

ECOS E RESSONÂNCIAS DO ROMANTISMO NA CRIAÇÃO DA *CRÔNICA DA CASA ASSASSINADA*

Cássia dos Santos*

 <https://orcid.org/0000-0002-5013-5689>

Como citar este artigo: SANTOS, C. dos. Ecos e ressonâncias do Romantismo na criação da *Crônica da casa assassinada*. *Todas as Letras – Revista de Língua e Literatura*, São Paulo, v. 28, n. 2, p. 1-15, maio/ago. 2026. DOI: <https://doi.org/10.5935/1980-6914/eLETLT16560>

Submissão: 11 de outubro de 2023. **Aceite:** 17 de junho de 2024.

Resumo: Este texto investiga a possível influência de paradigmas do Romantismo na criação da *Crônica da casa assassinada*, do escritor Lúcio Cardoso. Para isso, considera, além do texto do próprio romance, dados oferecidos pelos *Diários* do autor, bem como textos críticos sobre a sua obra. Amparado na leitura de capítulos de *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica*, de Mario Praz (1996), o artigo concentra-se em especial na caracterização da personagem Nina, a protagonista, cujos traços fazem lembrar o tipo da “mulher fatal”, concebido pelos escritores românticos.

Palavras-chave: Romantismo. Lúcio Cardoso. *Crônica da casa assassinada*. *Diários*. Personagem.

* Pontifícia Universidade Católica de Campinas (PUC-Campinas), Campinas, SP, Brasil. E-mail: cassia23@gmail.com

■ No mês de janeiro de 1951, em uma das muitas fases de sua vida em que se debateu com dificuldades financeiras, Lúcio Cardoso cedeu ao apelo de seus irmãos e procurou a ajuda de um frade amigo de sua família. Após uma sucessão de experiências malogradas como autor e diretor teatral e cinematográfico, Lúcio tentava, nesse momento, reorganizar sua rotina. Disposto a ajudá-lo, o religioso ofereceu-lhe um emprego, que ele prontamente rejeitou. Explicando o motivo da recusa em uma carta não enviada e que decidiu transcrever nos seus *Diários*, o escritor tratava de si, de sua obra e do que pretendia com ela, concluindo da seguinte forma:

Não sou, nunca fui um fin de siècle, misturado a resquícios românticos e heranças ancestrais. Sou totalmente um romântico, com más heranças próprias e sem responsabilidade de ninguém. Sou isto, se é possível assim reduzir uma pessoa viva a um esquema. Sei também que a verdade inteira nem sempre se diz, porque nem sempre é fácil aceitá-la. Peço-lhe portanto, em nome da verdade relativa a que somos obrigados, que não me condene muito, e nem julgue que sou inteiramente despido de alma. Mas o dia em que puder aceitar um emprego após trinta dias de retiro espiritual, neste dia, pode estar certo, estarei de novo à sua porta e cheio de confiança de que ganhamos o céu para nós dois (Cardoso, 2012, p. 324-325).

As palavras com as quais escolheu encerrar essa carta constituem, sem dúvida, um bom ponto de partida para apresentar esse atormentado romancista mineiro, que cultivou a fama de maldito. Leitor de Byron, em cuja obra foi buscar os versos que servem de epígrafe a *O viajante*, seu romance póstumo e inacabado, Lúcio Cardoso deixou-se inspirar e, por vezes, impregnar por tudo o que havia de mais exaltado, de mais impetuoso e, previsivelmente, de mais sombrio do Romantismo. Ousado e muito inventivo, tomado pela paixão e por uma certa fúria em viver e produzir intensamente, lançou-se com destemor a diferentes esferas da criação artística: compôs romances, novelas, contos, crônicas, diários, peças teatrais e roteiros cinematográficos, foi poeta prolífico e artista plástico respeitado.

O retrato que dele traçou o também poeta e amigo Walmir Ayala meses após a sua morte, ocorrida em 24 de setembro de 1968, reflete boa parte do que foi afirmado. Retomando a lembrança mais antiga que guardara do autor mineiro, Ayala (1969) observou:

A mais antiga imagem que tenho dele é a de um príncipe descalço, empunhando um cálice de cristal na festa sombria de seu pequeno apartamento, e a sensação de que estava num palácio, ou mais seguramente no parque de caça de um palácio, com falcões e cães amestrados. Nesta caça, Lúcio Cardoso era o caçador e a vítima. Os outros eram sombras ao redor dele. Havia uma aura de luminosa maldade em seu despojamento, mas maldade do romancista que fustiga os personagens, e morre de amor por eles. [...] Lúcio Cardoso me deu este primeiro espanto que se tem diante de uma grande personalidade humana. Não se tratava do escritor, mas do laboratorista, do experimentador de emoções, do poeta ávido de romance ou do romancista ferido de mortal poesia. Nenhum de seus atos era menor, vinha sempre transpassado por uma generosa força de desprendimento. O dinheiro em sua mão não tinha valor, era para gastar. Dever não era pecado... Assim como desperdiçava o que era seu, não tinha a menor noção da

usura ou da economia alheia. Cada instante era vivido como se fosse o último, com toda a intensidade agônica dos remanescentes.

“Intensidade agônica dos remanescentes”, eis uma expressão bastante apropriada para se referir a Lúcio Cardoso e à marca que imprimia a sua vida. Há vários apontamentos de seus *Diários* que confirmam essa imagem de criador apaixonado, que deixa que seu sangue escorra e se misture ao de suas criaturas. Para Lúcio, viver sempre foi criar, e, para tanto, ele não se poupava, como bem evidencia esta nota datada de 23 de setembro de 1949:

É preciso se arriscar ao máximo, a fim de que o sonho não nos ganhe – o que em última análise parece um conselho estandardizado de Nietzsche ou de Gide. Mas em certos momentos, compreendo perfeitamente a lógica da minha vida, e o esforço dessa autodefesa que, vista no primeiro instante, parece um movimento inconsciente e descontrolado. Mas a verdade é que não faço isto apenas para experimentar as minhas forças, as minhas pobres forças – o que me habita é um medo secreto de perecer pela estagnação, de comprometer numa situação facilmente conquistada, essa capacidade de renovação que julgo imprescindível a todo criador. Não sei, é claro, se são estes os caminhos em que deveria me arriscar, mas geralmente eu me arrisco em todos, sem me prender a nenhum. Tudo é perigoso, para quem sofre vertigens. Mas para quem não desdenha os grandes saltos na inquietação e no obscuro, tudo é bom para ser visto de perto. (Digo TUDO: as casas cheias de sombra e promessas aliciantes, os grandes becos da nevrose, o tóxico, os olhos insones do ciúme, as renúncias nas sacristias afastadas, os livros da magia, os claros escritórios do jogo e da ambição, o inimigo subterrâneo que nos saúda, a prostituta que nos recebe sem suspeita, a conversa que pode decidir o futuro, TUDO) (Cardoso, 2012, p. 211-212).

Quase dez anos mais tarde, em um momento no qual já escrevia e reescrevia *O viajante*, romance que nunca conseguiria concluir, tomado pelo desassossego e pela exasperação, mais uma vez confidenciaria às páginas dos *Diários* quanto sua obra e sua existência estavam interligadas:

Sei que para se escrever, para se escrever romances – os romances que eu escrevo – é necessária 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 (Cardoso, 2012, p. 475).

O testemunho parcialmente reproduzido de Waldir Ayala e os fragmentos transcritos dos *Diários* dão mostras do caráter arrebatado do escritor, que legou à literatura brasileira uma produção que se pode classificar como extensa, se bem que um tanto irregular. No conjunto de seus livros, destaca-se a *Crônica da casa assassinada*, publicada pela Editora José Olympio em março de 1959 e tida por grande parcela dos críticos como sua obra-prima. As 507 páginas que o romance assumiu em sua primeira edição, os quase cinco anos que Lúcio dedicou à sua elaboração, a temática e o foco narrativo múltiplo que elegeu para a *Crônica* sem dúvida contribuíram para a sua consagração, embora nem de longe bastem para explicar o seu sucesso. Mais de 60 anos passados desde seu lançamento, o livro continua a empolgar os leitores mais diversos e a suscitar novas interpretações.

É fato, porém, que vários críticos apresentaram e ainda apresentam restrições a ele. Ecoando as vozes de Paulo Hecker Filho e de Temístocles Linhares – os primeiros a censurar a uniformidade de estilo dos dez diferentes narradores, assim como a reviravolta a que o autor submeteu a história no final, negando a existência de um relacionamento incestuoso entre as personagens principais –, vários estudiosos se detiveram sobre os aspectos falhos do romance. Apesar das ressalvas e de ataques um pouco mais contundentes, apesar das acusações de se ressentir de um certo convencionalismo e de atestar quanto Lúcio havia cedido ao melodramático e ao folhetinesco, a *Crônica da casa assassinada* não apenas conservou o seu prestígio, como também o viu crescer ao longo das décadas.

Tais observações fazem pensar em Antonio Candido e em uma de suas muitas lições. Em um texto clássico que redigiu sobre a personagem do romance, com sua costumeira acuidade, ele assinalou que a personagem representa “o que há de mais *vivo* no romance”, abrindo possibilidade para a “adesão afetiva e intelectual do leitor, pelos mecanismos de identificações, projeção, transferência etc.”, razão pela qual, sublinhou ele, “nós perdoamos os mais graves defeitos de enredo e de ideia aos grandes criadores de personagens” (Candido, 1981, p. 54, grifo do autor).

A leitura do conjunto de resenhas publicadas sobre a *Crônica da casa assassinada* no calor da hora é sugestiva de que essa máxima parece ter predominado na sua recepção. Ainda que alguns articulistas como Olívio Montenegro e Sésimo de Miranda tenham insistido em julgar a obra por critérios morais, outros críticos, mais sensíveis à sua dimensão estética, souberam valorizar os seus aspectos mais consistentes, manifestando, inclusive, a condescendência para com os “grandes criadores de personagens” aludida por Candido na citação anterior. O sempre rigoroso Wilson Martins (1959), por exemplo, ao deter-se, em sua coluna no “Suplemento literário” de *O Estado de S. Paulo*, no que lhe pareciam as qualidades e falhas da *Crônica*, não hesitava em minimizar os seus possíveis defeitos e sustentava:

É que, pouco a pouco, a sua arquitetura artificial, a uniformidade estilística que mal permite, a princípio, distinguir os personagens uns dos outros, cede[m] lugar ao fascínio exercido pela personalidade de Nina. Ela ficará, com certeza, como uma das grandes mulheres do romance brasileiro. Sua personalidade imperiosa e despótica, o seu enigma secreto, dominam não somente a chácara e a família dos Meneses, mas ainda, e sobretudo, o próprio leitor. [...] É natural que a forte personalidade de Nina tenha atirado um pouco à sombra os demais figurantes desta história. Mas, isso não é um defeito: é o caráter natural do romance. A personalidade de Nina é um enigma proposto aos demais personagens: de André ao farmacêutico, de Ana ao padre Justino, do médico a Betty, de Demétrio ao Coronel, todos se debruçam apaixonadamente na decifração dessa personalidade. Mas todos vivem suficientemente para formar o contraste, para acrescentar um mistério ao mistério, uma vez que cada um dos personagens possui o seu. Aí está o segredo da vitalidade deste romance: cada um ignora os demais e todos procuram compreender Nina. Mas cada um tem as suas razões, age por motivos determinados, procura canalizar a vida no sentido dos seus interesses. Não há, por isso, personagens secundários ou inúteis, uma vez que todos são indispensáveis para a compreensão de Nina.

Aceitando como correto o ponto de vista de Martins, é o caso de ressaltar que, na bem-sucedida criação de Nina, reside uma das maiores linhas de força do

romance, tendo Lúcio Cardoso triunfado na concepção de uma personagem cuja complexidade e riqueza tanto impressionam o leitor. Mas, afinal, quem é Nina e, para além de sua extraordinária beleza, que outros traços a constituem? O que em sua figura desperta tanto interesse e cala tão fundo na sensibilidade do leitor a ponto de esse não ser mais capaz de esquecê-la fechada a última página do livro?

A soma dos relatos dos diferentes narradores permite que se definam algumas de suas características: os olhos vivos, o rosto perfeitamente delineado, os cabelos longos e quase ruivos, a graça com que se move, a elegância com que se traja, o perfume peculiar que a acompanha, a voz que pode soar imperiosa ou autoritária, a depender das circunstâncias. Enformando seu aspecto exterior, tais elementos se combinam ao temperamento impetuoso e passional, à altivez, à audácia, à atmosfera especial que cria em torno de si e que levam Betty, a governanta dos Meneses, a considerá-la, no dia de sua chegada à Vila Velha, “uma *presença* – um ser egoísta e definido que parecia irradiar a própria luz e o calor da paisagem” (Cardoso, 1991, p. 61, grifo do autor).

Nina, no entanto, também chama a atenção por outros motivos. Ao escutá-la elogiando Valdo, o marido, após esse ter tocado uma música ao piano, André, o suposto filho, pensa nos recursos de malícia e de fingimento de que ela era dotada, “como sabia de um simples detalhe, de um olhar, de uma palavra sem importância, compor a atmosfera precisa de um engano!” (Cardoso, 1991, p. 217). Auxiliando-a a queimar seus vestidos no capítulo 34, Betty reflete sobre a sua existência e o seu passado obscuro, concluindo que ela

[...] escapava sempre a qualquer conjectura, do mesmo modo como em sua presença jamais se encontrava o que fosse firme e francamente delineado. Seria um bem, seria um mal? O certo é que ela sempre despertava interesse, e não raras vezes paixão (Cardoso, 1991, p. 365).

Ana, a cunhada que a vigia e espreita o tempo todo, não conseguindo se desprender de “sua silhueta estranha e magnética”, como confia no capítulo 8, julga-a capaz de tudo e, ao vê-la atirar pela janela do quarto o revólver com o qual Valdo tentara o suicídio, mostra-se convicta de que agira dessa forma para que Alberto, o jardineiro que era apaixonado por ela, se apossasse da arma e se matasse. Anos mais tarde, seguindo-a na noite em que seduz André no quarto abandonado do velho Pavilhão, a mesma Ana a inveja ao constatar “aquele ímpeto bruto, aquela cegueira na conquista de seus apetites” (Cardoso, 1991, p. 329-330).

Ao escrever para o padre Justino para externar sua preocupação com as mudanças de comportamento de André, Valdo, por sua vez, afirma que Nina era “portadora de certos elementos de mal-estar, ou melhor, atuava sobre os outros (e sempre atuou) de um modo arbitrário, cínico e até mesmo, para ir mais longe, criminoso” (Cardoso, 1991, p. 265). Em um de seus encontros no porão do Pavilhão, sentindo o odor subterrâneo e mofado do ambiente, André acha “que só ali Nina se realizava integralmente, florescia, recendia e brilhava, como um objeto sempre novo entre aquelas coisas carcomidas pelo tempo”, sendo preciso reconhecer que “aquela criatura frágil encarnava o mal, o mal humano, de modo simples e sem artifício” (Cardoso, 1991, p. 386).

Ora, os traços aqui reunidos aproximam a sua figura da fabulosa mulher fatal concebida pelos escritores românticos, tipo que se cristalizaria na literatura a partir de tantas personagens célebres que Mario Praz (1996) recupera, com

sua reconhecida erudição, em um dos capítulos do livro *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica*, intitulado “A bela dama sem misericórdia”. A beleza extraordinária, a impetuosidade, a crueldade, o mistério, o fascínio e a capacidade de sedução são alguns dos aspectos atribuídos pelos românticos a essa mulher “que encarna, de tanto em tanto, em todos os tempos e todos os países, um arquétipo que reúne em si todas as seduções, todos os vícios e todas as volúpias” (Praz, 1996, p. 196).

Recorrendo novamente à citação do texto de Antonio Candido, cabe, portanto, sublinhar os acertos de Lúcio Cardoso na construção da personagem. Como resultado da eleição de traços muito sugestivos, o romancista mineiro teria conseguido realizar o mesmo que Machado de Assis com sua *Capitu*, como apontou Candido (1981, p. 79, grifo do autor) ao referir-se a *Dom Casmurro*: “o autor *convencionalizou* bem os elementos, organizando-os de maneira adequada. Por isso, a despeito do caráter fragmentário dos traços constitutivos, ela *existe*, com maior integridade e nitidez do que um ser vivo”.

Lúcio, ademais, superou-se na composição de uma aura nebulosa em torno da protagonista. Afinal, o que se sabe de seu passado além do fato de ser carioca, filha de um militar reformado e de uma atriz italiana que havia abandonado o marido e a própria filha para retornar para a Europa? De que forma cresceu, quem a educou, que pessoas acompanharam o seu amadurecimento até que se tornasse quem se tornou?

O romance não oferece respostas, e as dúvidas e os questionamentos se acumulam, sendo acentuados pelas várias contradições que se delineiam à medida que se avança na leitura dos relatos dos diferentes narradores. Como entender, por exemplo, a partida de Nina grávida para o Rio de Janeiro e o nascimento de André? Sabe-se que, no último capítulo do romance, Ana teria revelado ao padre Justino que era a verdadeira mãe do rapaz. Ela conta que, depois de também ter se envolvido com Alberto, ter viajado para o Rio de Janeiro, ter se recolhido a uma obscura pensão e ter dado à luz um menino, finalmente teria ido procurar Nina para convencê-la a regressar a Vila Velha. Encontrou-a acamada e decidiu a não voltar. Indagando, então, onde estava o filho de Valdo para que o levasse para a Chácara dos Meneses, Ana viu Nina

[...]fitá-la com assombro: o menino? Mas como tinha ela a ingenuidade de supor que conservaria consigo um rebento daquela raça desprezível? Não sabia onde estava, deixara-o no hospital ao nascer, com uma das enfermeiras. Fizera questão de transformá-lo num enjeitado. (Ela, Nina, era capaz dessas coisas... Haveria crueldade nisto, mas eram essas arestas que a modelavam. Fria, indiferente? Não era, certamente, por esse único detalhe que ela deveria ser julgada) (Cardoso, 1991, p. 574-575).

Entretanto, confessa Ana ao padre Justino no último capítulo, André era seu próprio filho, pois ela nunca estivera no hospital à procura de quem quer que fosse. Sendo essa a reviravolta que Lúcio Cardoso imprimiu à história no final e que tantas censuras lhe custou pelo que de folhetinesco e inverossímil vários críticos identificaram em tão abrupta modificação, convém salientar, no entanto, que o romance não oferece uma única versão sobre todo o episódio. Relendo o capítulo 35, aquele da “Segunda carta de Nina ao Coronel”, com a qual ela anuncia a sua partida de Vila Velha e manifesta o seu desejo de finalmente viver com ele e de ser sua como nunca ninguém o teria sido, Nina rememora a sua

chegada ao Rio de Janeiro, anos antes, quando havia decidido se separar do marido pela primeira vez. Diz ela:

No momento em que, exausta, resolvi abandonar a Chácara, o único amparo que ainda encontrei foi o seu. Chovia, e na estação deserta pensei por um instante que não houvesse recebido minha carta. Como sofri naqueles dois segundos, desse sofrimento acumulado e sem saída, imaginando-me abandonada, até que o vi ansioso, sondando os vagões à minha procura. Minha cunhada Ana viera comigo, e eu o apresentei a ela: “Aqui está o meu melhor amigo”. Lembro-me até hoje da expressão do seu rosto. Quando anunciei que não voltaria à Chácara, e que iria tentar a vida por mim mesma, ali na cidade, ela disse simplesmente: “Eu sei, aquele seu amigo”. E o pior é que não havia nenhuma ironia na sua voz.

Atingimos, Coronel, o ponto a que eu desejava chegar. Ana partiu para a Chácara, cumprindo sua missão, que era a de levar meu filho. Fiquei sozinha (Cardoso, 1991, p. 372).

A narração de Nina, como se nota, é muito distinta daquela feita por Ana ao padre no derradeiro capítulo do romance. Suas palavras ao Coronel indicam que ela e a cunhada teriam viajado juntas para o Rio de Janeiro e não em momentos diferentes. Em sua carta, Nina não esclarece, contudo, o que se passara com Ana entre o momento da chegada ao Rio de Janeiro e o de seu regresso a Vila Velha. Diante do exposto, resta perguntar: como compreender tamanha divergência nas histórias contadas pelas duas mulheres? Ana teria mentido ao padre Justino? Ou Lúcio Cardoso, nos quase cinco anos de produção da *Crônica da casa assassinada*, teria se enganado e cometido um equívoco de tal natureza? Como aceitar que o ficcionista mantivesse tal contradição a menos que o fizesse propositalmente?

Concorre para o fortalecimento dessa hipótese o exame dos originais do romance, bem como de sua edição crítica, publicada em 1991 pela Coleção Arquivos da Unesco. Júlio Castañon Guimarães (1991b, p. XXIX), o responsável pelo estabelecimento do texto, chama a atenção em um dos ensaios de apresentação à obra para a extensão dos originais, 634 fôlios, dos quais “574 puderam ser classificados e organizados, de modo a participarem da colação”, esclarecendo, ainda, que não há “uma versão completa do romance, mas há capítulos com várias versões, enquanto outros têm apenas uma versão, havendo ainda diversos capítulos incompletos”.

Ao tratar do processo de escrita propriamente dito, o autor destaca que o romance foi submetido a um notável trabalho de reescrita durante sua formulação e que, do cotejo do texto eleito como base com o conjunto de originais, resultou um aparato com cerca de 4 mil variantes, no qual predominam indiscutivelmente as variantes de maior extensão:

[...] a grande maioria de longas variantes explica-se pelas substanciais modificações que ocorrem de uma versão para outra. Mesmo com a suposição de que as pequenas rasuras e emendas possam ter ocorrido tanto no correr da redação quanto numa revisão posterior, o fato é que em vez de retocar intensamente o texto, o autor mais frequentemente o refazia em nova versão – o que se coaduna com as referências a seu método de escrever em grandes impulsos, assim como pode ser uma das justificativas para o longo período de elaboração (Guimarães, 1991a, p. 649).

Além disso, Guimarães faz alusão às várias anotações que acompanham os originais da *Crônica da casa assassinada*, presentes nas entrelinhas, nos finais de parágrafos e nas margens do texto, que se somam a outras registradas em folhas independentes, e que evidenciam o zelo e a atenção dedicados pelo romancista à realização da obra. De natureza variada, tais anotações se voltam à estrutura e à organização dos capítulos, à caracterização das personagens, à linguagem empregada, aos espaços em que transcorrem determinadas cenas, à sucessão dos fatos narrados, entre outros elementos. Sob seu ponto de vista, somadas ao intenso processo de reescrita,

[...] as anotações sobre a configuração do texto e os minuciosos cuidados com a estruturação indicam exatamente um rigoroso controle de todos os pormenores do texto. Esse dado naturalmente pode ser apreendido de uma leitura do romance voltada para esse nível do texto, mas os elementos oferecidos pelos originais, ao revelarem a materialidade do procedimento, enfatizam sua significação (Guimarães, 1991a, p. 654).

Reconhecendo como pertinentes as observações do pesquisador responsável pelo estabelecimento do texto da edição crítica do romance, torna-se ainda mais difícil aceitar que o escritor mineiro tenha se confundido ao apresentar duas versões diferentes para a partida de Nina para o Rio de Janeiro. Assim, a incerteza em torno de como os fatos haviam se passado, a impossibilidade em saber se Nina teria viajado sozinha ou se teria sido acompanhada por Ana, como assegura em sua carta, acrescentam mais lacunas a todo o enigma que envolve a protagonista da *Crônica da casa assassinada*¹.

Se é certo que vários críticos não viram com bons olhos o mistério que o romancista construiu em torno da personagem, tampouco o fim que concebeu para a obra – Paulo Hecker Filho (1959) observou que o autor havia reunido suas personagens “numa trama de vetusta tradição folhetinesca”; Temístocles Linhares (1959) julgou que o último capítulo tendeu “a comprometer as tintas fortes do drama narrado, através de explicações meio rocambolescas, pueris e desconcertantes”; o também já citado Wilson Martins (1959) considerou melodramático o reconhecimento final de André como filho de Ana – cabe lembrar que relações bem estreitas ligam o folhetim ao Romantismo. Nascidos no mesmo período histórico, ambos acabaram muitas vezes se retroalimentando, e romancistas franceses românticos, como Alexandre Dumas, celebrizaram-se como notáveis folhetinistas. Walnice Nogueira Galvão (2018, p. 33) considera que *Os miseráveis*, de Victor Hugo, “é um romance folhetinesco, apesar de não ter sido publicado em folhetins”, e Marlyse Meyer (1996, p. 30-31) esclarece que Balzac foi o primeiro escritor a receber de Émile de Girardin, o inventor do *feuilleton-roman*, a incumbência de escrever um romance para ser publicado em série no jornal. Meyer (1996, p. 31-32, grifo da autora) expõe, ainda, que a publicação em série “vai acabar suscitando uma forma novelesca específica, aquela precisamente com que o termo *folhetim* vai acabar se confundindo” e observa:

1 O estudo de Santos (2005, p. 181-182), que procurou reconstituir o processo de redação do romance, examinou as versões que integram sua edição crítica e concluiu que Lúcio Cardoso havia reelaborado determinadas passagens da narrativa de modo a “provocar uma série de dúvidas e de conjecturas sobre as atitudes e condutas de sua personagem, provavelmente com o intuito de alimentar a aura de mistério e a ambiguidade que a cercam”. A análise então empreendida não contemplou, porém, as diferentes versões do capítulo 35, aquele no qual Nina escreve ao Coronel, visto que dele restou um único fólio do segundo manuscrito.

Adquire o **roman-feuilleton** sua forma definitiva na década de 1840, sendo Eugène Sue e Alexandre Dumas seus artífices máximos (note-se que só no ano de 1844 saíram: **Os três mosqueteiros**, **O judeu errante** e **O conde de Monte Cristo**, podendo-se incluir na lista **Splendeurs et misères des courtisanes**, visto ter sido Balzac tão vilipendiado quanto seus colegas pela crítica oficial, esbravejante contra a “literatura industrial”).

Lúcio Cardoso, que foi leitor voraz de folhetins e de romances capa e espada na adolescência, como revelou sua irmã Maria Helena Cardoso no livro de memórias *Por onde andou meu coração*, de 1967, leu intensamente Balzac no período de gestação da *Crônica da casa assassinada*. Nos seus *Diários*, ao lado de anotações sobre o romance, surgem vários apontamentos com referências ao autor francês: “Leio e releio interminavelmente Balzac, imaginando o plano de meu caudaloso romance” (Cardoso, 2012, p. 408); “Leitura das três partes de *Ilusões perdidas*: admirável ascensão e queda de Lucien Rubempré. Quando moço Dostoiévski me apaixonava, agora é Balzac que me importa. Leio-o cada dia com maior interesse” (p. 414) e, ainda,

*Noite de chuva e de vento. Durante algum tempo li **Esplendores e misérias das cortesãs**, depois apaguei a luz e procurei conciliar o sono. Em vão: durante todo o tempo rolei de um lado para outro, imaginando as mesmas angustiosas coisas de sempre, minha vida perdida, sacrificada por algum monstruoso erro etc. Já quase ao amanhecer escutei passos, vozes, levantei-me, abri a janela, mas não vi ninguém – na rua molhada só um leiteiro arrastava sua carroça (p. 423-424).*

Ao comparar Balzac a Victor Hugo em seu livro *Mimesis*, Erich Auerbach (1976, p. 419) nota que Hugo, da primeira geração romântica, havia proposto, como é sabido, a mistura do sublime com o grotesco, “polos estilísticos que não tomam em consideração o real”. Não tendo a intenção de representar a realidade de forma fiel e compreensiva, ao escolher ressaltar os contrastes, teria criado efeitos fortes, que, no entanto,

[...] são inverossímeis e, como reprodução da vida humana, falsos. Outro escritor da geração romântica, Balzac, que possuía tanta capacidade criadora e muito maior proximidade do real, tomou a representação da vida contemporânea como uma tarefa pessoal e pode ser considerado, juntamente com Stendhal, como o criador do realismo moderno (Auerbach, 1976, p. 419).

Auerbach (1976, p. 431-432) acredita que, ao contrário de Victor Hugo, Balzac, ainda que dotado de um temperamento agitado e carente de crítica, que, por vezes, o levava a “farejar por toda parte forças demoníacas secretas e exacerbar a expressão até o melodramático”, teria conseguido situar os seres que criou numa realidade minuciosamente descrita, estabelecendo perfeita harmonia entre as personagens e o meio que habitavam. Depois de ter analisado o retrato traçado pelo escritor da dona da pensão do romance *O pai Goriot*, de 1834, em que a descrição material da casa já sugere uma certa atmosfera moral, o autor conclui:

Em toda a sua obra, como neste texto, Balzac sentiu os meios, por mais diferentes que fossem, como unidades orgânicas, demoníacas até e tentou transmitir esta sensação ao leitor. Ele não somente localizou os seres cujo destino contava

seriamente, na sua moldura histórica e social perfeitamente determinada, como o fazia Stendhal, mas também considerou esta relação como necessária: todo espaço vital torna-se para ele uma atmosfera moral e física, cuja paisagem, habitação, móveis, acessórios, vestuário, corpo, caráter, trato, ideologia, atividade e destino permeiam o ser humano, ao mesmo tempo que a situação histórica geral aparece, novamente, como atmosfera que abrange todos os espaços vitais individuais (Auerbach, 1976, p. 423).

Voltando à discussão em torno de Lúcio Cardoso, o julgamento de Auerbach sobre Balzac tem lugar aqui e merece ser citado porque funciona como um eficiente contraponto às objeções que, antes do surgimento da *Crônica da casa assassinada*, eram feitas à obra do ficcionista mineiro. Desde a publicação de seu terceiro romance, *A luz no subsolo*, no ano de 1936, ele fora acusado de forjar em seus livros um mundo irreal, com personagens absurdas e mergulhadas em uma atmosfera estranha. Mário de Andrade, por exemplo, em carta datada de 20 de agosto de 1936 e que hoje pode ser consultada no Arquivo Lúcio Cardoso da Fundação Casa de Rui Barbosa, manifestaria exatamente essa opinião sobre o livro mencionado ao afirmar:

Achei seu livro absurdo porque os personagens me pareceram absurdos. Tanto no Brasil como em qualquer parte do mundo. E não pareceram, não cheguei a senti-los como personagens do outro mundo. Loucos? Aberrados de qualquer realidade já percebida por mim? Ou antes criaturas exclusivamente criadas pelo autor para demonstrar a sua percepção sutil e pra mim um bocado confusa (não compreendi exatamente) da luz no subsolo? Tive mais a sensação que se tratava deste último caso.

Cabe ainda assinalar que, quase dois anos depois do lançamento do livro de 1936, Lúcio Cardoso concederia uma polêmica entrevista ao jornalista Brito Broca, na qual garantiria se deixar guiar exclusivamente pela imaginação na elaboração de sua obra. Sustentava que não poderia se deixar conduzir pela observação porque ela forneceria apenas os dados da realidade superficial, que não lhe interessava, e atacava autores famosos, como Jorge Amado, revelando não os reconhecer “como romancistas, mas talvez como bons repórteres” (Cardoso, 1938). Suas declarações, obviamente, provocaram ruído no meio literário, a um ponto tal que achou por bem escrever inclusive “Uma retificação”, que mereceu uma réplica de Brito Broca. Deixando de lado a celeuma provocada por todo o episódio, importa mais destacar a concepção de romance e os valores defendidos por Lúcio Cardoso à época, que lhe valeram ao longo dos anos 1930, 1940 e parte de 1950 acusações de irrealismo e de mistificação.

Com a publicação da *Crônica da casa assassinada* em 1959, entretanto, tais críticas perderiam sua razão de ser, visto que o autor retrataria, de forma verossímil e com grande precisão, o universo da família Meneses, afastando-se de qualquer registro fantasioso ou etéreo, como enfatizou Alfredo Bosi (1991, p. XXIII) em um dos textos de apresentação à edição crítica do romance:

[...] a Crônica não é uma história brumosa que se passa em meio a nuvens de uma aérea fantasia, sem raízes. Ao contrário, é o relato da decadência de uma família, é a narração cruel do assassinio de uma casa encravada naquele velho e gasto interior fluminense-mineiro tão familiar ao autor de Maleita.

Nesse sentido, é inegável que o livro se beneficiou da passagem do tempo, do processo de amadurecimento pelo qual passou seu criador. O próprio Lúcio, em um momento em que já se dedicava à sua redação, confidenciou em um depoimento à *Revista da Semana* que julgava toda a sua obra anterior “como um exercício, uma tomada de fôlego para o seu depoimento definitivo de romancista” e que, a partir de então, é que escreveria “os seus verdadeiros romances”, os que apresentariam “a sua visão madura e acabada do mundo” (Cardoso, 1953, p. 25).

Além disso, possivelmente influenciado pela leitura de Balzac, Lúcio seria especialmente cuidadoso na configuração dos espaços e ambientes nos quais os Meneses viviam e circulavam, compondo imagens e descrições que testemunhariam quanto a lição fora bem aprendida do mestre:

Enquanto dava essas explicações, conduziu-me à sala, e mais uma vez, com a curiosidade e o prazer que sempre haviam me animado, e como se assistisse à demonstração de um espetáculo mágico, ia revendo aquele ambiente tão característico de família, com seus pesados móveis de vinhático ou de jacarandá, de qualidade antiga, e que denunciavam um passado ilustre, gerações de Meneses talvez mais singelos e mais calmos; agora, uma espécie de desordem, de relaxamento, abastardava aquelas qualidades primaciais. Mesmo assim era fácil perceber o que haviam sido, esses nobres da roça, com seus cristais que brilhavam mansamente na sombra, suas pratas semiempoeiradas que atestavam o esplendor esvanecido, seus marfins e suas opalinas – ah, respirava-se ali conforto, não havia dúvida, mas era apenas uma sobrevivência de coisas idas. Dir-se-ia, ante esse mundo que se ia desagregando, que um mal oculto o roía, como um tumor latente em suas entranhas.

Dona Nina achava-se estendida num divã (era uma espreguiçadeira esburacada, e sobre ele haviam estendido um xale vermelho) e naquele momento, com a testa molhada de suor, estava visivelmente pálida. Mas ainda assim forçoso era confessar que se tratava de uma criatura bela, de uma beleza mórbida e em declínio, como se vibrasse em uníssono com o espírito que presidia a casa toda. Sua respiração mostrava-se sem ritmo, e ela me acompanhava os movimentos, entre receosa e dubitativa. Não me disse nada, mas percebi que me examinava com atenção (Cardoso, 1991, p. 151-152).

Narrado pelo farmacêutico Aurélio, o trecho reproduzido integra o capítulo no qual a personagem, na ausência do médico, é chamada à Chácara dos Meneses para examinar Nina, que, sem se saber grávida, tivera um mal-estar. A impressão tida pelo farmacêutico desse mundo em desagregação seria confirmada por outros narradores em diversas passagens do livro, à medida que se avança na leitura dos capítulos. Entre tais passagens, cumpre reproduzir o fragmento apresentado a seguir, retirado da “Terceira narrativa do médico”, um dos vários que permitem tomar a casa dos Meneses como uma das principais personagens do romance:

Assim rumamos em direção à Chácara, aquele velha Chácara que sempre fora a lenda e o motivo de orgulho da pequena cidade em que vivíamos. Querelas, notícias de violências e de rivalidades me vinham ao pensamento – a lembrança do Barão, por exemplo, mais ilustre, mais rico e mais nobre do que os Meneses, morando numa fazenda distante da cidade, mas cujo nome e cuja casa, apesar de tudo, não conseguiam ter em nosso pensamento o prestígio romântico da casa dos Meneses. E de onde vinha esse prestígio, que poder garantia a essa

mansão em decadência o seu fascínio, ainda intato como uma herança poética que não fora roída pelo tempo? Seu passado, exclusivamente seu passado, feito de senhores e sinhozinhos que haviam sido tios, primos e avós daquele Sr. Valdo que agora ia ao meu lado – Meneses todos, que através de lendas, fugas e romances, de uniões e histórias famosas, tinham criado a “alma” da residência, aquilo que incólume e como suspenso no espaço, sobreviveria, ainda que seus representantes mergulhassem para sempre na obscuridade. Era o que eu sentia, enquanto o carro atravessava o portão central e ia deslizando pela areia empapada do jardim; ah, lamentava eu ainda, reconhecendo mesmo sob a chuva o perfume peculiar aos jardins da Chácara, esses Meneses não sabiam o que significavam para a imaginação alheia, o valor da legenda que lhes cercava o nome, sua força dramática e misteriosa, a poesia que os iluminava com uma luz frouxa e azulada. Sim, essas velhas casas mantinham vivo um espírito identificável, capaz de orgulho, de sofrimento e, por que não, de morte também, quando arrastadas à mediocridade e ao chão dos seres comuns. E não era isto o que acontecia, com a escória última daqueles Meneses que já não chegavam mais ao tope do prestígio mantido pelos seus antecessores? E de dentro da chuva cerrada quase sentia procurar-me da distância o olhar do velho prédio sacrificado, com estrias de sangue que escorressem ao longo de suas pedras mártires (Cardoso, 1991, p. 285-286).

Ao ilustrar o processo de personificação a que o romancista submeteu a casa, e que sugeriu ao já citado Alfredo Bosi (1991, p. XXI) e a outros críticos a aproximação com *O morro dos ventos uivantes*, de Emily Brontë, o depoimento do Dr. Vilaça põe em evidência a imagem que os moradores da pequena Vila Velha, onde transcorre a ação, têm da moradia dos Meneses.

Essa impressão de um irremediável declínio, de resto, é intensificada pela atmosfera mórbida que envolve não só a casa, mas todos. Valdo fere-se ao atentar contra a vida; Alberto, o jardineiro, suicida-se. Demétrio, na condição de irmão mais velho, esforça-se para manter uma aparência enérgica, contudo, em sua palidez e falta de vitalidade, parece alguém que envelhece “de minuto a minuto, como um fruto que se deteriora” (Cardoso, 1991, p. 176). Ana, sua esposa, também é retratada como pálida e sem viço, parecendo a Nina, quando de seu primeiro retorno a Vila Velha, “um ser envelhecido precocemente, enrugado, batido, modelado como sob a fúria de um incêndio interior” (Cardoso, 1991, p. 233). Quanto a Timóteo, o caçula dos Meneses, visto pela protagonista, em seu reencontro, como “um rebotalho humano, decrépito e enxundioso” (Cardoso, 1991, p. 238), vive trancafiado no quarto, onde, gordo e disforme, embriaga-se rotineiramente, em uma espécie de preparação para o ataque que sofreria durante o velório de Nina. Esta, por sua vez, percebendo-se doente, se cala e nada faz até que seu caso se torne irremediável. Viaja para o Rio de Janeiro, vai a consultórios médicos e, em seguida, regressa para Vila Velha, garantindo não ter nada. Cabe, assim, ao Dr. Vilaça a responsabilidade de informar Valdo de que a esposa estava com câncer em estágio terminal, depois de tê-la examinado em seu leito de morte:

[...] pedi a ela que acendesse a luz. Indicou-me uma pequena lâmpada vermelha presa à cabeceira da cama. Era o suficiente; liguei o comutador e continuei meu trabalho. Mas não me enganara: sob a luz, o efeito ainda era mais desanimador. Dona Nina achava-se realmente em muito mau estado: da borda do seio,

que era de onde partia o filamento principal, e que já se mostrava quase que inteiramente de uma cor roxo-escuro, sucedia-se uma série de manchas que ia finalizar nas costas, o que indicava no interior uma série de tumores bastante difíceis de serem extirpados. A zona afetada era extensa demais, e qualquer esforço operatório resultava praticamente inútil. Também não devia ela se achar com o organismo em muito boas condições, pois reagia mal, sem nenhuma vitalidade específica – a pele, nas costas, já se esgarçava aqui e ali, mostrando lábios entrepartidos como os de um fruto já muito maduro. Até onde iria aquilo, não o poderia avaliar – mas literalmente, e para que compreendam bem minha impressão, ela parecia estar-se decompondo em vida.

Abandonei o exame, perplexo.

– A senhora devia ter dito antes – falei. – É um absurdo, quase um crime o que fez (Cardoso, 1991, p. 449).

No texto publicado na edição crítica da *Crônica da casa assassinada*, Alfredo Bosi (1991, p. XXII) faz referência à “frondosa metaforização que se entrega aos apelos do morbo, do desfazimento carnal e, no limite, busca a expressão do *cupio dissolvi*” e marca a escrita do romance, que, por esse motivo, já teria sido classificado como “expressionista”.

Entretanto, também em relação a esse aspecto, é possível assinalar mais uma ressonância do Romantismo: a imagem de Nina apodrecendo na casa dos Meneses, a figura dessa bela mulher, com o corpo envolto somente em um lençol e “os dois seios florescendo vivos sobre a carne” (Cardoso, 1991, p. 16), evoca a “beleza meduseia, a beleza dos românticos, banhada de sofrimento, de corrupção e de morte” (Praz, 1996, p. 63).

A presença do belo-horrível na *Crônica da casa assassinada*, categoria estética típica do Romantismo e que teria sido alçada a objeto de culto justamente por Byron, segundo Walnice Nogueira Galvão (2013, p. 72), torna-se, assim, mais um elemento para comprovar a que fontes e modelos Lúcio Cardoso escolheu se filiar na concepção do romance.

ECHOES AND RESONANCES OF ROMANTICISM IN THE CREATION OF THE *CRÔNICA DA CASA ASSASSINADA*

Abstract: This text examines a possible influence of Romanticism paradigms in the creation of the *Crônica da casa assassinada*, written by Lúcio Cardoso. The investigation considers data provided by Lúcio Cardoso's book *Diários*, as well as the reviews about the novel and about Cardoso's literary work. Supported by the readings of some chapters of Mario Praz's (1996) book *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica*, this article centers on portraying the main character of Cardoso's novel, Nina, whose traits remind us of the “femme fatale” conceived by romantic writers.

Keywords: Romanticism. Lúcio Cardoso. *Crônica da casa assassinada*. Diários. Character.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, M. de. [Correspondência]. Destinatário: Lúcio Cardoso. São Paulo, 20 ago. 1936. 1 carta.

AUERBACH, E. Na mansão de La Mole. In: AUERBACH, E. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. 2. ed. rev. São Paulo: Perspectiva, 1976. p. 405-441.

AYALA, W. Depoimento sobre Lúcio Cardoso. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 15 jul. 1969. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/364568_15/59512. Acesso em: 14 jun. 2024.

BOSI, A. Um grande folhetim tumultuosamente filosófico. In: CARDOSO, L. *Crônica da casa assassinada*. Edição crítica coordenada por Mario Carelli. Madri: CSIC, 1991. (Coleção Arquivos). p. 21-23.

CANDIDO, A. A personagem do romance. In: CANDIDO, A. *et al. A personagem de ficção*. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 1981. p. 51-80.

CARDOSO, L. Os intelectuais pensam – Da imaginação à realidade... *Dom Casmurro*, Rio de Janeiro, p. 36, 9 jun. 1938. Entrevista concedida a Brito Broca.

CARDOSO, L. Espelho de escritores – Lúcio Cardoso. *Revista da Semana*, Rio de Janeiro, ano LI, n. 47, p. 25, 21 nov. 1953. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/025909_05/11871. Acesso em: 14 jun. 2024.

CARDOSO, L. *Crônica da casa assassinada*. Edição crítica coordenada por Mario Carelli. Madri: CSIC, 1991. (Coleção Arquivos).

CARDOSO, L. *Diários*. Organização, apresentação, cronologia, estabelecimento de texto e notas por Êsio Macedo Ribeiro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

CARDOSO, M. H. *Por onde andou meu coração: memórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967.

GALVÃO, W. N. Romantismo das trevas. *Teresa*, São Paulo, n. 12-13, p. 65-78, 2013. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/teresa/article/view/99057>. Acesso em: 14 jun. 2024.

GALVÃO, W. N. Os miseráveis e a causa do povo. *Literatura e Sociedade*, São Paulo, v. 23, n. 27, p. 31-42, jan./jun. 2018. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/ls/article/view/148533>. Acesso em: 14 jun. 2024.

GUIMARÃES, J. C. Alguns procedimentos na produção do texto. In: CARDOSO, L. *Crônica da casa assassinada*. Edição crítica coordenada por Mario Carelli. Madri: CSIC, 1991a. (Coleção Arquivos). p. 645-655.

GUIMARÃES, J. C. Nota filológica: procedimentos de edição. In: CARDOSO, L. *Crônica da casa assassinada*. Edição crítica coordenada por Mario Carelli. Madri: CSIC, 1991b. (Coleção Arquivos). p. 27-37.

HECKER FILHO, P. Uma proeza bem cumprida. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 30 maio 1959. Suplemento Literário. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/098116x/811>. Acesso em: 14 jun. 2024.

LINHARES, T. Outro Lúcio Cardoso. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 6 jun. 1959. Suplemento Literário. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/098116x/815>. Acesso em: 14 jun. 2024.

MARTINS, W. Um romance brasileiro. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 1º ago. 1959. Suplemento Literário. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/098116x/864>. Acesso em: 14 jun. 2024.

MEYER, M. *Folhetim: uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

PRAZ, M. *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica*. Tradução Philadelpho Menezes. Campinas: Editora Unicamp, 1996.

SANTOS, C. dos. *Uma paisagem apocalíptica e sem remissão: a criação de Vila Velha e da Crônica da casa assassinada*. 2005. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005. Disponível em: <https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/372166>. Acesso em: 14 jun. 2024.