário, tanto mais poderoso o efeito que a presença-ausente gera quanto mais forças de interdição tentar bloquear o retorno ao passado do qual ela é sintoma.

Em *Crônica da Casa Assassinada* – romance de Lúcio Cardoso publicado pela primeira vez em 1959, que neste capítulo se afigura como o objeto principal de interpretação – a ideia da sobrevivência do passado colonial se revela em um ambiente do mais rígido patriarcalismo, cujo modelo é a família tradicional de molde escravagista, que é, no romance, a família Meneses, residente no interior do sul de Minas Gerais, em uma pequena cidade**.** O romance carrega o componente de entrave entre duas ordens: uma tipicamente oitocentista, fundada na ideia da família tradicional, vinda do tempo do Império, enquanto legitimadora de valores e ideais, encarnada pela imponência da Chácara e pelo rigor altaneiro dos seus herdeiros; a outra, burguesa, novecentista, na qual o desrecalque sexual e a capacidade blasfematória figuram a indiferença aos valores tradicionais da família de perfil patriarcal.

Renato Ortiz, em *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*, argumenta que a identidade de um povo é uma operação que sempre depende da figura do intelectual como intermediador simbólico, definindo-a através de um recorte nos aspectos culturais. Tal operação se evidencia nas ideias definidoras de "cordialidade" de Sérgio Buarque, de "bondade" de Cassiano Ricardo e de "tristeza" de Paulo Prado. Para Gilberto Freyre, porém, é a cultura patriarcal que se formou sob a circunscrição da casa-grande o que melhor representa o caráter nacional – o que de certa forma significa pensar que o embate a esses valores é, ao mesmo tempo, o embate a certa organicidade da cultura nacional.[123] Assim, o significado do Patriarcado brasileiro comporta um sistema de complexo que contempla, além dos valores, adaptação ao meio através da residência:

> O sistema patriarcal no Brasil conseguira exprimir-se em tipos de residência particulares que chegaram a ultrapassar a arquitetura oficial em autenticidade, em qualidades ecológicas, de adaptação ao meio e

[122] ANDRADE, Carlos Drummond. **Op. cit.,** p. 35.

[123] "O Brasil teve no complexo sistema patriarcal, ou tutelar, de família, de economia, de organização social, na forma patriarcal de habitação (...) e na forma de devoção religiosa, de assistência social e de ação política seu principal elemento sociológico de unidade" Cf. FREYRE, Gilberto. **Sobrados e mucambos: decadência do patriarcado rural e desenvolvimento do urbano**. Ilustração de Lula Cardoso Ayres. 3. ed. Rio de Janeiro, RJ: José Olympio, 1961, p. 63.

> de domínio sobre a paisagem, e, mesmo, em nobreza de construção e de estilo, numa demonstração de que aquele sistema foi, no nosso país, sob mais de um aspecto, criador de valores caracteristicamente brasileiros, ao mesmo tempo que caracteristicamente patriarcais" (FREYRE, 1961, p. 59).

E é a família patriarcal formada dentro do escopo da residência o *leitmotiv* da *Crônica da Casa Assassinada*, de Lúcio Cardoso. Imóvel herdado pelos três irmãos Meneses, a Chácara dos Meneses é o palco no qual fundamentalmente a trama ocorre. Os três herdeiros da Chácara são Valdo, Demétrio e Timóteo. Demétrio é casado com Ana, ao passo que Valdo o é com Nina, mulher de beleza arrebatadora que viaja do Rio à Chácara com o fim de lá morar. Timóteo vive sob uma espécie de interdição. De identidade sexual misteriosa, ele é confinado ao quarto e lá somente recebe visitas da governanta, Betty, e da amiga e cúmplice, Nina. Sobre Nina e Valdo paira a filiação duvidosa de André, pretensamente filho de ambos. Nina e André se tornam amantes, de onde surge a ideia de uma relação incestuosa no seio da família. Outras suspeitas, como assassinato e suicídio, compõem a "moral oculta" – para usar uma expressão de Peter Brooks – que se desvela na narrativa pouco a pouco, borrando gradativamente a idoneidade do caráter sóbrio e altaneiro da tradicional família Meneses.

A forma do romance – estruturado em confissões, diários e cartas dos personagens – dá mostras do conflito gerado por visões de mundo diversas. Sendo o romance a compilação dos registros escritos, o ato romanesco de coligi-los deixa entrever a ambivalência da formação de cada personagem, cujo resultado é uma espécie de mosaico que, apesar de ter como centro comum a vida familiar, não perde, por sua própria natureza, o caráter de assimetria que lhe é próprio.

A composição do valor de tradição da família, no romance, é sobretudo composta pelas marcas do prestígio colonial cravadas no modelo arquitetônico típico da casa-grande brasileira – colunas imponentes, larga aleia que dá acesso ao alpendre principal, portentosas janelas e portas etc. Toda a estrutura desta ordem social pregressa se mostra, no entanto, arruinada, em que se caracteriza a ação corrosiva do tempo sobre a ordem patriarcal da qual a tradição da família é símbolo. Aqui, a passagem do tempo funciona como índice de degradação. As fendas nas paredes e a ervas daninhas que crescem nos canteiros mal cuidados da Chácara funcionariam como símbolos da deterioração a um só tempo econômica e moral. A tentativa de Demétrio referir a todo tempo o prestígio da família, através da ideia de tradição, parece significar certa busca

do faustoso "tempo perdido". Sendo o símbolo do rigor másculo da representação da família no romance, Demétrio é uma espécie de personificação da moral patriarcal:

> mais do que ao seu Estado natal, amava ele [Demétrio] 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 – costuma dizer – mas não ataquem esta casa. Vem ela do império, e representa várias gerações de Meneses que aqui viveram com altaneria e dignidade (CARDOSO, 1989, p, 41).

Como disse Gilberto Freyre (em uma citação referida no primeiro capítulo), lidar com a vida doméstica dos nossos antepassados é uma forma de complementar-se, já que nos entenderíamos como a continuidade social daquilo a que se retoma. Contudo, esta retomada, na *Crônica*, parece funcionar como uma espécie de visão "assassinada" do mundo oitocentista, como o próprio título do livro pode sugerir. A capacidade de reverberação de valores de um mundo passado frente a uma nova configuração social decorrente da vigência de novos valores, dentro do escopo da família, traz ao romance certa dimensão de violência, na qual o passado funciona como uma espécie de produtor incessante de fantasmas capazes de legitimar e pôr em marcha ações, pensamentos e valores desconformes ao tempo presente. Como diria Derrida,

> qual é exatamente a diferença de um século a outro? Seria a diferença de um mundo passado – quando o espectro nele representava uma ameaça porvir – e um mundo presente, hoje, em que o espectro representaria uma ameaça que alguns gostariam de acreditar passada e da qual seria preciso ainda, ainda no porvir, conjurar o retorno? (DERRIDA, 1994, p. 60).

A tentativa de conjuração do retorno – no romance, dos valores patriarcais – cristaliza-se nas figuras de Nina e Timóteo, que seriam peças desconformes à engrenagem patriarcal. Entre o mundo passado e o presente, inevitavelmente eclode a dimensão de violência que caracteriza o tom da narrativa.

Nina é, ao contrário da ordem patriarcal que os Meneses encarnam, o símbolo do mundo burguês. Jovem mulher carioca, de beleza esplendorosa, ela significa o desrecalque sexual e o deboche à obsessão carola. Sendo a assepsia sexual, a religiosidade e a misoginia o quadro da família brasileira tradicional de moldes patriarcais, Nina se afigura como o elemento de modernidade a corroer a moral caduca

dos Meneses: "Essas velhas famílias sempre guardaram um ranço no fundo delas. Creio que não suportam o que eu represento: uma vida nova, uma paisagem diferente".[124]

Derrida diz que "herda-se sempre um segredo – que diz 'leia-me, alguma vez será capaz?'"[125]. Assim como Nina, a figura de Timóteo significa a suspeita da revelação de um segredo herdado que a todo tempo se tenta ocultar. O confinamento compulsório deste ao seu quarto é, sem dúvida, a evidência maior disto. A sua identidade sexual enigmática e questionável, além do hábito de se vestir com as roupas e joias da falecida matriarca é, para a moral patriarcal encarnada pela família, sintoma de loucura. Nina, sua confidente e cúmplice, revela acerca da "atmosfera" que o cercava: "densa, carregada de eletricidade, instável como a que flutua no fundo de certos bares fumarentos"[126]. Dado o grau de afronta que Timóteo simboliza ante o rigor sóbrio dos Meneses, a atmosfera que o circunda se revela, dentro da narrativa, verossímil. Neste sentido, a ideia de *estirpe* familiar (como ecos do mundo medieval[127]) é o modelo enformador da moral patriarcal que intermedeia, outorgando o que pode e o que não se pode atribuir à família, às relações sociais e domésticas. Essa tensão expia-se na estrutura da residência, engendrando pulsões a casa: "desde que entrei para esta casa, aprendi a referir-me a ela como se tratasse de uma entidade viva"[128], confessa Ana, esposa de Demétrio.

No romance, a casa é o lugar – tal como em *A Menina Morta*, de Cornélio Penna, objeto de análise do próximo capítulo – para o qual aflui toda a energia que, sendo contrária à ordem presente, exige expiação: "o mal (...) estava arraigada na ruindade dos Meneses antigos, que haviam envenenado o ambiente da casa"[129]. Valdo, a certa altura, diz que vê "a casa se abalar, tremerem seus alicerces, ruírem os próprios

[124] CARDOSO, Lúcio. **Op. cit.**, p. 42.
[125] DERRIDA, Jaques. **Espectros de Marx**: o estado da dívida, o trabalho da luta e a nova Internacional. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994, p. p 33.
[126] CARDOSO, Lúcio. **Op. cit**., p 133.
[127] Os jogos perigosos como instrumento de formação da virilidade do varão, conforme a tradição medieval no que diz respeito à formação de jovens garotos, repete-se com André: "Tive hoje uma das grandes surpresas de minha vida. Limpava na varanda o cano de uma espingarda, quando meu pai se aproximou de mim. (...) Obedecia às suas ordens, é certo, e até mesmo, por que não dizer, satisfazia a alguns dos seus caprichos. Nessa questão de esportes, por exemplo, seguia suas indicações, se bem que as achasse em desacordo com minha natureza. Colecionei todos os fuzis e espingardas com que me presenteou, sem no entanto jamais me apaixonar pela idéia da caça. Aceitava os presentes para satisfazê-lo, porque ele me dizia sempre – primeiro, que um rapaz da linhagem dos Meneses devia praticar algum esporte -, segundo, que a um adolescente eram necessários jogos violentos, a fim de que não se transformasse num ser desfibrado como tio Timóteo". Cf. CARDOSO, Lúcio. **Op. cit.,** p. 139.
[128] CARDOSO, Lúcio. **Op. cit.,** p. 87.
[129] CARDOSO, Lúcio. **Crônica da Casa Assassinada**. Ediouro, São Paulo: S/D, p. 43.

Meneses"[130], como se a casa fosse a representação mais direta da família, não cabendo a uma e outra destinos diferentes.

Como já se disse, o ambiente semifeudal da Chácara dos Meneses carrega em si o ideal da família de típica conformação patriarcal do século XIX. A ideia, porém, da tradição como valor que lastreia a importância da linhagem se afigura, nos Meneses, como uma espécie de maldição. Se as ideias de origem e tradição têm um elo comum que resulta no lastro que ampara a família de molde patriarcal, na *Crônica* o foco parece estar centrado no quão secreto (e podre) pode ser esta origem. Para dizer com Foucault, "além de qualquer começo aparente, há sempre uma origem secreta – tão secreta e tão originária que dela jamais poderemos nos reapoderar inteiramente"[131]. No fim das contas, é o desvelamento do segredo o que a narrativa sugere, como a gradativamente pôr em xeque o valor de respeito que os Meneses – e sobretudo Demétrio – atribuem à família.

A narrativa da vida dos Meneses, portanto, carrega um aspecto peculiar: a de que a constituição da família traz em si um fundamento minado, uma raiz podre. É assim que a ideia de tradição se afigura pelo avesso, não como arrimo cujo fundamento é a origem e história gloriosas, mas como uma espécie de alicerce podre que inexoravelmente atuará sobre o futuro decadente e sobre o fim cataclísmico. A suspeita da base deteriorada se configura, no romance, através da ideia de "mal oculto". Através da metáfora da doença, sendo essa gerada e mantida oculta no seio do organismo familiar até que se deflagrem os seus males, o "mal oculto" mina a constituição da linhagem:

> (...) Enquanto dava (...) explicações, conduziu-me à sala, e mais uma vez, com a curiosidade e o prazer que sempre me haviam animado, e 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 que brilhavam mansamente na sombra, suas 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, 1987, p. 85, grifos nossos).

[130] CARDOSO, Lúcio. **Op. cit.**, p 278.
[131] FOUCAULT, Michel. **Arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987, p. 28.

O excerto é revelador de dois movimentos muito característicos do romance: o primeiro diz respeito à decadência da família como uma chaga que deriva de uma espécie de punição, de um castigo às transgressões de que a Chácara é palco; o outro é significativo de uma característica mais geral, que é a reverberação do passado no tempo presente, configurado como persistência de valores, símbolos e objetos próprios dos faustosos tempos do Império. Sobre isso, é significativo lembrar Caio Prado Jr., em *Formação do Brasil Contemporâneo*, pensando a respeito dos anos 1940, quando tenta definir o Brasil contemporâneo daquela data: "aquele passado que parece longínquo, mas que ainda nos cerca de todos os lados".[132] Parece ser este o sentido da "sobrevivência de coisas idas" da narrativa do farmacêutico, no excerto supracitado. Isso porque a reverberação do passado a constituir o modelo da família, tanto na constituição de seus valores quanto na permanência dos objetos símbolos de uma opulência perdida, configura a aura e o ambiente que compõem os Meneses e a Chácara. Sendo a família a instituição por excelência da sociedade brasileira oitocentista, a sobrevivência dos valores que dela decorrem na constituição dos Meneses significa a permanência de uma ordem social em um tempo que, em tese, lhe é extemporâneo, pelo fato do romance já se situar em uma sociedade em processo de aburguesamento.

Talvez se possa dizer que a *Crônica da Casa Assassinada* diz muito sobre o Brasil de meados do século XX, atestando aí sua capacidade "realista" (a despeito da linguagem empregada muito se afastar do que se acostumou a entender como "realismo" no Brasil) de revelar dimensões da vida social, pois conjuga, como argumenta Caio Prado Jr[133], aspectos vários da formação nacional: tanto a moral patriarcal que, desenvolvida no Brasil colonial até o século XVIII, se desdobra no século XIX plasmando os valores da família que se constituiu ao redor e na casa-grande, até o efeito de permanência, como na trama dos Meneses, desses mesmos valores no século XX.

Além do aspecto da permanência de um tempo de outrora na constituição do tempo presente da narrativa, o excerto supracitado dá margem para outra abordagem. Ela diz respeito à relação entre a metáfora da doença desconhecida que impele um mal terrível e o destino arruinado da família. A metáfora do "mal oculto" destacada na citação parece configurar-se sob a forma de uma chaga que, gestada no seio da família quase inexplicavelmente – dado o rigor religioso próprio da configuração patriarcal –, é

[132] PRADO JÚNIOR, Caio. Formação do Brasil Contemporâneo. São Paulo: Brasiliense, 2004, p. 13.
[133] PRADO JÚNIOR, Caio. **Op. cit**., p. 13.

atribuída como castigo às transgressões, sobretudo sexuais, de Nina. A agonia que marca sua morte parece ser, nesse sentido, a mesma agonia sob a qual padece a família no que diz respeito à decadência financeira e à ruína moral. O mesmo "mal" que faz Nina padecer atinge também o destino da Chácara. É por isso que sendo a construção intelectual do Patriarcado brasileiro fortemente marcada pelo catolicismo, faz sentido pensar com Bataille quando ele diz que "a teologia cristã (...) assimila a ruína moral consecutiva ao pecado da carne à morte". [134] A morte de Nina, sob o jugo de um câncer fulminante, configura não só uma espécie de punição (consequente do pecado) das suas transgressões, mas parece se estender a casa, à família, à ruína dos Meneses. Já que a religiosidade cristã se opõe ao espírito de transgressão[135], é verossímil que a Chácara, palco de toda sorte de violações morais, figure sob o signo da ruína, como na descrição do Padre Justino, pároco da pequena Vila Velha. No trecho, as ruínas da Chácara são representadas como correlato possível da doença misteriosa, entendida como uma espécie de punição que fulmina o destino familiar:

> Ainda tenho presente na memória a última vez em que a vi, quando ia a meio triste epidemia que liquidou nossa cidade. A Chácara dos Meneses foi das últimas a tombar, se bem que seu interior já houvesse sido saqueado (...). Vejo-a ainda, com seus enormes alicerces de pedra, simples e majestosa como um monumento em meio à desordem do jardim. A caliça já tinha quase completamente tombado de suas paredes, as janelas, despencadas, batiam fora dos caixilhos, o mato invadia francamente as áreas outrora limpas e subia pelos degraus já carcomidos – e no entanto, para quem conhecia a crônica de Vila Velha, que a vida ainda ressumava ela, pelas fendas abertas, pelas vigas à mostra, pelas telhas tombadas, por tudo enfim que constituía seu esqueleto, tangido por tão recentes vibrações. (...) Que me impede de dizer agora o que ouvi, e tentar levantar da sombra, finalmente, as ruínas dessa casa trucidada pelo medo? (**Ali estava ela, tombando, como devorada por um mal que vinha de suas próprias entranhas.** Em meio à paisagem luxuriante e sem peias, conservava um estranho recato, como se estivesse voltada sobre as ruínas que a constituíam, e assim, cega, ainda meditasse sobre o nada existente no seu bojo, e desfiasse, isolada e dura, a memória dos seus dias idos...) (CARDOSO, 1987, p. 335-338, grifo nosso).

Interessante observar como não só a família, mas toda a cidade é devastada por uma enfermidade, como se os atos de transgressão moral da família, ocorridos na Chácara, fossem passíveis de contaminar toda a cidade, sendo ela também assolada. Este panorama de acontecimentos que dão desfecho ao romance deixa entrever o aspecto religioso da obra de Lúcio Cardoso – talvez o aspecto mais comentado na

[134] BATAILLE, Georges. **O Erotismo**. São Paulo: Arx, 2004, p. 166-167.
[135] Cf. BATAILLE, Georges. **Op. cit**., p. 184.

fortuna crítica do autor –, configurado pelo quadro de metáforas – "um mal que vinha de suas próprias entranhas" – que tem como fundamento a ideia da teologia cristã de rejeição da impureza.[136]

Além disso, a descrição da paisagem devastada da Chácara, extraída do "Pós-escrito numa carta de Padre Justino", parece evidenciar a ideia segundo a qual a ruína é a reversão do estado de cultura para o de natureza. A imagem do mato a rumar corrosivamente para a parte interior da casa não só pode significar a derrocada dos valores patriarcais dos quais os Meneses, no romance, são símbolo, mas o aspecto de mistério que reside na ideia do passado. É possível que a cena descrita no romance pelo pároco derive da obsessão de Lúcio Cardoso pelos antigos casarões coloniais em ruína. O encanto de Lúcio ao que essas construções em ruína significam, isto é, os vestígios de uma opulência perdida, como a contar a história de corrosão da classe dominante, se manifesta nos seus escritos diários, recentemente compilados de forma integral:

> O mistério da fazenda de Penedo me obseda – que vida houve lá, que ecos de civilização sacudiram seus muros, que nomes de poder e fartura viveram ali a sua legenda? D. Siri, proprietária da casa onde me acho, e cujo marido morreu há quatro anos numa cheia do córrego (...) avisa-me que a fazenda é mal-assombrada. E não me resta nenhuma dúvida: tão grande casarão, abandonado ao silêncio e à devastação, só pode constituir um pesadelo. Em torno dele a vida foge espavorida, só os espinheiros e as urtigas crescem com sombria ferocidade, enquanto os camaleões, as cobras e os escorpiões se aninham sob as pedras esverdeadas pelo musgo.
> No entanto, não estaria aqui, como um aviso a ser decifrado, a história desse espírito que tantas vezes eu procurei encontrar, uma manifestação pessoal, autêntica, da nossa maneira de ser? À medida que o Brasil se afasta para o interior, sua alma se torna mais forte e mais positiva; (...) **Todo esse passado é como o estrume que alimenta o porvir;** a terra estua ao poder desses fermentos e a alma, tanto tempo oculta, irradia uma fosforescência miraculosa e nova. **Não há dúvida, neste casarão brasileiro há um tom de grandeza indescritível; quem quer que tenha vivido aqui, encarna hoje as raízes sem as quais é impossível criar um sedimento de povo ou de nação** (CARDOSO, 2012, p. 296-297, grifos nossos).

Veem-se esboçados nessa passagem os resquícios do tempo de formação do autor, no qual as demandas do Modernismo que dizem respeito à definição da identidade nacional se fazem visíveis. Manifesta-se, portanto, no trecho, a ideia de "raízes nacionais" sem as quais, para Lúcio, não seria possível pensar o conceito de nacionalidade. O Brasil da fazenda de Penedo e da Chácara dos Meneses é para Lúcio Cardoso uma espécie de

[136] BATAILLE, George. **Op. cit.**, p. 189.

metáfora nacional, ou o que ele designa como "espírito nacional".[137] O fausto deste Brasil agrário e aristocrático oitocentista que a visão de Penedo lhe evoca figura, como um espectro, na *Crônica da Casa Assassinada*, a decadência das gerações posteriores, o tempo do esplendor perdido que os Meneses encarnam, tanto no que diz respeito aos valores, quanto na arquitetura da Chácara, e no que a constitui, isto é, o esmero de outrora dos objetos limados pelo tempo, os símbolos inatuais de opulência etc. Toda a narrativa da *Crônica*, a despeito de serem várias as vozes dos personagens a narrar, parecem incorporar certa retórica do "Brasil profundo", em que os ecos de uma civilização de lastro colonial compõem, insolitamente, o arcabouço de referências que movem a trama. Parece ser esta retórica o elemento de unidade do romance.

Assim, a ideia do Brasil profundo como chave de leitura do romance traz necessariamente a relação com o passado e com aquilo que seria seu porvir – mais ou menos como a imagem de Murilo Mendes em que o mar traz à praia a foto de uma criança, brincando sobre um velocípede, sugerindo quão insólito é pensar que aquela criança se tornara um assassino. Deriva daí a ideia do passado como sintoma de mistério, de enigma. Diria Walter Benjamin que

> O passado traz consigo um índice misterioso, que o impele à redenção. Pois não somos tocados por um sopro do ar que já foi respirado antes? Não existem, nas vozes que escutamos, ecos de vozes que emudeceram? Não têm as mulheres que cortejamos irmãs que elas não chegaram a conhecer? Se assim é, existe um encontro secreto marcado entre gerações precedentes e a nossa (BENJAMIN, 1987, p. 223).

Na *Crônica da Casa Assassinada* o mistério que move a trama tem seu fundamento nas interdições de caráter racial, sexual e moral que ecoam da cultura patriarcal escravagista brasileira, no sentido de que quanto mais se tenta mantê-las em um tempo desconforme a elas, tanto maior será o efeito de transgressão e blasfêmia à ordem patriarcal que os Meneses simbolizam.

Para focar no aspecto racial, se pode observar que em muitas passagens há a menção aos empregados da Chácara pura e simplesmente como "pretos". Apesar de a questão racial não ser tão proeminente no romance, é interessante observar como os

[137] "Penedo: uma antiga fazenda, como tantas que tenho visto, com inumeráveis quartos vazios, que agonizam sob o pó e a umidade. Antigas casas sem serventia – e lá fora, uma fila de coqueiros que se movem brandamente sob um céu de cinza. (...) Vejo que não ando aqui longe do espírito nacional que eu tantas vezes gostaria de encontrar em nossa gente, e que me parece imprescindível a qualquer espécie de emancipação". CARDOSO, Lúcio. **Op. cit.,** p. 294-295.

inomináveis empregados deixam entrever que a relação de assimetria social advinda do escravagismo permanece como a revelar a naturalidade (e atualidade) desta condição.[138]

Sendo o passado oitocentista a matriz de referências sobre as quais Lúcio projeta "lenta desagregação" dos Meneses, a família é representativa da ideia de Walter Benjamin em que é preciso atentar-se "no terreno de hoje [para] o lugar no qual é conservado o velho", uma vez que "verdadeiras lembranças devem proceder informativamente muito menos do que indica o lugar exato em que o investigador se apoderou delas"[139]. Nesse sentido, o lugar do qual advém o "lastro ideológico" dos Meneses parece ser a chave para o entendimento do romance, já que o estado de decadência geralmente remete a algo que já não é mais como outrora, mas que de alguma forma sobrevive. A sobrevivência, portanto, pressupõe origem e desenvolvimento pregressos. Na mesma medida, os vestígios de permanência configuram a inadequação ao tempo presente. Exemplar disso, no romance, é a admiração de Demétrio pela figura do Barão, que visita a Chácara pela primeira vez no velório de Nina. A pompa do título honorífico – e da personagem que o possui – destoa do comportamento de glutonaria incessante do Barão, na passagem do velório, como a revelar a incapacidade do título, no tempo presente da narrativa, de prover alguma "nobreza".

Ainda que através de outro instrumental teórico, a relação com passado enquanto matriz constituidora da *Crônica* já fora objeto de análise. Trata-se de "Espaços de memória – uma leitura de *Crônica da casa assassinada*, de Lúcio Cardoso", de Marta Cavalcante Barros. Tratando da recusa do novo em nome da tradição familiar no que concerne às condições sociais de estagnação em que se enquadravam os herdeiros das falidas oligarquias imperiais, sobretudo a partir dos anos 1920, já que mudar o *modus operandi* das relações de trabalho significava modificar o estatuto de sociabilidade dos membros da família, a autora diz que os Meneses "tinham o acalanto do passado pela memória, a esperança jamais exaurida de conservar o mundo perdido", já que o "apego ao passado [funciona] como forma de preservação da identidade pode originar certo

[138] Resquícios do escravagismo podem encontrar-se em trechos tais como: "Como eu descesse ao jardim, a fim de recolher os frutos sacrificados pelo vento nas mangueiras, vi a charrete aparecer de novo em frente ao portão, não a nossa, que era dirigida pelo preto José, mas a de aluguel que servia em Vila Velha (...) Fui à cozinha preparar o remédio. Duas ou três empregadas rodeavam o grande fogão de ferro, e comentavam alguma coisa em voz baixa. Assim que eu entrei, silenciaram. Uma delas, que tinha uma pá e um balde nas mãos, começou a raspar a cinza acumulada sob à grelha. Fui à pia, desembrulhei as ervas" CARDOSO, Lúcio. **Crônica da Casa Assassinada**. Ediouro: São Paulo, 1989, p. 245-247.

[139] BENJAMIN, Walter. Escavando e recordando. *In*: **Obras Escolhidas II – Rua de Mão Única**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987, p. 239.

culto à família, vista como símbolo de vivência de um tempo glorioso".[140] Assim, a herança da magnificência da tradição familiar compõe, através do que o passado pode esconder e desvelar, a mola mestra do romance, como a seguinte passagem pode sugerir:

> Assim rumamos em direção à Chácara, aquela velha Chácara que sempre fora a lenda e o motivo de orgulho da pequena cidade em que vivíamos. Querelas, notícias de violências e de rivalidades me vinham ao pensamento – a lembrança do barão, por exemplo, mais ilustre, mais rico e mais nobre do que os Meneses, morando numa fazenda distante da cidade, mas cujo nome e cuja casa, apesar de tudo, não conseguiam ter em nosso pensamento o prestígio romântico da casa dos Meneses**. E de onde vinha esse prestígio, que poder garantia a essa mansão em decadência o seu fascínio, ainda intato como uma herança poética que não fora roída pelo tempo? Seu passado, exclusivamente seu passado, feito de senhores e sinhazinhas que haviam sido tidos, primos e avós daquele Sr. Valdo que agora ia ao meu lado** – Meneses todos, que através de lendas, fugas e romances, de uniões e histórias famosas, tinham criado a "alma" da residência, aquilo que incólume e como suspenso no espaço, sobreviveria, ainda que seus representantes mergulhassem para sempre na obscuridade (CARDOSO, 1989, p. 161, grifo nosso).

Em uma definição simples, a tradição é um conjunto de elementos culturais que, advindo do passado, continua a ser aceito como constituidor de uma dada sociedade.[141] Na narrativa do médico – no excerto já citado e nos dois próximos –, vê-se que o conjunto de dados que circunscrevem a genealogia dos Meneses cumpre a função de arcabouço cultural do vilarejo de Vila Velha: "Esses Meneses não sabiam o que significavam, sua força dramática e misteriosa, a poesia que os iluminava com uma luz frouxa e azulada"[142]. Porém, a manutenção da tradição – o valor de permanência dos Meneses na ordem social circunscrita no romance – é questionada em função de que aqueles "Meneses não chegavam mais ao tope do prestígio mantido pelos seus antecessores"[143]. Sendo, portanto, a tensão entre o esplendor de outrora e a decadência do atual o elemento de coesão do romance, isso deixa entrever que a relação de implicância entre os dois estados se fundamenta no "mal oculto" – para referir a uma metáfora do próprio romance –, ou na dimensão de podridão da origem, o que justificaria a aura misteriosa que ronda a família, como se a ela não fosse dado o real conhecimento sobre si própria. Como uma espécie de fundamento minado que enfim se

[140] BARROS, Marta Cavalcante de. **Espaços de memória**: uma leitura de Crônica da casa assassinada. São Paulo: Nova Alexandria, 2002, p. 28-29.
[141] Cf. SILVA, Kalina Vanderlei; SILVA, Henrique Silva. **Dicionário de Conceitos Históricos**. Ed. Contexto: São Paulo, 2006.
[142] CARDOSO, Lúcio. **Op. cit**., p. 161.
[143] CARDOSO, Lúcio. **Op. cit**., p. 161.

manifesta, o fim da linhagem se torna iminente e inevitável, só restando a "casa assassinada" ser a materialização em ruínas da civilização pregressa a qual Lúcio, como os escafandristas da canção de Chico Buarque, tentará "explorar sua casa / seu quarto, suas coisas / sua alma, desvãos".[144]

2.2 *Origens, genealogia, fundamento: o romance do mito e do arquivo*

Roberto González Echevarría, em *Mito e archivo*, propõe que a interpretação da literatura latino-americana seja mediada pelos discursos historicamente hegemônicos do Novo Mundo. Este modelo de exegese contradiz o modo pelo qual a literatura latino-americana foi historicamente entendida, isto é, através de categorias de análise derivadas dos clássicos da literatura Ocidental, já que põe em questão a dimensão mimética da literatura latino-americana.

Como modelo de compreensão da tese de Echevarría, os discursos jurídico, científico e antropológico servem para mapear como a literatura latino-americana se comportou historicamente, já que sempre condicionada pela hegemonia dos discursos criados e postos em funcionamento nessas sociedades. No período colonial, segundo Echevarría, as narrativas teriam sido forjadas sob o âmbito da lei, dada a premência do discurso pautado pela autoridade real; já no século XIX, sob a influência do prestígio das Ciências Naturais, os romances e sobretudo os relatos de viagem teriam adquirido caráter científico, próprio do tipo de mentalidade em que a ideia de verdade tinha estatuto privilegiado; ao passo que no século XX, com a primazia da investigação das identidades culturais, o romance teria parasitado seu fundamento narrativo do discurso da Antropologia. Através dessa abordagem, o autor tenta mostrar como a ficção latino-americana mimetiza não propriamente a realidade, mas as formas linguísticas (as narrativas) cujo funcionamento dá base e molda determinada cultura.

De um modo geral, Echevarría teoriza sobre a relação entre a constituição do romance e a investigação dos traços próprios da identidade cultural latino-americana. A hipótese de Echevarría é que a relação dialógica com os discursos não literários mais carregados de autoridade gerará dois tipos de narrativas: narrativas do "mito" e do "arquivo". Ambas intentam trazer à tona a singularidade cultural latino-americana. A diferença entre elas, porém, é que as narrativas do mito carregariam em si a ideia de

[144] Referência à música Futuros Amantes.

uma origem mítica única – como no fundamento do mito para as civilizações chamadas primitivas –, em que através do mecanismo metonímico de significação da "parte" pelo "todo" se definiria a identidade de certa cultura. Por outro lado, as narrativas do arquivo seria mediada por um "intérprete" – nas palavras do autor, um "historiador interno"[145] – que à sua maneira "coligiria" narrativamente, a partir da dispersão dos mais heteróclitos mitos e dados da história, uma espécie de mosaico narrativo que, apesar de também endossar a construção identitária, o faz pela dispersão, e não pela univocidade:

> Do mito ao arquivo, do uno ao múltiplo: cristalizações dariam passagem à ação transformadora do tempo, explicações monocausais dariam lugar à convergência de causas, vozes se sobreporiam polifonicamente, fazendo da pesquisa identitária um acúmulo de representações em diálogo simultâneo com discursos não-ficcionais variados. O ceticismo quanto à representação unívoca da identidade – e quanto à autoridade da voz que pretendesse articulá-la – levaria à produção de condensados de representações possíveis, não raro mutuamente excludentes: para o "romance de arquivo", toda simplificação soaria falsa ou ingênua. Isso indica que o seu giro autoreflexivo em relação ao "romance do mito" teve fortes implicações estéticas, fomentando a pesquisa formal que permitisse agregar o diverso, e assim fomentando o incremento da variação estrutural e temática do romance latino-americano (CHAGAS, 2014, p. 249).

Nesse sentido, o que Echevarría caracteriza como fator distintivo entre romance do mito e romance do arquivo é que neste último a interpretação histórica de uma nação não se faria mais unicamente por metonímia – isto é, um espaço ou um acontecimento social que dê conta de captar a identidade cultural de um povo. No romance do arquivo, não aparece somente um mito ou mitologia que contenha todos os demais; pelo contrário, é pela complexidade da "coleta" de mitos, saberes, discursos etc. que se tenta chegar à estabilidade identitária.

Como sintomático da dispersão do arquivo, o autor ilustra suas hipóteses através de romances como *Os Passos Perdidos* e *Cem Anos de Solidão*, que seriam típicos romances em que a incidência sobre relatos característicos dos povos e nações latino-americanos proporcionou o agrupamento de mitos, saberes, discursos e imagens próprios da sua realidade cultural.

No romance moderno latino-americano, a Antropologia teria funcionado como a disciplina mediadora no retrato identitário. Assim, o romance carregaria em si a dimensão de depositário de segredos culturais, segredos que funcionariam como uma

[145] ECHEVARRÍA, Roberto González. **Mito y archivo**: una teoría de la narrativa latinoamericana. México: Fondo de Cultura Económica, p. 50.

espécie de mito originário moderno das nações aos quais eles se vinculam. Diz Echevarría que "la antropología es el elemento mediador en la narrativa latinoamericana moderna por el lugar que ocupa esta disciplina en la articulación que han hecho los estados latinoamericanos de los mitos fundadores".[146]

Assim, o fenômeno de que os mitos sobre a origem cultural compõem o modelo do romance latino-americano moderno encontra na Antropologia o aporte científico legitimador, já que para Echevarría a literatura latino-americana historicamente buscou se amparar nos discursos hegemônicos. Para falar mais especificamente do caso brasileiro (tomando *Macunaíma* como exemplo), a utopia modernista de atrelar a realidade sócio-política da sociedade brasileira dos anos vinte (São Paulo) e o ideário dos mitos de origem cultural (o "Mato Virgem") dentro de um mesmo registro elocutivo, pretensamente "nacional", encontraram na Antropologia o lastro científico necessário para vincular o passado mítico pré-Cabral e o presente industrial-burguês.

Dessa forma, sendo a Antropologia a principal matriz narrativa do século XX, ela ofereceria a possibilidade de "proclamação" dos mitos de origem próprias da história latino-americana, propiciando um entendimento autóctone cuja expressão se manifestaria nas narrativas:

> La búsqueda latinoamericana de identidad cultural podría considerarse um mito cultural de fundación; pero um mito que narra el relato de un cisma cultural essencial, capaz, empero, de dotar a los assuntos de la colectividad del significado y propósito necesarios. En última instancia, a través de este mito de crisis cultural permanente, los intectuales han encontrado, paradósicamente, una narrativa eficaz de la identidad cultural" (ECHEVARRÍA, 2011, p. 223).

Através da invenção do mito de origem, as práticas culturais que se perpetuaram no decorrer do tempo constituiriam nesse sentido um mecanismo de estabilidade narrativa para representar uma determinada identidade cultural. Como explica Echevarría, "estos relatos, estos mitos, son como los de Occidente en el pasado distante, antes de que se transmutaran de teogonía en mitologia".[147]

O autor complementa que o romance do mito funciona de modo similar ao mito em relação às civilizações ditas primitivas. Como teorizou Lévi-Strauss, o valor do mito nessas se dá na relação com um acontecimento que faz desdobrar uma "estrutura permanente"[148] a qual explica e justifica passado, presente e futuro. O caráter do tempo

[146] ECHEVARRÍA, Roberto González. **Op. cit.,** p. 45.
[147] ECHEVARRÍA, Roberto González. **Op. cit.,** p. 45.
[148] LÉVI-STRAUSS, Claude. A estrutura dos mitos. In: **Antropologia Estrutural**. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1970, p. 229.

mítico na origem do acontecimento concentra uma dupla natureza, sendo a um só tempo reversível e irreversível, sincrônico e diacrônico, permanecendo portanto em uma espécie de suspensão temporal.[149] Esta característica do tempo em relação ao mito faz pensar o quanto, em alguma medida, a ideia de "cena primal", através dos mitos de origem cultural – que tanto obcecou a primeira intelectualidade do Romantismo brasileiro, sobretudo Ferdinand Dennis e Gonçalves de Magalhães –, tem relação com a discussão proposta em *Mito e archivo*. Isso porque o mito, tal como entendido para as ditas civilizações primitivas, carrega a dimensão de um estado primordial, um tempo primordial fabuloso. Nele, a ideia da tradição se encerra na medida em que sua função é revelar modelos exemplares, aos quais se retoma através dos ritos.[150] À semelhança da estrutura do mito nas civilizações tradicionais, a proposta de Echevarría, como já se disse, é que a "retomada originária" também guiou a busca pela chave da cultura latino-americana, cujo romance do mito do século XX, através da mediação da Antropologia, operou com o fim de construir as identidades culturais.

Na tentativa de gerar uma espécie de mito moderno, o romance do mito constitui-se através de imagens que tenham uma relação com as origens da sociedade a que se liga. Por isso, a recorrência de espaços que remontem a essa ideia, como fundação de cidades e monumentos.

Quando tratando especialmente dos romances de matriz regionalista (que estão subsumidos dentro da categoria de romance do mito), também conhecidos como "romances da terra", Echevarría acentua a relação entre este tipo de romance e a genealogia como componente transmissor e perpetuador de marcas culturais. A ênfase no caráter genealógico, no que concerne especialmente a instituição família, seria o recurso através do qual os romancistas poderiam figurar valores e práticas sociais como aspectos estáveis da identidade cultural de um povo ou de uma nação. Diria Echevarría que

> el estudio del mito y de la familia se mezclan y confieren a la narrativa regionalista un carácter particular, aunque esto se debe únicamente a que el mito y la familia son aspectos de la retórica sinecdóquica que la etnografia considera apropriada para el estúdio holístico de la sociedade (ECHEVARRÍA, 2011, p. 225).

Para Echevarría, a antropologia como discurso hegemônico se manifesta fortemente na no que diz respeito à genealogia:

[149] LÉVI-STRAUSS, Claude. **Op. cit.**, p. 231.
[150] Cf. MIRCEA, Eliade. A estrutura dos mitos. In: **Mito e realidade**. São Paulo: Perspectiva, 1998.

> la genealogía es um componente fundamental de la ficción latinoamericana moderna, no sólo como una medida de tiempo, ni como un reflejo mítico, sino también porque en la novela regionalista se estudia la familia como grupo humano básico y la forma en que se transmiten los valores de generación en generación, así como en las prácticas sociales (ECHEVARRÍA, 2011, p. 225).

A relação entre os mitos das sociedades latino-americanas e a família como instituição que carrega os valores culturais derivados desses mitos é, dentro dessa perspectiva, o mecanismo de busca da identidade em operação nos romances. Através deste recurso, o romance estaria, pela exposição da configuração da família, delineando o arcabouço cultural mais geral sobre o qual a família se assenta.

Quando tratando da relação entre romance latino-americano e construção de um sentimento patriótico que, através de narrativas, justifique a uma comunidade certa pertença nacionalista, também Doris Sommer aborda, em seu brilhante *Ficções de Fundação*[151], a função primordial da família (que é representada romanescamente) como instituição em que conflitos e conciliações, tanto étnico-raciais quanto de classes, podem sintetizar a configuração de um grupo nacional mais ou menos estável e homogêneo na América Latina a partir do século XIX. Diferentemente de Echevarría, Sommer avalia mais detidamente como as relações conjugais (pela conjunção entre erotismo e nacionalismo) figuradas nos romances latino-americanos teriam a capacidade de forjar ficções modernizadoras através do recurso de representação de histórias familiares como correlatos possíveis de histórias nacionais, pressupondo portanto uma relação alegórica que vincule narrativas pessoais a narrativas políticas. Nesse sentido, as histórias conjugais seriam perpassadas por uma problemática que remontaria, por um lado, aos conflitos e conciliações dos povos autóctones em relação à população europeia, e, por outro, a uma reconfiguração que diz respeito à passagem de uma sociedade estamental a outra de feições burguesas e liberais. Desse modo, o romance latino-americano reivindicaria o desejo de afirmação nacional, ao circunscrever os limites sócio-político-culturais do Novo Mundo após a era colonial. Veja-se como Sommer descreve a relação alegórica entre vida conjugal e vida política nacional:

> Logo que o casal confronta o obstáculo, o desejo é reforçado, juntamente com a necessidade de ultrapassar o obstáculo e de consolidar a Nação. Essa promessa de consolidação constitui um outro nível de desejo e ressalta o objetivo erótico, que é também uma expressão microscópica do sentimento nacional. Esse movimento em ziguezague descreve um tipo de alegoria que funciona primariamente

[151] SOMMER, Doris. **Ficções de Fundação**: os romances nacionais da América Latina. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

> através de associações metonímicas entre a família e o Estado, em vez do paralelismo de analogia metafórica que parece ser tão comum na alegoria (SOMMER, 2004, p. 69).

Tanto o que Sommer chama de "associações metonímicas entre a família e o Estado" e aquilo que Echevarría designa como "retórica sinedóquica", na qual a "parte" vale pela significação do "todo", constitui a nós fortes chaves interpretativas para a *Crônica da Casa Assassinada*. Embora Sommer se refira exclusivamente aos romances do século XIX, parece irresistível não reafirmar a ideia segundo a qual o casamento de Nina e Valdo, na *Crônica*, representaria o choque de valores entre mentalidades que advém do ambiente burguês-liberal da capital do Brasil (o Rio de Janeiro, cidade de origem de Nina) e o círculo agrário-patriarcal da pacata Vila Velha (lugar no qual os Meneses sempre viveram). Se a tese de Sommer faz sentido aqui, o casamento encenaria a convergência entre o plano público e o privado, sendo o conflito entre os modos de sociabilidade urbanos e rurais (que marcaria a história dos processos migratórios do Brasil do século XX) uma espécie de marca d'água nas relações conjugais e familiares que Nina e Valdo têm que travar.

Como parte da própria formação de Lúcio Cardoso[152], aquilo que Sérgio Miceli apontou como característica da geração de intelectuais e artistas formados nos anos de 1930, isto é, o descenso econômico de famílias da oligarquia da política do Café com Leite, parece ser a razão pela qual a figuração da família de conformação patriarcal corroída pela crise financeira (os Meneses) figure, para falar com a tese de Luís Bueno, o "atraso" definidor da nacionalidade. Na *Crônica*, este "atraso" parece se cristalizar no orgulho do esplendor, ainda que esvanecido, da tradição familiar. A relação entre atraso social e progresso técnico encontra na casa, símbolo familiar, o "cisma cultural" do qual Echevarría fala: "Essas pedras argamassam toda a estrutura interior da família, são eles Meneses de cimento e cal, como outros se vangloriam da nobreza que lhes corre nas veias".[153]

Nesse sentido, interessante observar como os paradigmas do romance realista (no contexto latino-americano, "romances da terra") encontram correspondência no romance de Lúcio Cardoso, na medida em que o interesse metonímico de revelar o

[152] Afinal, "oportunidades e fatalidades que se sucedem ao longo do ciclo vital das pessoas modelam suas biografias, e as situações em que ocorrem refletem-se nas configurações familiares, quando examinadas em um momento dado". BERQUÓ, Elza. Arranjos familiares no Brasil: uma visão demográfica. In: **História da Vida Privada no Brasil**. Vol. 4. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 413.
[153] CARDOSO, Lúcio. **Op. cit**., p 69.

"todo" pela "parte" torna-se mecanismo de entendimento do Brasil dentro da chave da família de conformação patriarcal.

Se essas ideias procedem, a perscrutação da genealogia na *Crônica* é o meio através do qual se pode revelar os segredos da linhagem, no plano da narrativa, e da formação cultural, no plano social. E é o que se pode talvez perceber diante da figura de Maria Sinhá, antepassada do período escravocrata. O descobrimento e revelação a respeito dela, realizado no romance por Betty, a governanta da Chácara, se tornam a legitimação para o vigor genealógico da família. Ao mesmo tempo, a robustez pregressa esbarra com a pusilanimidade e frouxidão atuais, o que gera o efeito de tensão entre passado e presente que serve de mola mestra ao romance. É entre Betty e Timóteo – a quem se considera uma espécie de rebento anômalo da linhagem –, que se trava o diálogo:

> – Quem foi então Maria Sinhá?
> - Oh – começou ele, e sua voz traía uma emoção sincera -, foi a mais nobre, a mais pura, a mais incompreendida de nossas antepassadas. Era tia de minha mãe, e foi o assombro de sua época.
> Calou-se um minuto, como se procurasse diminuir o entusiasmo que a lembrança de Maria Sinhá lhe causava – e depois, num tom mais calmo, prosseguiu:
> - Maria Sinhá vestia-se homem, fazia longos estirões a cavalo, ia de Fundão a Queimados em menos tempo do que o melhor dos cavaleiros da fazenda. Dizem que usava um chicote com cabo de ouro, e com ele vergastava todos os escravos que encontrava em seu caminho. Ninguém da fazenda jamais a entendeu, e ela acabou morrendo abandonada, num quarto escuro da velha Fazenda Eulália, na serra do Baú (CARDOSO, 1989, p. 34).

Para Betty, descobrir a estória de Maria Sinhá significava identificar "os seres falhados que se acumulavam ao longo do passado daquela família"[154], como a endossar a ideia de fundamento minado, ou raízes podres, na base da linhagem, ideia que paira e promove unidade à narrativa, ao desdobrar o passado sobre o presente, a história da família sobre os descendentes...

Também se pode perceber como a narrativa mobilizada por Timóteo, por carecer de lastro histórico, isto é, de qualquer tipo de suporte escrito que o legitime, ganha esta aura de mistério que lhe é própria e que quase mitifica aquilo de que trata. Timóteo diz que "Maria Sinhá seria a honra da família, uma guerreira famosa, uma Anita Garibaldi, se não vivesse neste fundo poeirento de província mineira".[155] Nesse ponto,

[154] CARDOSO, Lúcio. **Op. cit**., p. 35.
[155] CARDOSO, Lúcio. **Op. cit**., p. 34.

entrecruzam-se a memória compartilhada pela família e uma memória coletiva, o que remete à "retórica sinedóquica", na qual a configuração familiar funcionaria como a parte que figuraria o todo (a nação, o povo etc.). Isto é, entre Maria Sinhá e Anita Garibaldi estão, de um lado, a família, e, de outro, a nação. Portanto, a passagem deixa entrever a relação entre a esfera nacional e a constituição genealógica dos Meneses, o que parece deixar o "Brasil profundo" mais atual, apesar de distante.

2.3 *O modo melodramático e a Crônica da Casa Assassinada*

O melodrama, historicamente, tem sido entendido como um conjunto de características que compõem o arcabouço de um gênero. Indo na contramão desse pensamento, a teoria de Peter Brooks em *The Melodramatic Imagination* pretende entender o melodrama menos a partir de um quadro de temas, ou de um conjunto de características, e mais como um sistema ficcional produtor de uma semântica e de um senso de experiência próprios, em que a retórica do excesso, através da ideia da histeria, encontra no corpo o lugar de significação por excelência, já que "a body that has become the place for the inscription of higlhy emotional messages that cannot be written elsewhere, and cannot be articulated verbally".[156] Isso significa pensar o melodrama estritamente não como um gênero e mais como um modo de imaginação que, advindo das formas populares do teatro francês do início do século XIX, promove a distorção do corpo com o fim de torná-lo lugar de representação. Por isso Brooks faz questão de ressaltar que o fundamento de sua teoria tem como movimento peculiar a ênfase não no substantivo "melodrama", mas no adjetivo "melodramático". Esta mudança de ênfase no trato terminológico tem como fim retirar do melodrama o sentido pejorativo que historicamente foi, conforme argumenta o autor, impingido ao termo.

Nesse sentido, os romancistas – sobretudo Balzac e Henry James, na discussão do autor – que operaram este sistema teriam convertido os mecanismos teatrais do melodrama em recurso para a representação romanesca. Isso significa que a expressividade da dramatização hiperbólica, que o corpo pode produzir através dos gestos, dos esgares e dos trejeitos, comporia um mecanismo muito profícuo para a imaginação romanesca moderna.

A retórica fundada no excesso lastreia, para Brooks, o modo melodramático. Esta retórica da hipérbole é acompanhada de um repertório de artifícios em que os

[156] BROOKS, Peter. **The Melodramatic Imagination – Balzac, Henry James melodrama, and the mode of excess**. New Haven and London: Yale University Press, 1995, p. x.

eventos grandiosos contribuiriam para o mascaramento de identidades, sociedades secretas, filiações e parentescos duvidosos, deixando entrever que a realidade pode estar nublada por "véus", enleada por uma "moral oculta". Daí a imaginação melodramática operaria o lento desvelar deles, afinal "the melodramatic mode in large measure exists to locate and to articulate the moral occult".[157] Sendo este "mascaramento" da realidade o que Peter Brooks chama por "moral oculta"[158], ela derivaria do ideário letrado do Antigo Regime, sendo o que restou da dessacralização mítica dos sistemas metafísicos que pautaram as práticas letradas antes do Romantismo. Neste ponto, se entrevê um ponto de intersecção com a teoria de Roberto G. Echevarría, em que a revelação de um segredo teria relação com a retomada, em uma espécie de glosa, dos mitos fundadores de uma dada sociedade. Porém, a questão dos mitos na teoria do modo melodramático se configura não tanto como uma retomada mas como uma sobrevivência residual dos sistemas metafísicos pré-modernos: "the moral occult is not a metaphysical system; it is rather the repositor of the fragmentary and desacralized remnants of sacred myth".[159]

Assim, Brooks compõe um vasto painel de traços peculiares do modo melodramático de composição, que são: a relação oblíqua com o realismo; a retórica do excesso que opera uma elocução hiperbólica; a constante referência aos imperativos éticos e morais, configurados na ideia de "moral oculta" a ser revelada; o desejo de expressar "tudo", isto é, uma "verdade originária" que dê conta de explicar determinado *status quo*; a maior incidência de signos não-verbais convergindo para o entendimento da realidade como depositária de valores simbólicos etc.

Segue-se a esses atributos o maior uso de uma "figurabilidade plástica" que, segundo Brooks, encontra nos gestos e postura dos personagens a possibilidade de maior carga de significado do que nos signos propriamente verbais, nas palavras:

> Postures of the body, hand movements, and facial expressions – themselves divisible into positions of eye, mouth, eyebrows, and angle of the head – are the essential elements the code [melodramatic], and their various combinations and oppositions are used to form the message.[160]

[157] BROOKS, Peter. **Op. cit**., p. 5.
[158] Define-se por "moral oculta" "the domain of spiritual forces and imperatives that is not clearly visible within reality, but which they believe to be operative there, and which demands to be uncovered, registered, articulated. In the absence of a true Sacred (…) they continue to believe that what is most important in a man's life is his ethical drama and the ethical implications of his psychic drama". BROOKS, Peter. **Op. cit**., p 20-21.
[159] BROOKS, Peter. **Op. cit**., p. 5.
[160] BROOKS, Peter. **Op. cit**., p. 68.

Enquanto modo de representação, o melodrama advém do teatro de marionetes e da pantomima em voga durante o século XVIII. Daí a tendência à valorização dos gestos enquanto código de significados. A primazia do gesto mudo sobre a palavra falada introduz no melodrama a ideia da figuração da linguagem primeva. Ao empregá-lo, na narrativa, o autor traria consigo o "primal spiritual meaning"[161] em detrimento do código verbal que, por funcionar através de convenção, espolia a possibilidade de atingir o "essencial". O melodrama encontra nas ideias da "essência" e da "verdade" a possibilidade da expressão genuína, capaz de rasgar o véu que oculta a moral corroída.

Para Brooks, através de uma retórica bombástica e explosiva, pressiona-se a realidade de modo a tirar dela os imperativos morais que a caracterizariam. Do contato com a realidade, portanto, retira-se o que *verdadeiramente* se quer extrair dela: a moral oculta. "Social signification is only the merest starting point for an immense construction of connotation"[162]. Portanto, a equação do mecanismo do modo melodramático funciona partindo do "defeito social" em que o autor "is using the things and gestures of the real world, of social life, as kinds of metaphors that refer us to the realm of spiritual reality and latent moral meaning"[163]. Em uma espécie de "'transaction between contexts', (…) pressure on the primary context is such that things and gestures are made to release occult meaning, to transfer significance into another context".[164]

De tudo isso, se pode perceber a relação entre o modo melodramático descrito por Brooks e a função mimética dos romances em que este modo se faz presente. Nos romances do modo melodramático, o *modus operandi* da representação da realidade funciona muito mais em função de uma construção simbólica que de uma figuração realista. Isso, porém, não oblitera a relação desse tipo de elocução narrativa com a realidade, afinal a "melodramatic consciouness and modes of representation do not mean a reduction of the ethical complexity of reality, but a clarification of it".[165] Daí que o melodrama é entendido, para Brooks, como um "naturalismo dos sonhos".

Assim, os pontos de intersecção aqui já referidos da *Crônica da Casa Assassinada* com o projeto modernista de revelação de aspectos da identidade nacional parecem coincidir muito justamente com o conceito de "naturalismo dos sonhos" de

[161] BROOKS, Peter. **Op. cit**., p. 72.
[162] BROOKS, Peter. **Op. cit**., p. 10.
[163] BROOKS, Peter. **Op. cit**., p. 9.
[164] BROOKS, Peter. **Op. cit**., p. 9.
[165] BROOKS, Peter. **Op. cit**., p. 145.

Brooks. Isso porque a relação entre o segredo constituidor da identidade de um povo e a operação da representação literária deste segredo através do repertório da imaginação melodramática parece ser o que está, em alguma medida, em funcionamento na *Crônica* de Lúcio Cardoso.

A dicção excessiva, carregada de advérbios e adjetivos, constitui, sem dúvida, um traço da elocução do romance. Além disso, o quadro de possíveis adultérios, incestos, crimes e fratricídio é posto em primeiro plano na narrativa, constituindo um fio que percorre todo o romance, o que acompanha a elocução hiperbólica do texto. Junto a esses aspectos, a ideia de trazer à tona a revelação de um fato oculto constitui um lugar-comum no romance, o que está em conformidade com a teoria do modo melodramático de Peter Brooks, sobretudo se se pensa nas passagens cuja narração é feita por Ana, esposa de Demétrio, personagem que carrega em si a aflição do ambiente sufocante da Chácara:

> Demétrio cerrou o livro e encarou-me como se minha reação muito o admirasse – ah! – esse ar calmo, essa fisionomia fechada e sem expressão, esse modo de parecer perpetuamente admirado do excesso e do distúrbio dos outros – como eu o conhecia bem, como era apenas uma demonstração do quanto ia desarvorado do seu eu mais profundo, como estava farta dele, sabendo que só exprimia escândalo hipócrita e calculado! Amassando o pacote de ervas nas mãos, lancei a ele um último olhar e abandonei o quarto. Tremia, e meu coração batia forte. Ela ia partir, ela ia partir de novo. Com que fito, por que abandonava assim a casa que tão dificultosamente conseguira reconquistar? Por mais que investigasse, não conseguia vislumbrar nenhuma possibilidade de drama, nenhum enredo oculto (os que existiam pareciam tão praticamente aceitos!) que motivasse aquele gesto desesperado. Pra mim não havia dúvida, era um gesto desesperado. E enquanto me debatia entre essas questões sem solução, surpreendia-me ao mesmo tempo o fato de que ela tivesse escapado tão habilmente à minha vigilância. Estaria apenas cansada, tomaria umas férias ou partiria para sempre? Era necessário que eu investigasse, e recompusesse a trama toda, a fim de poder julgar o significado exato de ato tão insólito (CARDOSO, 1989, p. 245).

Como se pode observar no excerto, a contínua busca por adjetivos que possam mais fielmente caracterizar o estado de espírito de Demétrio é o modo pelo qual textualmente se dá a perscrutação do seu "eu mais profundo", neste exercício de, pela linguagem, tentar chegar à "verdade" do ser, pela pretensa "revelação total". Além disso, outro recurso que contribui para a construção da elocução hiperbólica é a repetição de orações, como a assinalar a vontade de, pela repetição, marcar a elocução exaltada: "ela ia partir, ela ia partir de novo". A isso se soma a recorrência da ideia do desespero como sintoma de um fato que busca ser ocultado, mas que pode ser objeto de revelação.

Recorrentemente, os personagens da *Crônica* exploram a dificuldade de atingir um modo de expressão que revele o "essencial", operando uma espécie de subterfúgio para a busca expressional através dos gestos, como se a dimensão de convenção da linguagem verbal destituísse desta forma de expressão a força de produzir a significação "total". Por isso, parece derivar da primazia do gesto (enquanto meio mais fecundo de significação) a narrativa do Padre Justino, cuja narração é sobre um diálogo com Ana:

> (...) Ah, nós padres, como nos sentimos ridículos às vezes! Tinha certeza de que ela sabia quais palavras que eu iria pronunciar, e assaltava-me a consciência de minha impossibilidade – mas de que modo me exprimir, como atingir o cerne daquele coração? Se as palavras pareciam usadas, se os meios eram pobres para comovê-la, é que eu necessitava de gestos, e os gestos de amor são difíceis e perigosos (CARDOSO, 1989, p. 190).

No diálogo travado entre Ana e Padre Justino, Nina representa o mote para as conjecturas e as hipóteses que pairam sobre os fatos misteriosos que eles buscam desvendar, a fim de revelar a "verdade brutal" ou a "revelação decisiva" a que se refere o Padre: "torno a dizer, a verdade brutal, a revelação decisiva é a única chave para certos seres".[166] Porém, os mecanismos para esta revelação encontram na linguagem verbal o óbice. Os gestos seria o meio através do qual se pode chegar à expressão total, à revelação, à moral oculta, em detrimento da linguagem verbal. Por isso, a narração dos estados de espírito dos personagens se faz menos por detalhamento "conceitual" que por descrição de gestos físicos, como na narração do diário de André, quando sob o efeito da morte iminente de Nina:

> Durante alguns segundos, cego, atravessado por essa dor enorme de me sentir espoliado, e brutalmente, da única atmosfera onde podia respirar, rolei a cabeça contra a trave da cama, chorando, mordendo a colcha a fim de abafar meu próprio ímpeto, revolvendo o lençol entre os dedos, numa desesperada tentativa de carícia (CARDOSO, 1989, p. 266-267).

No trecho, a expressão da dor de André diante da morte de Nina se manifesta antes de tudo através do que o corpo pode produzir sobre efeito do sofrimento. Além disso, interessante notar como a descrição da cena traz em si o excesso manifestado nos advérbios. No romance como um todo, o emprego desses se faz quase sempre no limite, ora exprimindo o máximo, ora o mínimo, nunca recorrendo à mediania. Em outro trecho, uma passagem do diário de André em que, ao falar sobre o amor para com Nina,

[166] CARDOSO, Lúcio. **Op. cit.**, p. 192.

surge novamente o emprego do advérbio de modo limítrofe: "Amei. Amei como nunca, sem saber ao certo o que amava – o que possuía".[167]

Por vezes, o emprego dos advérbios dentro do registro do limite se amalgama à ideia de "verdade total", muito peculiar ao modo melodramático, segundo Brooks. Indagando sobre sua doença ao médico, a exigência de Nina revela essa nuance: "- oh! – exclamou, e como se libertou de um peso de repente. (...) Agora, diga-me, quanto tempo de vida eu ainda tenho? - e seus olhos aprofundavam-se nos meus – quanto? Não minta, quero a verdade, a verdade toda."[168] Afinal, "the genre's very existence is bound to this possibility, and necessity, of saying everything".[169]

Na *Crônica*, grande parte da construção do mistério permeia a existência de Nina. Quando ela é acometida pelo câncer, é através da decifração do seu corpo que se busca a explicação para o "mal" enigmático que a faz padecer. Se o corpo no modo melodramático adquire capacidade de prover significação, é através dele que a doença de Nina se manifesta mais brutalmente, a princípio gerando feridas, depois como lugar do qual emana cheiros pútridos, sendo isso o que promove o clímax final da narrativa, ao produzir o estupor e a tensão que se estende pela casa...

> Quando a porta se abriu, sentimo-nos estonteados com o ranço morno que impregnava o ambiente, mas desta vez não era como simples vaga que evoluísse acima de nossas cabeças, e sim como um elemento próprio, atual e presente, em que mergulhássemos esquecidos de qualquer resguardo. Essa primeira impressão paralisou-me e, imóvel, do lugar em que me achava, procurei a cama – lá estava ela, Nina, inteiramente enrolada num lençol. Nenhum movimento, nenhum som denunciava sua existência tão próxima: a doente como que entrara num desses períodos de repouso, que em geral antecedem as grandes crises. (...) Eu devia avançar, as pessoas assim aguardavam que eu procedesse, com os olhos fixos sobre mim, mas o cheiro crispava-se em torno, formado de ondas sucessivas que me cingiam e jamais se desfaziam no lento embate contra as paredes; aquilo toldava-me a vista, perturbava-me o estômago e ameaçava sufocar-me, sem que eu pudesse fazer um movimento (CARDOSO, 1989, p. 282).

À semelhança dos indícios de putrefação manifestados pelos urubus a acompanhar a peregrinação fúnebre de *Enquanto Agonizo*, de William Faulkner, o odor de apodrecimento que emana do corpo de Nina é o que desencadeia toda carga de significação que, partindo de um indício *real* (o cheiro), engendra "metaphors that refer us to the realm of spiritual reality and latent moral meaning"[170], sendo o mecanismo em

[167] CARDOSO, Lúcio. **Op. cit.**, p. 267.
[168] CARDOSO, Lúcio. **Op. cit.**, p. 261.
[169] BROOKS, Peter. **Op. cit**., p. 42.
[170] BROOKS, Peter. **Op. cit**., p. 9.

operação o de "pressure on the primary context (...) to release occult meanings, to transfer significance into another context". [171]

Além disso, a tensão que se espraia pela casa, acompanhada pelo suspense das possíveis revelações, mantém estreita relação com a estrutura familiar tradicionalmente em funcionamento no melodrama: "the familial structure that melodrama (like Greek tragedy) so often exploits contributes to the experience of excrutiation: the most basic loyalties and relationships become a source of torture". [172]

Em relação à menção à tragédia grega feita por Brooks relacionando-a ao melodrama, poderíamos dizer que não é só a decadência da família que sugere o caráter "trágico" da *Crônica*, em que a irreversibilidade do fim arruinado da linhagem já está inscrita, antes de tudo, no próprio título do romance. Para além disso, parece também haver algo do trágico grego no lento fenecimento de Nina, o que provoca os sentimentos mais pungentes em Valdo e André, ao se defrontarem com a crueza implacável da morte. A passagem (citada anteriormente) em que André descreve o recebimento da notícia da morte de Nina parece sugerir o desespero produto da relação frontal com o fim absoluto. Pensando sobre a ideia de tragicidade no mundo grego, Albin Lesky diz que "somente quanto temos a sensação do *Nostra res agitur*, quando nos sentimos atingidos nas profundas camadas de nosso ser, é que experimentamos o trágico". [173] Se isso faz sentido em nossa análise do romance de Lúcio Cardoso, é na morte de Nina que se expressa mais veementemente a realidade experimentada do trágico.

E se a nós, leitores, o espírito da *catarse* se abater, fazendo-nos purgar compaixão e dor, voltaremos, novamente, ao mundo grego...

[171] BROOKS, Peter. **Op. cit**., p. 9.
[172] BROOKS, Peter. **Op. cit**., p. 35.
[173] LESKY, Albin. **A tragédia grega**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1996, p. 33.

Capítulo 3 – A escravidão como sentimento íntimo

A escravidão permanecerá por muito tempo como a característica nacional do Brasil.

Joaquim Nabuco

O Brasil é um país de escravos que teimam em ser homens livres. É essa toda nossa tragédia.

Oswald de Andrade

3.1 – A via interna da história

Diria Temístocles Linhares[174]que Cornélio Penna e Lúcio Cardoso muito se aproximam, tanto formal quanto tematicamente. Divergindo do primeiro aspecto, o segundo, a partir do ponto de vista do patriarcado que se desenvolveu sob a circunscrição da casa-grande, é sem dúvida o ponto de encontro mais usual entre as obras, configurando-se aí uma das grandes chaves de interpretação tanto de *A Menina Morta* quanto da *Crônica da Casa Assassinada*.

Se na obra de Lúcio Cardoso a visão sobre o patriarcado já nasce romanescamente arruinada (afinal o próprio título já sugere a falência da família), em Cornélio Penna a família de conformação patriarcal parece figurada, pelo menos a princípio, sendo abastada economicamente – apesar de já surgirem indícios vagos de decadência - e minada nos laços de convivência do sistema de produção do Grotão, que é a grande fazenda cafeicultora oitocentista de *A Menina Morta.* Seja porque a lógica do *favor*, característica importante da sociedade brasileira sobretudo no século XIX, encontra em *A Menina Morta* a dimensão de violência que lhe é peculiar, seja porque o laço pacificador das relações da casa, edificado sobre a figura da menina morta, é de antemão fraturado (a representação dela só é feita como memória), o romance encerra o paradoxo do esplendor progressista do auge da exportação do café no terceiro quartel do século XIX e sua progressiva decadência até o fim do século, acompanhado do clima de desagregação que paulatinamente vai solapando as relações afetivas e sociais dentro do escopo da casa-grande à medida que a ruína se aproxima.

[174]LINHARES, Temístocles. **Diálogos sobre o romance brasileiro**. São Paulo, Melhoramentos; Brasília: INL, 1978.

Curioso que a publicação de ambas as obras se deem nos anos 1950. Década em que a ideia de que o Brasil do futuro, moderno e burguês[175] apresenta-se com o vigor da construção de Brasília, como uma espécie de refundação do destino nacional, Lúcio Cardoso e Cornélio Penna se voltam para um Brasil profundo, marcado pelos principais traços assinalados pelos ensaístas sociais da geração deles no que diz respeito às "raízes" nacionais (Sérgio Buarque, Gilberto Freyre e Caio Prado Jr.): patriarcalismo, arcaísmo das técnicas de produção do mundo agrário, valores morais rigidamente católicos, lógica do *favor* como engrenagem da sociedade etc. A reflexão sobre este Brasil agrário e arcaico, contudo, não é sem razão, se pensarmos que os desdobramentos futuros de uma nação não se dão sem um movimento retroativo concomitante. E a geração modernista não parece se furtar à ideia de que pensar os rumos do país é antes de tudo pensá-lo estruturalmente, perscrutando as suas bases históricas**.**

Nesse sentido, a reflexão intelectual sobre a modernização nacional, que é um dos grandes temas do debate que a geração modernista teve de travar, implica necessariamente perscrutar o universo rural, seja como retomada do século XIX, seja como sobrevivência desta ordem social no universo burguês em emergência. É possível pensar que o paradigma modernista de justaposição concomitante de elementos arcaicos e modernos na definição da identidade nacional, elencado por Roberto Schwarz[176], encontra na obra de Lúcio Cardoso e Cornélio Penna moldagens diferentes, pois no primeiro, se faz sentido esta interpretação, isso se dá com o passado se desdobrando no presente, na exposição dos resquícios de um modelo familiar caduco, ao passo que em Cornélio a retomada ao passado parece reconstrução de uma ordem histórica pregressa. "Reconstrução" porque, apesar de verossímil se pensada em relação às narrativas históricas, inaugura novas percepções sobre a vida privada da casa-grande, sobretudo por distanciar-se da visão congratulatória de Gilberto Freyre. Se em Lúcio Cardoso o "motor narrativo" deriva da ideia de que é a sobrevivência de um Brasil profundo - arcaico tanto no plano social quanto no das mentalidades - que faz pulsar a Chácara dos Meneses, em Cornélio Penna o enfoque ao passado não é residual, mas integral, já que todo o seu romance se passa nos últimos dois quarteis do século XIX, aproximando-se

[175] "(...) entre 1950 e 1979, a sensação dos brasileiros, ou de grande parte dos brasileiros, era de que faltava dar uns poucos passos para finalmente nos tomarmos uma nação moderna. (...) Na década de 50, alguns imaginavam até que estaríamos assistindo ao nascimento de uma nova civilização nos trópicos, que combinava a incorporação das conquistas materiais do capitalismo com a persistência dos traços de caráter que nos singularizavam como povo: a cordialidade, a criatividade, a tolerância" SCHWARCZ, Lilia Moritz (org.). **História da Vida Privada no Brasil**. Vol. 4. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 560.

portanto do que ficou mais conhecido como romance histórico, em que a ambientação da narrativa se dá em um tempo que precede ao do autor.

Em *O romance histórico,* Gyorgy Lukács empreende uma investigação que diz respeito à relação entre tempo presente e passado histórico. A partir disso, o autor tenta pensar em como as temporalidades se imbricam na medida em que as condições sociais e políticas do tempo presente podem condicionar ou influenciar a visão sobre o tempo histórico que é ficcionalizado no romance:

> repitamos: a relação do escritor com a história não tem nada de especial ou isolado; trata-se de um componente importante da relação com o conjunto da realidade e, em particular, na sociedade. Se analisarmos todos os problemas que, no romance e no drama, resultam da relação do escritor com a realidade histórica, não encontraremos um único problema que seja próprio apenas da realidade histórica. Isso não significa, é claro, que a relação com a história possa ser equiparada simples e mecanicamente à relação com a sociedade contemporânea. Ao contrário, **há uma interação muito complicada entre a relação do escritor com o presente e sua relação com a história.** Mas uma investigação teórica e histórica mais detalhada desse contexto mostra que, nessa interação, a relação do escritor com os problemas da sociedade de seu tempo é decisiva. Pudemos observar esse fato tanto no surgimento do romance histórico quanto no desenvolvimento peculiar e desigual do drama histórico e de sua teoria. **Essas observações têm, no entanto, um fundamento teórico muito mais amplo, em que se coloca toda a questão da possibilidade ou não de conhecer o passado. O conhecimento do passado depende sempre do conhecimento do presente**, da identificação das tendências evolutivas que se revelam com clareza na situação do presente e conduziram objetivamente a este e, subjetivamente, de como e em que grau a estrutura social do presente, seu estágio evolutivo, suas lutas de classes etc. incentivam, inibem ou impedem um conhecimento adequado do desenvolvimento do passado (LUKÁCS, 2011, p. 208-209, grifos nossos).

Se o "estímulo", por assim dizer, ao retrato de um tempo histórico pregresso depende da relação entre passado e presente (independentemente do modo como este "estímulo" se dá), talvez seja interessante pensar como os índices de sobrevivência de características que peculiarizam a sociedade brasileira no século XIX e que permanecem dentro de uma nova ordem social no século XX, sobretudo a partir de 1930 (para usar o marco mais recorrente da "era" Vargas)[177], enfeixam o horizonte sócio-político da geração a

[177] A Revolução de 1930 funciona historiograficamente como baliza temporal da modernização nacional, principalmente pela inserção do Brasil no sistema capitalista internacional, por um lado, e pelo desejo de findar o monopólio da oligarquia cafeeira como classe dirigente, por outro. "Uma só corrente, um só partido, uma só posição era o panorama do Brasil e mesmo da progressista São Paulo. E isso durou até a Revolução de 30", diria Oswald de Andrade. Cf. ANDRADE, Oswald de. **Obras completas. 9 – Um homem sem profissão**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976, p. 74.

qual Cornélio pertenceu, podendo ser talvez sintomático da composição do quadro histórico de *A Menina Morta*.

Esta simbiose daquilo que se afigura como memória narrativa sobre o Oitocentos (na voz dos principais cientistas sociais) e aquilo que, pela ficção, pode alargar os limites de compreensão da vida patriarcal-escravagista parece configurar dois importantes fios narrativos que o romance, em sua constituição, intrinca difusamente. Neste emaranhado enredam-se as dimensões da construção social, política e econômica do modelo monocultor do Grotão, o que envolve a problemática ética da mão de obra escrava e o modelo político de uma estrutura fundiária altamente concentrada dentro de um quadro nacional de exportação de matéria prima primária, atrelado a dimensão por assim dizer mística da ordem patriarcal-escravagista, que se constitui, com diria Joaquim Nabuco em relação à Massangana, como "uma espécie de tribo patriarcal isolada do mundo"[178], lugar no qual o abolicionista pode chegar a dizer: "saudade do escravo"[179]. Nesta mística a um só tempo católica e patriarcal, em que as assimetrias sociais entre brancos e negros ou entre senhores e agregados imbricam-se para a criação (e manutenção) de um ideal de ídolo redentor, manifestado na menina morta e em Carlota (e na replicação daquela sobre esta).

Sabendo o que a construção do ambiente da casa-grande representa para a ideia que se tem do passado nacional, sobretudo pelo peso de Gilberto Freyre e Joaquim Nabuco em nossa tradição intelectual, *A Menina Morta* representaria, pela glosa do ideal modernista de construir simbolicamente a nação, uma releitura do passado nacional, desta vez não apaziguador (como em Freyre) nem a um só tempo pernicioso e melífluo (como em Nabuco), mas antes de tudo *violento*. Este parece o Brasil de Cornélio Penna: violência.

É neste sentido que Cornélio não parece se furtar a demanda maior do projeto intelectual de sua geração: pensar o Brasil. Este projeto de construção do Estado Nacional, que durante a primeira metade do século XX é marcada pela feitura de um rearranjo político e social, se fundamenta sob a justificativa do desenvolvimento do país porque ele pretensamente enlaça aquilo que é àquilo que será. Nos mais diversos níveis (econômico, político, cultural etc.), a herança da construção social delineada no século XIX paira, como uma espécie de herança maldita, sobre a geração modernista. O

[178] NABUCO, Joaquim. Massangana. In: **Minha Formação**. Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 1981, p. 132.
[179] NABUCO, Joaquim. **Op. cit**., p. 131.

desdobramento do século XIX sobre o XX pode encontrar, genericamente, suas razões de ser na "intocabilidade sagrada das relações sociais no campo", de que fala Boris Fausto, em que "embora os limites da ação do Estado sejam ampliados para além da consciência e das intenções de seus agentes (...) o novo governo representa mais uma transação no interior das classes dominantes"[180].

Nesse sentido, toda sorte de interesses que se dispunham nas relações entre sociedade e poder político eram perpassados pela lógica da construção de uma sociedade em estreita relação com os modelos de vida, as ideologias, os quadros sociais etc. que derivam da República Velha e que sobrevivem à construção de uma sociedade burguesa no Brasil. A persistência de uma ordem social arcaica, ainda que sob um novo arranjo, diz intimamente respeito à constituição do capitalismo no Brasil. Como diria Florestan Fernandes, "nenhuma revolução sepulta todo o passado de um povo. Uma revolução que adquiriu conteúdo e consequências sociais por sua natureza política estava fadada a projetar antigas estruturas sociais em um novo contexto político".[181] A projeção do passado sobre o presente é um movimento decisivo do argumento de Florestan a respeito da constituição da burguesia no Brasil, designando-o de "passado persistente".

Sem dúvida, o enorme peso da escravidão na ordem social que se tentou criar no século XX é um dos fatores mais importantes no pensamento a respeito das contradições que obliteraram a sociedade que se pretendia burguesa. José Antonio Pasta refere Schwarz ao pensar como a escravidão conseguiu, no Brasil, sobreviver e se readequar dentro dos limites do regime capitalista:

> Por um lado, um regime antes de tudo moderno que corresponde, grosso modo, às relações capitalistas de produção, que prescreve a separação ou a diferença entre o *mesmo* e o *outro*; e, por outro lado, um regime que não reconhece a diferença entre o mesmo e o outro, no qual essa diferença é mesmo rigorosamente inconcebível, isto é, um regime que, por sua vez, corresponde aos laços do patriarcalismo escravista, nos quais o indivíduo não se reconhece verdadeiramente como tal, ou dito de outra forma, como algo realmente diferente de seu senhor, de seu grupo, de seu clã etc. (PASTA, 2010, p. 18).

O "déficit" que decorre da constituição do capitalismo em um ambiente de formação social avesso aos paradigmas fundadores deste regime, isto é, instituições e valores laicos, promove conflitos e contradições que encontrarão figuração literária na

[180] Cf. FAUSTO, Boris. **A Revolução de 1930**: Historiografia e História. São Paulo, Companhia das Letras, 1997, p. 150.
[181] Cf. FERNANDES, Florestan. **A revolução burguesa no Brasil**. São Paulo: Globo, 2006, p. 66.

geração modernista. Sem dúvida, o entrave derivado da convergência do sistema de vida patriarcal, cujas instituições e os valores corolários dessas moldam-se na experiência com a religião, e o sistema capitalista, que pressupõe a secularização do corpo social, dão forma à sociedade brasileira do século XX na qual a persistência do passado sobre o presente condiciona um conflito de temporalidades. Este conflito é figurado, por exemplo, em *Infância*, de Graciliano Ramos, em que o narrador, perscrutando pela reminiscência sua vida de criança, descreve o ritual de escalda-pés feito por uma criada negra em seu avô ao fim de um dia de trabalho em seu engenho no interior de Alagoas. Os repetidos gritos de "negra!", ao chamá-la, parecem figurar o eco que é a lenta, mas persistente, reverberação da ordem escravocrata no Brasil do século XX.

Tal reverberação também se faz visível em outras esferas. No nível econômico, por exemplo, Caio Prado Jr. anotou que a constituição de uma "economia nacional", portadora de novas potencialidades, dependia da reestruturação do universo agrícola, no sentido de readaptar as formas de produção agrícolas no país em processo de aburguesamento. Não muito diferente do rearranjo político-social, pensado por Sérgio Miceli, que consistiu na "acomodação" de membros das famílias oligárquicas em decadência no aparelho burocrático estatal, sendo este rearranjo construído sobretudo em função dos mais jovens, que não dispunham do poder de comando dos primogênitos sobre o capital econômico, gozando apenas do capital simbólico do sobrenome.

À semelhança dos rearranjos político-econômico-sociais, parece que o campo literário mimetizou o procedimento que pressupunha pensar as relações entre os "traços nacionais" que derivam do mundo colonial em relação às "características" do Brasil que se pretendia burguês, industrializado e moderno. O que se pode notar, porém, é que na literatura o enlace entre aquilo que pretensamente é e o que supostamente foi raramente é pacífico e congratulatório, mas sobretudo *violento*. Nesse sentido, longe de ser uma tradição a ser superada, o entendimento do que significou a sociedade que precede 1930 parece lastrear o esforço não só do corpo político dirigente, mas também dos intelectuais e artistas que se formaram no Brasil da primeira metade do século XX.

Diriam Afranio Garcia e Moacir Palmeira que "o trabalho para conhecer as estruturas do mundo rural tradicional era parte integral do esforço para pensar novos destinos da coletividade nacional"[182]. E a formulação de que aquilo que pode ser novo

[182] GARCIA, Afrânnio; PALMEIRA, Moacir. Rastros de casas-grandes e de senzalas: transformações sociais no mundo rural brasileiro. *In*: **Brasil: um século de transformações**. Coautoria de Ignacy Sachs, Jorge Wilheim, Paulo Sergio Pinheiro. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2001, p. 48.

depende condicionalmente daquilo que foi é algo que parece significativo não só em textos de caráter não ficcional, mas em uma parte significativa da literatura brasileira do século XX. Não nos parece que este tema tenha passado ao largo dos olhares de Drummond, Mário de Andrade, Graciliano Ramos, José Lins do Rego, Oswald de Andrade, Plínio Salgado, além dos próprios Lúcio Cardoso e Cornélio Penna, a quem mais detidamente abordamos, com as formas e abordagens as mais diferentes, como não poderia deixar de ser.

Em *A Menina Morta*, a relação com o passado parece não se dar de modo residual, mas na composição de um quadro do Brasil oitocentista em que a violência daquela ordem social se manifestava antes de tudo silenciosa e misteriosamente nas relações íntimas dos moradores da casa-grande. E é a noção de romance histórico de Gyorgy Lukács que pode nos ajudar a entender esta possível característica do romance. Lukács entende que a existência da caracterização histórica de tempo e espaço, no sentido mais pictórico, não sobrepuja a força dramática do, como diria o autor, "aqui e agora mais profundo"[183], que são as crises que se abatem sobre os destinos individuais.

Quando pensando a respeito da ficção de Walter Scott, Lukács explica mais claramente o que entende pela relação entre homem e sociedade. Diz que com o advento das sociedades burguesas "a correlação entre a psicologia dos homens e as circunstâncias éticas e econômicas da vida tornou-se tão complicada que passou a ser necessária uma ampla descrição dessas circunstâncias", no esforço de evidenciar a relação dos homens como "filhos concretos do seu tempo"[184]. Nesse sentido, toda a dramaturgia do romance, isto é, os diálogos, os conflitos interiores e a concentração dos acontecimentos têm, para Lukács, estreita relação com o esforço de figuração do real que privilegie a correlação entre ficção e realidade histórica. Esta relação propicia que a configuração de dada sociedade se evidencie nos conflitos íntimos de destinos individuais, já que condicionados por uma crise histórica.

Por isso, esta concepção de romance histórico vai além das que entendem que a figuração de traços historicamente representativos, ainda que isolados, possa caracterizar uma determinada sociedade. A concepção de Lukács, de outro modo, privilegia certa organicidade no todo ficcional, no sentido de uma "concordância interna entre a personagem e a essência sócio-histórica do conflito"[185]. Assim, esta chave

[183] LUKÁCS, György. **O romance histórico**. São Paulo: Boitempo, 2011, p. 58.
[184] LUKÁCS, György. **Op. cit**., p. 58.
[185] LUKÁCS, György. **Op. cit**., p. 152.

interpretativa leva em consideração a análise das tensões internas como corolários dos conflitos históricos, fazendo funcionar "as forças motrizes sócio-históricas em interação entre indivíduos concretos em luta"[186].

Diante disso, talvez seja possível pensar que a angústia corrosiva de Carlota - filha do patriarca (o Comendador), que retorna da Corte sob as ordens de seu pai após a morte da irmã - decorra da interpretação de que o ambiente da casa-grande, moldada nos valores estritamente patriarcais, propicie a criação de um ambiente violento em que prevaleça a vaidade social (em função de uma sociedade vincada por lugares sociais rigidamente hierarquizados), a assepsia sexual (derivada da carolice católica da família patriarcal), o suplício escravocrata, o autoritarismo do pai e irmãos (corolários da misoginia do sistema patriarcal[187]). Dentro deste quadro, os conflitos interiores de Carlota acentuam-se à medida que os indícios de desagregação das forças produtivas da grande fazenda começam a aparecer. E esses sinais ocorrem de maneira contrária à caracterização do Grotão nos capítulos iniciais, quando a descrição da grandiosidade arquitetônica e mobiliária da casa expressa o esplendor econômico da família:

> A fazenda era enorme e rústico palácio, fortaleza sertaneja de senhor feudal sul-americano, e tudo ali era grande e austero, de luxo sóbrio e magnífico, mas era preciso viver naquelas salas amplas, de tetos muito altos e mobiliadas com móveis que pareciam destinados a criaturas gigantescas, sem contar com alguma coisa de certo nem no presente nem no futuro (PENNA, 1958, p. 856).

Entre o fausto e os sinais de desagregação do sistema de produção do Grotão está a ausência da menina morta. Funcionando como esta espécie de "óleo" atenuador da violência simbólica entre sobretudo brancos e negros, sua presença pressupõe a transformação dos jogos de poder dos primeiros sobre os últimos em atividades que, através do reconhecimento dos lugares sociais, transformam-se pela encenação, dando-lhes uma dimensão de ludicidade que em alguma medida esvazia a rigidez hierárquica que o sistema impõe. Eis o que se narra no terceiro capítulo: transformando o ato de castigo ou sadismo em brincadeira, Bruno (o cocheiro da fazenda) e a menina morta suspendem a ordem vigente através da representação. Esta suspensão, porém, só pode ocorrer às ocultas, já que no primeiro sinal da volta da carruagem com Mariana o pacto é quebrado, como parte de um acordo tácito que a menina, apesar da precocidade, já concebera:

---

[186] LUKÁCS, György. **Op. cit**., p. 197.
[187] VAINFAS, Ronaldo. **Trópico dos pecados: moral, sexualidade e inquisição no Brasil**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

> Longe dos olhos de sua dona, Bruno abria-se então em risos para a Sinhá-pequena, e corria em busca de flores ou de frágeis varas de bambu, que despojava de todas as folhas, e com elas fazia pingalim, a fim da criança servir-se para bater-lhe, divertida com as fingidas contorções de dor. A governante trejeitava visagens de repugnância e isso alegrava mais ainda o escravo, mas não ousava tomar das mãos da menina o chicote improvisado, e a cena se prolongava entre risos abafados do cocheiro e sonoras gargalhadas infantis, correrias e gritos impetuosos, até que, de repente, o estalido dos galhos mais baixos, o farfalhar de plantas secas, ou mesmo o silêncio estranho da mata, os prevenia de que a Senhora estava de volta. Como nas mágicas vistas na Côrte, tudo cessava em segundos, e quando a figura alta, emergindo do grande balão que parecia caminhar sozinho, soerguido pelas mãos cobertas de rendas, sem tocar no chão, sem despedaçar a cassa que o cobria nas pedras e nos espinhos secos, surgia, tudo se tinha transformado. O cocheiro estava tranquilo no seu posto, a alemã em seu lugar no banquinho, e ao seu lado a criança muito séria, os olhos brilhantes, leves covinhas agitadas e a boca miúda presa nos cantos, sufocando o alegre segredo prestes a explodir (PENNA, 1958, p. 738-739).

É nesse sentido que parece derivar da ausência da menina o déficit entre presente e futuro que põe em xeque a vida da fazenda. Como laço de agregação do Grotão, desencadeiam-se desta falta os primeiros indícios (essencialmente misteriosos porque sem fundamentos econômicos) da dissolução do Grotão, já que Carlota, herdeira não só do ponto de vista econômico, mas sobretudo do moral, na medida em que se lhe incumbe a função de regular a violência simbólica que traspassa as relações, fracassa ao sucumbir no jogo que envolve a necessidade de apaziguar as relações dos atores sociais que têm sempre de se justapor hierarquicamente (negros e brancos; escravos de dentro e de fora; agregados da linhagem materna e paterna; ela mesma - Carlota - e o espectro da menina morta etc.) e a administração política e econômica que abrange laços matrimoniais, a manutenção de uma rígida hierarquia que condicione a vida da fazenda, a produção agrícola etc. Os ruídos do solapamento da fazenda incorporam-se à narrativa via estilo indireto livre, tornando difusa e quase inextricável as relações causais que possam explicar a ruína que sombreia e assusta a todos, evidenciando-se nos pensamentos dos moradores através de uma espécie de máquina fadada ao colapso:

> Entretanto era visível que havia sido posto uma surdina em tudo, que uma rede impalpável de cinzas tudo cobrira tornando essa vida maquinal, pois as almas se tinham fechado e cada um temia que se descobrisse o que se passava no recôndito de seu coração. Fora o aviso definitivo que lhes tinha sido dado, com a inexplicável brutalidade daquele desaparecimento, e todos esperavam agora que alguma coisa sucedesse, que alguma coisa nova e terrível os despertasse da modorra em que sentiam estavam sendo mergulhados. Cada um tentava romper, em tentativas a princípio tímidas mas logo

> depois mais enérgicas, o véu muito unido que os aprisionava e alguns fatos aparentemente insignificantes tomavam vulto e foram reconhecidos, nas conversas à meia voz, em torno da mesa, ou na sala de visitas nas intermináveis vigílias que se seguiam em sessões de um tribunal silencioso e implacável, como tendo tido capital importância no acontecido... **E assim tudo continuava em sua aparência habitual, mas havia um princípio de desagregação, de ruína e desmoronamento que todos suspeitavam**, e olhavam para o dono da casa como o único capaz de salvá-los, de tornar a fazer reviver a galvanização daquele grande corpo que lhes parecia agonizante, agitado pelo trabalho subterrâneo da morte. Mas ele próprio andava pelas salas e saía para os campos como um autômato, apesar dos esforços que se tornavam muitas vezes visíveis para manter a mesma atitude de sempre, e todos sentiam que procurava penosamente voltar a ser o Senhor antigo, apoio seguro e guia dos que o rodeavam (PENNA, 1958, p.823-4, grifo nosso).

Por um lado, passagem evidencia a indefinição provocada pela terceira pessoa do plural, manifestada pela palavra "todos", que engendra, pelo estilo indireto livre, uma espécie de embaçamento entre o possível fato do princípio de desmoronamento e a "suspeita" (o que já pressupõe certa dimensão de incerteza) dos personagens em relação ao suposto fato ("havia um princípio de desagregação") mencionado imediatamente antes. Entre os dois enunciados, parece estar em jogo o mecanismo do estilo indireto livre que faz com que para um mesmo fato convirja dois pontos de vista, inextricavelmente entrelaçados, quais sejam, o do narrador e dos personagens, fazendo com que se borrem os limites entre um e outro enunciado.[188] Por outro, pode-se talvez observar a concomitância entre uma normalidade postiça e a sensação fantasmática de desmoronamento que enfeixa o padrão narrativo do romance. O sentido da decadência invisível, mas absolutamente perceptível, encontra no deslocamento dos centros produtivos do Vale do Paraíba para o noroeste paulista e da passagem da mão de obra escravocrata para a assalariado os nexos históricos mais plausíveis. Porém, esses fatos históricos não agem na narrativa senão como desdobramentos da vida interior atormentada dos personagens, em que a ruína está, como um destino cataclísmico inevitável, cada vez mais perto do desfecho solapador final.

Como se não fosse possível uma vida minimamente harmoniosa – pelo menos dentro dos limites do congraçamento de raças proposto por Gilberto Freyre -, sem uma presença unificadora que possa mediar a relação entre escravos, agregados e senhores é que afigura-se premente o retorno de Carlota da Corte à fazenda. Como espécie de

[188] Cf. WOOD, James. **Como funciona a ficção**. São Paulo: Cosac Naify, 2012; BAKHTIN, Mikhail. Discurso Indireto Livre em Francês, Alemão e Russo. In: **Marxismo e Filosofia da Linguagem**. Editora Hucitec: São Paulo, 1981.

substituta da menina morta, o lento sucumbir de Carlota às pressões da atmosfera sufocante do Grotão significa ao mesmo tempo a progressiva dissolução do império agrícola. O espreitar da decadência se configura em alguma medida dentro dos limites da subjetividade de Carlota, tensionando aí as relações, os conflitos e os dilemas da vida patriarcal assombrada pelo mistério de uma morosa dissolução. Nesse sentido, concentrar-se-ia sobre Carlota a violência derivada da ordem de interdição, para falar com Costa Lima, que impede toda sorte de relações no escopo da casa-grande em favor da manutenção de um padrão de sociabilidade misógino e excessivamente hierarquizado. Se pensarmos através da perspectiva lukacsiana, este padrão de sociabilidade, característico da sociedade patriarcal que se desenvolveu sob a circunscrição da casa-grande, pode encontrar sua ideal figuração romanesca na intricada subjetividade da protagonista. É, talvez, o que se pode depreender da seguinte passagem:

> Carlota não pôde desobedecer e caminhou para a entrada do pequeno terraço, sem pressa, mas sem dar o menor sinal de má vontade, pois sentia-se observada por todos os presentes, e mesmo os senhores, estacionados na entrada da sala de visitas, tinham acompanhado o diálogo e a quase ordem por ela recebida. Quando chegou no alpendre, viu o moço já apeado do animal em que acompanhara a vitória e estava agora junto da boléia de onde assistia o trintanário tirar pesada caixa de pinho. Ele não pressentira estar sendo visto pela noiva, pois achava-se de costas, e Carlota pôde ver bem a dificuldade com a qual o negro retirava a bagagem, e só compreendeu o acontecido quando viu o escravo receber em cheio o caixote sobre um dos pés, pois não o conseguira reter na sua queda brusca, ao se romperem as correias que o prendiam às grades do assento. Mais rápido ainda, o moço agarrou o preto pelo peito da japona por ele vestida e fustigou-o às cegas em furiosos golpes com o chicote que trazia na mão direita. O trintanário recebeu as chicotadas que deviam marcar profundamente a sua carne, mal protegida pela pobre libré por ele envergada, sem qualquer gesto de defesa, sem experimentar fugir ou se proteger, nem mesmo tirar o pé debaixo do engradado, a esmagá-lo. Mantinha os olhos muito abertos, sem expressão, e era semelhante ao animal resignado à dor por ele sabida inevitável, e entregava-se à vontade do dono sem restrições, esquecido até dos primeiros instintos das criaturas. Carlota teve vontade de correr, de gritar, de rasgar o seu vestido, mas apenas pôde manter-se imóvel agarrada ao balaústre do alpendre e tinha certeza de que se dele desprendesse os dedos cairia no chão sem amparo. Nunca pôde saber quanto tempo ali estivera, nem de que maneira conseguira manter-se, mas viu João Batista, o noivo, enxugar o rosto coberto de suor pela violência de seus movimentos, reajustar a gravata, cujas dobras se tinham desfeito, alisar a calça e fazer correr as mãos pelas pernas e só então deu pela sua presença e veio ao seu encontro iluminado pela alegria e com a naturalidade dos noivos. Carlota continuara sem vê-lo, os olhos fixos no escravo, que ao ver afastar-se o seu amo, passara com presteza a manga da véstia no rosto, e também se arrumara todo,

> para depois pôr o caixote nos ombros a fim de trazê-lo para o alpendre onde ao chegar saudou jovialmente, como se nada se tivesse passado a ele: - Sua bênção, Nhanhã! (PENNA, 1958, p.1167-1168).

O turvamento da percepção das dimensões espacial e temporal ("nunca pôde perceber quanto tempo ali estivera, nem de que maneira conseguira manter-se") parece o modo através do qual o narrador, ao perscrutar a relação de Carlota com o acontecido, dimensiona o efeito que a violência infligida ao escravo tem para ela. A vontade desesperada de agir freneticamente (correr, gritar e rasgar o vestido) é sobrepujada pela força invisível que o regime patriarcal lhe impõe ao exigir a encenação do consentimento matrimonial. Sendo no íntimo a encenação da sobriedade a rédea que oblitera qualquer ação que minimamente passe ao largo do regime de atuação a Carlota exigido, mantém-se um regime de coisas que, apesar de asfixiante, conserva o *status quo*. A incapacidade de agir contra o sistema opressor acomete, no entanto, tanto Carlota, quanto o próprio escravo, o que pode sugerir, se pensarmos metonimicamente, que a infelicidade recai sobre as duas esferas: a casa-grande e a senzala. O por assim dizer "óleo" que mantém a engrenagem da vida do Grotão dentro do escopo de normalidade só pode se dar através da encenação do jogo de dominados e dominadores. Naturalizar a prescrição sobre a qual se assenta as demandas do regime é o mecanismo através do qual se pretende conservar a ordem das coisas: o escravo finge não sentir dor; Carlota finge não ser afetada pelo ato; João Batista, após a sessão de sadismo do espancamento, finge na postura a "naturalidade dos noivos". A despeito da naturalidade encenada, a narrativa faz ecoar nos limites da subjetividade de Carlota a dimensão de violência que o sistema de coisas do Grotão enceta ao encenar.

Na cena, parece que o fato de Carlota não tirar os olhos do escravo sugere a tentativa de entender como o suplício escravocrata se manifestaria no corpo e semblante dele. Tal tentativa, no entanto, encontra uma "resposta" que mistura os componentes da manutenção do *status quo* da escravidão no Brasil: a resiliência escravocrata, cujo lastro é a rígida hierarquia do organismo semifeudal da casa-grande, imbrica-se à devoção que mimetiza os ritos católicos: "sua bênção, Nhanhã". Tal vênia parece não só recurso de verossimilhança na construção do tempo histórico oitocentista, mas dimensiona a contradição que é a confusão dos limites entre oprimidos e opressores dentro do sistema de hierarquia da casa-grande. Como percurso que o romance quase naturaliza, as contradições que farão solapar a ordem afluem para a vida interior de Carlota, sendo através dela incorporadas em discurso indireto livre. Se na canção de Chico Buarque o

escravo vilipendiado chora em iorubá mas reza por Jesus[189], em *A Menina Morta*, como um mundo esquecido pelos deuses, o resultado do suplício só pode encontrar expiação dentro do quadro de hierarquia do Grotão, tornando a fazenda um universo no qual violência e cultura permeiam-se mutuamente[190], em função sem dúvida da escravidão como ordem que põe em funcionamento um sistema de crueldade que atrela o sentido da fé à violência, não fazendo com que a crença ultrapasse os limites do universo da instituição patriarcal.

3.2 - Visão de Brasil, visões de brasis: limites da ficção em *A Menina Morta*

Desdobrando as semelhanças da concepção dos romances de Lúcio Cardoso e Cornélio Penna, o modelo sinedóquico (para falar com Echevarría) que consiste na figuração de um lugar como pretensamente sintetizador da totalidade nacional, através da construção de uma espécie de mito fundador, definidor essencial de traços nacionais, parece persistir em ambos como substrato que revela o pertencimento ativo à geração modernista na qual se formaram. Em entrevista a João Condé, reproduzida por Ledo Ivo no texto *Os Romances da Humildade*, que acompanha a edição completa dos romances de Cornélio, o autor deixa entrever a concepção sinedóquica a respeito da construção ficcional de *Repouso*:

> (...) *Repouso* viveu sempre dentro de mim, escondido, guardado, mas latente e bem doloroso e vivo, pois, desde que me conheço, ouvia as histórias de Itabira, de Pindamonhagaba e das fazendas de meus avós e tios, contadas de forma interrompida, desconexa, cercadas pela mais suave discrição que já me foi dado encontrar, contadas por minha mãe. Eu guardava tudo com avidez, sem demonstrar como era funda a emoção que me provocavam aquêles episódios sem uma ligação aparente entre êles, que eu recolhia e depois ligava com um fio inventado por mim. (...). Depois, uma parenta da Itabira veio de novo para me contar as mesmas velhas histórias, mas já agora com vida, com sangue, no tumulto de sentimentos que se agitavam de todo aquêle silêncio, de tôda aquela serenidade endolorida das conversas tão misteriosamente doces do regato materno. Para me livrar dela, para desabafar a compreensão devoradora que me fazia perder noites inteiras, **pensando no que tudo aquilo representava de verdadeiro Brasil, de humanidade muito nossa e palpitante**, eu comecei, por minha vez, a contar a meus amigos o que sabia e os sentimentos que me provocavam, e lhes pedia que escrevessem sôbre a **alma de**

[189] Referência à música Sinhá, do disco Chico (2012).
[190] Cf. MACIEL, Emílio. **A profanação do corpo místico: sobre 'A menina morta', de Cornélio Penna**. Eutomia (Recife), v. 1, p. 66, 2014.

> **Itabira, que resumia a do Brasil**, que tão ferozmente se destrói a si mesma, deixando perder um tesouro preciosíssimo" (PENNA, 1958, p. XL, grifo nosso).

Como na confidência de Lúcio Cardoso a respeito da gênese da *Crônica*, aqui a fala de Cornélio Penna evidencia que a consciência criadora do autor não se desatrela da demanda de trato do nacional de seu tempo, não sendo porém o resultado desta "filiação modernista" um retrato patriota, tampouco uma denúncia social, mas a verificação de uma espécie de herança maldita, cuja reverberação não cessa de ocorrer.

Contudo, talvez seja interessante pensar em que medida a concepção metonímica que lastreia a feitura de *Repouso* também faz sentido para *A Menina Morta*. Isso porque da fala de Cornélio Penna os influxos do retrato identitário encontram no raciocínio por sinédoque - teorizado por Echevarría dentro de uma longa tradição latino-americana dos romances do mito - a forma de expressão romanesca na qual o autor figura a vida do Grotão, nos seus aspectos domésticos e sociais imbricados e desdobrados em si mesmos. Este império agrícola perdido, corroído pelo tempo, mas que ainda nos assombra, como a cobrar o que de nós é caudatário da vida rural, católica, escravagista e monocultista - com todos os aspectos que no caso brasileiro disso derivam, a saber, a expropriação insana dos recursos da terra, a misoginia, o racismo, o autoritarismo, o controle dos corpos - é figurado por Cornélio dentro da moldura "tradicional" da família patriarcal brasileira. No entanto, há em *A Menina Morta* um componente inaugural (e decisivo) na visão sobre a vida patriarcal oitocentista: o poder de uma criança que, ainda que ausente no plano temporal da narrativa (a narração já começa com os preparativos de seu velório), tem o poder de perpassar as atitudes, pensamentos e valores (inclusive religiosos) da vida que se desenvolve familiarmente.

Se levarmos em conta que a ideia das "raízes da nacionalidade", como pensava Sérgio Buarque, têm seu fundamento a partir do universo agrário (no qual a ideia da cordialidade encontra maior penetração) e que o modelo da casa-grande oitocentista, calcado na monocultura, na família patriarcal e no escravagismo representa, para Gilberto Freyre, o que há de mais tipicamente nacional, não será difícil inferir que os traços mais gerais de *A Menina Morta* (do ponto de vista de sua, por assim dizer, moldura contextual) coadunam-se com a configuração familiar brasileira dos dois principais ensaístas sociais da geração de Cornélio Penna.

Se a família foi a instituição que plasmou os principais valores e códigos sociais da sociedade brasileira - pelo controle social e político dos senhores rurais -, é, nesse

sentido, sobre o seio deste tipo de instituição que se concentraria o potencial de representação da nacionalidade. Parece ser o que Raymundo Faoro expressa quando diz que "os fazendeiros, retirados nos seus latifúndios ou vilas, não destilavam a ideologia separatista, portadores, agora, cada vez com maior consciência, de que eles eram a nação"[191]. Dentro dessa perspectiva, não é difícil encontrar mesmo historicamente fatos que se conformem às interpretações de Sérgio Buarque, Gilberto Freyre e Raymundo Faoro do ideal de representação do Brasil estreitamente atrelado à família rural, como a "plataforma de candidatura de Júlio Prestes", como disse Boris Fausto, "onde há expressa a referência ao fazendeiro como 'tipo mais representativo da nacionalidade' e à fazenda como 'lar brasileiro por excelência'".[192]

Porém, se pensarmos, como Renato Ortiz, que todo ato de construção identitária é artificial, forjado por uma escolha intelectual, e que a história intelectual brasileira tentou, em diferentes momentos, definir a identidade nacional (a "tristeza" de Paulo Prado, a "bondade" de Cassiano Ricardo, além dos já referidos Sérgio Buarque e Gilberto Freyre, se é que é possível falar dos dois últimos dentro do mesmo tipo de definição identitária dos dois primeiros, dadas as diferenças radicais das obras), o ideal de representar a nação esbarra no fato de que a identidade é, por essência, uma interpretação intelectual, com tudo que isso comporta nos níveis subjetivos, geracionais, sociais, políticos etc. Então, menos como tentativa de ler o romance como caudatário do pressuposto de busca da identidade nacional (tendo em vista que o intelectual é um "mediador simbólico")[193], a tentativa de leitura aqui empreendida esforça-se para pensar até que ponto Cornélio Penna se amparou nestes registros interpretativos para voltar ao século XIX, construindo os aspectos da vida privada do Grotão.

Antes, contudo, se faz necessário um adendo. Apesar de ser necessário atentar-se para o fato de que a hegemonia do modelo familiar patriarcal, calcado na extensa propriedade rural e no casamento dentro de zonas familiares comuns (com o fim de perpetuar o poder dominante), teve na historiografia recente contrapontos interessantes, essas pesquisas não parecem ter encontrado reverberação em *A Menina Morta*. Isso porque o argumento principal desta crítica é que a sociedade brasileira já apresentava, mesmo em sua história colonial, uma realidade muito mais multifacetada que as ordens

[191] FAORO, Raymundo**. Os donos do poder: formação do patronato político brasileiro**. 16ª ed. São Paulo: Globo, 2004, p. 260.
[192] FAUSTO, Boris. **A Revolução de 1930: Historiografia e História**. São Paulo, Companhia das Letras, 1997, p. 62.
[193] ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 2003, p. 140.

sociais que se formaram dentro da circunscrição do engenho ou da fazenda produtora de café. Essas pesquisas abordam, por exemplo, as famílias que se desenvolveram com o cultivo de tabaco no sertão da Bahia, além da povoação intensa dos agentes encarregados de controle fiscal no litoral sudeste e nordeste, que deu origem aos primeiros conglomerados urbanos no país[194].

O que faz, portanto, que esses lugares não tenham encontrado no romance brasileiro figuração? Talvez porque essas interpretações do Brasil não detinham, na primeira metade do século XX, a chancela institucional que as publicações da Editora José Olympio imprimiam aos seus livros. Como a entrevista a Ledo Ivo evidencia, Cornélio Penna mostra-se muito propenso a ter uma consciência mais "metonímica" da nação[195]. O quadro da tia-avó no caixão, herdado por Cornélio e exposto em sua casa, parece ter sido deflagrador para o projeto de *A Menina Morta,* no centro do qual a casa-grande, descrita por Gilberto Freyre a partir dos meandros da vida privada, é o lugar no qual os arcaísmos dos valores patriarcais, objeto de veemente interesse dos ensaios sociais brasileiros da primeira metade do século XX, encontram a modulação de violência que lhe é própria. O romance é produzido dentro de um quadro histórico em que a intelectualidade justapunha dois brasis, procurando desvendar as razões pelas quais os arcaísmos do "antigo regime", para utilizar uma expressão de Florestan Fernandes[196], contaminavam uma modernização relutante. Por isso, não parece coincidência que o registro literário de Cornélio Penna e as anotações sociológicas mais hegemônicas encontrem semelhanças aparentemente não ocasionais.

Não é novidade que a relação entre campo e cidade motivara decisivamente o imaginário dos romancistas da geração de trinta. Em Cornélio Penna, a isso se soma o progressivo recuo temporal de suas obras[197], sendo seu último romance, *A Menina Morta*, o mais distante temporalmente do tempo coetâneo à escrita. Por isso, a relação

[194]CORREA, Mariza. Repensando a família patriarcal brasileira: notas para o estudo das formas de organização familiar no Brasil. In: **Colcha de retalhos: estudos sobre a família no Brasil**. São Paulo, SP: Brasiliense, 1982.

[195] É interessante notar que tanto em Cornélio Penna quanto em Lúcio Cardoso a por assim dizer alma do país "pairava" sobre os ambientes que distavam dos centros urbanos. Aquele raciocínio de que, quando mais distante dos influxos cosmopolitas deles, mais perto se estará de uma espécie de essência nacional, parece fazer sentido também para Cornélio Penna. Na mesma entrevista a Ledo Ivo, ele diz: "(...) fui a Minas com êsse espinho cravado em meu espírito, ainda mais que um jornal de Belo Horizonte disse que eu ia à procura de documentos humanos. Fiz um grande esforço para libertar-me do ridículo, pude viver lá momentos intensos e senti de novo tôda a magia daquela gente, que representa a alma livre do Brasil, poderosa e escondida na montanha" PENNA, Cornélio. **Romances completos**. Rio de Janeiro: Ed. José Aguilar, 1958, p. LXV.

[196] Cf. FERNANDES, Florestan. **A revolução burguesa no Brasil**. São Paulo: Globo, 2006.

[197] Cf. LIMA, Luiz Costa. Ficção: as linguagens do modernismo. In: **O modernismo**. São Paulo: Perspectiva, 1975, p 74-75.

entre o autor e o tempo histórico ao qual se retorna torna-se fundamental para o entendimento do romance. Sobretudo se pensarmos que esse retorno depende de condicionantes outras, que podem ou não interferir na ideia consensual que se tem do passado.

Sem dúvida, a memória compartilhada a respeito da vida oitocentista da casa-grande foi (e ainda é) mediada sobremaneira em função de *Casa-grande e Senzala*, de Gilberto Freyre. Talvez por isso, várias interpretações de *A Menina Morta*, inclusive a primeira de maior relevo no ambiente da crítica literária brasileira, encontrou na obra de Freyre o objeto mais propício de comparação. Luiz Costa Lima, em *O Romance em Cornélio Penna* (primeiramente publicado como o *A Perversão do Trapezista*), oferece uma exegese do romance de Penna como contramito ao mito da congratulação racial de Freyre[198]. Se nesse a violência é contida e domesticada em função dos pactos raciais de dominação e submissão, no romance de Cornélio a violência manifesta-se, para Costa Lima, em seu limite mais radical: na impossibilidade de manifestação das afecções íntimas que da violência derivam. Assim, o represamento das emoções, pensamentos e ações é configurado pela ideia de interdição. Para o crítico literário, este é o mecanismo que, por obliterar a possibilidade de relações despojadas de interesses, produz o ambiente sufocante e aterrador do Grotão.

À interpretação de Costa Lima tendo como objeto de comparação o livro de Gilberto Freyre seguiram-se outras. Uma delas é a Wander Melo Miranda, na qual ele problematiza que a abordagem de Cornélio Penna a respeito da vida patriarcal da casa-grande engendra um dissenso em relação à ideia unificadora do passado, gerando uma espécie de imagem fraturada da nação. Tal imagem teria como base "um conflito não sanado na origem e que, sob a forma de um fantasma desagregador, continua a nos assombrar e a nos manter exilados no passado".[199]

A despeito de serem essas (Costa Lima e Wander Melo) as interpretações que parecem mais acertadas no que diz respeito à dimensão de violência da vida que transcorre no Grotão, e que por isso mesmo expõem a diferença da concepção de

[198] "O realismo partia de um ficcional domesticado pela história, e nossa história não aceitaria este quadro [com relação ao *A menina morta*]. (...) Cornélio Penna oferecia um contramito ao mito, criado por Gilberto Freyre, da confraternização entre as raças. Os dois autores então oferecem, respectivamente, a imagem que repudiamos e a que adotamos quanto a nosso passado". LIMA, Luiz Costa. O Romance em Cornélio Penna. 2ª ed. rev. e mod. – Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005, p. 27.

[199] MIRANDA, Wander Melo. Posfácio. In: PENNA, Cornélio. **A Menina Morta**. Rio de Janeiro: Artium, 1997, p. 476.

escravidão e vida patriarcal do romance em relação à *Casa-grande e Senzala*, se pode dizer que os meios pelos quais se dão a figuração do Grotão parecem permeados por ideias que foram manifestadas no livro de Freyre. Primeiramente, pode-se falar das descrições a respeito da aura fantasmagórica das casas-grandes por Freyre:

> Os mal assombrados das casas-grandes se manifestam por visagens e ruídos que são quase os mesmos por todo o Brasil. (...) Os mal assombrados costumam reproduzir as alegrias, os sofrimentos, os gestos mais característicos da vida nas casas-grandes (FREYRE, 1997, p. 32).

A dimensão fantasmática descrita por Freyre, na qual há estreita relação entre o imaginário compartilhado nas casas-grandes e a forma de manifestação dos "mal-assombrados", torna-se bastante sintomática se se pretende pensar as irrupções fantásticas do romance. As duas características expostas por Freyre parecem manter pontos de contato com o romance: primeiro, as descrições "sensitivas" a respeito da casa, sobretudo quando silenciosa e na penumbra, que provocam nos moradores reações de *estranheza* na percepção, engendrando o sentimento de poder sentir o ritmo da casa, como se ela própria fosse um ente vivo, passível de respiração própria; depois, a possibilidade de, por um acontecimento inexplicável, borrar os limites do real.

Comecemos pelo último ponto de semelhança. O narrador principia o capítulo CVI com uma descrição do ambiente sonolento e silencioso do início de uma manhã no Grotão, quando irrompe, despertando os moradores, o troar dos cavalos a estacar no quadrado. Na charrete, Carlota e D.ª Virgínia, a governanta da casa, apeiam assustadas. O relato da chegada é enquadrado dentro de um viés *estranho*: os expectadores (que ao ouvirem o barulho da charrete vão ao alpendre) veem que não há cocheiro na boleia, isto é, que os cavalos se guiaram à fazenda por si mesmos. Não há narrativamente explicação racional para esse acontecimento, o que deixa entrever certa dimensão fantástica do ambiente:

> (...) De súbito um ronco, vindo da estrada, que poderia ser tomado como o início da tempestade, ou a passagem de carro em disparada pela ponte, e logo depois o estrondo violento da porta de madeira do quadrado, escancarada brutalmente, e surgiu como uma visão o vulto violento e confuso da vitória, que parecia em pedaços, arrastada ruidosamente pelos cavalos enfurecidos que vieram estacar repentinamente diante do alpendre, a tremerem da cabeça aos pés cobertos de espuma.
>
> As pessoas acorridas em primeiro lugar, passada a surprêsa, viram então que na boléia não havia ninguém, e no banco de trás duas senhoras se mantinham imóveis, ainda paralisadas pelo terror. Quando Sr.ª Luísa as viu soltou um grito ao reconhecer Carlota, que se levantava muito pálida, mas os olhos e a bôca firmes. Não pôde

> descer, pois a outra senhora, que era D.ª Virgínia, agarrara-se ao seu vestido e não conseguia largá-la. (...)
> Todos falavam ao mesmo tempo e faziam perguntas desencontradas, pois não compreendiam como tendo seguido a cavalo com o pajem, voltavam sozinhas sem sequer o cocheiro na boléia e a carruagem em disparada (PENNA, 1958, p. 1211-1212).

A inexplicabilidade dos personagens parece engendrar a dúvida sobre até que ponto realidade e sonho perdem os contornos nítidos que os distinguem. A ideia de que os cavalos, porque organicamente imersos na ordem social do Grotão, entendessem a missão de levar as senhoras ao quadrado, o que aterrorizara Carlota e Sr.ª Luísa, parecem fazer parte da construção da aura pavorosa que caracteriza a casa, em que os limites do real não estão de certo bem definidos.

Se na passagem supracitada o evento insólito é parte da percepção de vários personagens, Cornélio também lança mão do recurso da diluição das fronteiras do real na perscrutação unicamente da vida interior de Carlota. Quando às voltas com seu casamento arranjado, crises acometem-na causando insônia. É nesse estado de vigília que sua percepção é nublada por uma espécie de junção entre as sensações do seu corpo às da casa-grande como ente vivo. À semelhança da *Crônica da Casa Assassinada*, em *A Menina Morta* a casa é figurada dentro de um registro espectral, no qual imbricam-se as pulsões da casa e as sensações dos próprios personagens.

> Não pôde suportar por muito tempo a pressão agora sentida no peito, o intolerável pêso a esmagar seu coração e levantou-se de golpe, jogando para longe as cobertas. Viu então estar sozinha, pois as mucamas nem sequer na camarinha tinham se deitado, e saiu do quarto depois de lançar sôbre a longa camisola sua única vestimenta, a se arrastar no chão, o mesmo xale que lhe tinham pôsto nos ombros, e logo nêle se envolveu arrepiada quando entrou na sala escura. (...)
> Sentiu grande alívio quando pôde distinguir a seus pés descalços as flôres do tapête, e foi a rir que pensou poder já andar por tôda a casa, inteiramente sozinha, sem correr o risco de fazer ruído. O som de seu riso chegou aos seus ouvidos diferentes, estranho, e teve de novo longo arrepio que não era produzido pelo ar agora parado e môrno, atravessado apenas pelo bafio da casa fechada e cheia de gente adormecida. Parecia que tudo respirava de forma humana em tôrno dela, em ritmo quase imperceptível mas regular e constante. Só ela não acompanhava a vida de todo aquêle imenso edifício, que estendia suas construções pela noite adentro, e alas longas mas a ela diretamente ligadas (PENNA, 1958, p. 1074).

Em meio à vigília, Carlota percorre a casa. Aqui, a casa não parece significar somente a estrutura física, mas antes é sintoma de uma ordem social sufocante. Por isso, o turvamento da sobriedade afigura-se como correlato necessário do andar pela casa. Nessas circunstâncias, o riso é não só índice de sua perturbação mas indicador da

dimensão fantástica da casa-grande. A descrição totalizante da casa, reforçada pelo adjetivo "tôda", reforça a ideia unificadora que propicia atrelá-la a um organismo capaz de produzir a respiração humana sentida por Carlota. E é através do pulsar da casa que se afigura a Carlota a assimetria entre ela, herdeira de tudo, e esse organismo que incessantemente produz infelicidade.[200]

Evidentemente, a ideia da infelicidade como sentimento predominante no romance tem sua razão de ser: as mulheres e os escravos são os que mais sofrem as consequências do sistema patriarcal. Como a narração em discurso indireto livre predominante oscila entre Carlota, as agregadas (Sinhá-Rôla, Celestina, Frau Luzia, D.ª Maria Violante) e a governanta (D.ª Virgínia), os conflitos internos e externos refletem a violência – moral e ideológica – que o regime patriarcal lhes impõe.

Parece que a dimensão de violência que perpassa o sistema patriarcal do Grotão somente encontrou efeitos apaziguadores em dois eventos: de início, na presença alentadora da menina morta, só captada como nostalgia nos devaneios dos personagens; depois, na expectativa de Carlota cumprir a função de laço coesivo da casa. Nesse sentido, o romance é vincado por essas conjunturas.

Uma ordem social livre de violências simbólicas é improvável sem o retorno, da corte à fazenda, de Carlota, pois ela encontra-se bloqueada pela morte precoce da criança. Como correlato deste evento, o inesperado falecimento da menina é o acontecimento deflagrador da atmosfera de desagregação que lentamente vai minar as energias da casa. E aí está um ponto de contato muito estreito com a *Crônica da Casa Assassinada*. Tanto no romance de Lúcio Cardoso quanto no de Cornélio Penna um acontecimento deflagra a subversão da ordem estabelecida, engendrando pulsões a casa, que é por isso figurada em ambos como organismo de vitalidade própria: "devia ter soado em algum relógio a última hora do Grotão, que assim começava a se desagregar sem esperança de novas forças e sem ninguém avaliar qual seria também o seu destino".[201]

Gilberto Freyre defendeu que a casa-grande e a senzala constituem um universo que tende ao equilíbrio uma vez que, para este raciocínio, a miscigenação corrigiu a distância social entre brancos, índios e negros. "Os europeus e seus descendentes tiveram de transigir com índios e africanos quanto às relações sociais e genéticas. A

[200] Sobre isso, SCHINCARIOL, Marcelo Tadeu. **A arte complexa de ser infeliz: a ficção de Cornélio Penna**. Campinas, SP: [s/n], 2009.

[201] PENNA, Cornélio. **Romances completos**. Rio de Janeiro: Ed. José Aguilar, 1958, p. 1178.

escassez de mulheres brancas criou zonas de confraternização entre vencedores e vencidos, entre senhores e escravos"[202]. Se as zonas de confraternização teorizadas por Gilberto Freyre tem de passar necessariamente pelo plano sexual - e passando ao largo da problemática de tal argumento ser falacioso tendo em vista que, no mais das vezes, as relações sexuais eram forçadas, e não voluntárias[203]-, em *A Menina Morta* tal zona de confraternização passa necessariamente pela figura da pequena criança que, reificada pela memória (de negros e brancos), traz certa aura nostálgica cuja sensação parece ser a de que um ambiente pacífico no Grotão só seria possível com a presença da criança. No romance, portanto, a menina morta parece cumprir, tanto para os escravos quanto para os membros da casa-grande, a função de laço congregador da relação entre brancos e negros:

> (...) Mãe Cambinda concertava o lenço vermelho que lhe tapava os cabelos brancos, e enchia a cuia apresentada com rigorosa igualdade. Era verdadeiro lago de feijão, grande montanha de angu, e a carne sêca de mistura com bertalha ou outra "fôlha" como chamavam, e fechava logo a cara quando percebia julgarem pequena a dose. Também ela muitas vêzes sentira alguém puxar pela sua saia sem côr definida, de baetão muito velho, e quando procurava quem era via ser a mãozinha da criança que lhe dizia com a voz muito cantanda: Bota mais, Mãe Cambida!
> Ela dobrava a porção, mas resmungava ameaças de morte para o negro ou negra favorecida, e dizia com súbita rouquidão na voz:
> - Tirem a Nhanhãzinha daqui, que Nhanhã minha Senhora não há de gostar dela sujar as mãozinhas!
> Chamava-se Cambinda, mas era brasileira, vinda de Minas Gerais, do outro lado do rio, e tinha deixado seus outros filhos muito longe, em uma fazenda do Sinhô em sua memória e agora vivia só com um dêles, sem se dirigir a ninguém e o fato da menina saber o seu nome e não ter nojo de segurar a sua saia enxovalhada representava a ela a recompensa de muitas dores... e mais tarde na esteira onde dormia lá na sala de grande das negras de dentro, ela muitas vêzes beijava o lugar onde se tinham pousado aquelas pequenas mãos que pareciam tão lindas... (PENNA, 1958, p. 922-923).

Se faz sentido essa "zona de confraternização", mediada pela menina morta, é porque em alguma medida essa relação aplaca a dimensão de violência da ordem social. Assim, o conforto que a presença da criança traz ao ambiente cravado por pressões sociais de

[202] FREYRE, Gilberto. **Casa-grande e Senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal**. 32ª. Edição. Rio de Janeiro: Record, 1957, p. 20.

[203] De um modo geral, essa crítica subsome-se em uma problemática mais geral, que é a da defesa de uma ideologia colonialista. Luiz Costa Lima comenta a respeito: "o auditivo em Gilberto Freyre se manifesta pelo contraste gritante entre a imensa riqueza documental e de intenções ao nível do sensível (...) – do sensível da cozinha, do vestir, o modo de usar o corpo, da sexualidade, da relação do homem, principalmente do menino, com a natureza – e a profunda debilidade teórica que (des)orienta o seu trabalho e o submete ao ideológico senhorial". LIMA, Luiz Costa. **Dispersa demanda.** Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981, p. 17.

toda ordem produz uma lacuna irreparável quando ela precocemente morre. E o mecanismo de rememoração da menina morta, seja pelo discurso, seja por atos de adoração, parece atender à necessidade de, pela ritualização, acessar a dimensão de sacralidade que a criança representa. Como mecanismo para sacralização, os caracteres que a tornam uma espécie de mito parecem compor uma memória comum ao Grotão.

3.3 – O acesso ao sagrado via duplicação: da menina morta a Carlota

No romance, a menina morta parece composta por traços que remetem ao mito nas sociedades ditas primitivas: uma história verdadeira que é extremamente valiosa por seu caráter sagrado; um modelo exemplar que constitui uma tradição sagrada partilhada por certa comunidade; uma história ocorrida em um tempo fabuloso do princípio, uma vez que sua vida é figurada fora dos limites temporais da própria narrativa[204], sendo ela atuante para a comunidade do Grotão como uma espécie de tradição misteriosa que, por ser cultuada, produz um efeito de apaziguamento. Assim, como elo apaziguador da violência que se funda no trânsito entre negros e brancos, ou entre brancos e a ordem patriarcal, o acesso à figura mítica da criança suspende, ao menos temporariamente, a violência inexorável que media as relações na ordem interditada da fazenda. Tal mecanismo de suspensão encontra-se no cerne das culturas ditas primitivas, ao que a descrição de René Girard esclarece: "na reflexão sobre o religioso primitivo duas teses (...) coexistem: a mais antiga remete o ritual ao mito; ela busca no mito seja o acontecimento real, seja a crença que faz nascer práticas rituais"[205].

Os benefícios do acesso ao mito não são passíveis de compreensão racional; as explicações propostas se efetivam na medida em que dão acesso à violência liberada *como na primeira vez*, remontando a uma origem apaziguadora. Somente aquilo que não é explicável racionalmente constitui-se como mito. Portanto, se a causa da morte da criança jamais é desvendada no romance isso parece se dar como alicerce para a constituição da dimensão mítica que a menina morta comporta. E é na base do acesso ao mito encontra-se o efeito apaziguador, que explica e dá sentido à ritualização.[206]

Na passagem supracitada, o ato de a menina segurar a saia de Cambinda, e "não

[204] Cf. MIRCEA, Eliade. A estrutura dos mitos. In: **Mito e realidade**. São Paulo: Perspectiva, 1998.
[205] GIRARD, René. **A violência e o sagrado**. São Paulo: Paz e Terra, 2008, p. 117.
[206] GIRARD, René. **Op. cit.**, p. 129.

ter nojo de [a] segurar", parece representar a suspensão da violência racista que distingue inapelavelmente brancos e negros. Nesse sentido, a interrupção temporária da violência que lastreia a ordem patriarcal escravagista, encarnada na construção mítica sobre a figura da menina morta, torna-se objeto de ritualização por parte de Cambinda, que, ao beijar o lugar em que a menina pousara as mãos, suspende, pelo rito, a violência fundadora que lastreia a ordem de coisas vigente.

Ainda à época de publicação do romance, Augusto F. Schimidt já ressaltara a ideia de mediação entre os dois mundos (da senzala e da casa-grande) pela "graça sensível e intercessora" da criança. Diria ele que "A 'menina morta' viera ao mundo para ligar duas humanidades distantes embora dependentes uma da outra"[207]. Esse movimento contraria, portanto, a ordem patriarcal que consiste em impedir o fluxo de relações no interior da fazenda, seja entre moradores da casa-grande, seja entre brancos e negros. Se a interdição é o elemento principal que gera o efeito de asfixia que caracteriza a casa-grande, isso se soma à sensação progressiva, que apavora e angustia os moradores, de que a ruína econômica está cada vez mais próxima, captando bem a dimensão de vulnerabilidade da situação social dos agregados. A sacralização da menina morta entra neste quadro como forma de escapar à situação opressora, encontrando na memória confraternizadora dela o escape para a ordem massacrante do Grotão.

O ato de evocar a memória gratificante da menina tem como correlato necessário o sofrimento que é rememorar uma ordem social menos violenta. Porém, é dentro deste aparente paradoxo que se funda o sentido do ritual que dá acesso ao mito, já que "o rito é certamente violento, mas ele é sempre uma violência menor, que funciona como uma barreira contra uma violência pior", diria Girard, ao explicar que a função do rito é "renovar a maior paz que a comunidade já conheceu"[208]. No romance, este tempo de paz antecede o plano da narrativa, já que o falecimento inexplicado precede a ordem temporal da narrativa. Assim, a relação com a menina morta, e a suspensão da violência que disso deriva, só pode se dar através da rememoração que o rito, prática de acesso ao mito, encerra. Sendo o rito e o mito corolários dentro de um plano místico, é dentro da ideia de que o mito descreve as irrupções do sagrado, conforme explicita Mircea Eliade, que parece conformar-se a estabilização mítica da menina morta. Essa proposta encontra

[207] SCHMIDT, Augusto F. Nota Preliminar. In: PENNA, Cornélio. **Romances completos**. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1958, p. 724.
[208] GIRARD, René. **Op. cit.**, p. 131.

maior clarividência se pensarmos que, nas sociedades arcaicas e tradicionais, e nos desdobramentos do mito nas religiões do "mundo civilizado" (através da reinterpretação operada pelos teólogos e ritualistas), a narração do mito é sempre remetida a um tempo primordial, em que o sagrado emerge para atribuir sentido às coisas do mundo. É claro, porém, que as práticas rituais de acesso ao mito não podem ser entendidas de modo absolutamente rigoroso no romance, já que tais práticas pertencem a uma visão cosmogônica que difere absolutamente das monoteístas-cristãs. Por isso, talvez seja interessante verificar até que ponto as práticas rituais de acesso à figura mítica da criança podem também fazer sentido dentro de práticas de atualização de uma memória coletiva que procura amalgamar à sinhazinha símbolos por assim dizer celestiais. Isso porque ao reatualizar os mitos, pela rememoração, a comunidade que partilha um ideal comum constrói seus próprios ídolos balizando-se em crenças e valores que são reencenados na atitude ritual de rememoração. Se o ente que é objeto de crença muda conforme as convenções da comunidade, os traços gerais que caracterizam o sagrado permanecem geralmente dentro das antinomias puro/impuro, santo/sacrílego e maculador-livre[209]. A exploração desses traços na literatura é já algo consensual. Em *A Menina Morta*, a sacralização da menina enceta-se através de caracteres que remetem a símbolos celestes e puros (graça, brancura, bondade, leveza etc). Como ideal que se constrói comparativamente, as características que sacralizam a menina justapõem-se à rusticidade da escravidão - sendo a ordem escravocrata operada como passível de contaminar as construções linguísticas mais diversas da narrativa[210], como, por exemplo, o símile que conjuga o doce de goiaba preparado no retorno de Carlota a algo em "carne viva"[211], passível de "sangrar", remetendo em alguma medida aos rituais de flagelo impingido aos escravos. É, pois, dentro da antinomia delicadeza-rusticidade – como a justapor casa-grande e senzala - que se estabiliza a idealização sacralizante da menina morta, como se pode notar na rememoração da atribuição do quinhão aos escravos pela colheita obtida:

> Recordava-se [Celestina] da menina, que vinha sentar-se na sua cadeirinha ao lado do Sr. Justino ou então nos degraus da escada e, com habilidade, furtava algumas chapinhas para dar disfarçadamente

[209] Cf. SPERBER, Suzi Frankl. A noção do sagrado e a realidade da palavra e da linguagem. *In*: **Presença do sagrado na literatura**. Campinas: Unicamp-Iel-Setor de publicações, 2011; CAILLOIS, Roger. **O homem e o sagrado**. Lisboa: Edições 70, 1988.
[210] Cf. MACIEL, Emílio. **Op. cit**.
[211] "Já encontrou as goiabas descascadas com facas de bambu, postas em grandes alguidares de barro e tudo preparado para recebê-las, muito vermelhas, como em carne viva, e pareciam sangrar quando passadas na peneira viva". Cf. PENNA, Cornélio. **Op. cit**., p. 919.

> às negras, quando vinham receber seu quinhão. Muitas delas ajoelhavam diante da criança, agradeciam com lágrimas o favor escondido e arriscavam assim fazer com que os encarregados da fiscalização percebessem a fraude. Entretanto todos já sabiam que Nhanhãzinha de tudo podia dispor, pois dominava com sua graça simples e confiante o coração daqueles homens rudes. A môça via distintamente a figura da menina, com seus vestidos esvoaçantes, com o cabelo de tons fulvos rebrilhantes ao sol, as pernas a balançarem sob as rendas e babados, como um **milagre de doçura** e de **pureza** entre aquêles rostos lanhados pelas tatuagens e pelas vicissitudes brutais por que passavam (PENNA, 1958, p. 895, grifos nossos).

Diante da representação idealizadora da criança, criar-se-á sobre Carlota a expectativa, como um espectro a continuamente persegui-la, de repetir o ideal de apaziguamento da violência simbólica que se constituiu no imaginário da comunidade sobre sua irmã. Servindo a menina morta como um elemento contendor indispensável para a vida doméstica do Grotão, se demandará de Carlota o mesmo, colando-lhe a sombra fantasmagórica da menina morta, representada materialmente no retrato da criança exposto na casa-grande. Entre a demanda de ser e representar o ideal da menina morta e o que ela realmente pode operar dentro do jogo de relações da fazenda cria-se, no romance, um *déficit* inevitável que é, de um modo geral, a causa primeira do pavor de Carlota. A, por assim dizer, "vontade de duplicação" da comunidade, no sentido da repetição do ideal de apaziguamento que deriva da menina morta - faz-lhe ir ao quadro da falecida irmã – junto à escrava Libânia, sua companheira -, no qual conjectura as possíveis semelhanças físicas entre a irmã e ela:

> Após alguns movimentos de imobilidade, a jovem recolheu os braços, depois apoiou-se no leito e foi se erguendo devagar, muito devagar, sem precaução, muito rígida, e seus movimentos pareciam involuntários.
> - Quero ver o retrato dela...
> - É muito tarde, tudo está escuro lá fora....
> - Vamos.
>
> E as duas cautelosas saíram no corredor, e em silêncio dirigiram-se para a sala onde fôra colocado o retrato. Cada qual com a sua palmatória, e as duas sombras separadas em paredes diferentes. Quando estacaram diante da tela, a Sinhàzinha ainda tremia, talvez de frio, pois não se cobrira convenientemente. Ao erguer o castiçal percorreu o quadro todo para examinar com atenção que pareceu singular a Libânia, pois imaginara uma explosão de soluços, e agora via aquela môça a olhar para a pintura, a detalhá-la, com a mesma serenidade de quem visse apenas o trabalho do artista e o julgasse.
> - Ela se parece comigo? perguntou, e sua voz soou ainda mais glacial que a expressão de seu rosto – ou se parece com a... (PENNA, 1958, p. 1012).

A menina morta e Carlota são justapostas como uma espécie de duas faces de uma

mesma moeda, em um mecanismo de duplicação no qual as características da criança se repetiriam em Carlota, suprindo a lacuna da morte precoce, daí a pergunta de Carlota quanto às possíveis semelhanças físicas. E esse é mais um componente que provoca certo turvamento da percepção, como se, à semelhança de um sonho, os limites da criança e de Carlota estivessem em contínua permuta, baralhando-se, não somente atingindo-a, mas também à sua escrava-companheira:

> Libânia sentou-se na esteira onde dormia, sacudida por longo arrepio. Estava no quarto da menina morta, pois era assim mesmo o seu despertar, angustiado e abalado pela sensação de que a criança se descobrira e ia apanhar vento e resfriar-se. Olhou para o leito com receio de ver ainda aquêle vultozinho sempre tão gracioso, tão lindo, e depois de algum tempo distinguir os bracinhos fora da colcha, as pernas muito redondas, embaraçados no lençol e com os pés à mostra. Em vez disso porém, viu alguém a olhá-la com olhos muito despertos e sérios. Com o coração apertado reconheceu na figura a Sinhàzinha [Carlota] insone, a observá-la de olhos fitos que não pareciam ver (PENNA, 1958, p. 1010-1011).

A remissão a um tempo primordial para a construção mítica da menina morta conforma-se na medida em que a sua vida precede a ordem temporal da narrativa, o que faz com que toda caracterização a respeito dela tenha que necessariamente passar pelo filtro da consciência dos personagens nos quais adquire a dimensão de sacralidade peculiar a ela. Afinal, "de uma forma ou de outra, 'vive-se' o mito, no sentido de que se é impregnado pelo poder sagrado e exaltante dos eventos rememorados ou reatualizados".[212]

Nesse sentido, o acesso ao sagrado só pode se dar porque os caracteres de sacralidade da menina são reencenados na construção que se é feita sobre Carlota. Esta construção, cuja pureza, doçura e imaculabilidade são as características principais, servem para encerrar um ideal sagrado próprio à fazenda, cujos ídolos se encerram dentro dos seus próprios limites. A "presença sagrada" [213]– tal como o narrador, a partir de Celestina, refere-se à menina morta – se constitui enquanto uma referência explícita do ideal sacralizante. A partir disso, nada mais natural que qualquer ato que se pretenda mais libertário seja entendido como sacrílego, sendo por isso passível de punição. Talvez daí derive que a ruína econômica da casa, na consciência dos personagens, se afigure como uma espécie de punitivo inevitável.

Paradoxalmente o acesso à memória representado pela mitificação da menina

[212] MIRCEA, Eliade. **Op. cit**., p. 22.
[213] PENNA, Cornélio. **Op. cit.**, p. 743.

morta representa não só a possibilidade da suspensão da violência do sistema mas também é, ao mesmo tempo, o *input* deflagrador da decadência da fazenda, como a minar a constituição fortificante da família que, lenta e misteriosamente, sucumbe, seja por viagens sem retorno (como a do patriarca), seja através de ausências inexplicáveis (como a de Mariana).

E o "conforto" provocado pela atitude ritual de rememoração da menina morta atinge não só a senzala, mas também e sobretudo a casa-grande. Nela, os agregados, enquadrados em uma posição aflitiva, porque servil, nutrem pela menina morta o sentimento nostálgico de uma reparação possível às suas condições. Porém, não sendo a reparação senão fantasia a relação para com a menina morta - tanto para os escravos quanto para os membros agregados da casa-grande – permanece dentro do quadro sacralizante de mitificação. Como a narrativa da vida interior dos personagens em relação à menina morta é feita através da memória afetiva, ela capta dos personagens o investimento inseri-la dentro de um plano metafísico. E esta relação de sacralização já começa no capítulo V, quando, chegando do eito, o Comendador se depara com o caixão com o corpo da menina e, ao vê-lo, o reverencia como os escravos ao passarem pelo oratório:

> O fazendeiro apeou com sua poderosa agilidade de animal sadio, e seu corpo tornava belas as suas roupas pesadas e impróprias para o campo. Subiu os breves degraus do alpendre que dava para a casa, do lado do terreiro, e ninguém pôde perceber o leve recuo que teve, ao dar com os quatro candelabros acesos, guarnecidos de velas enormes em seus braços trabalhados.
> (...) Mas não era a refeição pomposa que esperavam, e sim o caixão que só chegava agora, tendo dentro o corpo da menina morta, coberta pelo vestido brocado branco, de grandes ramagens de prata onde brilhavam os tons azulados e cinzentos, coroados de pequenas rosas de toucar, feitas de penas levemente rosadas e postas sôbre seus cabelos curtos, cortados rente da cabeça.
> (...) O senhor entrou e parou diante dela, sem conseguir derramar uma só lágrima. As pessoas ajoelhadas em tôrno murmuravam preces e não o olharam, nem fizeram qualquer movimento indicativo de terem notado sua chegada. Deu alguns passos, e o ruído martelado de suas botas, o tilintar das esporas, pareceram-lhe sacrílegos. Sentia, confusamente, ter trazido lá de fora a lama e a podridão dos brejos e das terras frementes de seiva prêsas aos seus sapatos e reconheceu não serem suas mãos dignas de tocarem naquela figurinha de cêra.
> (...) Nas pontas dos pés, com o chapéu seguro junto ao peito, repetiu maquinalmente o mesmo sinal de respeito de seus escravos diante das imagens do oratório, que passavam à frente dêle medrosos, fazendo-se pequenos, para que Deus não visse tôda extensão de sua miséria, tão grande que a julgavam indigna de seus divinos olhos... (PENNA, 1958, p. 748-749).

Na passagem, dois elementos da cultura patriarcal desenvolvida na esfera da casa-grande brasileira parecem relevantes: o primeiro diz respeito à tensão emanada pelo poder irrestrito do patriarca - os demais membros da casa-grande sequer o olham, temerosos; o segundo se manifesta pela ideal sacralização da**s** crianças precocemente falecidas, entendidas como "anjos", fenômeno esse objeto da atenção de Gilberto Freyre. Em *Casa-grande e senzala,* Freyre descreve a relação do culto doméstico de sacralização dos mortos como traço importante da cultura patriarcal escravagista do século XIX:

> Abaixo dos santos e acima dos vivos ficavam, na hierarquia patriarcal, os mortos, governando e vigiando o mais possível a vida dos filhos, netos, bisnetos. (...) Em muita casa-grande conservavam-se seus retratos nos santuários, entre as imagens dos santos, como direito a mesma luz rotina de lamparina de azeite e às mesmas flores devotas. Também se conservavam às vezes as tranças das senhoras, os cachos dos meninos que morriam anjos. Um culto doméstico que lembra a dos antigos gregos e romanos (FREYRE, 1997, p. 28).

Apesar de não haver no romance uma descrição do retrato da menina morta que se conforme inteiramente à descrição de Freyre, parece inquestionável que a dimensão religiosa cerca e emoldura a figura da menina morta – e, por consequência, sombreia Carlota durante toda a trama.

Na cena final do romance, em mais uma investida à contemplação do retrato da sua irmã, e "em luta com o halo da vela pousada no chão"[214], como a redimensionar que a relação entre Carlota e a espécie de entidade metafísica que se torna a menina morta tem de ser mediada por um objeto que, na cultura cristã, tradicionalmente fornece luz à nossa visão dos santos, Carlota se entende como a "verdadeira menina morta", aquela que "pesa dentro (...) [dela] com sua inocência perante Deus..."[215]. Consentindo finalmente o ideal de duplicação que a perseguiu durante a vida no Grotão, Carlota sente a um só tempo as coerções da decadência econômica da fazenda e o pavor do espectro da menina morta. Fazendo convergir para Carlota toda a problemática social, política e cultural que constitui a base da ordem escravocrata no Brasil, o lento sucumbir de Carlota nas linhas finais, através da luz velar que norteia sua visão, que inevitavelmente deixará de bruxulear, "para se apagar para sempre...."[216], parece deixar entrever não só a complexidade do tipo de civilização que se criou no Brasil do século

[214] PENNA, Cornélio. **Op. cit**., p. 1296.
[215] PENNA, Cornélio. **Op. cit**., p. 1296.
[216] PENNA, Cornélio. **Op. cit**., p. 1296.

XIX, mas a violência – material e simbólica – que, sendo a base de nossa formação social, faz-nos pensar, hoje e agora, o que significa tal herança, e o que há de se fazer com ela...

4 – Considerações finais

O Brasil, desde a idade trevosa das capitanias, vive em estado de sítio. Somos feudais, somos fascistas, somos justiçadores.

Oswald de Andrade

O elemento propulsor desta dissertação nasceu com a inquietação frente às representações literárias da família de coformação patriarcal, e suas, por assim dizer, "raízes rurais". Com a expressão "raízes rurais" referimos a um conjunto de relações sociais que, próprias de uma ordem social aristocrática, tende a supervalorizar os laços genealógicos e religiosos, em detrimento de práticas das liberdades individuais próprias de sociedades liberais, industrializadas e urbanizadas.

No Brasil, o "patriciado rural"[217] se constituiu basicamente nas fazendas de café e engenhos de açúcar. Tendo esta espécie de casta brasileira a primazia dos poderes políticos durante o período colonial e monárquico, seus valores e ideais, criados e legitimados em esferas rurais, sobreviveram à constituição da burguesia urbana no Brasil, gerando fortes contradições nos processos sócio-históricos do Brasil do século XX.

Estando estas duas formas de sociabilidade permeadas entre si, no Brasil, desde o início das discussões acerca da abolição da escravidão, no início da segunda metade do século XIX, até a tentativa de formação de uma vida social com instituições provedoras de um estatuto de cidadania burguês, com Getúlio Vargas, tal situação propiciou formulações artísticas e intelectuais frente a tais contradições e dilemas brasileiros.

É neste contexto que se fundamenta a formação de Cornélio Penna e Lúcio Cardoso. Suas obras, respectivamente *A Menina Morta* e *Crônica da Casa Assassinada*, foram aqui interpretadas como profundamente vincadas pelos valores e conjunturas legados pelo patriarcado brasileiro e suas "raízes rurais".

A princípio, as dicotomias básicas do ambiente literário dos anos 1930 e 1940 serviram de modo a situar o posicionamento dos escritores frente às demandas do círculo intelectual da época. Se, por um lado, as ideologias revolucionárias pululavam nas páginas de parte considerável dos romances regionalistas, a ideia de "reação", por

[217] A expressão é de Sérgio Buarque em *Raízes do Brasil*.

outro, buscava resguardar nos ideais tradicionais (sobretudo da família e da igreja) elementos propiciadores de certa coesão social.

Ambos os romances foram publicados nos anos 1950, período em que a ideia de futuro acalentava as mais fervorosas esperanças. A despeito do momento histórico, o Brasil é revisitado, em ambos os textos, em seus traços mais tradicionais, ainda que de maneira inusual; em *A Menina Morta*, como manifestação estética do personalismo, em suas mais variadas facetas: tanto como possibilidade mística de deificação da criança precocemente falecida, quanto como construção de uma espécie de alegoria do poder autoritário, edificada sobre a figura do Comendador; em *Crônica da Casa Assassinada*, o apelo punitivo que recai sobre Nina parece funcionar como reverberação de uma moral patriarcal claudicante que, a despeito da tibieza, ainda cerceia, controla e culpa a sexualidade que não nega a potência da vida.

A hipótese principal da dissertação consiste, portanto, nas consequências sociais da primazia da família enquanto instituição provedora dos esquemas principais de sociabilidade que, para Sérgio Buarque, encontrou lastro nas normas clássicas do direito romano-canônico.

Se em *A Menina Morta* o eixo narrativo vai do esplendor do modelo de produção monocultor, alicerçado pela mão de obra escrava, à insólita decadência da grande fazenda – em função sobretudo da experiência traumática da morte da *menina morta* -, na *Crônica* de Lúcio Cardoso o enfoque é dado aos resquícios do modelo familiar patriarcal que esbarram na modernização relutante do processo de aburguesamento da sociedade brasileira de meados do século XX.

Contudo, entre o modelo no alto do funcionamento oitocentista e a experiência em colapso novecentista a curiosa coincidência de um traço que inevitavelmente permanece: a capacidade de tal sistema produzir, na vida íntima dos personagens, conflitos e inquietações que deixam as marcas, pelo talento de perscrutação de Lúcio Cardoso e Cornélio Penna, das formas de violência (físicas e simbólicas) que o sistema patriarcal produziu, fazendo-nos pensar, ainda hoje, o que a misoginia revelada pelos altos índices de violência doméstica; o que a discriminação em relação a tudo aquilo que não se revela como sexualidade heteronormativa - de modo que a expectativa de vida de pessoas de identidade transgênero não ultrapassar, em média, no Brasil, 35 anos; o que o déficit habitacional corolário da histórica concentração fundiária; o que o genocídio policial da população jovem e negra das periferias têm a ver com este sistema que

fundamentou nossa vida social. É preciso, então, não parar de pensar... para isto, Cornélio Penna e Lúcio Cardoso continuam imprescindíveis, pois atualíssimos.

Bibliografia

ANDRADE, Almir. O humano na literatura brasileira. In: **Aspectos da cultura brasileira**. Rio de Janeiro: Ed. Schimidt, 1939.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Poesia completa**. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar, 2002.

_____. **Menino Antigo -** (Boitempo – II). Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.

ANDRADE, Mário de. **A lição do amigo**: cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade, anotadas pelo destinatário. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1982.

_____. **Aspectos da literatura brasileira**. 5ª edição. São Paulo: Martins, 1974.

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

_____. **O turista aprendiz**. São Paulo: Duas Cidades, 1983.

_____. **Macunaíma:** o herói sem nenhum caráter. Revisão de Tele Porto Ancona Lopez. 33. ed. Belo Horizonte, MG; Rio de Janeiro, RJ: Garnier, 2004.

_____. **Poesias Completas**. São. Paulo: Círculo do Livro, 1986.

ANDRADE, Oswald de. **Obras completas. 9 – Um homem sem profissão**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

_____. **Telefonema**. 2ª Ed. São Paulo: Editora Globo, 2007.

ASSIS, Machado. Notícia da atual literatura brasileira. Instinto de nacionalidade. *In*: **Obra Completa** de Machado de Assis, Rio de Janeiro: Nova Aguilar, vol. III, 1994.

BAKHTIN, Mikhail. Discurso Indireto Livre em Francês, Alemão e Russo. In: **Marxismo e Filosofia da Linguagem**. Editora Hucitec: São Paulo, 1981.

BARROS, Marta Cavalcante de. **Espaços de memória**: uma leitura de Crônica da casa assassinada. São Paulo: Nova Alexandria, 2002.

BASTIDE, Roger. Machado de Assis, paisagista. *In*: **Revista USP**, São Paulo, n. 56, p. 192-202, dezembro/fevereiro 2002/2003.

BATAILLE, Georges. **O Erotismo**. São Paulo: Arx, 2004.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. *In*: **Obras Escolhidas I – Magia e Técnica, Arte e Política**. São Paulo, Editora Brasiliense, 1987.

_____. Escavando e recordando. *In*: **Obras Escolhidas II – Rua de Mão Única**. São Paulo, Editora Brasiliense, 1987.

BERRIEL, Carlos Ornelas. **Tietê, Tejo, Sena**: a obra de Paulo Prado. Campinas: Papirus, 2000.

BOSI, Alfredo. **Dialética da colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. Formações ideológicas na cultura brasileira *In*: **Estudos Avançados**, n.º 25, set.-dez. 1995.

_____. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1975.

BRANDÃO, Ruth Silviano (org.). **Lúcio Cardoso: a travessia da escrita**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998.

BROOKS, Peter. **The Melodramatic Imagination – Balzac, Henry James melodrama, and the mode of excess**. New Haven and London: Yale University Press, 1995.

BUENO, Luis. **Uma história do romance de 30.** São Paulo, SP; Campinas, SP: EDUSP: Editora da UNICAMP, 2006.

CAILLOIS, Roger. **O homem e o sagrado**. Lisboa: Edições 70, 1988.

CAMARGO, Luis Gonçalves Bueno de. **Uma historia do romance brasileiro de 30.** 2001. 4v Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, SP, p. 55.
CANDIDO, Antonio. **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: ed. Ática, 1989.
_____. **Formação da literatura brasileira** – momentos decisivos 1750-1880. Ouro sobre Azul: Rio de Janeiro: 2007.
_____. **Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária.** 4ª ed. Revista. São Paulo: Ed. Nacional, 1975.
_____; CASTELLO, José Aderaldo. **Presença da literatura brasileira** – III Modernismo. São Paulo/Rio de Janeiro: Difel, 1975.
CARDOSO, Lúcio. **Crônica da Casa Assassinada**. Ediouro, São Paulo: 1989.
_____. **A Luz no Subsolo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
_____. **Diários**. Org. Ésio Macedo Ribeiro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.
CARDOSO, Maria Rothier. "Cornélio Pena e Lúcio Cardoso – Imagens de arquivo". SUSSEKIND, Flora; DIAS, Tânia. In.: **A historiografia literária e as técnicas de escrita**. Rio de Janeiro, Edições de Casa de Rui Barbosa: Vieira e Lent: 2004.
CARPEAUX, Otto Maria. **Pequena bibliografia critica da literatura brasileira.** 3. ed. rev. e aum. Rio de Janeiro, RJ: Letras e Artes, 1964.
CASANOVA, Pascole. **A República Mundial das Letras.** São Paulo: Ed. Estação Liberdade, 2002.
CASTELLO, José Aderaldo. **A literatura brasileira: origens e unidade**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.
CHAGAS, Pedro Ramos Dolabela. Historização do romance do romantismo e romance contemporâneo no Brasil. In: **O eixo e a roda**: v. 22, n. 1, 2013.
_____. Sobre a origem histórica da diversidade do romance brasieliro contemporâneo. Uma leitura de Quarup como "romance de arquivo". In: **Brasiliana** – Journal for Brazilian Studies. Vol. 3, n.1 (Jul. 2014).
_____. **Teoria da evolução e história literária: o "romance de 30" no Brasil**. In: XIII Congresso Internacional da Abralic, 2013, Campina Grande/PB. ANAIS ABRALIC INTERNACIONAL (2013). Campina Grande: Realize, 2013. v. 1.
_____. Tirar Cornélio Penna do limbo. In: **REVISTA USP**, São Paulo, n.71, p. 204-206, setembro/novembro 2006.
CORREA, Mariza. Repensando a família patriarcal brasileira: notas para o estudo das formas de organização familiar no Brasil. In: **Colcha de retalhos: estudos sobre a família no Brasil**. São Paulo, SP: Brasiliense, 1982.
COUTINHO, Afrânio; SOUSA, José Galante (org.). **Enciclopédia de literatura brasileira**. RJ: OLAC: FAE, 1990.
CUNHA, Euclides da; BERNUCCI, Leopoldo M. (Coaut. de). **Os sertões**: Campanha de Canudos. 4. ed. São Paulo, SP: Ateliê Editorial, 2009.
DERRIDA, Jaques. **Espectros de Marx**: o estado da dívida, o trabalho da luta e a nova Internacional. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.
ECHEVARRÍA, Roberto González. **Mito y archivo**: una teoría de la narrativa latinoamericana. México: Fondo de Cultura Económica, 2011.
FAORO, Raymundo. **Os donos do poder: formação do patronato político brasileiro**. 16ª ed. São Paulo: Globo, 2004.
FAUSTO, Boris. **História concisa do Brasil**. São Paulo: Edusp, 2006.

_____. **A Revolução de 1930**: Historiografia e História. São Paulo, Companhia das Letras, 1997.
FERNANDES, Florestan. **A revolução burguesa no Brasil**. São Paulo: Globo, 2006.
FILHO, Adonias. **O romance brasileiro de 30**. Rio de Janeiro: Ed. Bloch, 1969.
FILHO, F. M. Rodrigues Alves**. O sociologismo e a imaginação no romance brasileiro**. Rio de Janeiro: Ed. Jose Olympio, 1938.
FRANKLIN, Margareth Cordeiro. **Clarice Lispector e os intelectuais no Estado Novo**. Vol. 2 – 2010.1, Revista Virtual de Letras, 2010.
FREYRE, Gilberto. **Casa-grande e Senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal**. 32ª. Edição. Rio de Janeiro: Record, 1957.
_____. **Sobrados e mucambos: decadência do patriarcado rural e desenvolvimento do urbano**. Ilustração de Lula Cardoso Ayres. 3. ed. Rio de Janeiro, RJ: José Olympio, 1961.
FOUCAULT, Michel. **Arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.
FRANCO, Afonso Arinos de Melo. **Conceito de civilização brasileira.** São Paulo, SP: Comp. Ed. Nacional, 1936.
GARCIA, Afrânnio; PALMEIRA, Moacir. Rastros de casas-grandes e de senzalas: transformações sociais no mundo rural brasileiro. *In*: **Brasil: um século de transformações**. Coautoria de Ignacy Sachs, Jorge Wilheim, Paulo Sergio Pinheiro. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2001.
GIRARD, René. **A violência e o sagrado**. São Paulo: Paz e Terra, 2008.
GRIECO, Agrippino. **Evolução da prosa brasileira**. Rio de Janeiro, RJ: Ariel, 1933.
_____. **Gente nova do Brasil: veteranos-alguns mortos**. 2. ed. rev. Rio de Janeiro, RJ: José Olympio, 1948.
_____. **Amigos e inimigos do Brasil**. Rio de Janeiro, RJ: José Olympio, 1954.
HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
_____. **Vale do Paraíba: velhas fazendas**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2010.

_____. **O espirito e a letra:** estudos de crítica literária. Volume 1. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 1996.
_____. **O espirito e a letra:** estudos de crítica literária. Volume 2. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 1996.
LAFETÁ, João Luiz. **1930: a critica e o modernismo**. 2. ed. São Paulo, SP: Duas Cidades, 2000.
_____. Sob as trevas da melancolia: o patriarcado em A menina morta. *In*: **A aguarrás do tempo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.
LESKY, Albin. **A tragédia grega**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1996.
JANUÁRIO DA CUNHA BARBOSA. **Discurso do Primeiro Secretário Perpétuo do Instituto**. Revista do IHGB, t.I, 1839.
LÉVI-STRAUSS, Claude. A estrutura dos mitos. In: **Antropologia Estrutural**. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1970.
_____. **Tristes trópicos**. São Paulo: Ed. Anhembi, 1957.
LINHARES, Temístocles. **Diálogos sobre o romance brasileiro**. São Paulo, Melhoramentos; Brasília: INL, 1978.
LINS, Álvaro. **Jornal de critica:** 1a. serie. Rio de Janeiro, RJ: José Olympio, 1941.
_____. **Jornal de critica:** 7a. serie. Rio de Janeiro, RJ: O Cruzeiro, 1963.

LIMA, Luiz Costa. Implicações da brasilidade. In: **FLOEMA – caderno de teoria e história literária**. Ano II, n. 2 V, out. 2006. Vitória da Conquista: Edições UESB, 2006.
_____. Ficção: as linguagens do modernismo. In: **O modernismo**. São Paulo: Perspectiva, 1975.
_____. **Dispersa demanda**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.
_____. **O Romance em Cornélio Penna**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.
LUKÁCS, György. **A teoria do romance**. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.
MACIEL, Emílio. **A profanação do corpo místico: sobre 'A menina morta', de Cornélio Penna**. Eutomia (Recife), v. 1, p. 66, 2014.
_____. **O romance histórico**. São Paulo: Boitempo, 2011.
MARTINS, Wilson. **A literatura brasileira** - O Modernismo. São Paulo: Ed. Cultrix, 1967.
MICELI, Sérgio. **Intelectuais à brasileira**. São Paulo, Companhia das Letras, 2001.
MIRANDA, Wander Melo. Posfácio. In: PENNA, Cornélio. **A Menina Morta**. Rio de Janeiro: Artium, 1997.
MIRCEA, Eliade. A estrutura dos mitos. In: **Mito e realidade**. São Paulo: Perspectiva, 1998.
MOISÉS, Massaud. **História da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1983.
MOTA, Carlos Guilherme. **Ideologia da Cultura Brasileira**. Ed. Ática: São Paulo, 1994.
NABUCO, Joaquim. Massangana. In: **Minha Formação**. Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 1981.
NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **Além do bem e do mal:** prelúdio a uma filosofia do futuro. São Paulo, SP: Companhia de Bolso, 2005.
_____. **Crepúsculo dos ídolos:** ou, Como se filosofa com o martelo. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2006.
_____. **Genealogia da moral:** uma polemica. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 1998.
ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 2003.
PASTA, José Antonio. **Volubilidade e idéia fixa** - O outro no romance brasileiro. Revista Sinal de Menos, ano 2, volume 4, 2010.
PENNA, Cornélio. **Romances completos**. Rio de Janeiro: Ed. José Aguilar, 1958.
_____. **A Menina Morta**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Editora Jose Olympio, 1970.
PICCHIO, Luciana Stegagno. **História da literatura brasileira**. Rio de Janeiro, RJ: Nova Aguilar, 1997.
PRADO JÚNIOR, Caio. **Formação do Brasil Contemporâneo**. São Paulo: Brasiliense, 2004.
RAMOS, Graciliano. **Vidas Secas**. São Paulo: Ed. Record, 2003.
_____. **Infância**. São Paulo: Ed. Record, Sem data.
REGO, José Lins. **Fogo Morto**. São Paulo: Ed. Estadão, 1997.
SCHINCARIOL, Marcelo Tadeu. **A arte complexa de ser infeliz: a ficção de Cornélio Penna**. Campinas, SP: [s/n], 2009.
SCHWARCZ, Lilia Moritz (org.). **História da Vida Privada no Brasil**. Vol. 4. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SCHWARZ, Roberto. **Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro**. 2ª ed. São Paulo: Duas Cidades, 1981.
_____. A matriz prática. In: **Um mestre na periferia do capitalismo** – Machado de Assis. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.
_____. **Que horas são?** São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
SEFFRIN, André. Uma gigantesca espiral colorida. In: **Crônica da casa assassinada**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.
SILVA, Flávia Trocoli Xavier da. **Fios da introspecção: para uma leitura do terceiro romance de Lúcio Cardoso**. Campinas, SP: [s/n], 2000.
SILVA, Kalina Vanderlei; SILVA, Henrique Silva. **Dicionário de Conceitos Históricos**. Ed. Contexto: São Paulo, 2006.
SODRÉ, Nelson Werneck. **A ideologia do colonialismo** - seus reflexos no pensamento brasileiro. Rio de Janeiro, Ed. Civilização Brasileira, 1965.
_____. **História da literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.
_____. **Orientações do pensamento brasileiro.** Rio de Janeiro, RJ: Vecchi, 1942.
SOMMER, Doris. **Ficções de Fundação**: os romances nacionais da América Latina. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.
SORÁ, Gustavo. **José Olympio e a gênese do mercado editorial brasileiro**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Com-Arte, 2010.
SPERBER, Suzi Frankl. A noção do sagrado e a realidade da palavra e da linguagem. *In*: **Presença do sagrado na literatura**. Campinas: Unicamp-Iel-Setor de publicações, 2011.
SUSSEKIND, Flora. **Tal Brasil, qual romance?** Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.
TALLES, Luiz de Faria. **As voltas do círculo mágico**: uma leitura de Fronteira, de Cornélio Penna. 2014 121f (dissertação mestrado) – FALE, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014.
TELES, Gilberto Mendonça (org.). **Tristão de Athayde: teoria, critica e historia literária**. Rio de Janeiro, RJ; Brasília, DF: Livros Técnicos e Científicos: Instituto Nacional do Livro, 1980.
VAINFAS, Ronaldo. **Trópico dos pecados: moral, sexualidade e inquisição no Brasil**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.
WOOD, James. **Como funciona a ficção**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.