


Da paixão à insolvência ou a arquitetônica de um romance: *Crônica da casa assassinada*

From Passion to Insolvency or the Architecture of a Novel: *Chronicle of the Murdered House*

Autoria: Sandro Adriano da Silva

 <https://orcid.org/0000-0003-1567-1563>

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2020.173737>

URL do artigo: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/173737>

Recebido em: 15/08/2020. Aprovado em: 06/10/2020.

Opiniões – Revista dos Alunos de Literatura Brasileira


São Paulo, ano 9, n. 17, jul.-dez. 2020.

E-ISSN: 2525-8133

Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas

Universidade de São Paulo.

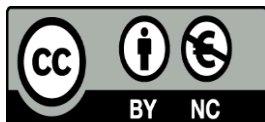
Website: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes>.  [fb.com/opiniaes](https://www.facebook.com/opiniaes)

Como citar (ABNT)

SILVA, Sandro Adriano da. Da paixão à insolvência ou a arquitetônica de um romance: *Crônica da casa assassinada*. *Opiniões*, São Paulo, ano 9, n. 17, p. 177-200, 2020. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2020.173737>

Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/173737>.

Licença Creative Commons (CC) de atribuição (BY) não comercial (NC)



Os licenciados têm o direito de copiar, distribuir, exibir e executar a obra e fazer trabalhos derivados dela, conquanto que deem créditos devidos ao autor ou licenciador, na maneira especificada por estes e que sejam para fins não comerciais.

da paixão à
insolvência
ou a arquitetura
de um romance:
*crônica da casa
assassinada*

From Passion to Insolvency or the Architecture of a Novel: *Chronicle of the Murdered House*

Sandro Adriano da Silva¹

Universidade Estadual do Paraná – Unespar

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2020.173737>

¹ Doutorando em Literatura (UFSC), na obra poética de Dora Ferreira da Silva. Professor do curso de Letras da Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR). E-mail: profsandrounespar@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1567-1563>.

Resumo

Crônica da casa assassinada, publicado em 1959, constitui um marco definitivo do romance brasileiro de cariz introspectivo das décadas de 1930-1940, e o corolário da obra de Lúcio Cardoso (1912-1968). A sondagem interior metaforizada em uma arquitetônica narrativa polifônica epistolar orchestra os matizes do *páthos* que marca o estilo de cada voz diegética. Este artigo aventa uma sondagem das modulações do *páthos* narrativo, a partir de expedientes estéticos, narratológicos e estilísticos, que, acredita-se, agenciam produções de sentido à obra, a partir de uma incursão pelos diários de Lúcio Cardoso.

Palavras-chave

Literatura brasileira. Lúcio Cardoso. *Crônica da casa assassinada*. Romance. Páthos.

Abstract

Chronicle of the Murdered House, published in 1959, is a definitive landmark of the introspective Brazilian novel of the 1930-1940s, and the corollary of Lúcio Cardoso's work (1912-1968). The interior probing metaphorized in a polyphonic epistolary narrative architecture orchestrates the hues of the pathos that mark the style of each diegetic voice. This article presents a survey of the narrative pathos's modulations, based on aesthetic, narratological, and stylistic expedients, which, it is believed, agency productions of meaning to the novel, from an incursion into Lúcio Cardoso's diaries.

Keywords

Brazilian Literature. Lúcio Cardoso. *Chronicle of the Murdered House*. Novel. Páthos.

um romance de violetas

Crônica da casa assassinada é romance sobre a paixão. É uma paixão de romance. Nele, Lúcio “não hesitou em recorrer a situações hiper-romanescas (suicídio, incesto, câncer...) e ele o fez até o paroxismo”. (CARELLI, 1997, p. 723). Como toda a obra de Lúcio Cardoso. E como os próprios rastros biográficos do autor, seus dramas, o repertório de suas fantasmagorias, como apontou Candido (2003, p. 204), sua reivindicação por uma estética da existência matizada por uma antinomia radical entre culpa e redenção irrompem numa dolorosa e incontornável tensão. Sua escrita interroga e testemunha o mundo na complexidade da experiência humana, com dicção multiforme, incursionando pela poesia, teatro, contística e romance, na literatura; sem contar o cinema e, sobretudo antes de morrer, mais intensiva e exclusivamente, a pintura, de modo que, como entende Carelli (1988, p. 75), “não podemos dissociar a criação romanesca das outras modalidades da criação artística abordadas ou cultivadas por Lúcio Cardoso”.

É no romance, especialmente em *Crônica da casa assassinada*, acreditamos, onde residem as soluções mais complexas e depuradas de sua atitude estilística, que redundam num gesto criador dotado de *páthos*. E são os narradores, na polifonia da obra, que assumem o protagonismo desse *páthos*, na condição de protagonistas do e no relato. A matéria diegética, da forma como está disposta, se torna o eixo da questão estilística: a arquitetônica do romance, em que pesem a natureza de cada discurso e o arranjo da linguagem, corresponde a uma intencionalidade em desentranhar o romance. A atitude estilística de Lúcio Cardoso remete aos registros que a leitura biográfica sugere deslindar sobre a atitude criadora e melhor desenhá-la. Certos motivos, temas e determinadas atitudes relacionadas com a feitura do romance, podem ser facilmente assinaladas num amplo quadro que se abre em seus diários, como vemos na Parte II de seus *Diários*, intitulada “Diários de terror”:

Não compreendo o romance como uma pintura, mas como um estado de paixão; não quero que o meu possível leitor encontre tal ou tal árvore, tal ou tal banco, semelhante ao banco, à árvore que ele conhece. [...] Gostaria que meus leitores se transportassem a um estado de tão alta emoção passional, que isto lhes destruísse o equilíbrio e eles se sentissem fisicamente doentes. As grandes emoções interiores sacodem até o âmago a estrutura física do ser – e como não há maior ambição para um escritor do que a de causar a emoção mais violenta e mais perigosa, gostaria que aqueles que me acompanham se sentissem dominados, violentados até a saturação, e me rejeitassem com violência, o que seria uma demonstração da minha força, ou me aceitassem como um mal irremediável, o que seria um sinal da minha profundidade. (CARDOSO, 2012, p. 521).

Essa escrita agônica, vazada em linguagem densamente poética, revela uma aguda e pungente paixão do romancista, cujas potencialidades ficcionais dão a urdidura dos recursos ficcionais com que também elabora sua obra diarística, tocada de *páthos*, que transpõem as inquietações da escritura do discurso autobiográfico, como endossa Besançon (CARDOSO, 1997, p. 689). O leitor encontra-se diante de uma imagem textual de um autor tensionado, que visa a encenação de um *gesto* através da dispersão desta escritura por fragmentos, espalhando suas possíveis características pelos retalhos desse e de outros livros seus, nos quais se cruzam linhas de um repertório de leitura e de vida.

Da rede de sentidos dicionarizados da palavra *gesto*, podemos recolher “movimento do corpo, esp. das mãos, braços e cabeça, voluntário ou involuntário, que revela estado psicológico ou intenção de exprimir ou realizar algo; aceno, mímica” (HOUAISS, 2009, n.p.); bem como a concepção de Agamben, segundo a qual, “Se chamarmos de *gesto* o que continua inexpressão em cada ato de expressão, poderíamos afirmar então que [...] o autor está presente no texto apenas em um *gesto*, que possibilita a expressão na mesma medida em que nela instala um vazio central” (AGAMBEN, 2007, p. 59; grifos nossos). Depreendemos nesse *gesto* de Lúcio a presença de uma subjetividade, posto que “Ele é o ilegível que torna possível a leitura, o vazio lendário de que procedem a escritura e o discurso. O *gesto* do autor é atestado na obra a que também dá vida, como uma presença incongruente e estranha [...]” (*ibidem.*, p. 61; grifo nosso).

Os diários cardosianos operam como *gesto* escriturais ao encenar a gestação de *Crônica da casa assassinada*, cujas marcas podem ser pensadas como *biografemas*, na acepção de Barthes (2005). O conceito, que comparece em diferentes pontos da produção do crítico francês, sobretudo em *Sade, Fourier, Loyola*, aponta para uma forma de estilo de escritura que forja a polissemia da obra e sua relação com uma estética da existência; isso a diferenciaria da autobiografia clássica, cujo horizonte de visão busca apreender a vida por meio de um registro referencial e totalizante; a *biografema*, ao contrário, nutre-se do detalhe indiciário, da ínfima sugestão, da imprecisão intencional, do quase insignificante de uma existência em cacos, como “alguns pormenores, a alguns gostos, a algumas inflexões, digamos: ‘biografemas’, cuja distinção e mobilidade poderiam viajar fora de qualquer destino e vir tocar, à maneira dos átomos epicurianos, algum corpo futuro, prometido à mesma dispersão; uma vida esburacada [...]”. (BARTHES, 2005, p. xvii).

Em *Fragmentos de um discurso amoroso*, Barthes denomina esses “cacos” de *figuras*, e propõe que no apaixonado, “seu discurso existe apenas em rajadas de linguagem, que lhe brotam graças a circunstâncias íntimas, aleatórias. [...] Está preso numa função, como uma estátua. A figura é o apaixonado a trabalhar”. (*idem*, p. 10). Esse percurso escritural em Lúcio Cardoso vai deixando os rastros que indicam como o escritor pratica a escrita diarística, matizada de uma imagem, que, em termos barthesianos, implica “aquilo que o fantasma impõe é o escritor tal como

pode ser visto em seu diário íntimo, é o escritor sem sua obra: forma suprema do sagrado: a marca e o vazio”. (BARTHES, 1977, p. 91-92; tradução nossa). Daí, pensamos ser rentável uma breve nota sobre a gestação de *Crônica da casa assassinada* nos diários de Lúcio Cardoso, como uma forma de afã do escritor, no qual se encarnam e se debatem seus fantasmas, inclusive os fantasmas partilhados na intertextualidade (ALMEIDA, 1997, p. 697), naquilo que ele apresenta de descontínuo, lacunar, alusivo, de espaços vazios, posto que “ele esculpe a vida ao vivo e responde ao desafio do tempo” (LEJEUNE, 2014, p. 335).

Ao discutir a relação entre o rastro biográfico e a obra de Lúcio Cardoso, incluindo as interrogações do autor sobre o gesto criador, Carelli afirma que o escritor mineiro procurou “resgatar os elementos-chave para uma reconstituição verossímil dessa experiência de escritor que se lançou por inteiro em sua obra” (CARELLI, 1988, p. 19), cujos “centros afetivos dessa biografia interferem na própria economia do universo ficcional”. (*idem*; p.19). E Ésio Ribeiro, responsável pelo resgate da diarística cardosiana, relegada a um silêncio de mais de quarenta anos, quando de sua republicação atualizada, em 2012, destaca que os diários de Lúcio Cardoso, “não só pela elegância e erudição, mas pelo conhecimento intrínseco da alma humana, e, sobretudo, por desvelar, em suas páginas, elementos essenciais para a compreensão dos desdobramentos da vida e da literatura de Lúcio” (RIBEIRO, 2012, p. 12), compõem-se, como ensina Lejeune, de um exercício de “identidade que é selado pelo nome próprio”, posto que “é impossível que a vocação autobiográfica e a paixão do anonimato coexistam no mesmo ser” (LEJEUNE, 2014, p. 39). Lúcio Cardoso, como finaliza Ribeiro em sua apresentação aos diários, “não media palavras para falar de seus sentimentos e visões de mundo, entregando ao leitor, de forma aberta, o seu pensamento e sua leitura de mundo” (RIBEIRO, 2012, p. 14), o que incluía, incontornavelmente, a confissão de seu *mainstream* literário, sua assinatura estética. Tristão de Athayde, também atento a esses rasgos dramáticos da escrita cardosiana, distingue em Lúcio Cardoso um escritor *antidiletante* no mosaico do Romance de 30, cuja vida e obra se entrelaçam. E a palavra que melhor define essas “confissões talvez seja a palavra *Paixão*. [...] é passionalidade. E passionalidade ardente, cutânea e subcutânea. [...] (a *paixão* é, como vimos, o centro se sua personalidade) com os problemas estéticos da criação de sua obra de ficção [...] (ATHAYDE, 1997, p. 771).

Essa zona de intensidade incontornável do artista é iluminada por uma escritura-fluxo que vai alinhavando a tessitura de um diário íntimo, que nutria, como apontou Carelli, o “solilóquio” interior integrado na trama do romance”, que “já interessava a Lúcio mais de vinte anos antes da *Crônica da casa assassinada*” (CARELLI, 1988, p. 33); e que, doravante, vai favorecendo o esboço do romance que passa a ser gestado, a partir de 1951, quando o estilo vai assumindo-se cada vez mais tocado de uma verve expressionista. Nesse momento, em que inicia a escrita de *O viajante*, romance que, depois de dez anos, permaneceria inacabado, Lúcio expressa e anota um desejo de renovação e amadurecimento de sua obra, de sua personalidade, que comparece “num estado de espírito difícil de ser explicado”

(CARDOSO, 2012, p. 318), diante do que confessa: “Parado, fixo no instante, contemplo-me enquanto em torno tudo se move. A hora regela-se, inapelável, no gesto de adeus: o silêncio sobe até mim como se viesse de uma permanente noite escura”. (*idem*, p. 319).

Lúcio considera que a arte é mais convincente quando “é produto de épocas profundamente perturbadas [...]” (*idem*, p. 320), e fala constantemente em um “diálogo subterrâneo, que se manifesta sem cessar” (*idem*, p. 321), deixando entrever uma possível alusão ao estilo dostoiévskiano, que, em alguma medida, irradia; também menciona a necessidade da solidão como único salvo-conduto: “Necessito estar só para me transformar” (*idem*, p. 322). Reflete sobre o papel do romancista como “um ser voltado para o mundo, para as paixões do mundo” (*idem*, p. 323). Assume-se um “romântico” e confessa uma relação ambígua em “dar um estilo clássico a uma essência romântica” (*idem*, p. 330) à escrita de *O viajante*, e, num registro de 30 de janeiro do mesmo ano, sugere o romance inspira uma outra obra, que viria a ser, como sabemos, pela cronologia, *Crônica da casa assassinada*: “Sinto o dia a dia o romance dilatar-se em mim – dilatar-se ao máximo, a ponto de transbordar e começar a ser outra história”. (*idem*, p. 331). Muitas são as passagens dos diários que tomariam como preocupação a escrita intermitente e em plano de *O viajante*, desde março de 1951, quando se adensam as reflexões em torno de Deus, da religiosidade, da morte e da solidão. Surgem, nesse meio tempo, o manuscrito *Apocalypse*, “roman-fleuve”, como o próprio Lúcio qualifica em carta a Daniel Pereira (CARDOSO, 1997, p. 755), em maio de 1954, e que permaneceria inacabado; e a novela *Baltazar*, que encerra a trilogia iniciada na década anterior com *Inácio* e *O enfeitado*. Um registro de 29 de outubro de 1951 de uma das estadias de Lúcio em Valença, interior do estado do Rio de Janeiro, relata a primeira menção ao título do romance que posteriormente seria substituído:

Desci hoje de Valença de ônibus e, como estivesse passando pessimamente, desci em Barra do Piraí [...]. Enquanto passeio, vendo caminhar uma gente apagada e feia, peso que seria numa cidade assim, num dia assim, que regressaria o meu personagem sem nome de *Crônica da cidade assassinada*. (CARDOSO, 2012, p. 685).

Desse *páthos* melancólico do olhar nascia em parte a atmosfera e a linguagem de *Crônica da casa assassinada*, possivelmente tocada dos fantasmas íntimos de Lúcio, que em 14 de dezembro de 1952, depois de uma noite de insônia, preocupado também como andamento das filmagens de *A mulher de longe*, confessa:

Durante a noite, insone, levantei-me e escrevi mais um capítulo de *Crônica*. Voltei a dormir, um sono extremamente agitado. Sonhei com mortes e cadáveres. Havia um belo rapaz morto e seu

corpo era conduzido por um desses antigos carros de defunto que tanto vi em minha infância, num caixão aberto. (CARDOSO, 2012, p. 406-407).

Carelli mergulha nesse intrincado mundo ficcional de Lúcio Cardoso, estabelecendo relações com os índices biográficos do autor, propondo que, tomada em seu conjunto, a prosa cardosiana “atesta ao mesmo tempo o temperamento do romancista e sua profunda insatisfação” (CARELLI, 1988, p. 177). Os romances, mesmo os apenas gestados e deixados inacabados, apontam como “Lúcio explorou um mundo oculto que se desvelou para ele na medida mesma em que criava seu universo romanesco”. (*idem*, p. 177). Há rastros indiciando uma “impressionante osmose entre a projeção biográfica pessoal de Lúcio Cardoso (via diário, correspondência, entrevista e confidência) e o mundo de sua criação artística eminentemente trágico” (CARELLI, 1997, p. 625). Essa elaboração ficcional, que dá em um estado de espírito eivado de um *páthos* que também nutrirá seu estilo, configura “alguns elementos que compõem essa alquimia mostrando a coerência orgânica de uma busca existencial que desemboca na *Crônica da casa assassinada*. Almeida, a partir de um ponto de vista comparatista, já interrogava a construção do estilo em *Crônica da casa assassinada*, reconhecendo na arquitetura do romance, a partir de um mosaico intertextual, “a pluralidade de focos narrativos e a eficácia poética da linguagem depurada de estereótipos” (ALMEIDA, 1997, p. 699), que, segundo a autora, “reafirmam as virtudes do escritor que tendo absorvido suas leituras numa avidez de crítico e leitor apaixonado, sempre preserva uma indiscutível originalidade”.

O relevo desses expedientes narratológicos também ocupou as reflexões de Brayner sobre *Crônica da casa assassinada*, que os designaria como “ousadias da arquitetura narrativa” (BRAYNER, 1997, p. 717), naquilo que amalgama de “convergência do “questionamento estético e da fatura expressional” (*idem*, p. 717), como um “gesto metacrítico [...] [que] acha-se, às vezes, internalizado ou surge às claras na enunciação, deixando a urdidura do tecido narrativo mais exposta para a saturação dos significados básicos”. (*idem*, p. 719). Em uma chave interpretativa que entende a estrutura de um inquérito organizado a partir de uma narrativa em forma de espiral, com o recolhimento de registros estéticos que compõe a tessitura narrativa (diários, cartas, narrativas, confissões, livro de memórias e um pós-escrito), Brayner aponta a presença de um editor compilador que “se deixa surpreender em vários níveis” (*idem*, p. 719), a partir de um jogo de “indeterminação e de seus vazios semânticos, constantemente assinalados por reticências e por deslocamentos”. (*idem*, p. 719). Brayner conclui que Lúcio Cardoso chega ao zênite de sua produção, com “um objetivo de difícil consecução: ser capaz de dar conta, no âmbito da linguagem, no centro da narrativa, da divisão humana sempre à procura da estabilidade da linguagem e não encontrando senão a mudança”. (BRAYNER, 1997, p. 722). Em alguma medida, Brayner reforça a natureza – a nosso ver problemática - da polifônica de *Crônica da casa assassinada*

apontada por Carelli e deixa entrever o caráter de abertura, de descentralização das vozes narrativas, como indicativas de uma crise das forças que estruturam moral e economicamente as personagens – o que também nutre seus dramas existenciais –, tanto quanto uma intencionalidade que subjaz no elenco das peças narrativas.

Antes de sondarmos essas questões de estilo e suas produções de sentido, lembramos que a problemática em torno do foco narrativo de *Crônica da casa assassinada* suscita debates apaixonadamente insolventes, justamente porque orbitam em torno desse “trabalho tenaz que se chama *interpretação*”, como afirma Bosi (2003, p. 461), quando posto “entre o querer-dizer e o texto ultimado” (*idem*, p. 462), de um caleidoscópio de focalização com que organiza o discurso diegético, na perspectiva de uma “desrealização”, para usar um termo de Rosenfeld (1973, p. 76) sobre o romance moderno, que nosso estranho objeto de desejo interpretativo se converte em uma obsessão, ou numa “sábria gradação do interesse que serão suas qualidades mais evidentes” (1997, p. 795). Em todo caso, conquanto “o romance nos ensina a ler o narrador” (WOOD, 2017, p. 21), e *Crônica da casa assassinada* é uma obra cujo autor escreve sobre e dentro dos personagens, e, “sob esse aspecto, é válido pensar a narrativa como uma espécie de estratégia [...] – ela mobiliza certos recursos e emprega certas técnicas para atingir determinados objetivos” (EAGLETON, 2019, p. 111). Por um lado, como pano de fundo desta intencionalidade, encontra-se neste último romance de Lúcio Cardoso uma das marcas das narrativas modernistas que exploram como tais obras “duvidam da própria noção de narrativa”, posto que a “própria ideia de narrativa entra em crise”, e o que na narrativa clássica se configurava um dispositivo de causalidade e efeito é substituído pela opção consciente pela fragmentação, pois “as noções lineares da história dão lugar a noções cíclicas” (EAGLETON, 2019, p. 112-113; p. 116). Nesse sentido, *Crônica da casa assassinada* agudiza nos escrutínios do texto, alguns componentes que Bradbury e McFarlane sintetizam como quatro linhas-mestras que revelam a autoconsciência do romance modernista e suas preocupações: “a representação de estados íntimos de consciência, com um sentimento de desordem niilista por trás da superfície ordenada da vida e da realidade, e com a libertação da arte narrativa diante da determinação de oneroso enredo” (BRADBURY; MCFARLANE, 1989, p. 321; grifos nossos). Em todos esses aspectos, *o que está sendo questionado é a narrativa linear, a ordem lógica e progressiva, a construção de uma superfície estável do real.*

Por outro lado, o artifício epistolar fornece ao romance um aspecto de intertextualidade estética com gêneros que guardam uma longa tradição, como a epístola, que deita raízes na literatura clássica de Horácio, Ovídio, Petrarca, Ariosto, Donne, até os romances epistolares² do século XVIII, como *Os sofrimentos do jovem Werther* (1754), de Goethe, *As ligações perigosas* (1782), de Laclos, *Gente pobre* (1846), de Dostoiévski; e como o diário, de que são exemplos *Memorial de*

² Não objetivamos levantar, nas limitações deste argumento, toda uma teoria e história do romance epistolar, mas remetemos o leitor à obra: CALAS, Frédéric. *Le roman épistolaire*. Paris: Nathan, 1996.

Aires (1908), de Machado de Assis, *Diário do hospício* (1953), de Lima Barreto ou *Lições de abismo*, de Gustavo Corção (1950) – leitura, aliás, mencionada por Lúcio em seu diário, com uma dose refutação diante das posturas do autor (CARDOSO, 2012, p. 387). Com efeito, aventamos que em *Crônica da casa assassinada* não se tem uma revisitação passiva à tais formas romanescas consagradas, justamente quando considerada sua *arquiteturalidade*, o conjunto de estruturas, categorias e elementos composicionais que determinam a especificidade de um texto singular como proposta por Genette. Para ficarmos em um exemplo, a datação na epistola ou no diário, funcionam como operadores que orientam o gênero e sua literariedade; a ambiguidade, quando não a insolvência, em relação a marcas de temporalidade, a supressões e a indícios de manipulação do texto, pode apontar, numa visão macrocós mica da obra, para uma relação ambivalente com os gêneros. Se essa leitura for rentável, Lúcio Cardoso, ainda que não intencionalmente, se se considerar os registros que deixou nos diários e nas entrevistas, relativos à elaboração da obra, faz de *Crônica da casa assassinada* um romance que evidencia, problematiza, desestrutura e reivindica, no interior de uma nova articulação formal, estética e paródica, as próprias fronteiras do gênero. E, mais que romance pós-modernista, faz dele, um romance pós-moderno, na medida em que esse tratamento com a intertextualidade, o autor cria um novo universo a partir do antigo, com uma poética própria e como uma “repetição com distância crítica que marca a diferença em vez da semelhança” (HUTCHEON, 1989, p. 17).

Carelli, em alguma medida, já apontava como essas concepções da arquitetônica e do *páthos* já endossam a visão de Lúcio Cardoso sobre a concepção de romance e do papel do romancista, a partir dos registros do autor, para quem o romancista teria a obrigação de “arrastar conscientemente os seus personagens ao mais implacável desespero”; é preciso atirá-los em todas as engrenagens da dúvida, (CARDOSO, n.p. *apud* CARELLI, 1988, p. 146). A angústia e a descrença, bem como “a procura cega dos momentos supremos em que do fundo obscurecido brota a palavra irremediável que salva ou que condena” (*idem.*, p. 146) deveriam constituir a “seara plantada por todos os tormentos da vida, obediência absoluta à tragédia que deve ser a atmosfera constante, onde as almas se agitam. (*idem.*, p. 146).

Ainda que não discuta aqui questões de ordem propriamente estilística, “já que tenta definir um quadro amplo no qual poderiam se reconhecer temperamentos de escritores muito variados”, como explica Carelli (1988, p. 146), Lúcio deixa entrever que os estados interiores de consciência, a essência do trágico humano só pode ser realizada ficcionalmente quando a estilização apresenta um grau acentuado de *páthos*. Para o crítico, o romance cardosiano, portanto, “provém de uma paixão, isto é, ao mesmo tempo da atração e da repulsa” (*idem.*, p. 147), que atingirá, no alto modernismo, “uma consciência mais intensa das contradições inextrincáveis nas quais o homem se debate e isso o impedirá de simplificar sua percepção de verdade”. (*idem.*, p. 147). Seus romances, portanto, emergem deliberadamente da ideia de que “a obsessão e que a prosa e a estrutura deles devem integrar essa violência, essas dúvidas e essas contradições. (*idem.*, p. 149). Essa

manipulação volitiva caracteriza o foco narrativo a partir da presença de um narrador-editor e cria linhas de força expressiva que põem em relevo a imbricação do *páthos* do romance em diferentes níveis de intensidade, considerando-se a “retórica da desmedida”, identificada por Carelli (1988, p. 199), e enucleada, acreditamos, nas particularidades estilística de cada narrador-personagem.

Utilizamos o conceito de narrador editor tal como sintetizado por Reis e Lopes, considerando que, no interior dos estudos em narratologia, editor “não confunde com a entidade anônima, responsável pela reprodução e difusão da obra literária, e objeto de estudo, por exemplo, em sociologia da literatura”. (REIS; LOPES, 1988, p. 30). Lembram os lexicógrafos que

chama-se editor de uma narrativa à entidade que esporadicamente aparece em seu preâmbulo, facultando uma qualquer explicação para o aparecimento do relato que depois se insere e de certo modo responsabilizando-se pela sua divulgação; trata-se, pois, de um intermediário entre o autor e o narrador, intermediário que mantém com qualquer dos dois relações muito estreitas”. (REIS; LOPES, 1988, p. 30).

Remetendo-se à Tacca (1973), Reis e Lopes reforçam que o editor pode aparecer em uma gama diversa de narrativas, do romance epistolar a obras em que o autor se apresenta como “editor” de algum tipo de material encontrado acidentalmente; e “desde aqueles que (sem participação do intermediário) foram apenas objeto de cópia fiel e cuidadosa, até ao que (admitindo alguma participação) foram ‘traduzidos’, ‘ordenados’ ou ‘reescritos’ pelo transcritor” (REIS; LOPES, 1988, *apud* TACCA, 1973, p. 38). Nesse sentido, pode-se afirmar que, além dos narradores e narradoras homodiegéticos explícitos de *Crônica da casa assassinada*, identificados nos diferentes registros narrativos (pela ordem, André, Nina, Aurélio (farmacêutico), Betty, médico, Ana, Betty, padre Justino, Valdo, Coronel, Timóteo – é de se notar que apenas dois personagens não narram, Demétrio e Alberto, são “dois personagens-chaves silenciosos” (CARELLI, 1988, p. 188)), a presença do editor, em termos genericamente narratológicos, aponta para a “montagem [...] que concretiza a seleção e ordenação de planos e sequencias”. (REIS; LOPES, 1988, p. 32). O editor relaciona-se ainda com

investimento de verossimilhança, sobretudo na narrativa epistolar [...], reforço de uma atmosfera de autenticidade psicológica e social, na revelação de pungentes memórias, [...] uma função mediadora [...] que não tem em vista apenas a revelação, perante o olhar intrusivo do leitor, de documentos muitas vezes apresentados como autênticos, mas também, não raro (sobretudo quando é mais acentuada a tarefa organizativa, seletiva ou corretiva da função editorial), a salvaguarda da

narratividade, por cumprir ao *editor* configurar ou reforçar a dinâmica narrativa decorrente da articulação das diversas peças editadas. (*idem*, p. 32).

Essa mediação do editor assume a função de organização também do discurso diegético, a que Genette (2017, p. 336) designa “função de regência”, que se dá quando o narrador assume uma postura metanarrativa e marca as relações textuais de seu discurso. O caso se complexifica pois, sabemos, esse narrador-editor não tem voz, logo, não comenta, testemunha ou evoca o mundo narrado, situando-se no *nível extradiegético*. Essa hipótese se torna plausível se tomarmos ao pé da letra a alusão ao personagem *in absentia* ao qual o último narrador, padre Justino, que, “como depositário da parte mais íntima desses relatos, [...] constituirá o centro gravitacional das vozes” (BRAYNER, 1997, p. 719) se refere quando explica que alguém solicitou seu depoimento, como propõe Carelli (1988, p. 186):

Sim, resolvi atender ao pedido dessa pessoa. Não a conheço, nem sequer imagino por que colige tais fatos, mas imagino que realmente seja premente o interesse que a move. (...) Não sei o que essa pessoa procura, mas sinto nas palavras com que solicitou meu depoimento uma sede de justiça. E se acedo afinal – e inteiramente – ao seu convite, é menos pela lembrança total dos acontecimentos – tantas coisas se perdem com o correr dos tempos... – do que pelo vago desejo de estabelecer o respeito à memória de um ser que muito pagou neste mundo, por faltas que nem sempre foram inteiramente suas. (CARDOSO, 2004, p. 495).

O resto é silêncio. Mas o resto é também literatura. Se, por um lado, essa única alusão a um personagem que inspira e provoca tantas dúvidas na economia da obra como possível manipulador dos documentos narrativos pode ser debitada como fragilidade e fissura da obra, – como notou o próprio autor em seu diário (CARDOSO, 2012, p. 478) e Wilson Martins (CARDOSO, 1997, p. 795) –, por outro lado, ela pode constituir mais um exemplo do virtuosismo formal que poderia endossar argumentos em favor de uma “tendência barroca” (CARELLI, 1997, p. 644) no romance. Daí uma “arquitetura artificial” (BRAYNER, 1997, p. 796) que pode ser entendida em grande medida pelo recurso a um narrador-editor que também se constituiria como uma categoria especial de personagem, a *antipersonagem*. Segolin estuda a configuração da personagem nos períodos romântico, realista e modernista, sem cair no reducionismo de criar modelos globais para a construção da personagem de hoje, mas “empenhado em acompanhar as transformações sofridas pela personagem ao longo da diacronia das manifestações narrativas” (SEGOLIN, 1978, p. 75) e “explicar as diferentes posturas transformativas que, a nosso ver, se encontram na base das múltiplas encarnações da personagem com que nos tem brindado a narrativa, desde a sua fórmula mítico-

fabular”. (*idem*, p. 75). A personagem de hoje, aponta o crítico, apresenta traços, ora evidenciadores de uma simples reproposição da funcionalidade, referencialidade e temporalidade tradicionais, ora da mera retomada de uma ou algumas das transformações aqui apontadas [...], especialmente aquelas destinadas, ainda uma vez, a afetar sua configuração funcional. Tais manifestações

obedeceriam, a nosso ver, a uma tendência marcante na Arte e na Literatura de hoje, e que se traduziria pela *desfuncionalização* dos elementos sempre tido como funcionais e pela funcionalização dos componentes considerados não-funcionais ou irrelevantes do ponto de vista funcional. (*idem.*, 1978, p. 75-76; grifos nossos).

Segolin parte das formulações de cunho estruturalista de Propp, em *Morfologia do conto maravilhoso*, que caracteriza a personagem como um conjunto de elementos funcionais a que são submissos sucessiva e temporalmente ao longo da narrativa, considerando que “um dos vetores básicos de transformação da narrativa é constituído pelas alterações introduzidas na fisionomia específica deste ser funcional”. (*idem*, p. 73). Com efeito, uma das marcas da desfuncionalização é “a anulação da personagem enquanto sujeito de um conjunto de predicados que designam ações relevantes para o desenvolvimento da intriga”, e sua transformação em “personagem-estado” (*idem*, p. 76).

Não se trata mais de narrar as ações de um ou mais agentes para se constituir uma intriga que univocamente define e hierarquiza cada um deles. Trata-se, isto sim, de pôr os seres narrativos em íntima consonância com um movimento básico determinado pela maneira específica de o texto se construir. *O texto agora passa a impor as suas leis, é o texto que fala, é o texto que age e não a personagem pelo texto.* (*idem*, p. 78; grifos nossos).

Na proposição de Segolin, uma das marcas da narrativa moderna é a desfuncionalização de destemporalização da personagem, a fim de evidenciar o processo de produção textual, “quando a narrativa remanipula os predicados funcionais e/ou atributivos das personagens, com o intuito específico de pôr a nu a ilusão de sua referencialidade”. (*idem*, p. 89). Em outras palavras, a antipersonagem opera metanarrativamente (função que corresponde ao narrador) os vários procedimentos diegéticos de forma algo os seres fictícios, a fim de explicitar a radicalidade com que este recurso problematiza o estatuto da personagem e do foco narrativo:

a antipersonagem revela-se como o palco de um movimento dialético e contraditório. Ou seja, trata-se de pôr a nu mecanismo verbal que dá origem aos ditos seres ficcionais. Para isso, o texto

narrativo procura reunir os vários procedimentos configuradores dos agentes narrativos, mas com o intuito de explicitar-lhes o próprio processo de produção. [...] O que interessa [...] é [...] desnudar o esqueleto significativo que sustenta essa ilusória carnadura mimética, a fim de se mostrar que a “verdade”, do mesmo modo que a “não-verdade”, pelo menos em Literatura, “nasce das palavras e de seu arranjo”. (*idem*, p. 90; grifos do autor).

Ainda que Segolin refira-se não apenas à dimensão formal, mas a um quadro de matizes éticos e ideológicos da antipersonagem, uma vez que ela “interroga acerca da possibilidade da existência da personagem no momento mesmo em que desvela seu verdadeiro ser” (*idem*, p. 93), como “espelho de uma crise que atinge a Arte e Literatura, a crise da representatividade” (*idem*, p. 93), aventamos que a experimentação vanguardista de *Crônica da casa assassinada*, no que concerne à criação dos múltiplos pontos de vista narrativo, desfibra a rigidez da focalização de estilo clássico a que o romance brasileiro estava acomodado até à “nova narrativa” (CANDIDO, 2003), e abre um campo de atitude estética e ética para o romance contemporâneo que as radicaliza. Nesse sentido, algumas obras romanescas contemporâneas podem ser tomadas à luz da antipersonagem e do narrador-editor, como elementos agenciadores de sua configuração ficcional, como o romance *Eles eram muitos cavalos* (2001), de Luiz Ruffato. O caráter fragmentário é marcado pelo complexo jogo de hibridização de gêneros da narrativa. Os múltiplos narradores constituem um mosaico narrativo composto por cabeçalho, cartas, previsões meteorológicas, hagiografias, narrativas breves, previsão numerológica e astrológica, orações, cardápios, lista de livros, anúncios de classificados, textos publicitários, bem como de textos sem classificação, que, assim encenados, remetem à imagem do *Theatrum mundi*. Em síntese, e guardados os devidos distanciamentos estéticos e históricos entre as duas obras, podemos entrever em ambas esse ponto arquiteitual comum, em torno de uma forma narrativa polifônica e centrípeta, agenciada por narrador-editor.

os narradores, o estilo e o *páthos*

Tomamos de Bakhtin a concepção de estilo segundo a qual “chamamos *estilo* à unidade de procedimentos de informação e acabamento da personagem e do seu mundo e dos procedimentos, por estes determinados, de elaboração e adaptação (superação imanente do material)” (BAKHTIN, 2003, p. 186). Essa definição bakhtiniana é rentável para compreendermos o tratamento dado ao estilo em Lúcio Cardoso, na medida em que, como defende Beth Brait, ela interroga a relação existente entre o estilo e o autor, e cuja própria sequência do texto busca dar uma resposta, ao assinalar que o estilo enquanto linguagem representa “o estilo da

própria visão de mundo e só depois é o estilo da elaboração do material, [...] por apoiar-se na unidade sólida do contexto axiológico ético-cognitivo da vida” (BRAIT, 2014, p. 187). Em *Os gêneros do discurso* (2016), Bakhtin aprofunda essa definição de estilo, condicionando-o à relação emotivo-valorativa do enunciador com o conteúdo do objeto e do sentido do seu enunciado. O teórico aponta que “a relação valorativa do falante com o objeto do seu discurso” será determinante para a “escolha dos recursos lexicais, gramaticais e composicionais do enunciado”. (BAKHTIN, 2016, p. 47). Nessa direção, tomemos um quadro sintético do estilo dos personagens-narradores de *Crônica da casa assassinada*, a fim de sondar em que medida a estilização da linguagem condensa o *páthos* que a atravessa.³

A arquitetura do romance segmenta-se em 56 capítulos, distribuídos entre 10 narradores que intercalam o discurso diegético. Tal configuração não encontra uma explicação nem exofórica, se se considerar que o autor mantém um constante registro em seus diários sobre a elaboração do romance, nem endofórica, de caráter metaficcional mais explícito. Quase a totalidade das personagens ocupa um lugar de fala, são depoentes, testemunhas, confessantes, confessor, missivistas ou destinatários e um diarista. Há, com efeito, dois personagens que não integram o rol de narradores, trata-se de Demétrio, um dos Meneses, e Alberto, o jardineiro. O silenciamento deliberado de ambos se configura como uma abertura a um horizonte de possibilidades interpretativas. Assim, o caso de Demétrio, por exemplo, cuja onomástica provém do latim, em que *Demetrium*, remete à cidade de *Phthiotis* na antiga Tessália, cujo nome derivava de um templo a Deméter, deusa-mãe da colheita, da fertilidade da terra (BRANDÃO, 2014, p. 164), e ao verbo latino *demetare*, com sentido de “limitar” e *demetiri* – ironicamente significando “depoente” (LEITE, 1956, p. 133). Nesse sentido, talvez não seria forçar a pena conjecturar que na figura Demétrio, o detentor dos valores antigos (e arruinados) dos Meneses, como a ideia da terra, o nome, da honra, e, com efeito, silenciado pelo autor, sublimasse o desejo de Lúcio Cardoso de materializar o que deixa registrado no final de seu diário, a saber, um libelo contra suas origens, sob a forma de um “discurso da paixão: paixão por Minas, paixão contra Minas; esta é a mola impulsionadora da *Crônica – a paixão*”, como ensaia Albergaria (CARDOSO, 1997, p. 685).

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. Enfim, contra Minas, na sua carne e no seu espírito. (CARDOSO, 2012, p. 731).

³ A presente análise não contempla o registro das variantes que constam dos manuscritos e datiloscritos incorporados à edição genética do romance elaborada, sob a orientação de Mario Carelli, embora, por sondagem, seja possível confirmar a presença de parte significativa dos elementos mantidos ou alterados para a edição definitiva.

Essa forma de silenciamento volitivo, estabelecido num nível biográfico, junta-se um complexo de elementos que funcionam na obra como índices de silenciamento: as marcas indicativas de supressão de informações, como já de saída ocorre no primeiro parágrafo do romance, que abre com o “Diário de André (conclusão)”, em que a data aparece suprimida: “18 de...de 19...”, seguida do capítulo 2, “Primeira carta de Nina a Valdo Meneses”:

No entanto, lembre-se que aí na Chácara, onde gozam de uma vida de relativa fartura.....
.....
.....e sem dúvida, entre todos os meus amigos, o que possui opinião mais justa sobre o assunto é o Coronel.
[...]
Tivessem feito o que eu tanto apregoei, liquidado a casa, vendido os trastes, diminuído a criadagem, loteado as terras e entrado em acordo com o resto dos credores, não estaríamos agora na situação de.....
.....que são as mesmas de antigamente.
[...]
Apesar disto
..... não poder seguir até o fim no mesmo tom. (CARDOSO, 2004, p. 38).

O mesmo recurso comparece nos capítulos 6, “Segunda carta de Nina a Valdo Meneses”; 10, “Carta de Valdo Meneses”, acompanhado do adendo “Pós-escrito à margem do papel”; 14, “Segunda confissão de Ana”; 15, “Continuação da segunda de Ana”; 20, “Diário de André (III)”, no 22, “Carta de Valdo Meneses a Padre Justino”; 26, “Diário de André (V) (continuação)”; “Diário de André (VIII)”; 43, “Continuação do diário de André (IX)”; 46, “Segundo depoimento de Valdo (II)”; 48, “Diário de André (X)”; e, por fim, no 56, “Pós-escrito numa carta de padre Justino”. Tais ocorrências de supressões e adendos têm em comum a condição marcada de gêneros discursivos escritos, no interior da narrativa, e a ausência de justificativas por partes dos narradores sugere uma interferência do narrador-editor como um agente de censura, que, ao suprimir, insinua o silenciamento de possíveis sentidos, forjando, na aparente incompletude, o interdito. Pode-se ler nesse gesto censório a projeção de um *páthos* que secciona, corta, impede o dizer, e, ironicamente, indicia, pela materialização de um interdito deliberado, a irrupção cênica e igualmente febril do editor, e que, talvez, possa reverberar o que entendeu Martins, sobre a ambiguidade moral que paira no romance, pois, segundo o crítico, “o leitor tem a sensação de que Lúcio Cardoso apresenta as suas desculpas e mostra-

nos que tudo aquilo não era verdade, que todo o seu romance era um mal-entendido” (MARTINS, 1997, p. 796).

Para clarificar o agenciamento do *páthos*, passaremos em revista alguns elementos de estilo e projetamos em gráfico o que consideramos uma modulação do *páthos* do discurso narrativo de cada narrador. Como se verá, o quadro sinóptico informa, sinteticamente, uma espécie de nivelamento estilístico das personagens, posto que, como apontaram Albergaria, para quem “todas usam o mesmo registro de fala, independentemente de sexo, idade ou condição social”. (ALBERGARIA, 1997, p. 683); e Martins, que, considerando tratar-se de “hipertrofia da originalidade”, reconhece uma “indiferença estética” (MARTINS, 1997, p. 795) entre elas. A ordem observa a disposição dos narradores na obra e agrega em um único tópico quando o narrador apresenta mais de uma narrativa.

Quadro sinóptico – Estilo dos narradores

<p>Diários de André</p>	<p>Dos 56 capítulos do romance, 11 são narrados por André. Parágrafos longos e período longos, em geral, subordinativos e frases sinuosas; frase parentética intercalada, pelo uso de parênteses ou travessões, digressões parentéticas denotando ênfase; preferência pela anteposição do adjetivo; uso recorrente de reticências; sinais indicadores de supressão do narrador-editor, predileção pelo léxico requintado; frases exclamativas; linguagem densamente metafórica, constituindo zonas de lirismo a partir de metáforas toponímicas que produzem imagens sombrias; uso constante da <i>frase incompleta</i>, pela recorrência à elipse; presença da anadiplose por polissíndeto, sobretudo no início do diário, configurando a força expressiva; hipérbole, tom lutuoso e melancólico, sobretudo no capítulo de abertura, em que há um indicativo temporal cronológico incompleto (suprimido); preferência pelo discurso direto e pelo monólogo interior; prevalece o sumário sobre a cena. Apresenta, ao lado das confissões de Ana, os maiores níveis de intensidade de <i>páthos</i>, considerando que o diário se configura num espaço de devaneio da personagem, de registro de suas ansiedades existenciais, as dúvidas sobre o amor materno, o desejo em torno do interdito do incesto, a relação áspera com o pai.</p>
<p>Cartas de Nina</p>	<p>Cartas endereçadas a Valdo Meneses e ao Coronel Amadeu Gonçalves. Embora o tratamento dado aos destinatários se diferencie, sendo mais febril na correspondência com Valdo, e mais melancólica com o Coronel, a escrita de Nina apresenta parágrafos mais extensos, períodos breves, digressões de ordem parentéticas, anteposição do adjetivo, predileção pelas reticências, sinais indicadores de supressão, um léxico menos requintado, quando comparado ao de André, por exemplo, mas em sintonia com a verossimilhança interna de sua constituição; frases interrogativas,</p>

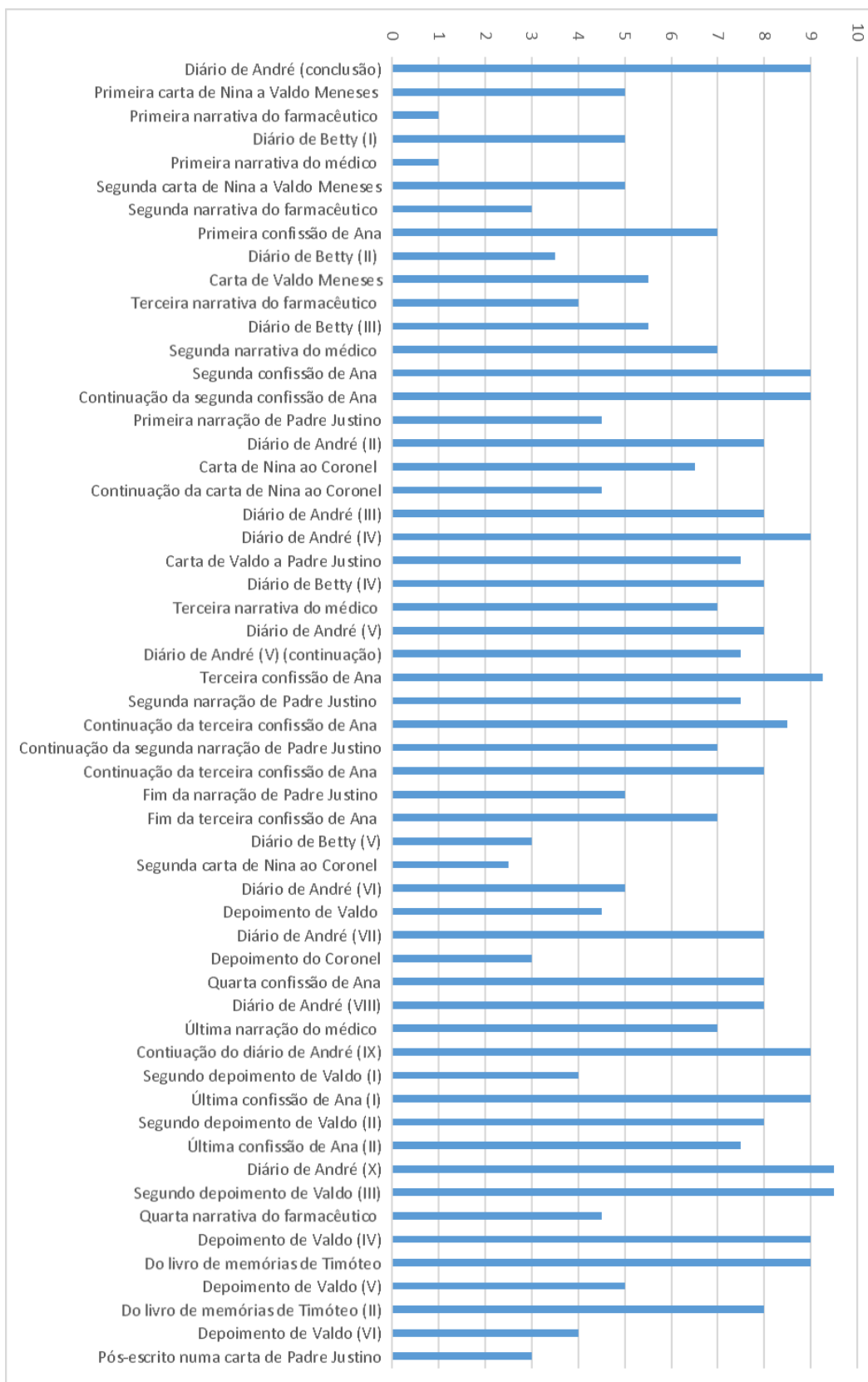
	que dão o tom da relação diligente que mantém com Valdo; os recursos expressivos são mais econômicos e a linguagem é, por isso, menos metafórica; prevalece o discurso direto e o sumário.
Farmacêutico	(Aurélio dos Santos). Narrativa sem designação específica. A extensão dos parágrafos é mais equilibrada; nas primeiras narrativas, o estilo é mais direto, a frase enxuta, nada sinuosa, isenta de metáforas ou outros recursos expressivos; a opção é pelo discurso direto e seus recursos tradicionais. Na terceira narrativa, o estilo oscila, tendendo para uso de metáforas. O estilo observa a verossimilhança interna na construção da personagem, uma vez que quase esbarra na forma da personagem-tipo. A intensidade do <i>páthos</i> decresce, em relação aos outros personagens anteriores.
Diários de Betty	A governanta de origem inglesa, desde os tempos de Dona Malvina, a matriarca dos Meneses. Parágrafos longos, períodos breves, linguagem oscila entre denotativa/metafórica, registro de tempo cronológico (demarca apenas somente dias), marcado no presente da escrita, digressões parentéticas, anteposição do adjetivo, registro poético, reticências, opção pela mescla entre o discurso direto e o indireto. Descritivismo, parcialidade em relação aos fatos que registra, lirismo, recurso da memória afetiva. Uso do monólogo interior.
Narrativas do médico	Dr. Vilaça. Narração. Narrativa sem gênero definido, embora a terceira narrativa dê a entender que se trata de um depoimento a um “senhor”. Parágrafos longos, digressão parentética, uso de DD com travessão e DI, linguagem polida, mas pouco metafórica, léxico claro, predomínio do sumário. A segunda narrativa já revela um narrador mais irônico. Não incorre no clichê de linguagem médica. Uso de supressões. <i>Páthos</i> decresce.
Confissões de Ana	Parágrafos longos, linguagem refinada, metafórica, eloquente e retórica; sinuosidade da frase, estilo barroquizante, digressões parentéticas, anteposição do adjetivo, alternância entre o discurso direto e o indireto. O ressentimento, o desejo interdito, e a melancolia, o aspecto sombrio contrasta com do e Nina, fundando uma antítese estruturante, estético-formal e social, daí a prevalência de uma semântica da morte e da ruína; com André, é a segunda voz narrativa com mais ocorrência, e semelhante nível de <i>páthos</i> .
Cartas de Valdo M. (Carta a Nina / Carta a Pe. Justino)	Carta. Depoimento. Presença de pós-escrito, como recurso estratégico do editor para corrigir lapsos de memória, enfatizar, caráter retórico, uso da supressão, parágrafos normais, equilibrados, frases exclamativas, léxico “convencional”, ênfase no sombrio, uso do discurso direto e indireto, uso de aspas, anteposição do adjetivo, e rarefação da memória. Um nível mediano de <i>páthos</i> .
Padre Justino	Narração. Pós-escrito. Sem gênero definido, parágrafos relativamente longos, moderados, uso do discurso direto e, em menor ocorrência, o indireto; linguagem menos metafórica, mais direto e objetivo, oscila entre períodos longos e breves, digressões

	parentéticas, léxico simples, quase franciscano, como conviria a um “padre da roça”. <i>Páthos</i> menos intenso.
Coronel	Depoimento. Preferência pela cena, discurso direto, recurso do comentário parentético, visão reduzida, raramente metafórico, parágrafos curtos. Decréscimo do nível do <i>páthos</i> .
Livro de memórias de Timóteo	Preferência pelo discurso indireto; memorialístico; comentário parentético. Densamente metafórico, filosófico, destoa da maior parte dos narradores, embora guarde alguma aproximação estilística com os diários de André. Parágrafos longos, sinuosos. Ironia. Léxico refinado e sutilezas na reflexão dos temas caros ao romance. Ainda mais que a linguagem, a visão de Timóteo sobre o Belo, a tradição, seu exílio volitivo no quarto, em função de sua condição homoafetiva, reivindicam uma linguagem tensionada, que eleva, no final do romance, as últimas expressões significativas do <i>páthos</i> .

Fonte: elaborado pelo autor deste artigo.

Numa tentativa visualizar essa configuração do *páthos* tal como suas modulações ocorrem, propomos o gráfico abaixo. Evidentemente, o *páthos* não é mensurado em uma narrativa de forma objetiva, nem conta com padrões de referência, como um exame científico. Além disso, por *páthos* estamos considerando emoções e sentimentos explicitados pelas personagens ou inferidos de seus atos ficcionais e traduzidos nas escolhas linguísticas, na dimensão das narrativas, no número de vezes que os narradores enunciam suas memórias e registros e a própria arquitetônica do romance. Inferimos o *páthos*, também a partir da condição e relação do narrador com o espaço do romance, a Chácara dos Meneses, considerando elementos, como a ambientação reflexiva, que atesta uma interpenetração entre o espaço e a psicologia da personagem. É plausível que a experiência do *páthos* tenha registros significativamente diferentes entre, por exemplo, os diários de André e a narrativa do farmacêutico. A interpretação do *páthos* através do quadro indica, por fim, que nenhum narrador é isento de *páthos*, e que seu parâmetro-limite deve ser considerado na mesma perspectiva do que tradicionalmente a narratologia designa de “clímax”.

Gráfico 1 – O pátos na narrativa de *Crônica da casa assassinada* (próxima página)



considerações finais, à guisa de uma memória violeta

Em prefácio de Marcel Proust à obra *Sesame and Lilies*, de John Ruskin, em 1905, e posteriormente publicado com o título *Sobre a leitura*, há uma frase cirúrgica que bem se aplica à leitura e ao estudo crítico de *Crônica da casa assassinada*: “Com os livros, não há amabilidades.” É certo que Proust pensava nos grandes e incontornáveis livros; aqueles que provocam não o prazer, mas a “fruição”, nos termos de Barthes, como “o lugar de uma perda, de fenda, de corte [...]” (BARTHES, 2015, p. 12). Em 60 anos, o romance de Lúcio continua a seduzir leitores e leitoras, que não saem de sua leitura sem o ônus das interrogações que ele propõe, e, sobretudo sem o ônus do confronto com o texto, seu *páthos* estético e moral. Olhando para trás e recolhendo dos primeiros leitores-críticos (e, cada um à sua maneira, *apaixonados*) desta *Crônica*, aventamos percorrer um e outro ponto dessa tessitura refinada e, como a obra, polifônica, em torno de alguns aspectos do romance. E, com algum risco, lançamos algumas provocações acerca do foco narrativo, da relação entre rastros biográficos do autor sobre o papel do romancista e sobre esta obra que é seu corolário. Propomos também que um levantamento dos elementos estilísticos pode orientar em que medida o *páthos* da narrativa se estabelece em cada um de seus narradores e que, de certo modo, *Crônica da casa assassinada*, ao dialogar com uma liberdade intertextual com formas romanescas clássicas e, por outro lado, pelo expediente de um narrador editor, adere a alguns matizes da prosa modernista, mas não fica a ela estanque, podendo ser lido como um romance pós-moderno.

São pontos que, se não foram aqui satisfatoriamente abarcados, ao menos testemunham essa inquirição que o romance conota. Tomada em sua edição definitiva – essa zona de conforto para obras dessa natureza – ou nos manuscritos e datiloscritos – ruínas onde transitam outras versões dos fantasmas dos Meneses – *Crônica da casa assassinada* é um livro em devir, que se abre à experiência da singularidade artística. Desautomatizando a leitura com aquela luz tênue e doentia do jardim da Chácara, a interpretação vai num movimento incessante de criação, mas sem abolir as contradições e a força obscura do *príncipe da noite*, “imprevisível e incômodo”, que “falava em Deus, em câncer e em violetas” (AYALA, 1997, p. 799). E, sobretudo, “sem esse sinal de paz que é tão peculiar aos mortos” (CARDOSO, 2004, p. 508.).

À professora Rita Felix Fortes,
por ter-me apresentado, há vinte anos, com paixão
e mineiridade essa *Crônica da casa assassinada*.

referências bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. O autor como gesto. *In: Profanações*. Tradução de Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007, p. 55-64.

ALBERGARIA, Consuelo. Espaço e transgressão. *In: CARDOSO, Lúcio. Crônica da casa assassinada*. Edição crítica. 2. ed. Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Lima; Guatemala; San José de Costa Rica; Santiago de Chile: ALLCA XX, 1997, p. 681-688.

ALMEIDA, Teresa de. Marcas do texto: Julien Green e outros. *In: CARDOSO, Lúcio. Crônica da casa assassinada*. Edição crítica. 2. ed. Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Lima; Guatemala; San José de Costa Rica; Santiago de Chile: ALLCA XX, 1997, p. 697-710.

ATHAYDE, Tristão. Meio século de presença literária. *In: CARDOSO, Lúcio. Crônica da casa assassinada*. Edição crítica. 2. ed. Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Lima; Guatemala; San José de Costa Rica; Santiago de Chile: ALLCA XX, 1997, p. 771-776.

AYALA, Walmir. Então eu vi de perto o príncipe da noite. *In: CARDOSO, Lúcio. Crônica da casa assassinada*. Edição crítica. 2. ed. Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Lima; Guatemala; San José de Costa Rica; Santiago de Chile: ALLCA XX, 1997, p. 798-800.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Tradução de Paulo Bezerra. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BAKHTIN, Mikhail. Os gêneros do discurso. *In: Os gêneros do discurso*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2016.

BARTHES, Roland. Prefácio. *In: Sade, Fourier, Loyola*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. ix-xix.

BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Tradução de Lisboa: Edições 70, 2015.

BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Tradução de Julieta Sucre. Caracas, Venezuela: Monte Avila Editores C. A., 1977.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Tradução de J. Ginzburg. São Paulo: Perspectiva, 2015.

BOSI, Alfredo. A interpretação da obra literária. *In: Céu, inferno*. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003, p. 461-480.

BRADBURY, Malcolm.; McFARLANE, James. *Modernismo: guia geral*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

BRAIT, Beth. Estilo. *In: Bakhtin: conceitos-chave*. 5. ed. São Paulo: Contexto, 2014, p. 79-102.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Dicionário mítico-etimológico da mitologia grega*. Petrópolis: Vozes, 2014.

BRAYNER, Sônia. A construção narrativa: uma gigantesca espiral colorida. In: CARDOSO, Lúcio. *Crônica da casa assassinada*. Edição crítica. 2. ed. Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Lima; Guatemala; San José de Costa Rica; Santiago de Chile: ALLCA XX, 1997, p. 717-729.

CANDIDO, Antonio. A nova narrativa. In: *A educação pela noite e outros ensaios*. 3. ed. São Paulo: Ática, 2003, p. 199-215.

CARDOSO, Lúcio. Carta de Lúcio Cardoso a Daniel Pereira. In: CARDOSO, Lúcio. *Crônica da casa assassinada*. Edição crítica. 2. ed. Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Lima; Guatemala; San José de Costa Rica; Santiago de Chile: ALLCA XX, 1997, p. 755-756.

CARDOSO, Lúcio. *Diários*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

CARELLI, Mario. Crônica da casa assassinada: a consumação romanesca. In: CARDOSO, Lúcio. *Crônica da casa assassinada*. Edição crítica. 2. ed. Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Lima; Guatemala; San José de Costa Rica; Santiago de Chile: ALLCA XX, 1997, p. 625-639.

CARELLI, Mario. *Corcel de fogo: vida e obra de Lúcio Cardoso (1912-1968)*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1988.

EAGLETON, Terry. *Como ler literatura*. Tradução de Denise Bottmann. Porto Alegre, RS: L&PM, 2019.

FARIA, Octávio de. Lúcio Cardoso. In: CARDOSO, Lúcio. *Crônica da casa assassinada*. Edição crítica. 2. ed. Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Lima; Guatemala; San José de Costa Rica; Santiago de Chile: ALLCA XX, 1997, p. 659-680.

HOUAISS ELETRÔNICO DA LÍNGUA PORTUGUESA. Gesto. F.L. Software. Gama designer Ltda.

LEITE, José Florentino Marques; JORDÃO, Antônio José Novaes. *Dicionário latino-vernáculo*. 2. ed. Rio de Janeiro: Lux, 1956.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia*. Lisboa: Edições 70, 1989.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha; Maria Inês Coimbra Guedes. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

MARTINS, W. Um romance brasileiro. In: CARDOSO, Lúcio. *Crônica da casa assassinada*. Edição crítica. 2. ed. Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Lima; Guatemala; San José de Costa Rica; Santiago de Chile: ALLCA XX, 1997, p. 793-800.

PROUST, Marcel. *Sobre a leitura seguido do depoimento de Céleste Albaret a Sonia Nolasco-Ferreira*. Tradução de Julia da Rosa Simões. Porto Alegre: L&PM, 2016.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina. *Dicionário de termos da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

RIBEIRO, Ésio Macedo. Apresentação. In: CARDOSO, Lúcio. *Diários*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012, p. 9-20.

ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: *Texto/contexto: ensaios*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva; Brasília, INL, 1973, p. 75-98.

RUFFATO, Luiz. *Eles eram muitos cavalos*. 11. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

SEGOLIN, Fernando. *Personagem e antipersonagem*. São Paulo: Cortez & Moraes, 1978.

WOOD, James. *Como funciona a ficção*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Sesi-SP, 2017.