UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

FACULDADE DE FILOSOFIA, CIÊNCIAS E LETRAS HUMANAS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA

PATRICIA PINHEIRO CAVALCANTI GEAMPAULO

MEMÓRIAS DE UMA CASA EM UM CERTO ORIENTE:

LEITURA COMPARATIVA DOS ROMANCES *CRÔNICA DA CASA ASSASSINADA*, DE LÚCIO CARDOSO, E *RELATO DE UM CERTO ORIENTE*, DE MILTON HATOUM

[VERSÃO CORRIGIDA]

SÃO PAULO

2015

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

FACULDADE DE FILOSOFIA, CIÊNCIAS E LETRAS HUMANAS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA

PATRICIA PINHEIRO CAVALCANTI GEAMPAULO

MEMÓRIAS DE UMA CASA EM UM CERTO ORIENTE:

LEITURA COMPARATIVA DOS ROMANCES *CRÔNICA DA CASA ASSASSINADA*, DE LÚCIO CARDOSO, E *RELATO DE UM CERTO ORIENTE*, DE MILTON HATOUM

[VERSÃO CORRIGIDA]

Dissertação apresentada à banca examinadora como exigência do Programa de Pós Graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia Ciências e Letras Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre em Teoria Literária e Literatura Comparada.
Orientadora: Prof.ª Dr.ª Aurora Fornoni Bernardini

SÃO PAULO

2015

AGRADECIMENTOS

À Prof.ª Dr.ª Aurora Fornoni Bernardini, minha orientadora, meu agradecimento especial pela oportunidade de ingresso no programa e por todo apoio a mim concedido, mesmo depois das inúmeras dificuldades pelas quais passei.

À Prof.ª Dr.ª Jucimara Tarricone agradeço pelo incentivo em dar continuidade em meus estudos; por todas as palavras de conforto e de crítica, que me fizeram crescer muito durante todo o processo.

Ao Prof.º Dr.º Ricardo Iannace agradeço as sugestões e críticas recebidas durante meu exame de qualificação.

À minha família, especialmente ao meu esposo, agradeço a paciência e o incentivo nas inúmeras noites sem dormir, e à minha mãe, pelo estímulo e por cuidar de mim e de minha família durante todos os momentos em que necessitei me ausentar.

Ao querido Luiz Mattos, que se mostrou uma pessoa muito especial e por toda a ajuda na conclusão do processo.

Aos caros colegas Leila Vieira, Ulysses Diegues e Henrique Pessoa, pela leitura antecipada e apreciação crítica de minha dissertação.

A mais nova integrante da família, nossa pequena filha Giulia.

RESUMO

O presente estudo propõe a leitura comparativa dos romances *Crônica da Casa Assassinada*, de Lúcio Cardoso, e *Relato de um certo Oriente*, de Milton Hatoum, a partir do viés da configuração do tempo nas obras. Para tal, iniciamos a dissertação apresentando brevemente o histórico de como se deu a ascensão do romance no Brasil, a fim de situar os referidos textos em seus respectivos momentos históricos. Na sequência, proporemos um trabalho de leitura comparada de modo a comprovar o movimento que se dá por entre os referidos textos.

Palavras-chave: Lúcio Cardoso. Milton Hatoum. Literatura Comparada.

ABSTRACT

The present study proposes a comparative reading of “Crônica da Casa Assassinada”, by Lucio Cardoso, and “Relato de um Certo Oriente”, by Milton Hatoum, from the considerations about the time organization in the compositions. Thus, we began this dissertation briefly presenting how the novel rose in Brazil in order to show these texts in their historical moments. Finally, we will propose a comparable reading so as to prove the movement that occurs between the texts mentioned.

Keywords: Lúcio Cardoso. Milton Hatoum. Comparative Literature.

SUMÁRIO

Agradecimentos **IV**

Resumo **VI**

Abstract **VII**

Introdução **08**

CAPÍTULO 1: A perturbadora atmosfera cardosiana **09**

1.1 Breve histórico da ascensão do romance brasileiro (séculos XIX e XX) **10**

1.2 Lúcio Cardoso e a escrita fadada à morte **31**

CAPÍTULO 2: A Amazônia de um certo Milton Hatoum **46**

2.1 O romance contemporâneo (caso brasileiro) **47**

2.2 Milton Hatoum e a Amazônia esfacelada **54**

CAPÍTULO 3: E a *Casa* ressuscita *em um certo Oriente* **63**

Considerações Finais **80**

Bibliografia **82**

Anexo A: Depoimento de Maria Helena Cardoso em *Vida, vida* **90**

Anexo B: Depoimento de Clarice Lispector no *Jornal do Brasil* **91**

INTRODUÇÃO

A partir da leitura de *Crônica da Casa Assassinada*, de Lúcio Cardoso, e *Relato de um certo Oriente*, de Milton Hatoum, suspeitou-se, num primeiro momento, que apresentavam traços muito próximos. Tal conjectura suscitou a pretensão de analisar criteriosamente ambos os romances, com o intuito de constatar uma possível convergência entre eles.

Estabelecido o pressuposto, passou-se então a fazer um levantamento dos prováveis pontos de intersecção que aparecem com maior evidência. Para isso, sentiu-se a necessidade de repensar sobre o processo de criação da obra de arte literária, tendo em vista que as composições são capazes de se exprimir por meio de retomadas e reescrituras.

Dessa forma, considera-se de suma importância apresentar um breve histórico do gênero no Brasil, com enfoque nas principais mudanças de paradigmas que ocorreram a partir da década de 1930, a fim de apresentar o contexto em que foi lançado o romance de Lúcio Cardoso, produção diretamente incutida por essas transformações. Em vista disso, destacar-se-á a importância do referido escritor como um dos responsáveis pelo surgimento de uma nova tendência na literatura brasileira. Na sequência, pretende-se seguir o mesmo percurso a respeito da literatura contemporânea e a composição de Milton Hatoum.

Neste trabalho de pesquisa, será fomentada a leitura que supõe a ausência de fronteiras precisas, já que essas interrelações fazem parte do processo constitutivo literário. Logo, serão adotadas as proposições elaboradas por Paul Ricoeur (2007), quando discute a estruturação da memória, e dos argumentos de Tiphaine Samoyault (2008), no tocante aos efeitos do movimento que se dá entre os romances.

CAPÍTULO 1. A perturbadora atmosfera cardosiana

E assim dôo por querer
Este que de mim por não saber
Acaba-se
Dôo aquilo que não nego
Dôo de mim o que me sobra
Não a obra
Mas o cego

Lúcio Cardoso

1.1 Breve histórico da ascensão do romance brasileiro (séculos XIX e XX)

> *O sentimento de* documento*, de* grito*, é sem dúvida a coisa que surge mais clara no novo romance brasileiro. Não é negócio de escola, besteira de grupo. É pensamento natural que não poderia deixar de acontecer. Os novos romancistas brasileiros, não apenas os do Norte, não acreditam mais em brasilidade e verde amarelismo. Viram mais longe. Viram esse mundo ignorado que é o Brasil. E o Brasil é um grito, um pedido de socorro. Não falo aqui em frase de deputado baiano na assembléia: "O Brasil está na beira do abismo". Isso é literatura de quem tem 6 contos por mês. Grito, sim, de populações inteiras, perdidas, esquecidas, material imenso para imensos livros.*
>
> Jorge Amado

A formação da literatura brasileira se deu, principalmente, a partir de sua fase arcádica, com tamanha lucidez no tocante à sua função histórica, aspirando desenvolver uma produção capaz de evidenciar que o potencial de nossos escritores não estaria tão distante do potencial de escritores europeus. Tal característica acentuou-se consideravelmente após a Independência, e a atividade literária passou a ser encarada como um dos quesitos fundamentais para a construção do "país livre", o que justifica a importância dada por Antonio Candido a certa "tomada de consciência" do papel dos escritores, bem como ao "sentimento de missão" que fomentou o entusiasmo pela descrição da chamada "realidade imediata". Além disso, colaborou, por um lado, na "renúncia à imaginação" e, por outro, na expressão do "conteúdo humano", tão presente no estado de espírito da sociedade que iniciava seu processo de estruturação dentro das bases modernas[1].

> Aliás, o nacionalismo artístico não pode ser condenado ou louvado em abstrato, pois é fruto de condições históricas, – quase imposição nos momentos em que o Estado se forma e adquire fisionomia nos povos antes desprovidos de autonomia ou unidade. Aparece no mundo contemporâneo como elemento de autoconsciência, nos povos velhos ou novos que adquirem ambas, ou nos que penetram de repente no ciclo da civilização ocidental, esposando as suas formas de organização política. Este processo leva a requerer em todos os setores da vida mental e artística um esforço de glorificação dos valores locais, que revitaliza a expressão, dando lastro e significado a formas polidas, mas incaracterísticas. Ao mesmo tempo compromete a universalidade da obra, fixando-a no pitoresco e no material bruto da experiência, além de querê-la, como vimos, empenhada, capaz de servir aos padrões do grupo.[2]

---

[1] CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira*. Momentos decisivos 1750-1880. 11.ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007, p.28-9.
[2] Idem, p.29.

Com a exacerbada sistematização literária que ocorria durante o período neoclássico tornou-se possível a maior persistência de nossa consciência estética, tendo em vista, nesta fase, o favorecimento do rigor de forma e da contenção emocional.

Quando tratamos especificamente do aparecimento da ficção, notamos que, por meio dela, tornou-se possível a expressão da realidade de modo distinto ao que a poesia manifestava, o que foi viabilizado devido à "necessidade expressional" que se fez mais intensa a partir do século XIX. Ao que tudo indica, o romance passou a ganhar vulto a partir das primeiras manifestações românticas, cuja vocação histórica e sociológica, aliada às suas próprias contradições, funcionou como veículo ideal para a sua ascensão. Além disso, as condições favoráveis da época, sobretudo após os movimentos democráticos, propiciaram a eclosão do gênero: inicia-se o processo de ampliação do público ledor, provenientes tanto de sua participação mais efetiva na cultura (propiciada pela mudança na educação), quanto da difusão da imprensa periódica e da indústria do livro, com conteúdo cada vez mais receptivo.

Por conseguinte, reduziram-se as traduções folhetinescas, dado que a definição da produção local começava a suprir as necessidades de nosso meio. Vale ressaltar que estes fatores não fizeram com que fossem dispensadas as traduções de romances estrangeiros, feitas sem pagamento de direitos autorais, que por um longo período se mostraram como concorrentes das produções nacionais. Não podemos deixar ainda de dizer que a tradução foi uma das responsáveis pelo incentivo ao hábito de leitura de romances, além de grande estimulador de interesse para novos escritores.

Segundo Candido, o gênero, complexo por natureza, é o único capaz de articular poesia e ciência, pois traz à luz "(...) a realidade elaborada por um processo mental que guarda intacta a sua verossimilhança externa, fecundando-a interiormente por um fermento de fantasia, que a situa além do cotidiano – em concorrência com a vida"[3]. Tendo em vista que não se alinhava nem à tragédia nem à epopeia, porém tomava de empréstimo proposições das mais diversas esferas (história, poesia, teatro), foi capaz de tornar evidente sua possibilidade de abertura, principalmente frente às "receitas" dos gêneros clássicos.

Consoante ainda com o teórico, desde o início, o romance brasileiro se mostrava preocupado com o meio, com o espaço geográfico e social no qual a narrativa se desenvolvia, de modo a permitir o "descobrimento" do Brasil, um país enorme,

---

[3] CANDIDO, *Op.cit.*, p.429.

intransponível e, principalmente, quase desconhecido. Como havia poucos estudos históricos e científicos na época, muitos escritores se deixaram envolver por uma "febre descritiva" misturada a certa dose de fantasia, capazes de "repor" outras questões estruturais que lhes faltavam, e que já haviam sido largamente desenvolvidas na produção europeia. Tal "vocação ecológica" permitiu aos nossos escritores a conquista progressiva deste território, que propiciou, de alguma maneira, o mapeamento do país.

No que se refere ao empenho dos autores em explorar os aspectos locais como atributo distintivo, vemos que a crítica tradicional apontou este como fator imprescindível à formação do conceito de "brasilidade", já que o caráter representativo da obra determinava também o seu "valor". Para Candido, é irrefutável que o "conteúdo brasileiro" tenha sido auspicioso como "fator de eficácia estética", porém, devemos atentar que, nos dias de hoje, torna-se inexequível tomá-lo como "critério de avaliação"[4].

> (...) sempre que o romance romântico resistiu à tentação da poesia e buscou a norma desse gênero sem normas, encaminhou-se resolutamente para a descrição e o estudo das relações humanas em sociedade. Lugares, paisagens, cenas; épocas, acontecimentos; personagens-padrões, tipos sociais; convenções, usos, costumes – foram abundantemente levantados, quer no tempo (pelo romance histórico, que serviu de guia), quer no espaço. Uma vasta soma de realidade observada, herdada, transmitida, que se elaborou e transfigurou graças ao processo normal de tratamento da realidade no romance; um ponto de vista, uma posição, uma doutrina (política, artística, moral) mediante a qual o autor opera sobre a realidade, selecionando e agrupando os seus vários aspectos segundo uma diretriz.[5]

Isso posto, paulatinamente se tornou possível a tomada de consciência da diversidade que abarcava o caso brasileiro e a partir daí iniciou-se o processo de autoafirmação de nossa personalidade nacional. Consequentemente, a literatura teve papel significativo no tocante às expressões de pensamento e de sensibilidade no Brasil, até mesmo de modo melhor estruturado que as áreas das ciências humanas e da filosofia. Assim, de certa forma, conseguiu preencher a lacuna formada pela ausência de pesquisadores, técnicos e filósofos, e foi capaz de criar mitos e padrões que serviram de sustentáculo para a orientação e forma do pensamento[6].

Conforme os estudos elaborados por Candido, pela via do espaço a ficção brasileira pode ser dividida em três dimensões: o romance da cidade (urbano), da selva

---

[4] CANDIDO, *Op.cit.*, p.30.
[5] Idem, p.431, grifo do autor.
[6] CANDIDO, Antonio. Literatura e cultura de 1900 a 1945. In: *Literatura e Sociedade.* Estudos de Teoria e História Literária. 10.ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2008, p.139.

(indianista) e do campo (vida rural). Diferentemente dos dois primeiros, que tiveram respaldo no modelo europeu, o último foi capaz de desencadear o florescimento do romance dito *regionalista*, que, por mais que reproduzisse a "fórmula" do romance romântico, dependeu muito mais do esforço dos nossos escritores.

> (...) o romancista do país subdesenvolvido recebeu ingredientes que lhe vêm por empréstimo cultural dos países de que costumamos receber as fórmulas literárias. Mas ajustou-as em profundidade ao seu desígnio, para representar problemas do seu próprio país, compondo uma fórmula peculiar. Não há imitação nem reprodução mecânica. Há participação nos recursos que se tornaram bem comum através do estado de dependência, contribuindo para fazer deste uma interdependência.[7]

Para nós, é de suma importância discorrer sobre as questões que abarcaram esse processo, haja vista ter sido neste ambiente literário o surgimento dos primeiros escritos de Lúcio Cardoso, que serviram de esteio para a composição de toda sua obra.

Ao revisitar a história do romance no Brasil, é possível evidenciar um desmembramento, que se tornou nosso traço característico, com início no século XIX, mais nitidamente a partir dos anos 1930, principalmente em virtude de nosso próprio cenário. Sendo assim, temos, de um lado, a corrente *regionalista* (na qual o homem aparece ligado à sua terra ou em conflito com ela) e, de outro, a *psicológica* (cujo enfoque se concentrava na análise de costumes). Essa concepção chegou a ser representada também por meio dos binômios *norte-sul* e *litoral-sertão*. Torna-se importante asseverar que, para nós, tal divisão só é proveitosa quando a usamos com o intuito de identificar a movimentação da intelectualidade brasileira ao engajamento, quer para o comunismo quer para o catolicismo, proveniente do nascimento de um novo momento histórico, que enfrentava questões complexas e profundas, utilizadas como parâmetro de avaliação das obras surgidas a partir de então.

Embora a divisão da literatura em duas vertentes tenha valor didático, na medida em que nos ajuda a compreender, de certa forma, a base de nossa tradição romanesca, acaba por reduzir nossa visão à precariedade acerca de tais processos. Devemos reconhecer que continuar analisando o romance de 30 por meio dessa visão *regionalistas* X *intimistas* resulta na insistência em preocuparmo-nos com o "problema" ao invés de determo-nos na literatura em si. Mário de Andrade foi um dos críticos a manifestar sua apreensão sobre a tendência de valorizar ou não uma obra devido ao fato

---

[7] CANDIDO, Antonio. Literatura e Subdesenvolvimento. In: *A educação pela noite*. 6.ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011. 264p., p.187.

de, exclusivamente, tratar de um determinado tema ou, ainda, da posição assumida pelo autor[8].

Vemos que aparece ainda hoje certa propensão a não se discutir questões relacionadas ao conflito que se deu entre a geração de 1930 e os modernistas. Temos, com isso, a disseminação de simplificações relacionadas ao movimento: de um lado, os que viam o modernismo como espírito revolucionário e, de outro, os que negavam sua postura reacionária.

Muitos foram os autores que se posicionaram afirmando que o movimento não conseguiu deixar grandes obras, mas que foi responsável pela indicação de novos rumos para os autores que surgiriam em 1930. De acordo com Tristão de Athayde, o modernismo devia ser considerado pelo viés da reestruturação intelectual a fim de engendrar a emancipação da intelectualidade brasileira e incitar a inquietude em nossas letras. Para ele, o modernismo foi um ciclo que preparou nossa mentalidade para suspender o uso das fórmulas convencionais e foi capaz de criar uma "arte brasileira". "(...) O modernismo, para nós, foi uma carta de alforria obtida pela literatura brasileira. Uma carta de alforria é como um passaporte: ficar com ela e não aproveitá-la é desmerecê-la"[9].

Segundo os pressupostos teóricos elaborados por João Luiz Lafetá, para compreendermos a essência da proposta modernista, é necessário levar em conta os dois projetos que estavam sendo levados a cabo: o projeto estético, com a renovação dos meios da linguagem e sua ruptura com a linguagem tradicional; e o projeto ideológico, com a "consciência do país", aspiração e tentativa de se encontrar uma expressão artística verdadeiramente nacional.

> (...) na verdade o *projeto estético*, que é a crítica da velha linguagem pela confrontação com uma nova linguagem, já contém em si o seu *projeto ideológico*. O ataque às maneiras de dizer se identifica ao ataque às maneiras de ver (ser, conhecer) de uma época; se é na (e pela) linguagem que os homens externam a sua visão de mundo (justificando, explicitando, desvelando, simbolizando ou encobrindo suas relações reais com a natureza e a sociedade) investir contra o falar de um tempo será investir contra o ser desse tempo.[10]

---

[8] Tal observação fora feita em artigo ao *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, em 27 de agosto de 1939 e, mais tarde, publicado em: *O empalhador de passarinho*. São Paulo: Livraria Martins, 1946.

[9] MONTEZUMA apud BUENO, Luís. *Uma história do romance de 30*. São Paulo: EDUSP; Campinas: Editora da Unicamp, 2006, p.55.

[10] LAFETÁ, João Luiz. *1930: a crítica e o modernismo*. 2.ed. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000. 288p. (Coleção Espírito Crítico), p.20, grifo do autor.

Para o autor, temos em mãos a experimentação revolucionária da estética, na qual é proposta uma mudança radical na concepção de obra de arte como representação da natureza, e que acaba por subverter os princípios da expressão literária. Por outro lado, o movimento não se bastou ao desmascaramento da estética do passado, mas engajou-se em abalar a visão de país contida em toda produção cultural anterior, por meio da exigência de "(...) novo léxico, novos torneios sintáticos, imagens surpreendentes, temas diferentes, que permite – e obriga – essa ruptura"[11]. Logo, o modernismo brasileiro necessitou tomar emprestada das vanguardas europeias toda a sua concepção de arte, além das bases de sua linguagem.

> (...) O senso do fantástico, a deformação do sobrenatural, o canto do cotidiano ou a espontaneidade da inspiração eram elementos que circundavam as formas acadêmicas de produção artística. Dirigindo-se a eles e dando-lhes lugar na nova estética o Modernismo, de um só passo, rompia com a ideologia que segregava o popular – distorcendo assim nossa realidade – e instalava uma linguagem conforme à modernidade do século.[12]

Além desses fatores, devemos levar em consideração a transformação socioeconômica no país, que vinha sofrendo com o surto industrial, a imigração e o processo de urbanização, e um "novo Brasil" começava a se configurar. Vale notar que tínhamos nos grandes detentores de fortunas do café a parte mais refinada da burguesia rural, que acolhia, protegia e estimulava os artistas da nova corrente. Tal condição, de certa forma, justificava o caráter "localista" de nosso modernismo. Com isso, percebe-se esta articulação entre os projetos estético e ideológico do movimento.

Assim sendo, torna-se possível asseverar que para tratarmos do modernismo no Brasil é necessário relacioná-lo com o desenvolvimento da economia capitalista do país e suas profundas transformações: a burguesia em franco processo de ascensão, juntamente ao crescimento da classe média e que durante os três primeiros decênios do século XX vão criar a estrutura propícia para a Revolução de 1930, com "(...) a denúncia do Brasil arcaico, regido por uma política ineficaz e incompetente"[13]. Desse modo, o movimento representa a readequação da cultura às condições sociais e ideológicas, que entrou em processo de aceleração a partir das fissuras deixadas pela Primeira Guerra Mundial.

---

[11] LAFETÁ, *Op.cit.*, p.21-2.
[12] Idem, p.22-3.
[13] Ibidem, p.27.

> (...) são os movimentos liberais que despontam como o novo e promovem a revolução de 1930. No entanto, não é absurdo afirmar que o regime de Vargas, no decorrer da década, ao intensificar seu caráter autoritário, se põe ao lado dos regimes fortes de direita na Europa. De qualquer forma, seja pela situação política interna, seja pelo fato de nossa intelectualidade se sentir ligada à Europa, entre nós também se deu uma falência do liberalismo. A nova geração, formada depois da Primeira Guerra, sentia estar diante de duas opções apenas: a extrema direita ou a extrema esquerda.[14]

A ideia da modernidade não pressupõe a negação das práticas artísticas precedentes, mas, antes, o aviltamento, principalmente, dos procedimentos artísticos utilizados antes dos seus. A partir do momento em que foi concedida ao artista a liberdade para composição de suas obras, tal liberdade se tornou um problema, já que trazia consigo a necessidade de uma forma totalmente inovadora, pois as concebidas até então não eram mais suficientes. Dessa forma, a obra de arte de todo grande artista tenta superar continuamente as obras anteriores ao ponto em que o indivíduo toma proveito da tradição ao mesmo tempo em que lamenta a própria tradição que a tenha gerado. Devido a isso, a criação de obras primas estará sempre condenada à ruína e traz consigo o tom da infelicidade, afinal elas não têm poder algum sobre sua duração.

Ao tomarmos como exemplo nossa leitura da obra de Lúcio Cardoso, reconhecemos sua consciência da necessidade de continuação, mesmo que, em contrapartida, esteja ciente da sua impossibilidade. Observamos, ainda, que, com o intuito de trazer à luz a perfeição do "instante", o autor acaba por desvirtuar-se em uma repetição incessante, ponto fundamental em sua obra, dirigindo-se sempre a um "nada", de modo que tenta tocar nos estratos fundamentais da "experiência do agora".

No tocante aos sinais de desorganização da obra de arte, vemos que será considerada moderna aquela que conseguir conservar técnicas tradicionais e, ao mesmo tempo, se deixar extinguir pelo embate que não deixará ilesa qualquer herança. Sendo assim, os verdadeiros artistas são aqueles que se deixaram levar pela experimentação, na qual o sujeito se dá conta da perda de poder advinda da tecnologia libertada por ele mesmo e, consequentemente, de que está fadado à impotência. Desse modo, o "comportamento experimental" acaba por instaurar a obra de arte no limiar entre a agudeza de percepção e a imprecisão.

> A incorporação das inovações formais e temáticas do Modernismo ocorreu em dois níveis: um nível específico, no qual elas foram adotadas, alterando essencialmente a fisionomia da obra; e um nível genérico, no qual elas

[14] BUENO, *Op.cit.*, p.34.

> estimulavam a rejeição dos velhos padrões. Graças a isto, no decênio de 1930 o inconformismo e o anticonvencionalismo se tornaram um direito, não uma transgressão, fato notório mesmo nos que ignoravam, repeliam ou passavam longe do Modernismo.[15]

Durante os anos 1920 temos a instituição de uma nova visão marcada pela emancipação dos meios expressivos e uma nova linguagem, que tornou possível a inauguração do Brasil na modernidade. Até o decênio de 1930, havia a predominância da noção de "país novo", que via em si mesmo muitas possibilidades de progresso futuro. Como resultado direto da revolução, o Regime Vargas não cumpriu com a esperança de transformação que pregava[16]. Porém, a partir do momento em que foi notada a não diminuição na "distância" entre os países ricos e o nosso, a consciência de "país subdesenvolvido" se instaurou. Ao perceber o quanto esse retardamento era desastroso, tornou-se imperativo o desencadeamento de reformulações políticas, que se transformou na força propulsora da nova tendência do empenho político dos intelectuais da época.

Logo no início da década de 1930, a literatura dita *regionalista* (também chamada, segundo Candido, de *romance social*, *indigenismo* e *romance do Nordeste*), que teve o seu auge nos anos 10 até o início dos 20, já se mostrava totalmente desgastada, porém, ainda assim, era vista como precursora da consciência de subdesenvolvimento. Em vista disso, temos uma espécie de superação do "otimismo patriótico" e o advento de um pessimismo que se voltava contra a hegemonia. Com a Revolução de 30, temos a superação de conceitos redutores e o surgimento do desejo de se criar uma espécie de repertório do Brasil, no qual os artistas se veem sensibilizados pela necessidade de conhecimento "real" do país.

Proveniente do movimento revolucionário e suas causas, nos anos 1930 somos marcados pela exasperação da luta ideológica. Por isso, é possível perceber, arraigada por toda parte (inclusive na literatura), e com tamanha profundidade, a consciência da luta de classes, que vai causar transformações importantes.

> (...) A tensão que se estabelece entre o projeto estético da vanguarda (a ruptura da linguagem através do desnudamento dos procedimentos, a criação de novos códigos, a atitude de abertura e de auto-reflexão contidas no interior da própria obra) e o projeto ideológico (imposto pela luta política) vai ser o ponto em torno do qual se desenvolverá a nossa literatura por essa época.

---

[15] CANDIDO, Antonio. A revolução de 1930 e a cultura. In: *A educação pela noite*. 6.ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011, p.225.
[16] BUENO, *Op.cit.*, p.68.

> Desse conflito é que nascerá uma opinião bastante comum nos anos trinta: a suspeita de que o Modernismo trazia consigo uma carga muito grande de cacoetes, de "atitudes" literárias que era preciso alijar para se obter a obra equilibrada e bem realizada.[17]

Ao analisar comparativamente a fase "heroica" do modernismo e a subsequente à Revolução, percebemos que na primeira a ênfase recaía na demanda estética (trazendo à tona questões relacionadas à linguagem) e na segunda na discussão de cunho ideológico (versando sobre a função da literatura e do escritor, além das ligações da ideologia com a arte). Para Lafetá, tal mudança possivelmente tenha se dado devido ao fato de o movimento, a esta altura, já ter alcançado sucesso no programa estético e precisar de uma nova tônica. Temos, então, o súbito afastamento entre a preocupação estética e a político-social, que coexistiam "harmoniosamente" e asseguraram o amplo movimento cultural da década de 1930.

No início da década, tendo em vista a polarização política (direita-esquerda), aparece um sentimento de que o intelectual não pode apenas observar os acontecimentos. Em contrapartida, não se sabe como fazer isso, como se a literatura quisesse operar sobre o presente e participar de um debate vivo. No decênio de 30 vemos uma "politização", que está mais preocupada com as questões sociais (romance de denúncia, poesia militante). Sobressai na literatura a figura do proletário e do camponês; por outro lado, aparece também o conservadorismo católico, o tradicionalismo, as teses do integralismo, todas com o intuito de reagir contra a própria modernização.

Para os estudiosos do Modernismo, durante essa época, o movimento pôde atingir sua "fase áurea de maturidade e equilíbrio"[18]. Sendo assim, aos escritores modernistas e à nova geração que surgia, abriu-se um campo extremamente frutífero para a criação de obras mais livres, ampliando, desta forma, os horizontes da literatura brasileira, a verdadeira revolução na linguagem. Para Lúcia Miguel Pereira, o movimento modernista permitiu a renovação da literatura e deu sentido ao histórico da inteligência nacional do período trazendo à luz figuras marginais, destruindo o modo "viciado" de pensar a literatura. Porém, tem consciência de que toda revolução entra em processo de esgotamento quando bem sucedida.

---

[17] LAFETÁ, *Op. cit.*, p.35.
[18] Idem, p.31.

> A parte destrutiva do movimento foi excelente. Não sei se a parte construtiva também o terá sido, mas é inegável que se fazia necessária uma reação contra aquele academismo, aquele marasmo, aquele cansaço em que se atolara a literatura nacional. O modernismo foi uma sacudidela benéfica.[19]

O romance que surgiria na década de 1930 não acredita na transformação do país por meio da modernização[20], muito menos por parte do grupo dos chamados *intimistas*. Devido a esta falta de esperança, não nos causa estranhamento que a figura do fracassado comece a parecer tão presente no romance e se torne recorrente na literatura. Para o romance de 30, apesar de o mundo ser passível de transformação, esta facilidade não existe. Em artigo publicado em *Diário de Notícias*, Mário de Andrade aborda este tema:

> (...) É estranho como está se fixando no romance nacional a figura do fracassado. Bem, entenda-se: pra que haja drama, pra que haja romance, há sempre que estudar qualquer fracasso, um amor, uma terra, uma luta social, um ser que faliu. Mas o que está se sistematizando, em nossa literatura, como talvez péssimo sintoma psicológico nacional, absolutamente não é isso. (...) ...são seres dotados de ideais, de grandes ambições, de forças morais, intelectuais ou físicas. São, enfim, seres capacitados para se impor, conquistar, vencer na vida, mas que diante de forças mais transcendentes, sociais ou psicológicas, se esfacelam, se morrem na luta. E não estará exatamente nisto, neste fracasso, na luta contra as forças imponderáveis e fatais, o maior elemento dramático da novela? (...) ...o que está se fixando, não é o fracasso proveniente de forças em luta, mas a descrição do ser incapacitado para viver, o indivíduo desfibrado, incompetente, que não opõe força pessoal nenhuma, nenhum elemento de caráter, contra as forças da vida, mas antes se entrega sem quê nem porquê à sua própria insolução. Será esta, por acaso, a profecia de uma nacionalidade desarmada para viver?...[21]

Por meio do fracasso é possível esmiuçar as mazelas do país, gerando uma atmosfera de impasse e impotência[22], representando a avaliação negativa do presente, ou ainda a impossibilidade de fecundação de qualquer projeto no terreno presente para solucionar seja lá o que for. Vale lembrar que este aspecto se tornará presente até mesmo na figura do herói. O romance de 30 priorizou o discurso em primeira pessoa para, além de imprimir autenticidade ao texto, dar conta das derrotas categóricas narradas, "(...) já que para ninguém o impasse pode ser tão profundo, ou mais sem saída a situação, do que para aquele a quem não é dada uma perspectiva mais ampla ou distanciada do problema"[23]. Com o advento do romance *proletário*, inicia-se o processo

---

[19] PEREIRA apud BUENO, *Op.cit.*, p.62-3.
[20] BUENO, *Op.cit.*, p.69.
[21] ANDRADE apud BUENO, *Op.cit.*, p.75.
[22] BUENO, *Op.cit.*, p.76.
[23] Idem, p.78-9.

de pulverização do enredo em diversas narrações, que permite que todas sejam tratadas com o mesmo prestígio e, ao mesmo tempo, deteriorando a noção do herói.

A partir daí vemos, com certa frequência, este tom de depoimento, além da trajetória de personagens que incorporam o conflito campo x cidade, já que são frutos de uma aristocracia rural decadente. A decadência tem a ver com a inércia da elite que não se desprende dos velhos padrões de outrora e não consegue pertencer nem à vida rural nem à vida urbana. As personagens vivem uma espécie de transição específica da sociedade brasileira. "(...) mesmo o mais introspectivo dos romances não abre mão de colocar as grandes questões da existência e da espiritualidade humanas no momento presente, numa situação histórica visível"[24]. Ao lado desta visão de nacionalidade, cuja produção artística e cuja busca pela identidade nacional estavam atreladas, outra postura por parte dos escritores *intimistas*: "produções atomizadas", ancoradas no presente e sem projeto coletivo.

Nesse momento o tradicionalismo e a religião surgem como possíveis soluções: em relação ao primeiro, acreditava-se que a herança do passado contivesse o que o Brasil tinha de melhor; em relação à segunda, tratava-se o problema do século como questão espiritual, tornando necessária a cristianização do país. Torna-se de suma importância ressaltar que essa reação espiritualista teve grande prestígio para a intelectualidade brasileira à época da revolução de 30. Com isso temos o cultivo da dúvida, da inquietude e indefinição.

> (...) Do desespero e da descrença à inquietude, do imobilismo à vontade de agir: eis o movimento que faz a geração do início da década de 30 em relação à imediatamente anterior, já ensaiando a necessidade de opção clara que em muito pouco tempo polarizaria a cena intelectual brasileira.[25]

Tendo em vista esse ambiente crítico, não seria difícil que acontecesse, a partir de então, uma série de confusões relacionadas às simplificações de obras: de acordo com a orientação ideológica de cada crítico, determinadas obras eram aceitas ou rejeitadas de imediato, pois só se conseguia ver a literatura pelo viés da luta política. Segundo Luis Bueno, esta postura ainda permanece sobre a percepção que se tem do romance de 1930, de modo que se torna fácil perceber os preconceitos em que algumas obras têm até hoje sido envolvidas, pautado em ideias simplificadoras sobre determinados livros e/ou autores.

---

[24] BUENO, *Op.cit.*, p.102.
[25] Idem, p.111-2.

Em julho de 1933, surgem vários lançamentos de obras que mudaram os rumos da ficção brasileira. Essas obras, embora apresentassem pontos de convergência, reforçaram, para alguns, a ideia de divisão da literatura em dois grupos "incompatíveis" entre si (homens da esquerda x católicos). Tais diferenças serão enfatizadas e trarão consequências importantes para o desenvolvimento do romance. Portanto,

> (...) se o problema do homem contemporâneo tem origens sociais, o romancista de um tempo de engajamento do artista precisa encontrar uma forma de dar conta dos problemas sociais e olhar muito mais para a sociedade do que para os indivíduos. Daí a importância dada pelos autores de esquerda ao movimento coletivo. De outro lado, para aqueles que vêem a forte presença de uma crise espiritual, é preciso mergulhar no indivíduo, pois é a partir dele que se pode entender os problemas que a humanidade vive. (...) É nesse ponto crucial que a diferença ideológica vai se traduzir em diferença de técnica romanesca.[26]

Importa-nos sublinhar que tal diferenciação é, de fato, ilusória, haja vista não existir dissociação entre o que se tem de social e psicológico no homem. Ademais, tal desmembramento só reitera as limitações que tentaram impor às possibilidades do romance como gênero. Entretanto, só conseguiram obter êxito os artistas capazes de se desprender dessa armadilha. A esta altura, a discussão se limitava às paginas dos jornais e revistas, pois ainda era incipiente a existência de um novo romance *psicológico*.

Com a falta de grandes projetos estéticos coletivos, devido, ainda, aos efeitos da polarização ideológica, a produção literária passou a tomar vários rumos, o que acabou por situar um grande grupo de escritores em uma mesma tendência, apesar de serem tão diferentes entre si. Sendo assim, cada autor estabeleceu para si um programa artístico próprio, o que resultou em certa deturpação dos conceitos de romance *proletário* ou romance *regionalista*, ambos totalmente ao avesso do romance *psicológico*, e que perdurou na apresentação da oposição romance *social* x *intimista*[27].

Segundo Bueno, "(...) Lúcio Cardoso foi o primeiro romancista novo de estatura surgido entre os católicos, e mesmo assim demorou bastante para que se pudesse defini-lo claramente como autor intimista"[28]. Seu primeiro livro, *Maleita* (1934), foi um sucesso de crítica e acabou sendo decisivo para consolidar a fama do autor. Como retratava a construção da cidade de Pirapora, rapidamente foi enquadrado como romance *regionalista*. Acontece que a obra, singular à época, acabou por dificultar o

---

[26] BUENO, *Op.cit.*, p.203.
[27] Idem, p.208-9.
[28] Ibidem, p.205.

enquadramento nos modelos tão fechados até então (singularidade esta que nos interessa).

Em 1935, com a publicação de *Salgueiro*, Lúcio Cardoso cria um projeto de oposição ao romance *proletário*, que traz uma marca realista (miséria física, prostituição, sistema de exploração de alugueis etc.), porém, as ações das personagens são impulsionadas pelo afastamento de Deus, o que as faz adentrar na catástrofe e no infortúnio, em vez de trazer algum apaziguamento. Com isso, alguns homens ligados à esquerda vão denunciar, no romance, marcas de um reacionarismo, o que fará com que toda a obra posterior do autor seja vista como contaminada pela associação direta da pobreza e miséria moral com os pobres (condenados por Deus), além de propagar a inação e a resignação, já que o sofrimento era visto como positivo por promover a aproximação com Deus[29]. Em outras palavras, um romance *psicológico* fazendo uso da ambientação típica dos romances *proletários*. Neste caso, a confusão por parte dos críticos não se deu tão intensamente como tinha sido com o primeiro. Para Octavio de Faria, neste romance o escritor foi capaz de dar o "toque de perfeição" quando conseguiu trazer à luz o conteúdo psicológico:

> Pois a verdade continua sendo que no romance, se tudo não vier por intermédio do homem, não vem certo. O testemunho é sempre – ou pelo menos primordialmente –: testemunho do homem. Nesse, como em muitos outros pontos, sirva de exemplo aos que estão hesitando ou aos que precisam da lição a excelência do último romance do sr. Lúcio Cardoso: *Salgueiro*...[30]

Desta forma, o proletário do romance de 30 não pode ser restringido aos de Jorge Amado e outros escritores de esquerda, mas também ao de Lúcio Cardoso, Jorge de Lima e outros escritores católicos (ou simplesmente não ligados à esquerda).

> O significado do gesto de aproximação com o outro que o romance de 30 fez de forma sistemática não pode ser avaliado sem a percepção, primeiro, de que a descoberta do proletário pelos autores daquele período nasceu da necessidade de pensar e entender um presente ruim, dominado não pelas esperanças de grandeza, mas pela pobreza de que era impossível fugir e, depois, de que foi um gesto feito por muitos intelectuais, independentemente das causas – morais ou sociais – que viam para esse estado triste de coisas.[31]

O fato de o proletário representar o grande personagem do romance brasileiro entre 1933 e 1936, o que enfatiza a percepção de país pobre, não significa que tenha

---

[29] BUENO, *Op.cit.*, p.282.
[30] FARIA apud BUENO, *Op.cit.*, p.206.
[31] BUENO, *Op.cit.*, p.283.

sido a única personagem relevante em nossa ficção. Além dela, temos a figuração da mulher, principalmente a mulher pobre, num ambiente que até então era exclusivamente masculino. Apesar de aparecer muitas vezes calcadas nos estereótipos esposa ou prostituta, logo começaram a aparecer obras que trouxeram à tona a necessidade de quebrar um pouco dessa percepção redutora da mulher, principalmente devido à boa aceitação dos romances escritos por mulheres.

> (...) Tanto quanto a do proletário, a nova figura da mulher que nasce dessas e de outras experiências do romance de 30 é fundamental para definir a abrangência e o sentido da produção daquele momento. O gesto de mergulhar nos problemas brasileiros foi amplo não apenas porque abrangeu geograficamente o Brasil inteiro, mas porque também se espalhou por um variado espectro de questões: foi uma literatura social não apenas no sentido econômico do termo, que remete à luta de classes, mas também na figuração dos papéis e funções destinados à mulher. De certa forma, os autores católicos, que se viam, ou eram vistos, ou ambas as coisas, como desinteressados de dar testemunho direto de seu tempo, de um jeito ou de outro o deram pelo destaque que concederam à questão feminina em seus livros.[32]

A tomar como exemplo a obra de Lúcio Cardoso, temos, com *Mãos Vazias* (1938), a publicação de uma novela que abarca em si, por um lado, os dois possíveis papéis da mulher (público e privado) e, por outro, a relação entre perfil psicológico e meio social. Para a personagem principal (Ida), só há vida harmoniosa para as mulheres que se submetem ao papel que lhes foi reservado e, por isso, ela vive à espera do momento em que haveria um acerto de contas por sua inadequação em papel algum. "(...) Ida é uma personagem feminina do romance de 30 que tem o mesmo direito à crise existencial, ligada a um deslocamento social, que vivem vários personagens masculinos"[33]. Para Bueno, *Mãos Vazias* ocupa lugar especial no romance de 30 porque, em primeiro lugar, consegue uma habilidosa montagem fazendo com que o leitor conheça a personagem lentamente; e em segundo, porque tudo é encarado como problema; portanto, não há argumentação calcada em estereótipos.

Vale lembrar que as obras voltadas para as classes mais altas acabaram tendo peso considerável no romance de 30, tanto por causa do perfil ideológico dos autores (geralmente católicos), quanto pela preferência por personagens burguesas:

> ...a percepção que predominou foi a de que essa seria a "outra via" da produção literária daquele momento em relação ao romance proletário, em

[32] BUENO, *Op.cit.*, p.327.
[33] Idem, p.332.

> tudo oposta a ele. A publicação de alguns romances percebidos como desse feitio, depois de 1935, foi dando vulto, aos olhos da época, à chamada literatura intimista ou psicológica, e o outro lado da polarização literária começou a tomar corpo.[34]

Outro fator de suma relevância concerne à aceitação do sexo como símbolo da concessão da temporalidade e que almeja equilibrar o afã pela eternidade. Em seguida, o homossexualismo passa a ganhar força como temática dos romances de 30, recebendo estatuto especial, sobretudo pela questão da ausência de definição que lhe é conferida, "(...) como uma reminiscência daquele momento em que tempo e eternidade se tocam num mundo dominado pelo tempo. De uma forma ou de outra, não é a condenação moral que aparece, mas alguma forma de compreensão da questão"[35].

É nesse momento, então, que começa a aparecer certo entusiasmo, especialmente por parte de Octavio de Faria, para a remodelação que o novo grupo de escritores (no qual ele também se inseria) promovia na literatura. Em artigo publicado em outubro de 1933, após o lançamento de *Cacau* e *Os Corumbas*, o escritor saúda os *novos romancistas do norte* "(...) pela superação do puramente 'regional', [por] dar uma impressão tão forte do drama que o homem vive – do drama que o homem é..."[36] e ainda:

> Fugindo a isso, procurando no mais profundo de cada drama individual o "caso" que é de toda uma população, descendo do puramente "local" para o que há de mais nuclear na vida dos estados dessa região, procurando se dar a si mesmo – o próprio nordeste – e não contar um simples caso passado no nordeste – esses romancistas ofereceram realmente de si mesmo o que de melhor se podia querer, pois deram o que havia neles de mais íntimo, de mais profundo, de mais doloroso.[37]

Apesar das referências elogiosas, somente mais tarde o escritor perceberia que o grupo ao qual se referiu[38] acaba não superando suas expectativas e passa a consolidar a supremacia que o romance *social* conquistaria nos anos seguintes. Dois anos depois dessa declaração, chegaria ao ponto de classificá-los como "depoimentos sobre a mediocridade literária nacional"[39]. Vale destacar que Faria não era contra esses

---

[34] BUENO, *Op.cit.*, p.333.
[35] Idem, p.356.
[36] FARIA, apud BUENO, *Op.cit.*, p.401.
[37] Idem, p.401.
[38] Além de Amando Fontes e Jorge Amado, o grupo é também formado por Rachel de Queirós, José Américo de Almeida e José Lins do Rego.
[39] FARIA apud BUENO, *Op. cit.*, p.402.

escritores, mas contra esta hegemonia que parecia tentar colocá-lo (juntamente com seu grupo) em segundo plano.

Tais considerações somente foram revisitadas em maio de 1937, em resposta ao artigo de Graciliano Ramos, publicado em *Linhas Tortas*, que tentava recusar a então consistente divisão entre norte e sul, e mais precisamente entre os autores *sociais* e *intimistas*. No texto, após rebater ponto a ponto as considerações deste último, Faria confirma que já assumia uma posição diferente daquela. Quase dez anos mais tarde, Ramos teceria sobre a mudança de atitude dos intelectuais de esquerda – alteração ideológica iniciada em 1935 e exacerbada pelo golpe de 1937 - num texto intitulado *Decadência do Romance Brasileiro*. No texto, aborda os efeitos da repressão e da política de Vargas relacionada aos intelectuais, principalmente após o golpe que instaurou o Estado Novo:

> ...aquilo a que os cientistas sociais gostam de chamar de cooptação. Era uma espécie de chantagem, exercida seja através da concessão de empregos públicos, que assimilou ao corpo burocrático do Estado um grande número de intelectuais de oposição – e afetou, é claro, a autonomia intelectual desses homens –, seja através de uma política pública de incentivo à cultura e à educação que pedia a participação de intelectuais, e agora não apenas através da chantagem do salário, como também da instauração de uma necessidade de participar do que parecia ser um momento especial para a vida intelectual no Brasil. Essa questão é central para o entendimento da vida intelectual brasileira durante o governo de Getúlio Vargas, especialmente depois de 1937.[40]

Sendo assim, o romance *proletário* inicia seu processo de esgotamento, ao ponto de quase se reduzir a uma "tendência da moda", segundo diversos autores da época. E é nessa atmosfera que os romances *intimistas* começam a ganhar um pouco mais de notoriedade. Isso não significa, faz-se necessário esclarecer, que tenha havido uma inversão na hegemonia, visto que, para Bueno, com o início da despolarização e com a relativização das fronteiras, até então rigorosas, tornou-se possível dar maior visibilidade aos escritores que não seguiam mais o modelo fechado do romance *social*.

Daí para frente, surgiria a publicação de outras obras que punham em xeque essa dissolução de social e individual, ratificada pelo clima de polarização. Apesar de se configurar como aspecto fundamental do romance de 30, a partir de 1937 a produção literária parecia ainda não querer deixar de se enveredar pelos mesmos rumos de antes, enclausurada ainda na divisão norte-sul. De acordo com Luis Bueno,

---

[40] BUENO, *Op.cit.*, p.407-8.

> (...) O que se percebe é que o romance proletário, como já se assinalou aqui, não conseguiu se renovar. Adicionalmente, a livros de alguns autores tidos como "do norte" foram atribuídas leituras que enxergavam um movimento de mudança de lado... (...) Por fim, o grupo visto como o "do sul" começava a apresentar uma produção considerável e se definia melhor, com as estréias de Cornélio Penna e de Octavio de Faria, o retorno de José Geraldo Vieira com *Território Humano*, e a definição afirmativa de Lúcio Cardoso com *A Luz no Subsolo*.[41]

E é neste impasse que o romance se estabelece no final da década de 30: era necessária a renovação, pois predominava a sensação de "coisa já lida". Entrávamos, dessa forma, em um novo momento de indefinição, ou, ainda, de redefinição, o que não impediu o êxito de obras que ainda seguiam, de certa maneira, os esquemas consagrados até então, porém explorando a realidade singular de algum lugar do Brasil por meio da ficção, associando a apresentação da "crônica local" à discussão dos grandes problemas do tempo.

> Além do caráter de crônica local... a matéria ficcional se impregnará de um certo aspecto de ensaio – de resto não totalmente estranho ao romance de 30 – que contaminará as constantes discussões que os personagens fazem entre si ao longo das obras.[42]

Sendo assim, enquanto nos anos 1920 a atualização das estruturas era factível, na década seguinte esse projeto rumava, ao mesmo tempo, para as concepções esquerdizantes e para as conservadoras e de direita:

> ...nos anos vinte a tomada de consciência é tranqüila e otimista, e identifica as deficiências do país – compensando-as – ao seu estatuto de "país novo"; nos anos trinta dá-se início à passagem para a consciência pessimista do subdesenvolvimento, implicando atitude diferente diante da realidade.[43]

Em suma, o movimento modernista traz à tona a incorporação da literatura na comunidade e sua formação, a partir dela, de sua própria dinâmica. Trata-se, no plano funcional, da necessidade de manifestação da expressão literária de acordo com as novas aspirações intelectuais e com as solicitações da mudança artística; e no plano da estrutura, do impulso para desvendar a expressão da "sociedade total"[44]. Portanto, a

---

[41] BUENO, *Op.cit.*, p.440-1.
[42] Idem, p.472.
[43] LAFETÁ, *Op.cit.*, p.29.
[44] CANDIDO, Antonio. A literatura na evolução de uma comunidade. In: *Literatura e Sociedade*. Estudos de Teoria e História Literária. 10.ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2008, p.168.

passagem de 22 para 30 não se deu serenamente. Desta forma, há um primeiro momento de inquietação entre 1930 e 1932, mais longo e desenvolvido. Com o Estado Novo (1934-1935) inicia-se uma nova fase de indefinição: o tempo da polarização, que trará à luz os efeitos do período anterior, e a produção literária que assume a dúvida, questionando as "certezas absolutas" que a polarização política aspira.

> (...) Este universo da dúvida aproxima os romances publicados no final dos anos 30 aos do início da década. No entanto, lá a dúvida era algo a ser abandonado como perigoso, porque facilmente confundido com o ceticismo. Logo depois, quando a polarização se instalara, a dúvida se apresentava como a má arma dos covardes sem força para se definir claramente por um dos lados disponíveis. Agora ela parece ser uma boa arma, a arma de quem, diante do impasse e que as certezas absolutas levaram, diante de uma guerra que se anunciava devastadora na Europa e de uma ditadura paralisante e opressiva no Brasil, simplesmente se pergunta qual o melhor caminho a seguir, recusando as soluções simplistas.[45]

Em 1937 surge outra novidade: romances pautados nos modelos anteriores, mas que tentam se desvincular das amarras políticas ou ideológicas. Desponta, assim, uma produção romanesca que oscila entre a frustração e a esperança, a qual, segundo Bueno, age mais como "preparação para o sofrimento" do que para o alívio, e que, de alguma forma, representa a ditadura e o prenúncio do triunfo nazista.

A década de 1930, especialmente em seus últimos anos, foi um período de surgimento de diversas (e intensas) tendências ideológicas e estéticas, que intentavam edificar uma literatura universalmente válida, principalmente por meio do viés localista ao qual se propunha. No Brasil, após o decênio de 1930, vivenciando um novo momento, as tendências regionalistas conseguiram atingir o nível das obras significativas.

> A superação destas modalidades e o ataque que vêm sofrendo por parte da crítica já são demonstrações de amadurecimento. Por isso, muitos autores rejeitaram como pecha o qualificativo de regionalistas, que de fato não tem mais sentido. Mas isto não impede que a dimensão regional continue presente em muitas obras da maior importância, embora sem qualquer caráter de tendência impositiva, ou de requisito duma equivocada consciência nacional.[46]

A partir de 1940, uma nova expressão literária se faz presente, marcada pela abdicação do puramente local, porém capaz de revelar o problema da inteligência

---

[45] BUENO, *Op.cit.*, p.488.

[46] CANDIDO, Antonio. Literatura e Subdesenvolvimento. In: *A educação pela noite*. 6.ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011, p.194.

formal e da pesquisa interior. Sendo assim, assistimos a uma produção intensa, ocasionada principalmente pelo surto editorial da época, com o efeito de desencadear uma tendência para abjurar a literatura social e ideológica, e que, consequentemente, tomou maiores proporções com a chegada dos anos 1950.

A obra de arte moderna é capaz de concentrar as relações de produção dominantes disponibilizadas pela industrialização como expressão da "crise da experiência" e se tornam verdadeiramente significativas quando almejam dizimar tudo aquilo que não é capaz de alcançar seu padrão. Na tentativa de indicar no seu próprio formato onde buscar respostas, as verdadeiras obras de arte fracassam, pois não conseguem provê-las por si mesmas sem intervenção. Como corolário, o teor de verdade nelas contido será constituído por meio da fusão com seu princípio crítico.

Sendo assim, as obras se transformarão em "inimigas mortais" umas das outras e não serão mais relacionadas entre si por meio de uma continuidade histórica de suas dependências. O artista poderá, dessa forma, opor-se ao espírito de sua época, o que acreditamos ter sido um dos fatores que desencadeou grande parte da incompreensão em relação à obra de Lúcio Cardoso. É de suma importância asseverar que tais considerações já haviam sido outrora sugeridas por Sérgio Buarque de Holanda:

> O autor sabe tirar um partido extraordinário desses artifícios e embora seu "processo" seja, às vezes, bem visível, a verdade é que não chega a perturbar a pura emoção que a obra quer infundir. Ele não pretendeu copiar a realidade, que só toca sua imaginação pelas situações extremas e excepcionais. E por isso é tão absurdo querer julgar sua obra, admirável em tantos aspectos, segundo critérios ajustados às formas tradicionais do romance realista, como condenar essa imaginação que não é nem matinal nem risonha.[47]

As afirmações de Luis Bueno corroboram a nossa visão de que Lúcio Cardoso se integra a um grupo de escritores que *precisava* subverter determinadas configurações do romance de 1930 e que é muito mais expressivo do que se tem apontado – apesar da reincidente confusão no que concerne à distinção entre os "principais" e os "melhores" autores da época. Aliado a esse fato, segundo o estudioso, Clarice Lispector só pôde se legitimar "porque cabia num sistema que, embora não representasse propriamente o *mainstream* da nossa literatura de ficção, era um sistema atuante e não marginalizado

[47] HOLANDA apud BUENO, Luís. Clarice, Guimarães e antes. *Teresa – revista de literatura brasileira*, São Paulo, ano X, n. 02, 2001, p.252, grifo do autor.

como se tende a ver hoje”[48]. Sendo assim, é possível inferir que Lúcio Cardoso foi também responsável pelo surgimento dessa nova tendência na literatura brasileira.

Vale ressaltar que Mário de Andrade também percebera, desde *A luz no subsolo*, os novos rumos que a literatura do romancista possibilitava.

> (...) Você perceberá pela sinceridade desta carta que seu livro me fez percorrer escalas de vaidade pessoal, de esforço e compreensão, de desejo de gostar, de prazeres reais e de impossibilidades pessoais de acertar. Mas me prendeu. Livro ruim, livro bom: sou incapaz de decidir. Mas que é a abertura de uma coisa nova para nós, uma advertência forte, é incontestável. E você, cristalizado nesse caminho que abriu, quando as suas intenções forem menos ostensivas e o seu amor dos homens e da vida voltar, dominando a intenção, você não sei, não sou profeta, acho besta profetizar, parece que estou consolando você dum livro errado! Quando não tenho elementos meus pra garantir que você errou![49]

Em sua *História Concisa da Literatura Brasileira*[50], Alfredo Bosi declara que Lúcio Cardoso e Cornélio Penna possivelmente tenham sido os únicos que conseguiram tirar proveito das sugestões surrealistas sem perder de vista a paisagem das velhas fazendas e a letargia dos povoados do interior, compostas de atmosferas sobrecarregadas por onde se movem estas “criaturas insólitas”.

Em meio às inúmeras mudanças ocorridas na década de 1930, observamos que as obras passaram a apresentar em seu processo de criação uma série de características que já não podiam mais ser previsíveis, o que fazia com que os artistas fossem surpreendidos por suas próprias obras. Assim sendo, as bem sucedidas seriam aquelas que conseguissem “violentar” os resquícios da forma tradicional que ainda preservava.

Finalmente, quanto a isso, devemos ponderar que a ênfase de interesse da crítica da época estava focada na literatura engajada, que ressaltava os problemas do nordeste brasileiro. Torna-se necessário destacar que, para o romancista, a literatura não podia ser subordinada à defesa de uma causa, por maior que fosse, pois isso só desmerecia a verdadeira obra literária. Ao explicar por que não punha sua obra a serviço da causa política, Lúcio Cardoso se definia como um realista:

> Há muita gente que pensa que só há dignidade para o artista, quando ele **não foge da vida** e milita ativamente nas arraias das doutrinas políticas. Quero reafirmar que nunca existiu coisa alguma da vida que não me interessasse. Não sou, apesar dos rótulos que sempre me pregaram, um criador de

---

[48] BUENO, *Op. cit.*, p.254, grifo do autor.
[49] ANDRADE apud CARELLI, Mário. *Corcel de Fogo:* vida e obra de Lúcio Cardoso (1912-1968). Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988, p.34.
[50] BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. 41.ed. São Paulo: Cultrix, 2003.

> fantasmas, um levantador de áreas imaginárias e problemas inexistentes. Considero-me um autor realista e se não faço da minha obra um veículo de propaganda política, não é porque sob muitos aspectos a política não me interesse, mas porque, pelo menos no momento, quando todo mundo cuida de política, encontro problemas que me parecem de colocação mais premente.[51]

É preciso asseverar que ele acreditava ser um *realista*, mesmo que sua concepção de real não se limitasse às aparências, como verdadeiras "fotografias" da realidade. Segundo seu ponto de vista, cada personagem trazia consigo uma ideia que no decorrer do livro se transformava em destino, o que "constitui a verdadeira existência do personagem"[52]. E mais: ao deixar de lado essa verdade, um romancista acabava por arriscar a apresentação de uma realidade forjada, incompleta. Para Lafetá, essa perspectiva política se fez notável durante os anos trinta, afinal se acreditava que o engajamento do artista reduziria suas possibilidades de fazer com que a literatura "funcionasse" dentro do plano da revolução.

Destarte, é nesse ambiente literário que, para nós, está situada a obra de Lúcio Cardoso. Envolvido nas questões que buscavam uma nuance voltada à tensão e ao mistério, o escritor foi capaz de renovar e enriquecer o gênero romanesco. Posto isso, tentar-se-á, por meio das hipóteses levantadas, ratificar que há na figura de Lúcio Cardoso um artista que, por não ter sido compreendido em seu tempo, esteve enredado num discurso de intolerância que tem, de certa forma, vigorado até a atualidade. Apostamos ainda na possibilidade de o escritor ter cumprido papel fundamental para a revolução do romance brasileiro sendo um dos precursores dessa nova forma do gênero. Com o intuito de atacar a pessoa do escritor, aliado ao desconhecimento intencional com o qual pretendiam silenciá-lo, muitos se voltaram contra sua criação literária e o fizeram sofrer a omissão que ainda hoje envolve sua obra.

---

[51] CARDOSO, Lúcio. Arte pela arte. In: *Letras Brasileiras - A Noite*, Rio de Janeiro, ano II, n.16, ago.1944, p.64-5.

[52] CARDOSO, Lúcio. Os intelectuais pensam – da Imaginação à Realidade – a Palavra de Lúcio Cardoso. *Dom Casmurro*, Rio de Janeiro, 9 jun. 1938, p.2. [Entrevista concedida a Brito Broca].

1.2. Lúcio Cardoso e a escrita fadada à morte

Alguém se refere à "fluência" do meu modo de escrever, como se considerasse isso "fácil". Faço aqui esta anotação por considerar tal coisa injusta, pois se é verdade que escrever para mim não depende de inspiração, podendo eu escrever a qualquer momento e durante horas e horas, sem que se detenha o fluxo de minhas ideias, nem por isso o que alimenta este fluxo é "fácil" ou gratuito; ao contrário, pois provém, em mim, do que é mais obscuro e chagado, da zona exata que em mim produz tudo o que é sofrimento e sensibilidade. O esforço de escrever, se se pode chamar a isto esforço, é fácil, mas o que produz o escrito é triste e difícil. Sobre esta dualidade é que repousa minha natureza de escritor.
Lúcio Cardoso

Lúcio Cardoso é indubitavelmente o escritor das paixões lancinantes. Por isso, estudar sua vida e obra significa deixar-se envolver no urdido universo criado por ele e no qual fizera questão de se inserir. Sendo assim, não nos causa estranhamento que, de alguma forma, apareça na escrita de todos aqueles que se propõem a estudá-lo algum resquício desse arrebatamento. Na tentativa de percorrer alguns de seus caminhos, percebemos que Cardoso fez questão de, conscientemente, dramatizar a si mesmo como personagem, como outrora asseverou Mário Carelli: "Lúcio participou de muitas formas de vida e de criação, tendo consciência de morrer de tudo o que vivia"[53].

Foi capaz de compor uma vasta obra artística mesclada de romances, novelas, poesias e diários, além de contos, crônicas, ensaios críticos e tradução de clássicos da literatura universal. O escritor ainda enveredou pelos caminhos do teatro[54], do cinema[55] e das artes plásticas; a estas últimas dedicou-se principalmente depois da doença que lhe comprometeu a capacidade de fala e lhe paralisou todo o lado direito do corpo, obrigando-o a deixar as Letras. Quando atingido por um segundo ataque, seis anos mais tarde, Lúcio Cardoso não resistiu e cessou sua carreira deixando-nos 28 anos intensos de atividade literária[56]. Surgiu como romancista e dessa forma especialmente é lembrado após sua morte.

---

[53] CARELLI, Mário. *Corcel de Fogo:* vida e obra de Lúcio Cardoso (1912-1968). Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988, p.12.

[54] Chegou a montar suas próprias peças, além da adaptação do conto de Edgar Allan Poe, *O coração delator* (1947). Cf.: CARDOSO, Lúcio. *Poesia Completa.* Edição Crítica de Ésio Macedo Ribeiro. São Paulo: EDUSP, 2011.

[55] Elaborou o roteiro de *Almas adversas* (1948) e *A mulher de longe* (1949), o texto de *O Despertar de um Horizonte* (1963/4) e o argumento de *Porto das Caixas* (1961). Chegou, ainda, a participar como ator em *O enfeitiçado* (1968), documentário baseado em sua vida e obra. Cf.: CARDOSO, 2011, *Op. cit.*

[56] Após ter sido acometido pela doença, Lúcio Cardoso não se deu por vencido, e ele, que até então fora destro, elege a pintura e o desenho como meio de expressão, atividades estas que já tinha como elemento subsidiário à Literatura e que resultou em cerca de 500 telas produzidas com a mão esquerda. Em *Vida,*

Pelo exposto, torna-se aceitável pensar que a Arte atuava nele como uma tormenta que concretizava sua necessidade de não silenciar e que lhe permitiu enveredar pelos mais diversos campos artísticos, como um "corcel de fogo (...) sem limite para o seu galope", segundo Clarice Lispector[57].

Nascido em Curvelo, estado de Minas Gerais, em 14 de agosto de 1912, Joaquim Lúcio Cardoso Filho viveu sob o peso de uma tradição católica. Perspicaz e sensível, era uma criança diferente, preferindo a companhia das meninas e seus brinquedos, o que fazia gerar discussões familiares e incompreensão por parte do pai. Apesar do seu desinteresse pelos estudos regulares, era extremamente envolvido na obtenção de conhecimentos sobre cinema e na leitura de obras literárias.

Depois da adolescência em Belo Horizonte, Lúcio descobre a cidade do Rio de Janeiro, em especial o bairro Ipanema, no qual vive o resto de sua vida e onde acaba por habituar-se à boemia. Mesmo residindo no Rio, não deixa de ter suas raízes fincadas em Minas Gerais, cuja tradição é marca característica de sua escritura. Chega a matricular-se no Instituto Superior de Preparatórios, curso secundário que não conclui, mas que acabou por aproximá-lo de Nássara e José Sanz; juntos escrevem para o jornal *A bruxa*. Tendo em vista sua renúncia em obter um diploma, a família decide indicar-lhe um trabalho em *A Equitativa*, companhia de seguros dirigida por Oscar Neto, seu tio. Nesse ínterim, termina o romance *A vida impossível* e tenta publicar dois contos, *A valsa* e *O regresso do filho pródigo*[58]. Nessa mesma época, conhece Santa Rosa, com quem funda e publica *Sua Revista*, periódico este que, por problemas financeiros, é interrompido no primeiro número. Mais tarde conhece Octavio de Faria, que se tornará seu grande amigo e orientador; essa parceria será extremamente importante para que Lúcio Cardoso realmente possa definir os caminhos que deseja trilhar.

Na ocasião do lançamento de seu primeiro romance, *Maleita* (1934), recebe excelentes apreciações dos críticos mais influentes. Temos a seguir as observações feitas por Octavio de Faria sobre o romance em questão:

> Não sei, mas não vejo a idéia de romance separável da idéia de que o romancista nos mostra sempre uma série de destinos de indivíduos, destinos esses que se relacionam uns com os outros e dos quais ao menos os principais

---

vida, Maria Helena Cardoso deixa um depoimento sobre seu irmão no tocante à sua "premonição" quanto a relação dele com a pintura depois da doença. Tal depoimento encontra-se no Anexo do presente trabalho.

[57] Confira na íntegra o depoimento de Clarice Lispector na seção Anexo.

[58] De acordo com Mário Carelli, tais textos aparentemente não chegaram a ser publicados na época. Cf.: CARELLI, *Op. cit.*

> dentre os heróis têm conhecimento. Isto é: o romancista não só nos mostra os seus heróis no mundo como mostra também o mundo visto por seus heróis. Ao lado dos acontecimentos dá os sentimentos, a psicologia de suas criaturas. Ao mesmo tempo que segue o movimento que leva cada herói, pára e mostra cada um deles pensando e sentindo em relação a esse movimento.[59]

Não bastou muito para que Lúcio Cardoso percebesse que havia sido associado aos escritores *regionalistas* e não aos *espiritualistas*, grupo com o qual tinha muito mais afinidades. Encorajado pela boa recepção, inicia a composição de *Salgueiro* (1935), que, para Carelli, trata-se de mais um romance "...'social' ao gosto da época"[60].

Assim que entra em contato com *A Luz no Subsolo* (1936), terceiro romance, Faria visualiza o início de uma nova etapa da obra cardosiana e declara:

> (...) Esse livro abre época, corta ligação, separa águas. Esse livro é um extremo, sem dúvida..., mas é um marco novo e será provavelmente pelo vinco formado na nossa terra mole que correrão as melhores águas dos anos que vão vir.[61]

Em 1938, lança a novela *Mãos vazias*, que juntamente a outros dois projetos, *Cidade Perdida* e *O desconhecido* (1940), deveria fazer parte de uma anunciada trilogia. Porém, só o último chega a se concretizar e traz de volta a temática das "tentações demoníacas". *Dias Perdidos* (1943), romance considerado profundamente autobiográfico, marca o retorno à "problemática cristã". Com a publicação de duas coletâneas de poemas[62], deixa mostrar-se indeciso em suas atividades e é neste clima que finaliza sua jornada como novelista: publica *Inácio* (1944), *Professora Hilda* (1946) e *O anfiteatro* (1946), além do projeto de conjunto de *Inácio* com *O enfeitiçado* (1954) e *Baltazar*[63]. Na fase que se segue, o autor cada vez mais se entrega à boemia e ainda assim não se afasta das Letras: publica *Crônica da Casa Assassinada* (1959), obra sobre a qual nos deteremos com mais afinco no estudo que se segue, e inicia a composição de *O viajante*, romance inacabado e postumamente publicado em 1973, sob edição de Octavio de Faria.

A predileção pela tragédia e o constante dilaceramento da fé constituem marcas características de sua narrativa. Ao mesmo tempo em que deixa o leitor em total espanto

---

[59] FARIA apud LAFETÁ, João Luiz. *1930: a crítica e o modernismo*. 2.ed. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000. 288p. (Coleção Espírito Crítico), p.233-4.
[60] CARELLI, *Op. cit.*, p.31.
[61] FARIA apud CARELLI, *Op. cit.*, p.33.
[62] Trata-se das coletâneas: *Poesias* (1941) e *Novas Poesias* (1944), ambas publicadas pela editora José Olympio, Rio de Janeiro.
[63] *Baltazar* permaneceu inacabada, porém chegou a ser publicada em conjunto com *Inácio* e *O enfeitiçado*, em 2002, pela Companhia das Letras, em edição organizada por André Seffrin.

e desequilíbrio na intrincada *linguagem labiríntica*, se assim se pode dizer, com suas quebras, oscilações e alternâncias de estado de espírito, domina-o pela paixão e pelo clima de mistério que se instaura em toda linguagem. A partir do momento em que se sente aturdido diante de criaturas tão perturbadas, o leitor também passa a questionar a natureza desse mal intrínseco a toda humanidade, que se estende aos elementos naturais e interdita toda manifestação de vida. Seu texto segue em busca da retenção do instante fugidio, da materialização do fugaz das emoções, que mesmo em meio ao mais implacável tormento, mesmo que tênue, traz alguma esperança, alívio ou ainda um laivo de fé. Não permite que o leitor saia totalmente incólume, "mas é um sopro na fenda ou mesmo uma pequena pausa no ritmo da respiração que tende a ficar ofegante"[64].

Esta agitação nervosa confere à sua obra a marca das fragmentações que denunciam, de algum modo, uma vida atormentada; a dúvida diante de um mundo e de uma fé que não suprem sua necessidade de sustentação. Torna-se possível inferir que Lúcio marcou nossa literatura não apenas pela magnitude de sua obra, como também pela fronteira tênue entre vida e ficção, pois fazia questão de não assumir qualquer distanciamento do que escrevia:

> (...) para se escrever romances – os romances que eu escrevo – é necessário não uma simples imaginação, mas uma imaginação em profundidade, uma imaginação plantada nas raízes do existido. Não invento as paixões que invento – elas existem latentes no meu modo de existir. (...) ...escrevo – e o que escrevo liberta-me da morte. Mas haverá um instante em que eu serei destruído pelo meu furor de inventar – será a hora exata em que minhas paixões não conseguirão se transformar em obras.[65]

Tal reflexão, não significa que queiramos estabelecer relação de causa e efeito entre vida e obra, mas ponderar sobre a experiência vivida como matéria bruta da obra literária. A relação entre o romancista e sua produção pode ser vista como uma obsessão à qual se entregava plenamente e que o impossibilitava de expressar-se além dela. Apesar de ser marcado pelos valores religiosos, não se enveredou pelo discurso político ou ideológico claro, mas seguiu na busca desesperada de um Deus ausente e do triunfo irremediável do mal, concretizado pela doença e pela morte. Desenvolve uma visão pessoal do catolicismo e procura criar intensamente, de modo a tentar manter-se afastado de controvérsias políticas. Para Mário Carelli,

---

[64] BRANDÃO, Ruth Silviano (org.). *Lúcio Cardoso:* a travessia da escrita. Belo Horizonte: UFMG, 1998, p.140.

[65] CARDOSO, Lúcio. *Diários.* Organização, apresentação, cronologia, estabelecimento de texto e notas de Ésio Macedo Ribeiro. 2.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013, p.475.

> (...) Sem qualquer dúvida, encarnou o mito trágico do escritor maldito e a manifestação mais cruel dessa maldição, mais que seu longo combate contra a morte, mais que seus repetidos fracassos, mais que a incompreensão em torno de sua obra, pouco lida durante sua vida, foi sua própria consciência de ser fulminado no momento em que se sentia de posse de todos os meios para escrever um ciclo romanesco que começara a construir com *Crônica da Casa Assassinada*.[66]

Apelidado de *Leopardo* por um amigo, provavelmente por ter a angústia e inquietação típicas de felino, Lúcio demonstrava especial voracidade e obsessão por paisagens e visava dar ao poder criativo de que era possuído, com uma imaginação desgovernada, uma mordaz tragicidade e uma atmosfera sombria e ameaçadora, possivelmente na tentativa de cultivar conscientemente o mito romântico do "escritor maldito". Quando se faz referência à metáfora do "beira abismo", pode-se notar que ela é particularmente feliz para aludir a este escritor que vai além dos limites da reprodução, nesta crise que aponta para a literatura, a filosofia, a loucura e a fé cristã.
Cardoso foi um escritor polêmico, tanto pela pessoa como pela obra, que era capaz de suscitar debates acalorados, até porque parecia fomentar as mais extremadas emoções.

Com o descontentamento acerca de suas considerações, muitos de seus "adversários" iniciaram a luta em negar valor literário à sua produção. Para ratificar o título de "escritor polêmico" basta discorrer um pouco mais acerca de seus depoimentos, cartas e entrevistas[67]. Mesmo com o intuito de ressaltar sua singularidade e relevância e a incompreensão com que seus livros eram recebidos sobressaiam, em suas atitudes, o tom de desafio, de provocação. Mais tarde, ao perceberem que nem essa postura perante sua obra seria suficiente para silenciá-lo, passaram a ignorar sua criação, como se não merecesse sequer ser lida, devido à sua "irrelevância", o que teve como consequência o silêncio assumido pelo meio crítico, que assinalaria também uma mudança em relação à figura do autor.

Vinte anos após sua estreia com *Maleita*, Lúcio nota que a impressão que o envolvera pela repercussão do primeiro livro já não ressoa mais em suas palavras e cede lugar à desesperança de um escritor maduro que duvida da própria obra.

---

[66] CARELLI, *Op. cit.*, p.71.
[67] Em certo episódio, após declarar que achava a guerra monótona e ao expressar sua apreciação sobre o romance, além de suas críticas a diversos escritores como: Jorge Amado, Virginia Woolf, Eça de Queiroz e Lima Barreto, Lúcio acabava por atingir pessoas que não hesitavam em devolver-lhe as agressões multiplicadas.

> Quando somos novos, e escrevemos avaramente os nossos papéis, imaginamos que todo mundo tem os olhos voltados para nossas atividades e que coisa alguma passa despercebida aos olhos do público; depois amadurecemos, e começamos a desconfiar que muito pouca gente se interessa pelos nossos gestos. Contamos e recontamos os prováveis leitores: talvez meia dúzia. E no fim de tudo, sem grande interesse, constatamos que ninguém nos lê; foi tudo uma cegueira da mocidade. É que as pessoas que lêem ou se interessam pela literatura estão tão ocupadas consigo mesmas que não têm tempo de prestar atenção nos outros.[68]

Por meio do comentário em tom melancólico, no início do ano de 1954, é possível perceber o estado de espírito do escritor que praticamente antevê o esquecimento que lhe estaria reservado, expressando certo pessimismo em relação ao destino que teriam seus romances e novelas. O silêncio que caracterizou a recepção de suas últimas criações a partir de *Inácio*, acrescentado ao fato de o único de seus livros a ter sido reeditado até este momento ser precisamente o romance de estreia[69], aparentemente explica seu desânimo.

No entanto, apenas com o lançamento de *Crônica da Casa Assassinada* em 1959, o romancista passa a resgatar sua relevância nos periódicos e suplementos literários da época, e retorna ao centro das atenções do qual estivera praticamente ausente desde o aparecimento de *O desconhecido*.

Diferentemente de seus livros anteriores, *Crônica...* não ficou limitado a uma primeira ou segunda edição[70]; mesmo assim, o escritor continua ignorado pela grande maioria do nosso público e não é lido, muitas vezes, nem pelos estudantes das inúmeras faculdades de Letras. Com efeito, mesmo que sua criação tenha contribuído significativamente para a literatura brasileira, Lúcio é um caso exemplar de como fatores externos à obra literária são capazes de influenciar decisivamente na sua recepção. Tendo como ponto de partida todo o processo desenvolvido até aqui, é necessário discorrer agora sobre este último romance, ao qual, segundo Mário Carelli, o autor tanto se dedicou e cuja finalização custou-lhe certo sofrimento.

---

[68] CARDOSO, 2013, *Op.cit.*, p.185-6.

[69] "Ao contrário da obra de vários romancistas que lhe eram contemporâneos, as produções de Lúcio nunca eram republicadas, limitando-se à edição de lançamento na qual alcançavam, em média, 1000 exemplares. Romances de autores como José Lins do Rego, em contrapartida, chegavam às livrarias com uma tiragem de 5000 exemplares e logo mereciam reedição. Dos livros publicados pelo escritor até 1954, somente *Maleita* foi relançado pela editora Cruzeiro em 1953". Cf.: SANTOS, Cássia dos. *Polêmica e controvérsia em Lúcio Cardoso.* Campinas: Mercado e Letras/ FAPESP, 2001, p.195.

[70] Cf. SANTOS, Cássia, *Polêmica e controvérsia em Lúcio Cardoso.* Campinas: Mercado e Letras/FAPESP, 2001, p. 196.

A produção literária de Lúcio Cardoso está inserida exatamente no centro das linhas cruzadas da década de 1930, que deixava transparecer as duas vertentes mais expressivas do momento: o romance dito *regionalista* e a linha chamada *psicológica/ espiritualista* da ficção. Conforme abordado anteriormente, nesse período as tendências progressistas e tradicionais estavam, politicamente, no auge da "troca de tiros", de modo a deixar sobressair a importância do movimento católico de então, que deixou marcas expressivas da luta ideológica na pesquisa literária. É de suma importância ressaltar que o romancista sempre fez questão de deixar clara sua denúncia contra o processo de decadência de Minas Gerais:

> Meu movimento de luta, aquilo que busco destruir e incendiar pela visão de uma paisagem apocalíptica e sem remissão, é Minas Gerais. Meu inimigo é Minas Gerais. O punhal que levanto, com a aprovação ou não de quem quer que seja, é contra Minas Gerais. Que me entendam bem: contra a família mineira. Contra a literatura mineira. Contra a concepção de vida mineira. Contra a fábula mineira. Contra o espírito bancário que assola Minas Gerais. Enfim, contra Minas, na sua carne e no seu espírito. Ah, mas eu a terei escrava do que surpreendi na sua miséria, no seu imenso orgulho, na sua imensa hipocrisia. Mas ela me terá, se for mais forte do que eu, e dirá que não sou um artista, nem tenho o direito de flagelá-la, e que nunca soube entendê-la como todos esses outros – artistas! – que afagam não o seu antagonismo, mas um dolente cantochão elaborado por homens acostumados a seguir a trilha do rebanho e do conformismo, do pudor literário e da vida parasitária. Ela me terá – se puder. Um de nós, pela graça de Deus, terá de subsistir. Mas acordado.[71]

O escritor estava imbuído de imenso desejo em condenar o momento decisivo que o Brasil enfrentava. Referimo-nos aqui ao movimento nascido das contradições da República Velha e que suscitou, segundo Alfredo Bosi, "uma corrente de esperanças, oposições, programas e desenganos, vincou fundo a nossa literatura lançando-a a um estado *adulto* e *moderno*"[72]. Percebe-se, então, a capacidade em aproveitar as sugestões do surrealismo acrescidas às questões morais que envolviam a província. Ambientada numa região decadente, a história se passa num espaço em constante declínio, carregado de um catolicismo desgastado e incapaz de preencher o vazio dos seres que a compõem.

> A decadência das velhas fazendas e a modorra dos burgos interioranos compõem atmosferas imóveis e pesadas onde se moverão aquelas criaturas insólitas, oprimidas por angústias e fixações que o destino afinal consumará em atos imediatamente gratuitos, mas necessários dentro da lógica poética da trama. O leitor estranha, à primeira leitura, certa imotivação na conduta das

[71] CARDOSO, 2013**,** *Op. cit.*, p.731.
[72] BOSI, *Op. cit.*, p.383, grifo do autor.

> personagens. É que os vínculos rotineiros de causa e efeito estão afrouxados nesse tipo de narrativa, já distante do mero relato psicológico.[73]

Na obra, a configuração da casa não é aleatória, pelo contrário, pois aparece arraigada de condicionantes histórico-sociais, que Brandão define como a instalação da ruína moral de uma tradição que insiste em permanecer.

Composta na tríade tempo-espaço-personagens, a obra incorpora passado e presente num mesmo paradigma, descortinando o dilaceramento interior, a angústia e o desespero. Notamos que, desde o início, somos lançados a uma zona de instabilidade na qual nos surpreendemos a todo o momento, quer seja devido aos inúmeros questionamentos feitos, quer pela própria configuração da obra.

A começar pelo título, somos apresentados ao primeiro embate com que teremos de lidar: por que intitular "crônica" se o autor produziu um romance? Ao aproximar "crônica" e "assassinato", torna-se perceptível mais um conflito, pois de um lado enfatiza a característica de memória do já acontecido e, de outro, respectivamente, a temática trivial de cunho jornalístico. Além disso, trata-se de uma casa que é concebida não somente como espaço, mas também como sujeito/ vítima de um assassinato. Como entidade viva, a casa mantém comunicação direta com os demais – personagens, objetos – por meio de suas paredes e de seu mobiliário.

É para nos envolver neste universo de dubiedade que o autor usa como epígrafe a seguinte passagem:

> Jesus disse: tirai a pedra: Disse-lhe Marta, irmã do defunto: Senhor, ele já cheira mal, porque já está aí há quatro dias.
> Disse-lhe Jesus: Não te disse eu que, se tu creres, verás a glória de Deus?
> São João, XI, 39, 40[74]

Na citação, que nos remete ao texto bíblico, constatamos a dúvida de Marta quanto à possibilidade de Jesus ressuscitar Lázaro. Em nossa perspectiva de análise, a escolha foi feita devido ao fato de que, assim como Marta, as personagens de *Crônica...* também estão tomadas de insegurança, principalmente no que concerne ao poder de Deus sobre a humanidade.

Por se tratar de uma junção de trechos de diários, cartas, depoimentos, livro de memórias, o romance traz consigo a problemática que envolve a questão da unidade da

---

[73] BOSI, *Op. cit.*, p.414.
[74] CARDOSO, 1999, *Op. cit.*, p.17.

obra. Constitui-se uma espécie de "mosaico narrativo", cuja organização foi feita por alguém que não aparece, mas que, quem quer que seja, instiga-nos a pensar em um trabalho de recolha de papéis esparsos, como se intencionasse resgatar algo não esclarecido até então – possivelmente devido à passagem do tempo –, numa tentativa de "acerto de contas". Deste modo, o leitor já se vê introduzido nesta atmosfera peculiar, enredado em uma paisagem distorcida.

A casa é habitada por dez personagens[75] errantes que procuram a todo instante rememorar um passado que ficou perdido não se sabe onde, ao mesmo tempo em que se deixam "enfeitiçar" pela chegada de uma "estranha", Nina. Possuidora de um enigma indecifrável, essa mulher é capaz de fomentar em cada um os desejos mais proibidos, além de trazer consigo a presença da morte, que rapidamente impregna cada canto, cada móvel, cada objeto. Estas não são personagens comuns à literatura brasileira, mas presenças fantasmagóricas, que visam encontrar uma saída para o autorreconhecimento, além de tentar resgatar por meio da narrativa uma forma de promessa para a eternidade. É nessa condição de não se sentir sujeito que será engendrado o sentimento da solidão.

> O clima barroco envolve cada ambiente e personagem da trama não só em seus questionamentos como também na força plástica de cenários e personagens prisioneiros das paixões da carne e sedentos pela mínima esperança de luz além dos muros.[76]

A obra revela um emaranhado de informações que, a princípio, parecem não se encaixar, o que incita uma reconstrução constante do enredo. O romance visa sempre lançar o leitor à incerteza, principalmente quando este percebe que não se pode confiar em nenhuma das personagens, uma vez que elas exprimem sempre um ponto de vista individual, repleto de interesses – com vistas à destruição do todo. Ao considerarmos os artifícios utilizados nos romances modernos, notamos que, com a apresentação das diversas perspectivas, o autor não almeja o juízo de valor de cada uma das partes, mas as múltiplas representações que uma mesma personagem pode ter a partir das mais distintas impressões que causa nas demais: a personagem multifacetada.

Misturados cronologicamente, os capítulos apenas se "encaixam" em simulada causalidade e, aos poucos, constroem-se os aspectos essenciais desses habitantes que são, ao mesmo tempo, personagens e narradores. Desta forma, temos partes

---

[75] A saber: Nina, Valdo, André, Demétrio, Ana, Timóteo, Betty, Médico, Farmacêutico, Padre Justino.
[76] BRANDÃO, Ruth Silviano (org.). *Lúcio Cardoso:* a travessia da escrita. Belo Horizonte: UFMG, 1998, p.87-8.

"emancipadas" que visam causar o choque no leitor, o que acaba por conferir à obra seu caráter enigmático. Em suma, numa tentativa de interação dessas consciências particulares, torna-se aceitável pensar que se trata de uma arte de contraponto, de simultaneidade.

A personagem André Meneses antecipa o conteúdo do livro: "como um caldeirão retirado do fogo, mas em cujo fundo ainda fervem e fumegam os detritos em mistura..."[77]. É relevante pensar que por meio desses detritos fumegantes, peças deste imenso quebra-cabeça, o romance será construído. Além disso, sentimo-nos sempre à espera de uma verdade. No entanto, essa verdade é desmembrada em outras menores, o que sugere a falta de importantes fragmentos. Portanto, o modo como a história é narrada ganha destaque quando o que é narrado está totalmente "encarcerado" em quem o faz.

Sendo assim, o leitor se vê introduzido numa atmosfera peculiar, prestes a atravessar um "portal para o desconhecido", como em meio a uma paisagem distorcida. Ao ultrapassá-lo, é surpreendido pelos discursos retalhados dos diferentes sujeitos. Nesse tipo de enunciação, o tempo passa a ser não cronológico, cujo curioso resultado, acredita-se, seja tentar simular a atemporalidade característica da memória.

> Forçando a letra ao limite do improvável, presentifica essa **coisa** irremediavelmente perdida, essa ausência inominável. Tudo vai encenar-se em torno dela, por ela, numa temporalidade descentrada, levando o leitor a experimentar estranhos efeitos de mal-estar.[78]

As personagens do universo cardosiano são torturadas pela culpa, embriagadas por paixões violentas e sempre passivas à hospedagem do *mal*. Para confirmar tal assertiva, é necessário atentar-se à Ana Meneses, que adquire força narrativa ao constituir-se única no gênero das confissões[79]. Ao mesmo tempo, passa por um processo de transformação: Ana é a única que tudo vê e é pouco vista, é quem estabelece o cruzamento maléfico da insubmissão e da covardia em consonância com a construção da felicidade. Sua narração é ditada pela febre e pela impaciência de ter-se deixado desempenhar o papel de "servir às aparências" – personifica a solidão absoluta.

---

[77] CARDOSO, 1999, *Op. cit.*, p.20.
[78] BRANDÃO, *Op.cit.*, p.107, grifo do autor.
[79] "A confissão, gênero auto-biográfico, caracteriza-se como um escrito íntimo em que se declara e se assume a falta cometida – o pecado. No caso dessa personagem, isto não acontece e o título permanece um engodo ficcional". Cf.: SILVA, Enaura Quixabeira Rosa e. *Lúcio Cardoso:* paixão e morte na literatura brasileira. Maceió: EDUFAL, 2004, p.74.

> Eu era uma menina ainda, e desde então meus pais só trataram de cultivar-me ao gosto dos Meneses. Nunca saí sozinha, nunca vesti senão vestidos escuros e sem graça. Eu mesma (ah, Padre! hoje que sei disto, hoje que imagino como poderia ter sido outra pessoa – certos dias, certos momentos, as clareiras, os mares em que poderia ter viajado! – com que amargura o digo, com que secreto peso sobre o coração...) me esforcei para tornar-me o ser pálido e artificial que sempre fui, convicta do meu alto destino e da importância que para todo o sempre me aguardava em casa dos Meneses.[80]

Ao prosseguir a leitura, somos apresentados à suspeita e aos rumores do suposto incesto entre Nina e seu filho, André, relação que se espalha por toda a narrativa. Tal envolvimento é denunciado e também propiciado por Ana, já que ela não esclarece para o rapaz quem é sua verdadeira mãe. Nesse caso, não importa saber se se trata de verdade ou não, mesmo porque, quanto a isto, não é possível obter clareza. O fato é que não há como deter a avalanche, pois a insinuação do ato está presente, falada e desenhada na letra do texto – não há mais como apagar esse sinal.

> Não era simplesmente o amor que ela desejava, mas a fusão, o aniquilamento. E eu aceitava morrer, fechava os olhos, atirava-me ao desconhecido – nossos corpos se fundiam.[81]

Por meio desse comentário sobre o amor de Nina, André demonstra claramente que este era um tipo de sentimento devorador. Nessa relação, ambos assumem o pecado, de modo a revesti-lo de poesia. É por meio deste desejo que é constituído o princípio destrutivo da alegoria levado ao extremo e faz com que Nina se torne a responsável por instituir ordem humana ao universo "inumano" dos Meneses.

No romance, as personagens têm em si uma mescla de ódio e paixão e anseiam, numa situação-limite, pela salvação – haja vista as noções de graça e pecado estarem invertidas. Elas se mostram perturbadas e fazem questão de demonstrar que o mal está constantemente presente, além de representar as paixões humanas. Notável é em Lúcio Cardoso a angústia permanente de avaliar os preceitos do bem seduzido pelo mal e de buscar a morte, embora em luta constante pela vida.

Em suas personagens, o dilaceramento é a própria condição humana; o desejo de viver intensamente e de exceder os próprios limites. É preciso atentar, ainda, que, em *Crônica...*, todas elas voltam-se para atingir a figura de Nina. Por meio das indagações sobre a identidade, a origem e os desejos dessa mulher tão misteriosa, revela-se a

---

[80] CARDOSO, 1999, *Op. cit.*, p.103.
[81] Idem, p.339.

impossibilidade de se definir a verdade. Mais que despudorada ou pervertida, Nina é a personificação do enigma. A tentativa de revelar esse mistério ecoa no romance, e só é supostamente concretizada quando o leitor consegue preencher as lacunas existentes. É ela a principal responsável pela desagregação do núcleo familiar dos tradicionais Meneses, pois leva à perdição todos os homens que por ela se apaixonam. Sobre sua pessoa tudo é questionável e qualquer coisa passa a ser suposição. Nina é a encarnação do ser como objeto de desejo, o único capaz de "tantalizar" os Meneses e gerar a vontade aguda de saber, que não se concretiza.

No instante em que esse ser estranho aos Meneses atravessa-lhes o caminho, acaba por avivar sentimentos até então adormecidos, como se esta "desconhecida" fosse capaz de despertar todo um universo de fantasias e anseios apaixonados. Tal fato coloca em movimento as forças da vida e da morte outrora entorpecidas. Vejamos como é descrita sua chegada à Chácara, por meio das palavras da governanta da família, Betty:

> 21 - Creio que fui eu a primeira pessoa a vê-la, desde que desceu do carro e – oh! – jamais, jamais poderei esquecer a impressão que me causou. Não foi um simples movimento de admiração, pois já havia deparado com muitas outras mulheres belas em minha vida. Mas nenhuma como esta conseguiu misturar ao meu sentimento de pasmo essa leve ponta de angústia, essa ligeira falta de ar, mais do que a certeza de me achar ante uma mulher extraordinariamente bela, forçou-me a reconhecer que se tratava também de uma presença – um ser egoísta e definido que parecia irradiar a própria luz e o calor da paisagem. (*Nota à margem do manuscrito:* ainda hoje, passado tanto tempo, não creio que tenha acontecido outra coisa que me impressionasse mais do que esse primeiro encontro. Não havia apenas graça, sutileza, generosidade em sua aparição: havia majestade. Não havia apenas beleza, mas toda uma atmosfera concentrada e violenta de sedução. Ela surgia como se não permitisse a existência do mundo senão sob a aura do seu fascínio – não era uma força de encanto, mas de magia. Mais tarde, à medida que se degradou, fui acompanhando em seu rosto os traços do desastre, e posso dizer que nunca houve vulgaridade nem rebaixamento na nobreza de seus traços. Houve uma metamorfose, uma substituição talvez, mas o que era essencial lá ficou e, morta, sob seu triste lençol de renegada, ainda pude descobrir o esplendor que vi naquele dia, flutuando, insone e sem guarida, como a luz da lua sobre os restos de um naufrágio.).[82]

No que concerne à morte, é possível perceber que esse é um dos temas principais do referido romance, cuja personificação é feita por meio dessa personagem feminina. É preciso acrescentar que, de acordo com Ruth Silviano Brandão, além do fator que insinua o processo de aniquilamento de Nina, os textos que constroem *Crônica...* passam a ser também a memória dessa morte: "morte que se deu de forma lenta e agônica, no corpo dilacerado e exposto, que acaba por se tornar o lugar onde as

[82] CARDOSO, 1999, *Op. cit.*, p.60.

fantasias de cada um emergem e a memória se tece”[83]. E, juntamente a este corpo ferido, também a casa dos Meneses fere-se. Deste modo, a beleza de Nina está sempre encobrindo a imagem da morte. Com isso, é preciso considerar que a concepção de morte para o romancista se subdivide entre o fim da existência do ser vivo e a metáfora das perdas ao longo da vida[84].

É interessante pensar que, quando se fala de perdas, fala-se também de memória, universo este que habita o que já não mais existe. Sendo assim, se a morte é o símbolo desta perda, desta ausência, a memória então passa a ser responsável por preencher este vazio; logo, morte e memória estão intimamente vinculadas[85]. Outra aproximação comum que aparece é entre amor e morte, que aponta para esta ausência/vazio e representa a falta mesma que o atravessa.

Em meio a essa casa em ruínas, aos seres em decadência física e moral, Nina passa seus últimos meses de vida. Diversas são as marcas que evidenciam a decadência no romance, sempre associadas com a presença/ausência de Nina. De acordo com Valdo Meneses:

> A casa é a mesma, mas a ação do tempo é bem mais visível: há outras janelas que não se abrem mais, a pintura passou do verde ao tom escuro, as paredes gretaram-se pelo esforço da chuva e, no jardim, o mato misturou-se às flores. Não há como negar, Nina, houve aqui uma transformação desde que você partiu – como que um motor artificial, movido unicamente pelo seu ímpeto, cessou de bater – e a calma que se apossou da casa trouxe também esse primeiro assomo da morte que tantas vezes reponta no âmago do próprio repouso; cessamos bruscamente no tempo, e o nosso lento progresso para a extinção é um clima a que você talvez não se adapte mais. Apesar de tudo, resta louvar o espírito da família Meneses, esse velho espírito que é nosso único ânimo e sustentáculo: este ainda é o mesmo, integral como um alicerce de ferro erguido entre a alvenaria que cede. (...) À medida que o tempo passa, se perdemos o respeito e a noção de carência de muita coisa, outras porém se avivam e se fortalecem em nosso íntimo, somos assim, por circunstâncias e por fatalidade, mais Meneses do que nunca.[86]

Em uma possível leitura, a partir do momento em que o autor opta por associar a ideia da casa e do mal à ideia de calma e de estabilidade, instaura aí a inversão do conceito de casa como abrigo seguro. Nas palavras de Padre Justino: “[o diabo] não significa desordem, mas a certeza e a calma”[87]. Assim que observa a paisagem da chácara sob um sol calcinante, é capaz de definir o que é o inferno: “O inferno é isto,

---

[83] BRANDÃO, *Op. cit.*, p.35.
[84] Idem, p.100.
[85] Ibidem, p.100.
[86] CARDOSO, 1999, *Op. cit.*, p.121-2.
[87] CARDOSO, 1999, *Op. cit.*, p.291.

esta casa, esta varanda, este sol que uniformiza tudo. [...] O inferno é por sua essência a mais mutável das coisas. Em última análise, é a representação de todas as paixões dos homens"[88]. De acordo com Bernard Emery, *Crônica da casa assassinada* é o retrato da mais terrível forma de conscientização do homem sobre seu destino incerto[89].

Não obstante as inúmeras questões que abarcam a escritura de Lúcio Cardoso, percebemos também a intensa plasticidade que a constitui e que é associada a essa textura que transita entre luz e sombra. Assim, verificamos cenas compostas por diversos caracteres visuais. Por meio deles as imagens poéticas resgatam sentimentos, lembranças e sensações.

Segundo Hamilton dos Santos, o referido romance é marcado pela "limpidez da técnica, pela elegância de estilo e pela densidade da dor" (1987, p.08). Lúcio sobrepujou o romance brasileiro de modo a travar um pacto obsessivo com a verdade que não está nunca presente.

> Ao contrário daquele tipo de escritor que quando a *inspiração* bate se senta à máquina feito uma metralhadora giratória, Lúcio sempre transformava o ato de escrever em uma guerra púnica, uma espécie de auto-flagelação ou de simplesmente obedecer à voz do carrasco, no caso, a sua própria psique, incapaz do menor gesto de piedade.[90]

Padre Justino é o escolhido para encerrar, e fraqueja: não consegue dar a Ana a absolvição que ela tanto espera, a fim de reforçar a relação entre sacro e profano estabelecida durante a narrativa.

> Deus, ai de nós, muitas vezes assume o aspecto do mal. Deus é quase sempre tudo o que rompe a superfície material e dura do nosso existir cotidiano – porque Ele não é o pecado, mas a Graça. Mais ainda: Deus é acontecimento e revelação. Como supô-Lo um movimento estático, um ser de inércia e de apaziguamento? Sua lei é da tempestade, e não da calma.[91]

Por fim, *Crônica...* possibilita ao leitor identificar-se com paixões arrebatadoras e incontroláveis. E, ainda, a partir das considerações feitas acima, torna-se possível concordar com Maria Helena Barroso quando esta conclui que Lúcio Cardoso revolucionou o romance brasileiro[92] e, por isso, é lastimável que esta intolerância acerca do escritor e sua obra tenha vigorado até a atualidade. Nosso intuito ao deixar aqui

---

[88] Idem, p.281.
[89] EMERY in SILVA, *Op. cit.*, p.11.
[90] SANTOS, Hamilton dos. *Lúcio Cardoso:* nem leviano nem grave. São Paulo: Brasiliense, 1987, p.45.
[91] CARDOSO, 1999, *Op. cit.*, p.508.
[92] BARROSO apud SANTOS, 1987, *Op.cit.*, p.13-4.

algumas (poucas) considerações acerca do romance foi sinalizar alguns aspectos, que serão, mais adiante, retomados e revistos sob a ótica da literatura comparada, a fim de estabelecer conexão com a proposta que sugerimos.

CAPÍTULO 2. A Amazônia de um certo Milton Hatoum

O romance é aqui uma arquitetura imaginária: a arte de reconstruir, no lugar das lembranças e vãos do esquecimento, a casa que se foi. Uma casa, um mundo. Um mundo até certo ponto único, exótico e enigmático em sua estranha poesia, mas capaz de se impor ao leitor com alto poder de convicção.

Milton Hatoum

2.1 O romance contemporâneo (caso brasileiro)

Em épocas de grandes revisões nos procedimentos literários, de mudanças radicais nas concepções estéticas, o papel da crítica é fundamental; no caso contemporâneo esse papel cresce de importância, já que se trata de uma literatura que assume a posição crítica como elemento constitutivo, que se constrói a partir da critica constante à própria linguagem, a revisão da obra fazendo-se no interior da própria obra. Com efeito, na medida em que o ato criador incorpora a metalinguagem – provocando dessa maneira a ruptura com uma estética da ilusão – a literatura se pensa e se critica.

João Luiz Lafetá

Com o surgimento da modernidade, assistimos à ruptura de toda uma tradição. Segundo Claudio Magris, "o romance *é* o mundo moderno; não apenas não poderia existir sem este, como a onda sem o mar, mas por alguns aspectos identifica-se com este, é a mutável expressão dele, como o olhar e o contorno da boca são a expressão de um rosto"[93]. Logo, percebemos que, ao mesmo tempo em que começam a ocorrer as mudanças dos panoramas econômicos e sociais durante os séculos XIX e XX, o gênero também as sofre por causa do próprio processo evolutivo da literatura: inicialmente, resulta na dissolução do indivíduo e, mais tarde, na ausência do sujeito. Sendo assim, não bastou muito para que se atentasse ao fato de que o romance esteve (e sempre estará) em processo de constante (re)definição e, por isso, torna-se impossível relegá-lo à total dependência de uma determinada escola ou movimento. Devido ao processo de "negação do eu" instaurado pela arte de vanguarda, notamos que o romance passa a ver sua "capacidade mimética" abalada, de modo a refletir o êxito, a depreciação e a resistência ao niilismo.

Contemplamos, a partir da segunda metade do século XX, uma nova inquietação: a tentativa de dissolução das estruturas que constituem a narrativa, além do ímpeto dos artistas em *experimentar* novas estratégias, como a inserção de novas linguagens e recursos artísticos, o uso de intertextos e o profícuo diálogo com as mais diversas áreas do conhecimento[94]. Trata-se da investida no "desmascaramento" do senso comum.

---

[93] MAGRIS, Claudio. O romance é concebível sem o mundo moderno? In: MORETTI, Franco (org.). *A cultura do romance*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009. v. 1. p.1016.

[94] MELO, Cimara Valim. *O lugar do romance na literatura brasileira contemporânea*. Apresentação de Gínia Maria Gomes. Annablume: São Paulo, 2013, p.68.

> Obras com fortes transformações na abordagem temporal quebraram a ideia ilusória de linearidade cronológica estabelecida pela história ocidental. Os romances, com isso, além de representar os conflitos entre diferentes tempos, fundiram-nos, rompendo os limites da realidade concreta e aprofundando a presença dos fluxos psíquicos de pensamento. A ausência do narrador, em alguns casos, e o estilhaçamento de uma suposta realidade, impossível de ser agregada univocamente, produz personagens desfeitas, sem contornos, e enredos decompostos, que se vinculam ao tempo subjetivo. A realidade torna-se um jogo de ilusões, as quais provocam, como em um jogo de espelhos, o desmascaramento das aparências que traziam ao romance contornos nítidos.[95]

Conforme discorremos sobre as produções contemporâneas, torna-se possível delinear que ao artista não basta a mera análise de seu tempo, mas das convenções artísticas que dele fazem parte e que funcionam como forma de ruptura e crítica. Por meio da ambiguidade do discurso, notamos a revelação de múltiplas realidades, que estão mais inclinadas a questionar do que a trazer respostas, lançando-nos ao total desconforto. Torna-se possível perceber que, na literatura contemporânea, estamos, cada vez mais, sendo lançados à obra de modo que nos é permitido agir sobre ela, além de questioná-la. Segundo Cimara Valim Melo, em seus estudos acerca do romance contemporâneo na literatura brasileira, o poder de abertura da obra é a "resistência contra a alienação do ser no mundo massificado"[96]. Para nós, eis um dos mais interessantes efeitos que a narrativa da contemporaneidade pode nos causar: quanto mais for trazida à tona esta abertura, mais estreita será a relação autor x leitor e, corolariamente, a obra acolherá em si mesma a inevitável multiplicidade de leituras possíveis. Nas palavras de Umberto Eco:

> (...) 1) as obras "abertas" enquanto *em movimento* se caracterizam pelo convite *a fazer a obra* com o autor; 2) num nível mais amplo (como *gênero da espécie* "obra em movimento") existem aquelas obras que, já completadas fisicamente, permanecem contudo "abertas" a uma geminação contínua de relações internas que o fruidor deve descobrir e escolher no ato da percepção da totalidade dos estímulos; 3) cada obra de arte, ainda que produzida em conformidade com uma explícita ou implícita poética da necessidade, é substancialmente aberta a uma série virtualmente infinita de leituras possíveis, cada uma das quais leva a obra a reviver, segundo uma perspectiva, um gosto, uma *execução* pessoal.[97]

De acordo com os estudos relacionados à análise das "tendências" – se assim se pode dizer – dos romances contemporâneos, é permitido considerar que estes se desmembram em, basicamente, dois grupos: de um lado, o que, apoiado na psicanálise,

---

[95] MELO, *Op.cit.*,, p.69-70.
[96] Idem, p.74.
[97] ECO apud MELO, *Op. cit.*, p.74-5.

aprofunda a abordagem psicológica e, de outro, o que reitera o tratamento dado à questão da realidade de modo a reformular seu conceito vigente até então. Com isso, a concepção de "real" é desmembrada em inúmeras "percepções do eu", transfigurando-se em "(...) fragmentária, multiforme, fluida e muitas vezes decepcionante"[98]. Ao modificar as noções de tempo e espaço, o romancista confere sentido aos inúmeros fragmentos do texto, oriundos da modernidade.

É sabido que vivemos a era da banalização de tudo e, no cerne deste caos generalizado, o romance encontrará ainda mais subsídios para ampliar seu alcance, já que contém em si toda produção fabricada pela sociedade de consumo. Para Bressane, em seu artigo sobre a imoderação, quanto maior for a quantidade de informação a que teremos acesso, maior a sensação de contentamento e vazio[99]. Se o romance apresenta em si a expressão do homem e da sociedade ao qual pertence, não seria de se estranhar que tal paradoxo fosse capaz de atingi-lo, de modo a converter-se ainda mais em uma composição inovadora e labiríntica.

Desde o século XX, o gênero vem se configurando como espaço para (des)construção do elo indivíduo x sociedade e, para isso, utiliza a multiplicidade dos jogos narrativos como peça fundamental. Notamos, também, que insere em sua tessitura textual, cada vez mais, questionamentos acerca das relações entre passado e presente, além de colocar em pauta a questão das fronteiras (geográficas ou imaginárias). Tal combinação tornou ainda mais complexa sua identidade, que já havia incorporado em si a renovação linguística por meio da conciliação de elementos literários e extraliterários[100].

Vemos que o romance passa, gradativamente, a contemplar a relação criador x criatura por meio do experimentalismo literário, que é a chave para a revitalização do gênero e se insere como canal para problematizar e discernir o próprio *eu*, no papel de indivíduo e sociedade, ao mesmo tempo. Com o gênero será aberta a possibilidade de trazer à luz a representação de todas as questões que abarcam o universo social, cultural, histórico, político e econômico da humanidade. Sendo assim, asseveramos que ao artista da contemporaneidade é dada a aquiescência de apresentar no romance o pensamento crítico acerca da relação homem x mundo, fomentando a dissipação das fronteiras existentes entre a ficção e a não ficção, o romance e a memória, o relato e o ensaio.

---

[98] REUTER, Yves. *Introdução à análise do romance.* 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p.29.
[99] BRESSANE, Ronald. Era da imoderação. *Revista da Cultura,* São Paulo, n.30, jan.2010.
[100] Idem, p.140-1.

Partindo dos pressupostos elencados até aqui, observamos que o romance deixa incorporar em si as mais diversas formas artísticas na tentativa de conferir um "novo sentido à vida".

> (...) Dessa forma, ele resta, na contemporaneidade, como a projeção distorcida de realidades que compõem a vida humana, uma espécie de espelho que nos leva a outros e mais outros, numa sucessão infinita – e sempre incompleta – de imagens que procuram explorar as ilusões provocadas pela modernidade. Se o romance se torna produto, confundindo-se com o lixo que precisa ser eliminado após consumido compulsivamente, sofre, paradoxalmente, com a crise que nele se encerra ao estar na fronteira entre arte e mercadoria.[101]

Quando discutimos acerca do romance da contemporaneidade devemos ponderar que quanto mais apartados os indivíduos estão entre si, mais inatingíveis se tornam uns para os outros e, neste processo, reverbera todo o seu desencantamento do mundo.

> (...) as modificações históricas da forma acabam se convertendo em suscetibilidade idiossincrática dos autores, e o alcance de sua atuação como instrumentos capazes de registrar o que é reivindicado ou repelido é um componente essencial para a determinação de seu nível artístico.[102]

É preciso asseverar, ainda, que, devido ao crescente poder que a tecnologia vem exercendo sobre a sociedade e sobre as relações interpessoais, o romance passa a disputar espaço com os produtos dos mais diversos meios de comunicação a fim de enfrentá-los, seja contestando sua "aparência de realidade", seja a desordenada estrutura em que se apresenta.

Pelo que vimos até aqui, pesquisar acerca do romance significa, desde o princípio, estar preparado para lidar com as mais diversas linhas de pensamento (muitas vezes, divergentes entre si). Isso porque não se trata de um gênero que se permite condicionar a normas preestabelecidas e que irrompe do questionamento do homem sobre si e suas relações com o mundo e a arte. Assim sendo, conjeturar acerca das produções dos últimos anos denota enveredar rumo ao incerto e indefinível, dada nossa proximidade ao que vem florescendo.

---

[101] MELO, *Op.cit.*, p.65.

[102] ADORNO, Theodor W. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: *Notas de Literatura I.* Tradução e apresentação de Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas cidades; Ed. 34, 2003. 176p. (Coleção Espírito Crítico). p.58.

Quando tomamos por base o processo de composição literária, devemos atentar ao fato de que nenhum texto surge desconexo de outros, isto é, toda produção surge a partir de outros textos lidos anteriormente, o que a torna como uma espécie de compilado (ou mosaico) de produções outras, internalizadas durante a leitura, o que Antonio Candido denomina como *inculcamentos*[103]. Devido a essas internalizações, seria impossível a criação de algo totalmente inédito, já que, segundo Fredric Jameson, tudo já foi criado, todos os estilos desgastados.

> Se está esgotada a experiência e a ideologia do eu singular, uma experiência e uma ideologia que sustentavam a prática estilística da modernidade clássica, já não fica claro o que os artistas e escritores do período atual estariam fazendo. Fica claro, contudo, que os modelos mais antigos (...) não funcionam mais (ou são propriamente nocivos), visto que ninguém mais possui essa espécie de mundo privado e único, nem um estilo para expressá-lo.[104]

Levando em consideração essa linha de raciocínio, torna-se aceitável deduzir que a densidade de toda escrita está ligada diretamente à multiplicidade das relações que nela são conservadas. Sendo assim, o pensamento só mantém característica inovadora se estiver em convívio direto com uma pluralidade de pontos de vista, capazes de suscitar o intercâmbio de ideias, que são reconhecidos como *originalidade*. É em meio a este ambiente cultural que as obras que chegam até nós estão inseridas. "Muda o conteúdo das consciências isônomas, mudam as idéias, muda o conteúdo dos diálogos, mas permanecem as novas formas de conhecimento artístico do homem e do mundo"[105].

Posto isso, julgamos interessante discutir algumas questões acerca da produção literária contemporânea e suas relações com a consciência histórica, que acabam por ressignificar as tensões criadas e alteram significativamente sua função.

Conforme as proposições elaboradas por Giorgio Agamben, o contemporâneo precisa atentar para o seu próprio tempo, de modo a transcender a simples análise de tudo o que está obscuro. Sendo assim, é contemporâneo "(...) aquele que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente"[106]. Com isso, reconhecemos que captar esta "escuridão" que abrange o que é

---

[103] CANDIDO, Antonio. *Textos de intervenção.* São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2002, p.82.
[104] JAMESON, Fredric. Pós-modernidade e sociedade de consumo. *Revista Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, n. 12, jun. 1985, p.19.
[105] BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal.* Trad. Paulo Bezerra. 4.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p.338.
[106] AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo? In: *O que é o contemporâneo? e outros ensaios.* Tradução Vinícius Nicastro Honesko. 3a.reimp. Chapecó, SC: Argos, 2009, p.62-3.

contemporâneo não consiste numa condição de inércia ou passividade, mas na destreza de não se deixar ofuscar pelas "luzes do século" e alcançar todo o terreno de trevas que a envolve e que, no entanto, é inerentes às mesmas luzes. Dessa forma, é preciso ser capaz de perceber algo que urge dentro do próprio tempo cronológico.

> E essa urgência é a intempestividade, o anacronismo que nos permite apreender o nosso tempo na forma de um "muito cedo" que é, também, um "muito tarde", de um "já" que é, também, um "ainda não". E, do mesmo modo, reconhecer nas trevas do presente a luz que, sem nunca poder nos alcançar, está perenemente em viagem até nós.[107]

Ainda de acordo com o teórico, apreendemos que explorar as questões que envolvem as produções da contemporaneidade significa refletir até que ponto elas podem estar imbuídas (ou não) de reverberações das obras que as precederam. Isso não significa simplesmente estabelecer relação entre passado e presente, mas assinalar possíveis ecos e inovações dos textos pregressos.

Em vista disso, conjeturar acerca das produções contemporâneas denota questionar em que medida elas não atuam como apropriações de obras anteriores, nos seus mais diferentes planos (estético, ideológico, temático etc.), já que permite a reatualização do passado. Dessa maneira, por meio destas "fraturas" torna-se possível a confluência com outras gerações, transformando-as e revigorando o que parecia esquecido. Nesse sentido, dentre os vários escritores contemporâneos que poderiam embasar nossa análise, a partir dos pressupostos já citados, destacamos a obra de Milton Hatoum, a qual nos parece exemplar para o estudo dessas ressonâncias.

Do mesmo modo que todas as narrativas modernas, a narrativa brasileira também se viu compelida a lidar com o problema da extinção dos limites do gênero. Em nossa leitura, compreendemos que Hatoum traz à tona a aproximação entre o romance e o ensaio social, a fim de explorar com mais afinco as relações entre o que é individual e o que é coletivo. De acordo com Susan Scramin, essa questão, de certa forma, revela em sua produção o que alguns definiriam como "problemas". Porém, ao optar por colocar os dois gêneros em confronto (romance e ensaio social), notamos que tal "falha" acaba por ser transferida à própria estrutura do romance, que não dá conta e fracassa[108].

---

[107] AGAMBEN, *Op.cit.*, p.65-6.

[108] SCRAMIN, Susan. A cidade ilhada – narrativa e sociedade latino-americanas em ruínas. In: CHIARELLI, Stefania; DEALTRY, Giovanna; VIDAL, Paloma (orgs.). *O futuro pelo retrovisor:* inquietudes da literatura brasileira contemporânea. Rio de Janeiro: Rocco, 2013, p.287.

Devemos ponderar que, com nossa pesquisa, fomentaremos o questionamento acerca da ausência de fronteiras precisas quando tratamos de obras literárias e que é preciso ter em mente as interrelações que fazem parte de seu processo constitutivo. Logo, não intentamos colocar em pauta o simples levantamento de pontos em que os romances se aproximam, pois, com isso, nos reduziríamos a conspurcar a integridade destes. Diferentemente disso, nos empenharemos em mostrar as possíveis reminiscências que foram conservadas – conscientemente ou não – no processo criativo de Milton Hatoum, a fim de avaliar sua função e a dimensão de seu efeito.

Por fim, intencionamos, com o estudo que se segue, além de reiterar a importância de Lúcio Cardoso e sua possível repercussão na composição dos escritores da atualidade, inserirmo-nos no debate sobre a memória literária que está no cerne das narrativas de nosso tempo.

2.2 Milton Hatoum e a Amazônia esfacelada

Por que um escritor escreve? Porque tem vontade de escrever, desejo de escrever. Uma necessidade de escrever que surge de uma falta, de uma ausência, como muitos autores já declararam... Para mim, a arte não é exatamente a vida, mas também não é exatamente a sua negação: isto é, ficamos num limbo.
Milton Hatoum

Nascido em 1952, em Manaus (AM), Milton Hatoum passou sua infância mergulhado nas inúmeras histórias contadas por seu avô libanês, que pouco conhecia de nossa língua. Desde cedo entrou em contato com grandes nomes da literatura, como José de Alencar, Machado de Assis, Raul Pompéia, entre outros. Aos quinze anos, decidiu morar em Brasília, onde estudou no Colégio de Aplicação da UnB. Em 1970, mudou-se para São Paulo, local em que cursou Arquitetura (FAU-USP/SP) e alguns cursos na Faculdade de Letras (USP/SP). Iniciou, na mesma instituição, o doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada. Depois de passar por Madri e Barcelona, viveu em Paris a fim de estudar Literatura Comparada (Sorbonne/Paris III). Além disso, ministrou aulas nas seguintes universidades: Federal do Amazonas, da Califórnia/ Berkeley (professor visitante) e na Universidade de São Paulo. Além de escritor e professor é também tradutor.

Em Conferência para a Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, confessa que enquanto viveu na Europa tentou escrever um romance político que levasse em conta a experiência vivida em Brasília e em São Paulo. Porém, acreditava que não passava de "crônica dos acontecimentos recentes" ou, ainda, "reportagens sobre eventos ainda vivos"[109]. Por isso, desistiu de tentar narrar suas andanças enquanto não estivessem dissipadas no tempo. Trouxe "(...) o norte do Brasil, região extremamente diversa em termos de recursos naturais e de população, para o cenário da literatura brasileira."[110]

O substrato de sua trajetória resultou em romances aclamados pela crítica: *Relato de um certo Oriente* (1989), objeto de estudo do presente trabalho; *Dois irmãos* (2000), *Cinzas do Norte* (2005) e *Órfãos do Eldorado* (2008). Além desses, publicou ainda a coletânea de contos *A cidade ilhada* (2009) e a de crônicas *Um solitário à espreita* (2013). Sua

[109] HATOUM, Milton. Sobre Relato de um certo Oriente, *Literatura & Memória*, PUC-SP, 1996, p.07.
[110] MELO, Cimara Valim. *O lugar do romance na literatura brasileira contemporânea*. Apresentação de Gínia Maria Gomes. Annablume: São Paulo, 2013, p.175.

obra foi publicada em dezessete países e lhe rendeu uma série de premiações[111]. Acredita-se que seu sucesso internacional ocorre, principalmente, devido à cadência dos conflitos entre o Oriente e o Ocidente e aos debates acerca do preconceito cultural, racial e religioso em todo o mundo. O autor ainda traduziu *Representações do intelectual*, de Edward Said, *A cruzada das crianças*, de Marcel Schwob e *Três contos*, de Gustave Flaubert, em parceria com Samuel Titan Jr.

Após o falecimento do avô, contador de histórias, decidiu que também deveria contar as suas, e para ele as mais importantes eram as que nortearam sua infância e adolescência. A partir daí passou a converter em prosa as imagens e sensações que marcaram sua vida de modo a tentar conferir em seu texto a transcendência da experiência vivida[112]. Para o autor, "onde há experiência, a forma poética pulsa com mais força na linguagem. E isso serve para a poesia e para a prosa"[113].

Depois da publicação de *Relato de um certo Oriente*, por volta do ano de 1992, passou por um período abundante de escrita até "descobrir" que o que estava produzindo não era um romance, mas um compilado de 600 páginas repleto de problemas[114]. Acrescido ao romance que não deu certo, mais problemas: a morte de seu pai e a separação conjugal. Em meio a tantas perdas, resolve sair da cidade e inicia a criação de *Dois irmãos*, que seria a tentativa de exorcizar tudo o que não havia dado certo, e que teve como inspiração o romance *Esaú e Jacó*, de Machado de Assis. Na trama dos gêmeos como um conflito entre o Sul e o Sudeste – representantes de uma parte da elite – e o Norte, Manaus, sentiu que era preciso dar densidade às personagens secundárias e considerou como solução criar uma espécie de "salmo" do *Relato* de modo a "infiltrar" algumas personagens deste, além de pensar no Brasil e em sua experiência em São Paulo.

> Organizar o caos das leituras, da vivência e das emoções, e imprimir um conteúdo de verdade ao texto, são os desafios que um escritor encontra na passagem decisiva do registro da realidade para a obra de ficção. E aqui, mais uma vez, é a forma, o texto em si que dá a dimensão humana da literatura.[115]

---

[111] A saber: *Relato de um certo Oriente* – Prêmio Jabuti, Melhor Romance; *Dois irmãos* – Prêmio Jabuti – 3º lugar; *Cinzas do Norte* – Vencedor dos prêmios Jabuti, Livro do Ano, Bravo!, APCA e Portugal Telecom; *Órfãos do Eldorado* – Prêmio Jabuti – 2º lugar.

[112] HATOUM, Milton. Armadilhas para um leitor. *EntreLivros*, São Paulo, ano 1, n. 09, jan. 2006, p.26

[113] Contra o cinismo e o conformismo. *EntreLivros*, São Paulo, ano 2, n.14, set. 2006, p.27.

[114] KASSAB, Álvaro. *A pátria sem fronteiras*. jun. 2001. Disponível em: <http://www.unicamp.br/unicamp/unicamp_hoje/ju/jun2001/unihoje_ju163pag18.html> Acesso em 15 maio 2015.

[115] HATOUM, Milton. O leitor, cúmplice secreto. *EntreLivros*, São Paulo, ano 1, n. 08, dez. 2005, p.27.

Mais que se preocupar com as amarras de um *regionalismo* tardio ou pictórico, concentra-se no trabalho com as convergências entre as culturas, embebido de um tom memorialístico que descortina questões universais e nos impressiona com a construção de um panorama que se dissolve simbolicamente na narrativa e que opera função fundamental.

> A linguagem deve, então, aprofundar as sugestões locais, para assim tentar inventar um mundo, seja este o labirinto amazônico, ou o pequeno espaço do nosso quarto, que pode tornar-se um labirinto, porque a memória e a imaginação são quase tão vastas quanto o universo. (...) Se fui avaro na descrição do espaço amazônico, recorri, sim, ao labirinto do tempo.[116]

Não podemos desconsiderar também a perceptível fluidez entre as culturas e religiões árabe e brasileira que está presente em sua obra, fator que difere da dualidade oriental-ocidental. Vale lembrar que ambos estão unidos pelo discurso memorialístico por meio da narrativa epistolar, que será responsável pela criação das vozes múltiplas. Em entrevista à rede de TV alemã Deutsche Welle, em Frankfurt, Milton Hatoum esclarece que sua literatura vai de encontro às fronteiras rígidas, já que intenciona deixar sobressair todo o hibridismo que surge depois da imigração[117].

Em meio a este processo de "tradução cultural", explora o desconhecido e o extraordinário que fazem parte tanto da própria natureza brasileira – e mais especificamente da Amazônia – quanto de outras comunidades. Notamos que a partir do momento em que o autor opta por "desmembrar" a Amazônia do Brasil e tratá-lo com o olhar de quem vê de dentro, permite que nossa visão sobre ela se amplie, tornando-a intensa de impressões humanas. Com isso, percebemos seu árduo empenho em extrapolar os limites impostos pelas fronteiras e diminuir a distância, mesmo que virtual, que elas podem exercer no imbricamento destas culturas. Milton Hatoum foi capaz de desvendar um território pouco explorado pela literatura, criando certo jogo por meio do conflito que se dá dentro dos espaços interioranos, porém urbanizados, mas vivem em si o paradoxo interior x cidade. Desmistifica a cultura árabe e traz à tona a imigração oriental, que incorpora suas tradições à já diversidade cultural do Brasil.

No romance, temos retratado um dos períodos da imigração árabe no país, que consiste entre 1880 e 1945, no qual prevaleceu a tentativa de conservar a língua e a cultura de origem, ao mesmo tempo em que procuravam se estabelecer nas atividades comerciais.

---

[116] HATOUM, 1996, *Op.cit.*, p.11.

[117] HATOUM, Milton. Um certo Oriente brasileiro. *DW-World*. Entrevista concedida à Soraia Vilela. Disponível em: < http://www.dw.de/um-certo-oriente-brasileiro/a-1355376-1> Acesso em: 18 jan. 2013.

Sendo assim, "a língua, a literatura, a religião, as atividades comerciais e a culinária tornaram-se caminhos de aproximação entre os imigrantes árabes e sua terra natal, face às fronteiras geográficas"[118].

Mais que discutir a fronteira entre Oriente e Ocidente, o romance traz à tona as fronteiras do indivíduo moderno, que por meio das inúmeras fronteiras – da memória, da linguagem... – permitiram que a narrativa contemporânea explorasse tópicos que até então estiveram obscuros. Desse modo, Milton Hatoum consegue colocar em interação literatura, regionalismo e tradução cultural[119].

Segundo o escritor, para que um texto seja bem sucedido torna-se necessário que o "poder de fingir" esteja estampado em sua letra sem deixar de lado sua "impressão de verdade". Desse modo, a experiência passa a ser questão fundamental da composição, o ponto de partida para a linguagem. A partir do instante em que temos consciência de que o texto não se refere somente à experiência vivida, mas à sua memória, damo-nos conta de que, nesse processo, há uma transfiguração desta experiência em "realidade reconstruída" que não deixa de ser uma possível interpretação dos fatos. É preciso asseverar que a releitura de alguns escritores brasileiros foi essencial para ponderar quais caminhos seguir. Dentre eles, o próprio autor nomeia Machado de Assis, Lúcio Cardoso e Graciliano Ramos[120].

Deve-se atentar ainda que toda esta fecundação da memória caracteriza-se como traço essencial de sua escrita, afinal a indeterminação temporal se constrói de tal maneira que acaba por repercutir diretamente na vivência alienada de suas personagens. O autor tem consciência de que não há exatidão na recuperação da memória do passado, porém será esta imprecisão que garantirá a função da imaginação no texto[121]. Constatamos, assim, seu admirável manejo estético com as questões que envolvem história e memória, redimensionando o passado nacional, capaz de desnudar temas individuais e familiares.

Outro fator altamente significante é que Hatoum enaltece seu esforço em não se deixar levar pela exigência do mercado. Pelo contrário, oferece-nos parte de seu passado "degenerado" pela linguagem. Por isso, ultrapassa as barreiras do localismo e nos insere no cosmo periférico de um lugar qualquer.

---

[118] MELO, *Op.cit.*, p.208.
[119] Idem, p.211.
[120] Cf. HATOUM, 1996, *Op. cit.*, p.08.
[121] HATOUM, Milton. Um jovem, o Velho e um livro. *EntreLivros*, São Paulo, ano 2, n. 13, mai/06, p.26-7.

Quando se inicia a análise do romance de Milton Hatoum, *Relato de um certo Oriente*, é possível perceber que a memória consiste no principal elemento de construção textual. Temos, desde o título, a invocação de um passado para colocá-lo em tensão com o presente. No romance, a pedido do irmão biológico, a narradora elabora uma tentativa de "relatório oficial" dos acontecimentos em Manaus após sua partida. Para tal, a mulher, recém-saída de um manicômio, inicia sua jornada de recolha de depoimentos, gravações e fotografias a fim de proporcionar uma viagem ao universo das lembranças que marcaram a sua infância e a sua vida familiar.

> Antes de sair para reencontrar Emilie, imaginei como estarias em Barcelona, entre a Sagrada Família e o Mediterrâneo, talvez sentado em algum banco da praça do Diamante, quem sabe se também pensando em mim, na minha passagem pelo espaço de nossa infância: cidade imaginária, fundada numa manhã de 1954[...].[122]

Torna-se possível perceber que, desde seu título, o romance desperta um impacto sobre o leitor. Quando destacamos do título o vocábulo "relato", notamos que este alude à concatenação do presente e do passado. "Relatar" significa recontar algo que aconteceu evocando imagens de um tempo ultrapassado, por meio das lembranças, que serão armazenadas na memória. Não obstante, a própria natureza do ato de recontar deixa subentendida a possibilidade de esquecimento. A ficção será engendrada nestas lacunas. Com relação à expressão "um certo Oriente", acreditamos que adianta o fato de o conteúdo do livro ser embasado em um *oriente hipotético*. Por isso faz alusão às histórias d'*As Mil e Uma Noites*: trata-se da tentativa de resgatar elementos da tradição oral de um Oriente culturalmente próximo e que consegue representar tudo o que é imcompreensível e inacreditável. Além disso, ao inseri-lo como parte das leituras do marido de Emilie, segundo Melo, acaba por diminuir as distâncias entre as diferentes culturas, ao mesmo tempo em que se empenha em conservá-las intactas[123].

De acordo com Costa Lima, no momento em que o escritor opta pela não identificação do remetente das cartas "significa que o que importa é a ligação afetiva que com ele a narradora mantém. À narrativa sua identidade não interessa. E o **nossa infância** assume um vazio que não se desfaz"[124]. Milton Hatoum procura conscientemente dar voz às personagens que, aparentemente, não têm lugar na sociedade, mas que têm um senso crítico mais aguçado do que se imagina.

---

[122] HATOUM, Milton. *Relato de um certo Oriente.* São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p.12.
[123] MELO, *Op.cit.*, p.203.
[124] LIMA, Luiz Costa. *Intervenções.* São Paulo: EDUSP, 2002, p.308, grifo do autor.

O romance retrata um drama familiar nos limites de uma casa que, por sua vez, se desfaz. Tem como narradora uma mulher que revisita sua própria história e tenta resgatar o que foi vivido outrora. Mesmo que sua identidade não seja revelada, notamos que isso não interfere na compreensão do romance – que se apresenta como a luta declarada contra o esquecimento. No momento em que é iniciada a leitura, assume-se uma espécie de pacto secreto com as palavras "(...) como se as personagens e o trançado de eventos que aparecem no tempo e no espaço da narrativa existissem, ao menos no momento da nossa adesão ao mundo imaginário"[125].

> De alguma forma, a narrativa romanesca, que vem da tradição do século XIX, é a história da busca de um desejo que não se completa. Essa é a história do romance. É a história de um fracasso e a tentativa de compreensão desse fracasso. O escritor fala do fracasso do ser humano diante do mundo, que é a história do indivíduo na época burguesa, em que não existe mais o senso do coletivo. Então é o drama do indivíduo numa sociedade em que o indivíduo não existe mais, onde tudo é dispersivo.126

Não obstante, Hatoum opta por iniciar o livro de modo a deixar que o leitor sinta-se em meio a uma confusão de informações por não conseguir decifrar a quem se remete o trecho inicial:

> Quando abri os olhos, vi o vulto de uma mulher e o de uma criança. As duas figuras estavam inertes diante de mim, e a claridade indecisa da manhã nublada devolvia os dois corpos ao sono e ao cansaço de uma noite mal dormida.[127]

O leitor permanece, durante toda a narrativa, inserido tanto no resgate progressivo que se efetua quanto na impossibilidade de esclarecimento das dúvidas. Além do mais, não se deve esquecer que o parâmetro é a fala de uma pessoa totalmente confusa, que chega na noite que antecede o dia da morte de Emilie, sua mãe "adotiva" ou avó.

Não somente em *Relato*..., mas também nos outros romances, Hatoum tem criado um universo composto por uma linguagem repleta de densos diálogos culturais, arraigados de impasses e intermitências. É perceptível o combate estético a fim de evitar a dispersão da linguagem nas histórias que são simultaneamente contadas. Isso se torna, então, uma tarefa híbrida. Dessa maneira, sua escrita aparenta trazer à tona a "(...)

---

[125] HATOUM, dez. 2005, *Op. cit.*, p.26.
[126] Entrevista concedida à Ana Paula Sousa, Revista Carta Capital. 16 nov. 2005.
[127] HATOUM, 2004, *Op.cit.*, p.09.

coexistência de diversos e diferentes tempos no processo histórico, que pode ser lido como uma crítica à concepção de um **tempo vazio e homogêneo**"[128].

Em meio a essa desordem, há questionamentos que perduram durante a leitura: De que forma o tempo pode ser recuperado? Qual a solução para resgatar uma casa em ruínas, um lar desmembrado? Destarte, é preciso entender que toda a matéria que compõe o romance é a *representação* de um tempo. Em *Relato...* o imaginário passa a ser construído com a ajuda de uma série de informações que sobrevêm umas às outras.

As personagens saem em busca da história passada de seus familiares e almejam reconstituir sua própria identidade. Enfim, demonstram ter como elemento unificador a sensação do irremediável desamparo e, ainda, segundo Farinaccio, o "(...) desconcerto perante um mundo em acelerada transformação e que não lhes parece reservar a possibilidade de viver dignamente suas idiossincrasias"[129]. A união da voz da narradora com outras vozes constituintes do romance contam sua história e a da família de Emilie. Vários são os recursos utilizados para evocar essas vozes, e todos eles são enumerados logo no início do romance: "Retirei do alforje o **caderno**, o **gravador** e as **cartas** que me enviaste da Espanha e coloquei tudo sobre uma mesinha de ônix, ao lado do desenho afixado na sala"[130].

Por meio da escrita epistolar, a história amazonense do século XX é delineada, o que faz com que os inúmeros estilhaços se mesclem ao ponto de revelar a identidade deste um núcleo social[131]. O passado é desvelado e aponta para as narrativas orientais com o intuito de fundir os inúmeros estilhaços e reconstituí-los[132]. Entende-se que esta constante tentativa de resgate de fatos, lugares, pessoas, seja a forma que a narradora encontrou para reconhecer-se, já que o esquecimento equivale à perda de si mesmo. A partir da reconstrução de sua história, a casa volta a ser povoada; em outras palavras, a ação só é (re)iniciada pelo ato de lembrar. Devido ao fato de a memória estar prejudicada pelo seu estado mental, a narradora recorre então a Dorner, o fotógrafo alemão, que passa a ter voz fundamental:

> Possuía, além disso, uma memória invejável: todo um passado convivido com as pessoas da cidade e do seu país pulsava através da fala caudalosa de

---

[128] FARINACCIO, Pascoal. *A questão da representação e o Romance Brasileiro Contemporâneo.* 2004. Tese (doutorado em Teoria e História Literária) Universidade Estadual de Campinas, Campinas, p.225, grifo do autor.
[129] Idem, p.218.
[130] HATOUM, 2004, *Op. cit.*, p.12, grifo meu.
[131] MELO, 2013, p.177.
[132] Idem, p.177.

> uma voz troante, açoitando o silêncio do quarteirão inteiro. (...) Há tempos ele se dedicava à elaboração de um **acervo de surpresas da vida**: retratos de um solitário, de um mendigo, de um pescador, de índios que moravam perto daqui, de pássaros, flores e multidões.[133]

Em lento processo, Milton Hatoum faz com que o leitor acredite que somente pela linguagem é possível recuperar o horizonte perdido de sua infância. Dessa forma, é possível desvendar o outro, traduzir seus sentimentos. Para que o texto tenha vida é necessário que esta memória do passado seja trazida à luz, até porque "a vida começa verdadeiramente com a memória..."[134]. No romance, vidas se (re)constroem, vozes se entrelaçam, espaços se montam e desmontam aos olhos do leitor; esta (re)construção pode se dar por meio de recursos diversos: um simples desenho na parede serve de dispositivo desencadeador de uma série de lembranças.

> Fiquei intrigada com esse desenho que tanto destoava da decoração suntuosa que o cercava; ao contemplá-lo, algo latejou na minha memória, algo que te remete a uma viagem, a um salto que atravessa anos, décadas.[135]

A própria fotografia torna-se, também, um recurso precioso para o resgate da memória. Por meio dela se configura uma imagem estática, como um ambiente de tempo congelado que foi detido de sua evolução natural. Quem revela sua importância é o fotógrafo Dorner, ao ponto de convergir seu olhar ao da câmera: "tudo o que ele enxergava era enquadrado no visor da câmera; dizia-lhe, troçando, que as lentes da Hassel, dos óculos e as pupilas azuladas dos seus olhos formavam um único sistema ótico"[136]. A fotografia transcende a estaticidade da imagem justamente por conseguir atrelar olhar e memória; isso significa que a fotografia, ao contrário do que se espera, faz com que a narrativa ganhe mais dinamicidade.

> Ao olhar para a foto, era impossível não ouvir a voz de Emilie e não materializar seu corpo no centro do pátio, diante da fonte, onde fios de água cristalina esguicham da boca dos quatro anjos de pedra, como as arestas líquidas de uma pirâmide invisível, oca e aérea.[137]

Outro aspecto relevante a ressaltar é que, apesar de a morte ter sido evocada desde o início do livro, a vida está sempre presente. No romance, torna-se visível que a

---

[133] HATOUM, 2004, *Op.cit.*, p.59, grifo do autor.
[134] Idem, p.22.
[135] Ibidem, p.11.
[136] Ibidem, p.60.
[137] Ibidem, p.105.

morte não é um ponto final, por isso Emilie jamais morreria no seio narrativo: sua memória percorre toda a narrativa, o que a faz manter-se mais viva do que nunca. A memória de Emilie foi mantida por meio do "lugar", fato que não acontece com Hindié Conceição, lembrada pela narradora pela "voz pastosa que vinha da gengiva e ecoava nos aposentos da Parisiense"[138] ou pelo "cheiro, o odor de azedume que flutuava ao redor daquela mulher com uma aura de fétidos perfumes"[139]. É sabido que o romance foi construído a partir do conhecimento de mundo do autor, que viveu sua infância e adolescência no Amazonas e que teve como inspiração pessoas com as quais conviveu[140].

> Gosto e participo desse jogo porque ele reitera a idéia de que a fronteira entre a realidade e a ficção é quase sempre nebulosa, sem ser necessariamente sombria. Certa vez, eu mesmo participei de um lance desse jogo. E fui um perdedor...[141]

Com isso, o leitor vê-se diante de um texto que se reveste das palavras de *um outro*, de modo a transformá-las em um discurso imaginário, que lhe permite novas possibilidades. A partir das proposições elaboradas acima, percebe-se que a polifonia de vozes presente no livro intenciona sempre acrescentar um elemento novo à narrativa. Além disso, vale lembrar que no referido romance há a fusão entre linguagem literária, linguagem epistolar e linguagem fotográfica. Em nossa leitura, esta última atua como elemento crucial para a narrativa, pois traz consigo a representação da incapacidade da linguagem verbal, que não é suficiente para suprir as lacunas do texto.

Por fim, Hatoum faz questão de tratar suas personagens de modo não convencional, o que, segundo Toledo, ocorre a partir do momento em que elas não apresentam o conjunto "desconcertante de características físicas e psicológicas descritas por um narrador onisciente ou manifestadas na fala e na ação"[142]. Esta casa que rui permite ao leitor uma reflexão sobre o verdadeiro sentido da vida.

---

[138] HATOUM, 2004, *Op.cit.*, p.37.
[139] Idem.
[140] Mais uma vez, torna-se aqui necessário esclarecer que tal afirmação é feita para asseverar a delimitação da fronteira entre realidade e ficção, que não se deve confundir com autobiografia. Até porque, assim que as imagens da vida de Hatoum entram em sua obra, passam a fazer parte do seu mundo imaginário.
[141] HATOUM, Milton. Armadilhas para um leitor. *EntreLivros*, São Paulo, ano 1, n. 09, jan. 2006, p.26.
[142] TOLEDO, Marleine Paula Marcondes e Ferreira de. *Milton Hatoum:* itinerário para um certo relato. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006, p.135.

CAPÍTULO 3. E a *Casa* ressuscita em *um certo Oriente*

Ela [a literatura comparada] abre caminhos para nós por entre as moitas e matagais até atingirmos panoramas, fontes recônditas e locais de descanso; ela constrói pontes através de abismos que nos separam dos cumes; ela liga o vale, onde nossa cabana se encontra, ao mundo em volta.

Ten Brink

A partir deste ponto, tentar-se-á analisar comparativamente um dos traços que julgo mais significativo e que exerce papel fundamental nas obras de Lúcio Cardoso e Milton Hatoum: a configuração do tempo, que, simulando a disposição mesma que a memória, implica diretamente na estrutura das narrativas.

Ambas as narrativas exploram a questão da indefinição das coisas, diferentemente do que acontecia no romance tradicional, que estava mais interessado na linearidade temporal e verossimilhança dos eventos. Após a crise do romance no século XX, há uma espécie de fusão entre narrador e personagens na qual os últimos acabam por configurar-se, cada vez mais, como "objetos sem alma entre objetos sem alma"[143]. À vista disso, os romances trazem consigo a fragmentação do enredo, que evidencia a vida sem saída e repleta de limitações. Como peças de um grande quebra-cabeça, cada parte dessas histórias movimenta-se e tem sua posição alterada, abrindo novas possibilidades de interpretação do que é narrado. Assim, a apresentação dessas partes acaba por causar certo choque no leitor, que se vê sem porto seguro: é necessário participar desse jogo para que se consiga finalizar a leitura.

Nota-se que os autores tratam a *memória* como principal elemento de construção textual. Sendo assim, o leitor é lançado a todo o momento em um universo de ambigüidade, que aparece circunscrito desde o contato inicial da obra, por meio dos títulos dos romances.

No primeiro caso, observa-se que "crônica" transmite a ideia de narração com enfoque, de certa forma, jornalístico, cuja discussão não tende a perdurar na memória do leitor. Do segundo romance, destaca-se o vocábulo "relato", que alude à concatenação do presente e do passado, evocando imagens de um tempo ultrapassado, por meio das lembranças, que, por sua vez, serão armazenadas na memória. Portanto, ao lançar, desde o início, essas pistas que sinalizam que as narrativas foram pautadas nas lembranças, a própria natureza do ato de recontar deixa subentendida a possibilidade de esquecimento. Logo, as palavras de cada narrador-personagem vem imbuída de uma nova visão do que já foi dito e que é rapidamente modificada quando se entra em contato com os novos elementos apresentados. Portanto, temos em mãos romances repletos de hiatos que serão (ou não) preenchidos pelo leitor e a ficção será engendrada nestas lacunas.

> (...) conseqüência lógica do jogo de acasos, o *instante* assume a importância decisiva na intriga do romance, este instante aproveitado ou perdido, este

[143] ROSENFELD apud MELO, *Op.cit.*, p.70-1.

> instante que, uma vez que o romance se retire de campo da ação efetiva para as experiências da alma, aparecerá como um sucedâneo de toda a existência, da fuga do tempo, ou, pelo menos, como objeto e matéria-prima do vivido substituindo a ação verdadeira.[144]

Consequentemente, se a estruturação do tempo é regulada pela memória, logo ele se torna um problema. O mais interessante é que, por mais inusitados que sejam os rumos que as histórias tomam, ficamos com a sensação de que nada poderia ter sido diferente.

> Pensar originariamente é não cristalizar posição alguma, é deixar o pensamento e a escrita atravessarem-se pelos conflitos, pelas perdas, pelos desamores, pelos desencontros, produzindo um texto fruto de passagens que tem a morte como figura ausente em todas as suas tentativas de remontagem.[145]

Dessa forma, os capítulos dos livros acabam por se tornar partes móveis, que podem assumir as mais diversas posições, dependendo da leitura que se faz. Temos, assim, nas narrativas, a tentativa de buscar um fio condutor que indique suas origens.

Ao refletir com mais afinco acerca da questão temporal, percebe-se um movimento dividido em duas etapas, que se alternam durante ambos os romances. A princípio, as personagens estão empenhadas em recuperar o passado e, para isso, contam com todos os recursos disponíveis; para fechar o ciclo, após vasculharem suas lembranças na esperança de restaurar uma imagem perdida, notam que esta tentativa se dá por frustrada, fazendo com que elas se deem conta, de um jeito ou de outro, de que contam com uma matéria duvidosa: não passam de lembranças mescladas de certa dose de imaginação.

Segundo Paul Ricoeur, existe uma espécie de curto-circuito entre o que foi retido na memória e o que se imagina: "(...) se essas duas afecções estão ligadas por contigüidade, evocar uma – portanto, imaginar – é evocar a outra, portanto, lembrar-se dela"[146] e é devido a essa questão que o caráter enganoso da memória é estabelecido. Sendo assim, a partir do momento em que se busca lembrar algo é idealizada a

---

[144] FEHÉR, Ferenc. *O romance está morrendo?* Contribuição à Teoria do Romance. Tradução: Eduardo Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1972. 83p. (Série Rumos da Cultura Moderna; v. 45), p. 80-1.

[145] SCRAMIN, Susana. A cidade ilhada – narrativa e sociedade latino-americanas em ruínas. In: CHIARELLI, Stefania; DEALTRY, Giovanna; VIDAL, Paloma (orgs.). *O futuro pelo retrovisor:* inquietudes da literatura brasileira contemporânea. Rio de Janeiro: Rocco, 2013, p.280.

[146] RICOEUR, Paul. *A memória, a história e o esquecimento.* Trad. Alain François [et al.]. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007, p.25.

possibilidade de lutar contra o esquecimento. Posto isto, serão explorados a seguir fragmentos dos textos que ilustram tais proposições.

A respeito da primeira etapa, torna-se necessário atentarmos às diversas vezes em que são indicados dados que se prestem como desencadeadores da memória, no esforço de "descobrir" a verdade que se procura.

Em *Crônica*..., esse recurso é facilmente perceptível, isto porque o autor optou por arquitetar o romance a partir da suposta junção de trechos de diários, cartas, livros de memórias, confissões, depoimentos e narrativas. Ao apresentar tal estrutura, Cardoso instiga o leitor a acreditar, num primeiro momento, na ilusória autenticidade daquilo que será exposto. Porém, assim que entramos em contato com os registros feitos, nos damos conta de que essa sensação logo é dissolvida. Vários são os capítulos que, desde a página inicial está denunciada a ausência de alguma informação anterior, quer seja por meio do uso das reticências ou não. Se tomarmos como exemplo os diários – de André e de Beth –, diferente do que se espera, a marca temporal, quando é apresentada, está fragmentada: apesar de algumas anotações até aludirem a um determinado dia, não há sequer pistas sobre o mês e o ano os quais se referem. Além disso, há recortes sinalizados por longas reticências e anotações à margem, que notadamente foram feitas anos mais tarde.

No romance de Hatoum, essas *chaves de memória* são evidenciadas por meio de elementos que despontam insistentemente. Logo no início, a primeira narradora – cujo nome não é revelado – se impressiona com um desenho na parede:

> (...) Naquele canto da parede, um pedaço de papel me chamou a atenção. Parecia o rabisco de uma criança fixado na parede, a pouco mais de um metro do chão; de longe, um quadrado colorido perdia-se entre vasos de cristal da Bohemia e consolos recapeados de ônix. Ao observá-lo de perto, notei que as duas manchas de cores eram formadas por mil estrias, como minúsculos afluentes de duas faixas de água de distintos matizes; uma figura franzina, composta de poucos traços, remava numa canoa que bem podia estar dentro ou fora d'água. Incerto também parecia o seu rumo, porque nada no desenho dava sentido ao movimento da canoa. E o continente ou o horizonte pareciam estar fora do quadrado do papel.
> Fiquei intrigada com esse desenho que tanto destoava da decoração suntuosa que o cercava; ao contemplá-lo, algo latejou na minha memória, algo que te remete a uma viagem, a um salto que atravessa anos, décadas. (RCO, p.11)

Obscuros são a localização e o destino da canoa, bem como o que despertou o interesse da narradora pela ilustração. Por mais que a tenha feito rememorar algum

evento de outrora, em nenhum momento é citado qual foi – e se é que realmente aconteceu.

Além do desenho, há outro elemento que irrompe durante todo o texto: o relógio. Carregado de significação e diretamente ligado à questão da evolução temporal, em *Relato*... o objeto adquire um efeito inverso. Ao analisar os vários momentos em que aparece suponho que, ao invés de funcionar como referência, opera como instrumento que carrega em si todo o peso do vivido e, simultaneamente, desvirtua o leitor, lançando-o a um passado remoto e tornando-o refém da própria narrativa. Vale a pena tomar como ponto de partida o relógio de parede de Emilie, que desperta a curiosidade de todos – especialmente em Soraya Ângela – tanto por seu extremo apego a ele, quanto por sua imponência.

> (...) relojão negro, aquele nicho com hastes douradas que atravessara quase um século inteiro competindo com Emilie o ciclo repetitivo dos dias; aquele relógio de parede, o mais silencioso de todos os que conheci, era um dos objetos que mais fascinava Soraya. Ela permanecia horas diante dele, os seus olhos cravados no movimento pendular da haste dourada, no ponteiro de minutos, esperando o salto regular e também calado da flecha negra. Hoje fico pensando no tempo que ela dedicava a esse diálogo surdo com o tempo, indiferente às badaladas quando as duas flechas coincidiam; basta dizer que ao meio-dia as pancadas graves e intensas me doíam os ouvidos, e eu me distanciava da fonte sonora. Ninguém, aliás, suportava as pancadas que surgiam bruscamente, como trovões. Desde pequena, via Soraya impassível diante do objeto negro a anunciar o meio-dia; no início imaginei que podia ser apenas uma brincadeira, mas ela não desviava o olhar nem quando Emilie se aproximava do relógio ao meio-dia, todos os dias; imersa na atmosfera que era só reverberação, ela abria a tampa de cristal, procurava algo em algum recanto da caixa, e então sua mão se perdia nas vísceras metálicas, procurando o orifício, a fenda que se ajustaria à chave, ali, bem no âmago da máquina. (RCO, p.24-5)

Muitas são as histórias que envolvem a origem do objeto. De acordo com Hakim, houve um esforço muito grande da parte de Emilie para comprá-lo e a negociação foi tão demorada que, por um fio, o marselhês não desistiu da venda – que envolvia também a aquisição do comércio para a família, a Parisiense. Vale lembrar que ninguém conseguia entender o motivo de tamanha insistência, já que ela não o utilizava para mecanismo de referência:

> (...) a claridade solar, o canto dos pássaros, o vozerio das pessoas que penetrava no recinto mais afastado da rua, tudo isso inaugurava o dia; o silêncio anunciava a noite. Emilie acompanhava o percurso solar, indiferente às horas do relógio, às badaladas dos sinos da Nossa Senhora dos Remédios e ao toque de clarim que lhe chegava aos ouvidos três vezes ao dia. Desagradava-lhe a idéia de que alguém soprasse uma corneta em intervalos

> de seis horas, o som espraiando-se sobre os telhados de uma cidade cujos moradores acordavam com o canto dos galos: a manhã ensolarada despontava, inesperada, brusca, ao meio do canto. (RCO, p.27-8*)

A importância do relógio para Emilie estava muito mais relacionada ao fato de ele ser o responsável por desencadear lembranças caras a ela do que necessariamente um simples "marcador de horas"; prova disso se dá no fato de tê-lo levado ao sobrado antes mesmo da chegada da mobília. Hakim chega a questionar sua mãe por diversas vezes, porém a única resposta que obteve foi a mesma utilizada por ele na infância, quando indagado a respeito da lua cheia: "é a luz da noite" (RCO, p.33). E com essa frase Emilie encontrou a justificativa para não falar de si mesma.

Muitos são os indícios de que a obsessão da mulher pelo relógio se deu devido à sua passagem pelo convento. No capítulo em que Hakim ganha fala, comenta a respeito de uma conversa que tivera com Hindié – melhor amiga de Emilie –, na qual revela a primeira impressão de Emilie ao chegar ao claustro. Assim que entrou na sala da Vice-Superiora, precisamente ao meio-dia, sentiu-se fascinada pelo objeto negro numa das paredes brancas e se espantou com o som das doze badaladas.

> Ela [Emilie] falava de um som grave e harmônico que parecia vir de algum lugar situado entre o céu e a terra para em seguida expandir-se na atmosfera como o calor da caridade que emana do Eterno e de seu Verbo. E comparava a sucessão de sons às mil vozes secretas das badaladas de um sino que acalmam as noites de agonia e despertam os fiéis para conduzi-los ao pé do altar, onde o arrependimento, a inocência e a infelicidade são evocadas através do silêncio e da meditação. Talvez por isso Emilie parava de viver cada vez que o eco quase imperceptível das badaladas da igreja dos Remédios pairava e desmanchava-se como uma nuvem sobre o pátio onde ela polia os anjos de pedra após extrair-lhes o limo e os carunchos acumulados na temporada de chuvas torrenciais. Ela interrompia as atividades, deixava de dar ordens à Anastácia e passava a contemplar o céu, pensando encontrar entre as nuvens aplastadas contra o fundo azulado e brilhante a caixa negra com uma tampa de cristal, os números dourados em algarismos romanos, os ponteiros superpostos e o pêndulo metálico. (RCO, p.34-5*)

No dia em que, a pedido do irmão, deixou a comunidade religiosa, pleiteou apenas que respeitasse seus dois desejos: continuar a rezar pelo resto daquela manhã e puxar doze vezes a corda do sino ao meio-dia, anunciando o fim das orações. Anos mais tarde, ao vasculhar o baú de segredos da mãe, Hakim se depara com o objeto suntuoso e descreve o impacto causado por ele:

> Esta visita repetiu-se por várias manhãs, porque, ao abrir o baú, detinha-me diante da visão do relógio deitado, a ocupar quase toda a superfície forrada de veludo também negro, tal um barco cravado e esquecido no fundo do oceano.

> Enxergava através da tampa de vidro, as cartas de que me falara Hindié; e violar aquela correspondência guardada dentro do relógio implicava penetrar num tempo longe do presente. Brincava, talvez sem saber, com esse jogo delicado e insensato que consiste em desvendar o passado de alguém, percorrendo zonas desconhecidas do tempo e do espaço: Trípoli, 1898; Ebrin, 1917; Beirute, 1920; Chipre, Trieste, Marselha, Recife e Manaus, 1924. Eram datas e lugares citados esparsamente por Hindié, e eu queria associá-los à vida de Emilie, descobrir os eventos guardados no ventre daquela caixa escura. Numa manhã já distante da que eu descobrira as chaves... decidi abrir a tampa de cristal, penetrar no fosso do relógio deitado, onde o disco dos ponteiros, os números, o pêndulo, tudo estava coberto por objetos. (...) Em algum dia do passado, tu deves ter reparado no bracelete enroscado no antebraço de Emilie... Demorou algum tempo para que eu relacionasse o número de pulseiras aos filhos de Emilie. Nunca descobri de onde surgiram essas argolas delgadas que se reproduziam secretamente no leito do relógio. (...) Quando meu irmão caçula nasceu, as quatro pulseiras passaram a pertencer ao corpo de Emilie. Nessa época eu já havia vasculhado os recantos do baú e do relógio ali encerrado: vi o hábito branco salpicado de bolor, de manchas amarelas e de nódoas de umidade, os sinais do abandono. Jamais ousei tocar naquela túnica de linho nem na auréola plissada, esta repousada sobre aquela, e ambas dobradas com cuidado, como a sombra de um rosto e o contorno de um corpo amparados pelo disco do relógio. Estavam intactas há muito tempo, pois além das manchas e do mofo, uma infinidade de fios formava uma teia compacta e espessa, que certamente crescia a cada dia; estes sinais de permanência e desuso, de distância e segredo, talvez me tivessem impedido de remexer nos panos que Emilie vestira por tão pouco tempo em Ebrin. Essa passagem de sua vida, bem como outras disseminadas entre o Líbano e Manaus, consegui ordená-las graças às cartas empilhadas sob o disco do pêndulo, nos confins da caixa de madeira. (RCO, p.54-5)

Torna-se de suma importância destacar que essa conexão meticulosamente construída de Emilie com o relógio (e com o tempo) se dá até mesmo no momento de sua morte. Assim que a narradora acorda na casa de sua mãe biológica e pergunta sobre Emilie, a mulher com quem conversa, enquanto responde, **dá corda no relógio de parede**, como se todo o movimento o romance dependesse da vida da matriarca. E a narradora completa: “Na fala da mulher que permanecera diante de mim, havia uma parte da vida passada, um inferno de lembranças, um mundo paralisado à espera de movimento” (RCO, p.11).

Tanto Hakim quanto a narradora também se vêem em determinado momento, quase involuntariamente, ligados ao relógio que carregam. Porém, mais uma vez, ele não funciona como referência temporal e, sim, como elemento desencadeador de perturbação daquele que o utiliza. Dias antes de partir definitivamente de casa, Hakim solicita à Emilie que o leve ao encontro de Samara Délia, a fim de que pudesse conversar a sós com a irmã. Porém, não bastou muito para que se visse aturdido por um impulso desenfreado em se ater ao relógio.

> Nesse encontro, o que mais nos exasperava eram os anos silenciosos, o tempo que vivemos alijados um do outro. Falar disso era um tabu, embora soubéssemos que esse longo desencontro nos marcaria para o resto da vida. Sabia que ela estava à espera de um comentário ou julgamento, e eu reagia consultando o relógio, fingindo estar com pressa. Fiz, então, uma reflexão que me ajudou a calar a ânsia de comentar um assunto que me desgostava: todo esse tempo em que trocamos poucas palavras e alguns olhares, acabou nos aproximando, pois o silêncio também participa do conhecimento entre duas pessoas. Talvez ela não quisesse mais falar nisso, e o fato de ter desviado os olhos da fotografia insinuava uma mudança de assunto. (RCO, p.117)

Em outro trecho, a narradora se encontra acidentalmente com Dorner, com quem acaba iniciando uma conversa. Assim que a reconhece, ele começa a falar do passado e faz com que ela se sinta atordoada ao ponto de, compulsivamente, reparar no relógio, no tempo que passa:

> Foi então que comecei a consultar com nervosismo e obstinação o relógio; ouvi a badalada solitária anunciar a primeira hora da tarde e assustei-me com a defasagem de sessenta minutos; aqui, o fluxo do tempo é tão lento que a vida pode se arrastar sem pressa. Mas algo me apressava, além da vontade de desvencilhar-me de Dorner: ficar ali, a sós com ele, significava dar margem a uma nostalgia sem fim. Os versos, o seu olhar melancólico e, sobretudo, o silêncio não eram maneiras sutis de recorrer a uma presença impossível? Porque parecia que tudo o que ele dizia, ou que poderia ter dito, era dirigido para ti; ou se precipitava rumo ao passado. (RCO, p.134)

E mais a frente, ela acrescenta: “O que me deixava irrequieta, enquanto andava, era consultar continuamente o relógio, sem saber ao certo o porquê desse gesto que me parecia desnecessário, gratuito e quase hostil ao movimento do meu corpo.” (RCO, p.135).

Neste ponto, torna-se interessante retomar e fazer uma reflexão sobre as passagens: Hakim, antes de partir de casa, anseia encontrar sua irmã e ter uma última conversa a sós; a narradora decide voltar à terra natal, a pedido do irmão, a fim de colher informações sobre o passado da família. O que se espera das personagens, então, é que estejam dispostas a abrir mão de algumas horas em prol de cumprirem seus propósitos; porém, falar do passado os desestabiliza. Neste (re)encontro, ao se darem conta de que não podem dominar as lembranças, são tomados por um sentimento perturbador. O relógio, neste instante, exerce o papel de mostrar a efemeridade do tempo e, por isso, a pressa repentina surge como resposta ao que se quer resgatar. Tal argumento se torna mais interessante ainda se levarmos em consideração que quando os dois – Hakim e narradora – se encontram, a atitude de ambos é totalmente diferente, pois se deixam levar sem sequer se atentarem às horas:

> O encontro aconteceu na noite do domingo, sob a parreira do pátio pequeno, bem debaixo das janelas dos quartos onde havíamos morado. Na manhã da segunda-feira tio Hakim continuava falando, e só interrompia a fala para rever os animais e dar uma volta no pátio da fonte, onde molhava o rosto e os cabelos; depois retornava com mais vigor, com a cabeça formigando de cenas e diálogos, como alguém que acaba de encontrar a chave da memória. (RCO, p.32)

No que concerne à obra de Cardoso, constatamos também a presença deste objeto, apesar de aparecer de forma mais mitigada e com uma função avessa àquela engendrada por Hatoum: o relógio desempenha o papel de anunciar o início/fim de um ciclo. Portanto, ele implantará a nítida fronteira entre o passado e o novo.

Após o reencontro de André com sua mãe, quinze anos depois do afastamento, o rapaz sente algo latejar diferente dentro de si e se dá conta de que a partir de então alguma coisa mudará para sempre. Por meio das anotações do jovem torna-se possível distinguir a ansiedade que o tomava ao pensar no instante exato em que finalmente conheceria sua mãe. Embora tenha declarado o quanto esperava pelas palavras repletas de calor, ternura e compreensão que ouviu, o encontro não se deu como havia imaginado:

> No escuro, prestava atenção ao ruído do relógio, e aquilo me parecia diferente, como se marcasse os momentos de uma vida nova. Lembrava-me de que, no jardim, rompendo seu aparente alheamento, ela tomara de súbito minha cabeça entre suas mãos, e dissera, olhos mergulhados nos meus, um dizível frêmito na voz: “Meu filho, meu filho!” E apesar de parecer estranho, era como se me dissesse uma palavra de amor, não igual às que as mães dizem comumente aos filhos, mas as que às mulheres dizem ao objeto de sua paixão. Não me treme a mão, nenhum remorso obscurece minha consciência ao confessar isto; nem sequer de longe, posso imaginar que poderiam ser outros os sentimentos que nos uniam naquele abraço. É que havia na sua expressão um enorme tormento, e sua palavra era como o gemido de um animal ferido e sem recursos. Não sei por quê, insensivelmente, as lágrimas me vieram aos olhos. (CCA, p.219-20)

Na passagem, fica assinalada a transição entre toda sua expectativa para o encontro com Nina e o momento em que tudo isso é desconstruído, já que a vê como objeto de desejo. Acredito que o referido excerto é de fundamental importância para a compreensão do romance: ao levar em consideração que se fala de um jovem que, aos quinze anos, pela primeira vez se depara com a mãe e se encanta com sua beleza incomparável, torna-se aceitável a hipótese de que as reflexões dele não passam de fantasias de adolescente. E, por isso, a presença do relógio é crucial para demarcar este

rito de passagem entre a percepção da criança com relação à mãe e a do homem para com a mulher amada.

Em outro ponto da narrativa, a peça mais uma vez aparecerá como determinante de uma nova etapa que será instaurada, mas dessa vez com a personagem Nina.

> (Ao escrever isto, lembro-me de cenas, de acontecimentos antigos – naquela tarde, por exemplo, num bar da praia, em que você me ofereceu um relógio de pulseira... Havia um outro amigo perto de nós, e era dele, não sei por que louco capricho, que eu esperava aquela amabilidade. Creio mesmo que havia me referido, dias antes, em sua presença, à necessidade de um relógio. Então você se apressou e trouxe o presente. Isto, precisamente isto, foi o que me irritou. Eu nem sequer podia demonstrar um simples desejo, e você corria satisfazê-lo. E não era da sua parte, precisamente, que eu queria pressa e decisão. Desdenhosa, fechei o estojo onde se achava o presente e, num gesto incontrolado, atirei-o ao meio da rua. O estojo se abriu e lá ficou a jóia faiscando sobre o asfalto. Você quis levantar-se, eu o impedi. "Se tocar *naquilo*, eu irei embora", afirmei. Você ficou quieto mas – ah – seus olhos encheram-se de lágrimas. O outro, também sentado ao meu lado, assistia à cena em silêncio. A jóia permaneceu no chão até que um vagabundo se apoderou dela, examinou-a, e desapareceu rapidamente atrás de uma esquina. Não sei o que aconteceu depois, Coronel, mas, o que quer que tenha sido, posso garantir que foi aquela a última vez em que vi o homem que se achava sentado ao meu lado. Assustado ou não, desapareceu para nunca mais voltar.) (CCA, p.322-3)

No trecho, retirado de uma das cartas de Nina ao Coronel – velho amigo de seu pai e com quem manteve vínculo por muito tempo –, a mulher declara que ao olhar para o passado se arrepende dos seus atos e evoca o episódio em que o objeto aparece. Sendo assim, acredito que a lembrança da jóia desprezada é significativa devido à intrínseca relação da personagem com o tempo, ainda mais quando se dá conta das injustiças que cometeu: "Ah, meu caro, é necessário que a idade chegue para que se compreendam determinadas verdades. Ou melhor, para que elas tenham realidade dentro de nós, pois realidade significa tempo, e não podemos acreditar naquilo que a idade não nos permite" (CCA, p.322).

Mais à frente, a imagem do relógio novamente se faz marcante. Na cena narrada, Nina está no quarto, à beira da morte, e Ana – sua cunhada – começa a reparar na mudança de comportamento do marido, Demétrio.

> Voltava-se [Demétrio], e agora em sua fisionomia havia uma real expressão de abatimento. Devagar entrava novamente em casa, ia até ao sofá, deixava-se cair. Tudo nele agora era silêncio e desânimo, as mãos abandonadas ao longo do corpo, a cabeça baixa, os pés unidos. Eu o via, e repito, nenhuma piedade me despertava – acima dele, longe, no fim do corredor, sentia palpitando aquele coração que teimava em não se desprender da vida – e era tão poderosa essa impressão que eu sentia o seu fraco rumor ultrapassar o

> tique-taque do relógio, e soar agudo e imperioso, por cima de nossas cabeças, não como um adeus, mas como uma ordem, de resistência e de paz. (CCA, p.427-8)

No romance frequentemente é anunciado o impacto de Nina na vida das demais personagens, além de tudo mais que aparece ao seu redor. Em sua última confissão, Ana narra a mudança do clima da casa com a presença da moribunda, como se o local funcionasse como espelho de Nina. Para ela, a existência dessa mulher era tão impactante que, mesmo estando trancada no quarto impregnado pela doença, era capaz de se ouvir seu coração soar mais alto que o relógio, como um ser acima do tempo.

Notamos na narrativa de Hatoum, ainda, outros recursos que visam, de alguma forma, servir de esteio para resgatar o que ficou perdido no tempo. A narradora inicial enumera a maior parte deles: "(...) Retirei do alforje o caderno, o gravador e as cartas que me enviaste da Espanha e coloquei tudo sobre uma mesinha de ônix, ao lado do desenho afixado na sala" (RCO, p.12). Além destes e do relógio mencionado anteriormente, destacamos também a importância da "memória invejável" de Dorner, que era reavivada por meio de suas anotações e fotografias:

> (...) como se o tempo, suspenso, tivesse criado um pequeno mundo de fantasmagoria, um mundo de imagens, desencantado, abrigando famílias inteiras que passavam diante da câmera, reunidas nos jardins dos casarões ou no convés dos transatlânticos que atracavam no porto de Manaus. (RCO, p.61)

É nesse ponto que se dá a segunda etapa do movimento sugerido por mim. Para fechar o ciclo criado, as personagens descobrem que não há mais como recuperar o passado, já que as lembranças são repletas de lacunas, que acabam dando espaço para a imaginação preenchê-las.

Na *Crônica*..., muitos são os fragmentos em que é possível notar esta compreensão por parte das personagens. Por isso, na sequência serão destacadas algumas passagens a fim de ilustrar o argumento. A primeira delas, retirada da conclusão do diário de André, traz à luz essas lembranças mutáveis devido à passagem do tempo:

> (...meu Deus, que é a morte? Até quando, longe de mim, já sob a terra que agasalhará seus restos mortais, terei de refazer neste mundo o caminho do seu ensinamento, da sua admirável lição de amor, encontrando nesta o aveludado de um beijo – "era assim que ela beijava" – naquela um modo de sorrir, nesta outra o tombar de uma mecha rebelde dos cabelos – todas, todas essas inumeráveis mulheres que cada um encontra ao longo da vida, e que me

> auxiliarão a recompor, na dor e na saudade, essa imagem única que havia partido para sempre? Que é, meu Deus, o para sempre – o eco duro e pomposo dessa expressão ecoando através dos despovoados corredores da alma – o para sempre que na verdade nada significa, e nem mesmo é um átimo visível no instante em que o supomos, e no entanto é o nosso único bem, porque a única coisa definitiva no parco vocabulário de nossas possibilidades terrenas...
> Que é o para sempre senão o existir contínuo e líquido de tudo aquilo que é liberto de contingência, que se transforma, evolui e deságua sem cessar em praias de sensações também mutáveis? Inútil esconder: o para sempre ali se achava diante dos meus olhos. Um minuto ainda, apenas um minuto – e também este escorregaria longe do meu esforço para captá-lo, enquanto eu mesmo, também para sempre, escorregaria e passaria – e comigo, como uma carga de detritos sem sentidos e sem chama, também escoaria para sempre meu amor, meu tormento e até mesmo minha própria fidelidade. Sim, que é o para sempre senão a última imagem deste mundo – não exclusivamente deste, mas de qualquer mundo que se enovele numa arquitetura de sonho e de permanência – a figuração de nossos jogos e prazeres, de nossos achaques e medos, de nossos amores e de nossas traições – a força enfim que modela não esse que somos diariamente, mas o possível, o constantemente inatingido, que perseguimos como se acompanha o rastro do amor que não se consegue, e que afinal é apenas a lembrança de um bem perdido – quando? – num lugar que ignoramos, mas cuja perda nos punge, e nos arrebata, totais, a esse nada ou a esse tudo inflamado, injusto, onde para sempre nos confundimos ao geral, ao absoluto, ao perfeito de que tanto carecemos.) (CCA, p.19-20)

Mais a frente, ainda reforça o conteúdo ambíguo da memória:

> Adianta no entanto pensar, rever? À força de repisar esses fatos, perdi deles a noção real, misturei uns aos outros, confundi tudo – e mal ou bem, sob o esforço de uma verdade ou de uma fantasia – o nome não importa – fui vivendo as horas que me eram dadas, aprendendo que há modos e modos de ser homem – e o menos digno deles não era, por certo, o que nos faz viver calados e sozinhos em meio aos escombros de todos os sonhos que criamos. (CCA, p.355)

Na primeira narrativa do médico, quem cuida de Nina nos momentos finais, esta questão aparece claramente na própria abertura: “Não me lembro exatamente do dia, e nem posso precisar a hora...” (CCA, p.68). Noutro momento do romance, ele, mais uma vez, fala acerca dessa dubiedade que envolve quando se tenta reaver lembranças.

> Não é do meu gosto remexer essas coisas que considero mortas, se bem que nem todas tenham sido convenientemente esclarecidas, e nem tudo signifique uma acusação aos entes que delas participaram. Além do mais, acredito que uma família, como a dos Meneses, que tanto lustro deram à história do nosso Município, tenha direito ao silêncio que vem buscando através dos anos, e que não consegue, pela violência dos fatos que viveu – e que no entanto só nos merecem compreensão e esquecimento. Pesa-me a consciência, no entanto, ocultar fatos que poderiam elucidar alguns daqueles mistérios que na época tanto abalaram nosso povoado. Pensando bem, este é o motivo por que me encontro aqui, reajustando sobre o passado essas lentes, que apesar de trêmulas só procuram servir à verdade. Naturalmente não me é fácil

> desenterrar essas figuras, pois elas se acham visceralmente presas ao que eu próprio fui, às minhas emoções daquele tempo. (CCA, p.144)
>
> ...E finalmente concordo em narrar o que presenciei aquela época, apesar de serem fatos tão antigos que provavelmente já não existe mais nenhum dos personagens que neles tomaram parte. Bem pensado, é talvez este o motivo que me leva a usar a pena, e se a letra parece aqui ou ali um pouco mais tremida, é que a idade não me permite escrever com a facilidade de outros tempos, e nem a memória é tão pronta a acudir ao meu chamado. No entanto, creio poder precisar exatamente o dia a que o senhor se refere. Neste ponto, suas indagações são úteis, pois obrigam-me a situar as lembranças que flutuam desamparadas ao sabor da memória. (CCA, p.243)

Nina, ao escrever para Valdo, expõe uma das características mais marcantes dos Meneses: a necessidade de estarem escondidos por trás de uma máscara, de lutar o tempo para *camuflar* a verdade que os configura. Relembra então da promessa de amor eterno que fizera junto ao marido sem entender como tudo pôde ter se modificado tão de repente.

> Quem somos nós que assim passamos como espuma, e nada deixamos do que construímos, senão um punhado de cinza e sombra? Debato-me, o coração me vem aos lábios: que é válido, que é invulnerável à fúria do tempo, qual o sentimento que não se esgota e não se ultraja? (CCA, p.41)

Ao confessar-se para Padre Justino, Ana também traz à tona esse terreno movediço em que suas palavras foram instaladas:

> Na verdade, nem sei como começar; antes de dar início a esta confissão – porque assim eu quero que o senhor a tome, Padre, e só assim meu coração se sentirá aliviado – pensei que este seria o meio mais fácil de me fazer compreender, e que as palavras viriam naturalmente ao meu pensamento. Vejo agora o quanto me enganei, e hesito, e tremo ainda, tropeçando nas expressões como uma colegial que lutasse com a dificuldade de um tema. É que não se trata de um fato positivo, de uma revelação palpável que eu possa apresentar como prova – digamos assim – definitiva de tudo o que afirmo. Porque a verdade é que nem mesmo tenho a pretensão de afirmar o que quer que seja, e ao longo das linhas que se acumulam diante de mim apenas deixo transbordar a minha alma e tudo o que nela vai de tremenda confusão. Esta é que é a verdade, Padre, a única que realmente posso evidenciar nesta carta – e no entanto, para atirar-me a esta confissão, foi necessário uma certeza que ainda hoje me faz tremer, uma consciência aguda e martirizada que vale mais do que todos os atestados juntos. Que é a verdade? (CCA, p.102-3)

Por fim, Valdo, marido de Nina, em seu segundo depoimento, chega também a reavaliar sua percepção de momentos vividos. No fragmento que se segue, conta-nos a respeito do instante em que vê o cadáver da esposa exposto na sala. Para ele é difícil acreditar que o corpo não mais contivesse algum resquício de vida:

> "Não! Não!", exclamei, procurando convencer-me de que se tratava apenas de uma alucinação. Mas, cedendo a um impulso irresistível, levantei a ponta do linho. O rosto nu repontou na claridade como um grito escapado e bruscamente contido – mas estava viva, eu poderia jurar, estava viva e respirava, se bem que aquilo fosse apenas um sopro, como o hálito de uma rosa se desmanchando. (Hoje, quando já não resta dela senão a imagem do que foi, costumo pensar que realmente se tenha tratado de uma alucinação, ou melhor ainda, de um desses restos de vida que se situam entre a existência verdadeira e a morte total, a que os médicos dão o nome de "terreno neutro", e do qual não sabemos nada, senão que é o pórtico de um caminho a se começar, tendo por trás, ainda delineada numa luz que se esvai, a perspectiva do caminho que ficou.) (CCA, p.439)

Da mesma forma que o romance de Lúcio Cardoso, *Relato de um certo Oriente* apresenta essa impossibilidade de restaurar o passado e, nos momentos em que se tem esta oportunidade, logo distinguem a duvidosa matéria que têm em mãos. No primeiro capítulo, a narradora, recém-chegada à casa de sua mãe biológica, se vê diante de uma mulher a quem não consegue reconhecer: "Talvez em algum lugar da infância tivesse convivido com ela, mas não encontrei nenhum traço familiar, nenhum sinal que acenasse ao passado." (RCO, p.09). O irmão da narradora também comenta com pesar que não se lembra do dia da morte de Soraya Ângela:

> Numa das cartas que me enviaste, escreveste algo assim: "A vida começa verdadeiramente com a memória, e naquela manhã ensolarada e fatídica, tu te lembras perfeitamente das quatro pulseiras de ouro no braço direito de Emilie e do seu vestido bordado com flores; que privilégio, o de poder recordar tudo isso, e eu? vestido de marinheiro, não participava sequer do estarrecimento, da tristeza dos outros, lembro apenas que Soraya existia, era bem mais alta do que eu, lembro-me vagamente de suas mãos tocando meu rosto e de seu apego aos animais; seu desaparecimento, se não me passou despercebido, foi um enigma; ou, como Emilie me diria nos anos seguintes: a tua prima viajou... Soube, por ti, que eu quase testemunhara sua morte; vã testemunha, onde eu estava naquela manhã?" (RCO, p.21-2)

Para o marido de Emilie essa questão é evidenciada quando conta sobre sua chegada ao Amazonas, suas impressões e sensações vividas:

> Ao meu redor todos ainda dormiam, de modo que presenciei sozinho aquele amanhecer, que nunca mais se repetiria com a mesma intensidade. Compreendi, com o passar do tempo, que a visão de uma paisagem singular pode alterar o destino de um homem e torná-lo menos estranho à terra em que ele pisa pela primeira vez. (RCO, p.72-3*)

Aliás, Dorner chega a afirmar que sentia certa "indisposição" por parte do marido de Emilie quando evocava conversas passadas (RCO, p.77). Assim como o pai,

Hakim não tem certeza de sua capacidade para recompor, depois de tantos anos, a imagem de Hindié, ou melhor, nada além do seu cheiro:

> Na infância há odores inesquecíveis. Durante esses anos de ausência, não sei se seria capaz de recompor na memória o corpo inteiro de Hindié, mas o bafo que se despregava dela, mesmo à distância, me perseguiu como a golfada de um vento eterno vindo de muito longe. (RCO, p.37)

Além disso, noutra ocasião, o próprio ato de Hakim vasculhando o baú de Emilie expõe sua investida em descobrir algum segredo dela, porém só lhe é possível levantar suposições e deixar correr livre a imaginação a respeito de cada objeto ali escondido. Para nós, a mudança de postura de Samara Délia após a gravidez, citada pelo irmão, é mais um indício de impedimento para se conservar o passado:

> Devia ter quinze ou dezesseis anos quando ficou grávida: era uma menina que brincava de boneca contigo, trepava nas árvores para colher frutas, e fazia estrepolias que animavam a vida da casa. Nada disso permaneceu após o nascimento da filha. Além de uma brusca interrupção da adolescência, comecei a reparar na mãe certos traços da filha. (p.110-1)

E será mais adiante – em duas passagens referentes ao instante em que descobre que Samara morava na Parisiense – que Hakim falará abertamente sobre sua convicção de que nada mais poderá ser recuperado, já que tudo não passa de cenas embaralhadas:

> ao acender a luz, lembrei-me da atmosfera quieta das tardes dos sábados: a luminosidade embaçada envolvendo os enormes cubos de cristal e os mesmos objetos (tecidos, leques, frascos de perfume) arrumados nas prateleiras: um ambiente que te faz recordar fragmentos de imagens que surgem e se dissipam quase ao mesmo tempo, numa tarde desfeita em pedaços, ou numa única tarde que era todas as tardes da minha infância. (RCO, p.115)

> O leito era o objeto comum às duas moradias, às duas vidas; às duas épocas. (...) Pensava: quem pode desenredar tantas lembranças confusas?! Porque na confluência de olhares misturavam-se cenas e sentimentos disseminados em épocas distintas: os passeios de bonde, os mergulhos na água gelada dos igarapés, os segredos de irmãos, o medo e o ciúme que se apodera de um ao ver que o outro se prepara para o primeiro baile; e sobretudo os risos de cumplicidade nas madrugadas em que acordávamos com rangidos de camas e vozes abafadas de corpos resfolegantes. Com o riso contido, saiamos do nosso quarto na ponta dos pés, atravessávamos o longo corredor e parávamos diante da porta do quarto dos pais; como duas sentinelas, vigiávamos às cegas, mas com uma imaginação ardente que dava piruetas, o que acontecia lá dentro do quarto. E sem parar de rir (uma das mãos tapava a nossa boca e a outra apertava a mão do outro), encostávamos a cabeça ma porta para captar não mãos a crepitação do leito e sim um ciclone de risos e estrondos: um circo em chamas no coração da noite. Dali não arredávamos o pé enquanto perdurasse o ímpeto dos corpos acasalados. O silêncio tardava a chegar, e às vezes não chegava nunca: o sono vencia a nossa curiosidade, e

> regressávamos ao quarto como dois sonâmbulos tateando as paredes do corredor, e acordávamos com as palmas e os passos de um corpo vigoroso que parecia ter dormido três noites seguidas. (RCO, p.117-8)

Difícil saber até que ponto confiar em suas recordações, o quê de verdade seria possível tirar delas:

> A nossa cumplicidade, que parecia ser um atributo da noite, vinha à tona quando a memória percorria as águas da infância. Pensava: o que sobrevivera daquela outra pessoa, ainda criança? Um resíduo daquela época era visível no olhar dela, mas o sorriso e os trejeitos haviam sumido, e a voz também mudara; pausada, serena sem ser austera... (...) Enfim, já disposto a ir embora, perguntei por que viera morar na Parisiense, onde tudo eram sombras do passado.
> - Do teu passado, não do meu – disse com precipitação. – Toda minha vida foi abandonada na outra casa, no quarto onde penei durante anos. Decidi morar aqui porque o silêncio do meu pai é terrível, é quase um desafio para mim. (p.119)

Dorner, supostamente, é o único que consegue guardar/resgatar esse passado, isso porque tem o privilégio de poder contar com as fotografias e anotações que costumava fazer. Mesmo assim, admite, em determinado momento da narrativa, que tais transcrições não eram tão fidedignas assim. A respeito do marido de Emilie, confessa para a narradora:

> Aproveitei sua disposição para uma conversa (pois não poucas vezes ele sentenciou que o silêncio é mais belo e consistente que muitas palavras), e tentei sondar algo do seu passado. (...) A mania que cultivei aqui, de anotar o que ouvia, me permitiu encher alguns cadernos com transcrições da fala dos outros. Um desses cadernos encerra, com poucas distorções, o que foi dito por teu pai no entardecer de um dia de 1929. (RCO, p.70)

Vale lembrar que, por mais que Dorner anotasse suas conversas com o máximo de rigor, não há dúvidas de que ele não possui tudo o que registrou. Na cena em que a narradora descreve o momento da mudança brusca no clima – logo após o achincalhamento público de Lobato –, conta o instante em que reconhece Dorner e chama a sua atenção:

> Recitei, um pouco vexada mas em voz alta, os dois versos que sempre recitavas ao voltar das aulas [conta para o irmão], no porão já distante da adolescência; desde então, cultivei o prazer em recitar palavras e sons que desconhecia. Ao escutar minha voz engrolada, o rosto dele se iluminou, como se as palavras diluíssem a amargura de uma fisionomia outrora serena. Ele abriu os braços e disse: “Du hier, Mädchen?!”, e assim permaneceu, de braços abertos, com uma expressão incrédula, o sorriso e o olhar conciliando

> emoção e surpresa, sem atinar para as folhas de papel que caíam de sua pasta e eram levadas pelo vento. (RCO, p.129-30)

Acreditamos, ainda, esse movimento utópico – que transita entre buscar o passado e se dar conta de sua impossibilidade – seja devido à trama do romance que não permite que aconteça o reencontro de Emilie com a narradora e muito menos com seu filho, Hakim. Nas palavras da narradora:

> Foi doloroso não ter visto Emilie, aceitar com resignação a impossibilidade de um encontro, eu que adiei tantas vezes essa viagem, presa na armadilha do dia-a-dia, ao fim de cada ano pensando: já é tempo de ir vê-la, de saciar essa ânsia, de enfronhar-me com ela no fundo da rede. Nos últimos anos não tive noticias dela, mas sabia que Hindié seguia passo a passo a vida de Emilie. Quando o último filho deixou o sobrado, ela fez questão de morar sozinha, e até pediu à Anastácia Socorro para ajudá-la a tomar essa decisão. A lavadeira voltou para o interior, mas nas festas natalinas retornava à cidade para participar de um almoço que reunia a família. Emilie costumava dizer que a solidão e a velhice se amparam mutuamente antes do fim, e que um velho solitário refugia-se no passado, que é vasto e não poucas vezes gratificante. (RCO, p.136-7)

Para arrematar a última aresta remanescente, a narradora presencia uma cena confusa que somente mais tarde descobriremos que se refere ao momento exato da morte de Emilie e o relógio, única peça que a conecta ao passado, é destruído pela criança.

> (...) Lá fora, a claridade ainda tênue, e, ao olhar para a vegetação estática do jardim, a mulher opinou: 'Só mais tarde é que vai chover'.
> Foi nesse instante que a coisa aconteceu com uma precisão incrível; mal posso afirmar se houve um intervalo de um átimo entre as pancadas do relógio da copa e o trinado do telefone. Os dois sons surgiram ao mesmo tempo, e pareciam pertencer à mesma fonte sonora. A coincidência de sons durou alguns segundos; no momento em que o telefone emudeceu, a criança arremessou a cabeça da boneca de encontro às hastes do relógio, provocando uma seqüência de acordes graves e desordenados, como os sons de um piano desafinado. As duas hastes ainda se chocavam quando ouvi a última pancada do sino da igreja. Só então corri para atender o telefone, mas nada escutei, senão ruídos e interferências. (RCO, p.12)

Por fim, é de suma importância asseverar ainda que ambos tenham como tema principal a morte da personagem feminina, que permeia todo o romance e liga todos os acontecimentos. Ao tratar dela, os autores passam a subverter a ordem cronológica da própria vida, até porque o fim está indiciado desde a abertura.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

De acordo com o que foi explicitado até aqui, pretendeu-se apresentar, primeiramente, uma aproximação entre os romances, que, apesar de situados em momentos históricos diferentes, privilegiam com certa intensidade a disposição (ou a falta de) do tempo na narrativa. Tal afirmação se torna plausível haja vista não ser possível pensar em obra literária como produto sem interação com quaisquer outras produções culturais. Logo, as obras que chegam até nós devem ser vistas como composições orientadas por produções diversas, inseridas numa mesma esfera, tanto do autor como de outros autores, que acabam por originar um diálogo social e que funcionam como parte dele.

Sendo assim, o processo de criação de um escritor consiste na organização verbal significativa das experiências[147] vividas por ele, enriquecidas de imaginação. Torna-se necessário, então, ter em mente nosso papel como críticos, refletir sobre os fenômenos que ocorrem nas obras de arte e analisá-los, além de desvendar as especificidades de uma época que o artista tentou, ao mesmo tempo, manifestar e contrariar.

Tendo como base como se dá o processo de intertextualidade, pretendemos, com esta pesquisa, discorrer acerca de um dos aspectos que dialogam entre os referidos romances de Lúcio Cardoso e de Milton Hatoum, recorte este que considerarmos como privilegiado nestas obras: a construção da estrutura temporal na narrativa. Pautado na disposição mesma da memória, o tempo, ao invés de situar o leitor, o desvirtua e abre margem para uma constante reconstrução do enredo.

Acredita-se que Milton Hatoum tenha se apropriado das questões desenvolvidas por Lúcio Cardoso, durante ao processo de criação de *Relato de um certo Oriente*, ressignificando as tensões criadas e alterando significativamente sua função, com o intuito de transformá-las e revigorar o que parecia esquecido. Para isso torna-se necessário considerar a ausência de fronteiras precisas quando se trata de obras literárias e ter em mente as relações que fazem parte de seu processo constitutivo. Na reflexão proposta, foi sugerida uma leitura possível de *Crônica da Casa Assassinada* (1959) e *Relato de um certo Oriente* (1989), de modo a comprovar o movimento que se dá entre eles.

---

[147] Neste caso, "experiência" engloba tanto as pessoais quanto as literárias, isto é, as experiências de vida e de leitura que o autor vivenciou e vivencia.

Por fim, intencionamos, com esse estudo, reiterar a importância de Lúcio Cardoso e sua possível repercussão na composição de Milton Hatoum. Nossa pesquisa teve o intuito de refutar a ignorância que tem cercado a obra de Lúcio Cardoso, escritor ímpar da Literatura Brasileira. Haja vista sua contribuição ter sido de grande valia às nossas Letras, infelizmente ainda continua à margem sem o menor fundamento.

Apesar de toda essa repugnância, deve-se levar em consideração que sua escrita foi e continua sendo fonte de inspiração para muitos escritores da atualidade. Levantou-se aqui a hipótese de Milton Hatoum ser um destes. Tal conclusão foi propiciada a partir dos vários estudos feitos sobre sua obra, ao ponto de possibilitar a constatação de que *Relato de um certo Oriente* constitui-se de forma semelhante à *Crônica da Casa Assassinada*, o que pode levar a uma interpretação de que a primeira trilha pelos caminhos deixados pela última.

BIBLIOGRAFIA

Obras de Lúcio Cardoso

Arte pela arte. In: *Letras Brasileiras – A Noite*, Rio de Janeiro, ano II, n.16, pp.64-5, ago.1944.

A luz no subsolo. 3.ed. Apresentação de Luiz Ruffato e texto de contracapa de Hélio Pellegrino. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. 367p.

A professora Hilda. Rio de Janeiro: José Olympio, 1946. 192p.

Crônica da Casa Assassinada. Edição Comemorativa. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999. 518p.

Diários. Organização, apresentação, cronologia, estabelecimento de texto e notas de Ésio Macedo Ribeiro. 2.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013. 755p.

Dias perdidos. 3.ed. Apresentação de Antonio Arnoni Prado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006. 404p.

Inácio (3.ed.), *O enfeitiçado* (3.ed.) *& Baltazar* (1.ed.). Prefácio e organização de André Seffrin, apresentação de Nelson de Oliveira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. 381p.

Maleita. 8.ed. Apresentação de Luiz Carlos Lacerda. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005. 236p.

O anfiteatro. Rio de Janeiro: Agir, 1946. 227p.

O desconhecido & Mãos vazias. 3.ed. Prefácio e seleção de André Seffrin, apresentação de Leo Gilson Ribeiro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000. 317p.

O viajante. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973. 305p.

Os intelectuais pensam – da Imaginação à Realidade – a Palavra de Lúcio Cardoso. *Dom Casmurro*, Rio de Janeiro, 9 jun. 1938, p.2. [Entrevista concedida a Brito Broca].

Poesia Completa. Edição crítica de Ésio Macedo Ribeiro. São Paulo: EDUSP, 2011. 1112p.

Salgueiro. 3.ed. Apresentação de Milton Hatoum. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007. 255p.

Obras sobre *Crônica da Casa Assassinada*

ALMEIDA, Teresa de. A metrópole expressionista. *Cult – revista brasileira de literatura*, São Paulo, ano 2, n. 14, p.54-9, set/1998.

BRANDÃO, Ruth Silviano (org.). *Lúcio Cardoso:* a travessia da escrita. Belo Horizonte: UFMG, 1998. 160p. (Humanitas)

BUENO, Luís. Clarice, Guimarães e antes. *Teresa – revista de literatura brasileira*, São Paulo, ano X, n. 02, pp.249-59, 2001.

CARDOSO, Maria Helena. Lúcio e a nossa vida. *Minas Gerais Suplemento Literário*, Belo Horizonte, 30 nov. 1968.

CARDOSO, Rafael. Uma harmonia difícil: Lúcio Cardoso e o cinema. *Cult – revista brasileira de literatura*, São Paulo, ano 2, n. 14, p.60-3, set. 1998.

CARELLI, Mário. *Corcel de Fogo:* vida e obra de Lúcio Cardoso (1912-1968). Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988. 250p.

MARTINS, Gilberto Figueiredo. Recordações da casa dos mortos. *Cult – revista brasileira de literatura*, São Paulo, ano 2, n.14, p.48-53, set. 1998.

SANTOS, Cássia dos. *Polêmica e controvérsia em Lúcio Cardoso.* Campinas: Mercado e Letras/ FAPESP, 2001. 223p.

SANTOS, Hamilton dos. *Lúcio Cardoso:* nem leviano nem grave. São Paulo: Brasiliense, 1987. 74p. (Encanto Radical)

SILVA, Enaura Quixabeira Rosa e. *Lúcio Cardoso:* paixão e morte na literatura brasileira. Maceió: EDUFAL, 2004. 249p.

Obras de Milton Hatoum

A Amazônia Árabe. *Textos da Gávea***.** Entrevista concedida a Francisco José Viegas, 31 jan. 2005. Disponível em: 20 mar. 2013, grifo do autor.

A cidade ilhada: contos. 6.reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. 127p.

Armadilhas para um leitor. *EntreLivros,* São Paulo, ano 1, n. 09, p.26-7, jan. 2006

Cinzas do Norte. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. 240p.

Conferência "Sobre Relato de um certo Oriente", realizada em 28 de setembro de 1995, a convite do Centro de Estudos da Cultura da PUC, publicada posteriormente sob título *Literatura & Memória* (Notas sobre Relato de um certo Oriente). São Paulo: PUC-SP, 1996.

Contra o cinismo e o conformismo. *EntreLivros*, São Paulo, ano 2, n.14, pp.26-7, set. 2006.

Dois irmãos. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. 266p.

Sobre Relato de um certo Oriente, *Literatura & Memória,* PUC-SP, 1996. 15p.

Órfãos do Eldorado. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. 112p.

Relato de um certo Oriente. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, 166p.

Um certo Oriente brasileiro. *DW-World*. Entrevista concedida à Soraia Vilela. Disponível em: <http://www.dw.de/um-certo-oriente-brasileiro/a-1355376-1> Acesso em: 18 jan. 2013.

Um solitário à espreita: crônicas. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. 287p.

Obras sobre *Relato de um certo Oriente*

CRISTO, Maria da Luz Pinheiro de (org.). *Arquitetura da memória:* ensaios sobre os romances *Dois Irmãos, Relato de um certo Oriente* e *Cinzas do Norte* de Milton Hatoum. Manaus: Editora da Universidade Federal Amazonas / UNINORTE, 2007.

CURY, Maria Zilda Ferreira. De orientes e relatos. In: SANTOS, Luis Alberto Brandão; PEREIRA, Maria Antonieta (Orgs.) *Trocas Culturais*. Belo Horizonte: Pós-Lit UFMG, 2000, p. 165-177.

CURY, Maria Zilda Ferreira. Fronteiras da memória na ficção de Milton Hatoum. *Letras.* Santa Maria, v. 26, 2003, p. 11-19.

CURY, Maria Zilda Ferreira. Imigrantes na Literatura. *Vertentes*, n. 17, 2001, p.46-48.

PELLEGRINI, Tânia. Milton Hatoum e o regionalismo revisitado. *Luso-brasilian Review*, v. 41-1, 2004, p. 121-138.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. A cidade flutuante. Jornal de resenhas, *Folha de São Paulo*, 12/8/2000, s/p.

TOLEDO, Marleine Paula Marcondes e Ferreira de. *Milton Hatoum:* itinerário para um certo relato. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006. 146p.

Entrevista concedida à Soraia Vilela, DW-World. Disponível em: <http://www.dw-world.de/dw/article/0,2144,1355376,00.html>. Acesso em 27 dez. 2009

Obras gerais

ABDALA JUNIOR, Benjamin. *Literatura, história e política:* literaturas de língua portuguesa no Século XX. 2.ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007. 285p.

ADORNO, Theodor W. *Aesthetic Theory.* Newly translated, edited, and with a translator's introduction by Robert Hullot-Kentor. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996. 383p. (Theory and history of literature; v.88)

AGAMBEN, Giorgio. *O que é contemporâneo? e outros ensaios.* Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó/SC: Argos, 2009. 92p.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal.* Tradução de Paulo Bezerra. 4.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003. 476p. (Biblioteca Universal)

_____. *Questões de literatura e de estética* (A Teoria do Romance). Trad. Aurora Fornoni Bernardini [et al.]. 6.ed. São Paulo: Hucitec, 2010.

BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz (orgs.). *Dialogismo, polifonia e intertextualidade*. São Paulo: EDUSP, 1994.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Braziliense, 1988.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. 253p. (Obras escolhidas; v. 1).

BERGSON, Henri. *Matéria e Memória:* ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Trad. Paulo Neves.4.ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira.* 41.ed. São Paulo: Cultrix, 2003. 528p.

BUENO, Luís. *Uma história do romance de 30.* São Paulo: EDUSP; Campinas: Editora da Unicamp, 2006. 712p.

BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda.* Trad. José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2008. 272p.

CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira*. Momentos decisivos 1750-1880. 11ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007. 800p.

_____. *Literatura e sociedade.* 10ed. revista pelo autor. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2009. 204p.

_____. *O discurso e a cidade.* São Paulo: Duas Cidades, 1993. 288p.

_____. *Tese e Antítese.* Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006. 160p.

_____. *Textos de intervenção.* São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2002. 389p. (Espírito Crítico)

CHIARELLI, Stefania; DEALTRY, Giovanna; VIDAL, Paloma (orgs.). *O futuro pelo retrovisor:* inquietudes da literatura brasileira contemporânea. Rio de Janeiro: Rocco, 2013.

COUTINHO, Eduardo F.; CARVALHAL, Tania Franco (orgs.). *Literatura comparada:* textos fundadores. 2.ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2011. 383p.

FARINACCIO, Pascoal. *A questão da representação e o Romance Brasileiro Contemporâneo.* 2004. 304 f. Tese (doutorado em Teoria e História Literária) Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

FEHÉR, Ferenc. *O romance está morrendo?* Contribuição à Teoria do Romance. Tradução: Eduardo Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1972. 83p. (Série Rumos da Cultura Moderna; v. 45)

FOUCAULT, Michel. *Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. 2.ed. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009. 432p. (Ditos e Escritos, III)

GOLDMANN, Lucien. *Sociologia do romance*. 3.ed. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia:* ensinamentos das formas de arte do século XX. Trad. Teresa Louro Pérez. Rio de Janeiro: Edições 70, 1989. 165p.

JAMESON, Fredric. Pós-modernidade e sociedade de consumo. *Revista Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, n. 12, p.16-26, jun. 1985.

LAFETÁ, João Luiz. *1930: a crítica e o modernismo*. 2.ed. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000. 288p. (Coleção Espírito Crítico).

LIMA, Luiz Costa. *Intervenções.* São Paulo: EDUSP, 2002. 428p.

MELO, Cimara Valim. *O lugar do romance na literatura brasileira contemporânea.* Apresentação de Gínia Maria Gomes. Annablume: São Paulo, 2013.

MORETTI, Franco (org.). *A cultura do romance.* Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009. 1120p. (v.1)

RICOEUR, Paul. *A memória, a história e o esquecimento*. Trad. Alain François [et al.]. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

SAMOYAULT, Tiphaine. *A intertextualidade*. Trad. Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Análise estrutural dos romances brasileiros.* São Paulo: Ed. Unesp, 2012.

SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos:* ensaios sobre dependência cultural. 2.ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SCRAMIN, Susan (org.). *O contemporâneo na crítica literária*. São Paulo: Iluminuras, 2012.

SCHÜLLER, Donaldo. *Teoria do Romance.* São Paulo: Ática, 1989. (Série Fundamentos, 49).

VIOLA, Alan Flávio (org.). *Crítica literária contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013. 335p.

WATT, Ian. *A ascensão do romance:* estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. 347p.

ANEXO A - Depoimento de Maria Helena Cardoso em *Vida, vida*

"Ele deve ter pintado uns 500 quadros, fora os pastéis; fez quatro exposições (duas no Rio, uma em Belo Horizonte e uma em São Paulo).

Pouco antes do derrame, Lúcio teve uma espécie de premonição. Bêbado – ele não parava de beber, apesar de eu recomendar que tivesse cuidado – pintou um mural na casa de um amigo. Ao chegar em casa ele me disse: 'Lelena, foi uma estranha sensação, como se eu tivesse que fazer aquilo até o fim'."[148]

[148] CARDOSO in SANTOS, 1987, *Op.cit.*, p.39.

ANEXO B - Depoimento de Clarice Lispector no Jornal do Brasil

“Lúcio, estou com saudades de você, corcel de fogo que você era, sem limite para o seu galope.

Saudade eu tenho sempre. Mas, saudade tristíssima, duas vezes.

A primeiro quando você repentinamente adoeceu, em plena vida, você que era a vida. Não morreu da doença. Continuou vivendo, porém era homem que não escrevia mais, ele que até então escrevera por uma compulsão eterna e gloriosa. E depois da doença, não falava mais, ele que já me dissera das coisas mais inspiradas que ouvidos humanos poderiam ouvir. E ficara com o lado direito todo paralisado. Mais tarde usou a mão esquerda para pintar: o poder criativo nele não cessava.

Mudo ou grunhindo, só os olhos se estrelavam, eles que sempre haviam faiscado de um brilho intenso, fascinante e um pouco diabólico.

De sua doença restaria também o sorriso: esse homem que sorria para aquilo que o matava. Foi homem de se arriscar e de pagar o alto preço do jogo. Passou a transportar para as telas, com a mão esquerda (que no entanto era incapaz de escrever, só de pintar) transparências e luzes e levezas que antes ele não pareceria ter conhecido e ter sido iluminado por elas: tenho um quadro, de antes da doença, que é quase totalmente negro. A luz lhe viera depois das trevas da doença.

A segunda saudade foi já perto do fim.

Algumas pessoas amigas dele estavam na sala de seu quarto no hospital e a maioria não se sentiu com força de sofrer ainda mais ao vê-lo imóvel, em estado de coma.

Entrei no quarto e vi o Cristo morto. Seu rosto estava esverdeado como um personagem de El Grego. Havia a beleza em seus traços.

Antes, mudo, ele pelo menos me ouvia. E agora não ouviria nem que eu gritasse que ele fora a pessoa mais importante da minha vida durante a minha adolescência. Naquela época ele me ensinava como se conhece as pessoas atrás das máscaras, ensinava o melhor modo de ver a luz. Foi Lúcio que me transformou em “mineira”: ganhei diploma e conheço os maneirismos nos mineiros.

Não fui ao velório, nem ao enterro, nem à missa porque havia dentro de mim silêncio demais. Naqueles dias eu estava só, não podia ver gente: eu vira a morte.

Estou me lembrando de coisas. Misturo tudo. Ora ouço ele me garantir que eu não tivesse medo do futuro porque eu era um ser com a chama da vida. Ele me ensinou o que é ter a chama da vida. Ora vejo-nos alegres na rua comendo pipocas. Ora vejo-o encontrando-se comigo na ABBR, onde eu recuperava os movimentos da minha mão queimada e onde Lúcio, Pedro e Miriam Bloch chamavam-no à vida. Na ABBR caímos um nos braços do outro. Lúcio e eu sempre nos admitimos: ele com sua vida misteriosa e secreta, eu com o que ele chamava de vida "apaixonante". Em tantas coisas éramos tão fantásticos que, se não houvesse a impossibilidade, quem sabe não teríamos nos casado.

...

Enquanto escrevo levanto de vez em quando os olhos e contemplo a caixinha de música que Lúcio me deu de presente: tocava como um cravo a *Pour Élise*. Tanto ouvi que a mola partiu. A caixinha de música está muda? Não. Assim como Lúcio não está morto dentro de mim"[149].

[149] LISPECTOR in SANTOS, 1987, *Op.cit.*, p.26-8.