



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO  
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

EDUARDO FELIPE PEREIRA DE LIMA

**ESPAÇO NO ROMANCE DE INTROSPECÇÃO BRASILEIRO:** Uma análise a partir  
de *Crônica da Casa Assassinada* e *A Luz no Subsolo*, de Lúcio Cardoso

Recife  
2023

EDUARDO FELIPE PEREIRA DE LIMA

**ESPAÇO NO ROMANCE DE INTROSPECÇÃO BRASILEIRO:** Uma análise a partir de *Crônica da Casa Assassinada* e *A Luz no Subsolo*, de Lúcio Cardoso

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para obtenção do título de mestre em Letras. **Área de concentração:** Estudos literários.

Orientador: Lourival de Holanda Barros

Recife  
2023

Catálogo na fonte  
Bibliotecária Lílian Lima de Siqueira Melo – CRB-4/1425

L732e Lima, Eduardo Felipe Pereira de  
Espaço no romance de introspecção brasileiro: Uma análise a partir de Crônica da Casa Assassinada e A Luz no Subsolo, de Lúcio Cardoso / Eduardo Felipe Pereira de Lima. – Recife, 2023.  
107f.: il.

Sob orientação de Lourival de Holanda Barros.  
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco. Centro de Artes e Comunicação. Programa de Pós-Graduação em Letras, 2023.

Inclui referências.

1. Estudos literários. 2. Romances de introspecção. 3. Lúcio Cardoso. 4. Romance brasileiro. I. Barros, Lourival de Holanda (Orientação). II. Título.

809 CDD (22. ed.) UFPE (CAC 2023-86)

Eduardo Felipe Pereira de Lima

**ESPAÇO NO ROMANCE DE INTROSPECÇÃO BRASILEIRO: Uma análise a partir de *Crônica da Casa Assassinada* e *A Luz no Subsolo*, de Lúcio Cardoso**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para a obtenção do título de mestre em Letras. **Área de concentração:** Estudos literários.

Aprovada em: 14/03/2023.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof. Dr. Lourival de Holanda Barros (Orientador)  
Universidade Federal de Pernambuco

---

Prof. Dr. Ricardo Postal (Examinador Interno)  
Universidade Federal de Pernambuco

---

Profª Dra. Valquíria Maria Cavalcante de Moura (Examinadora Externa)  
Universidade Federal do Agreste de Pernambuco

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço a minha mãe Neide, meu pai Edmilson e meus irmãos Emerson e Eloiza.  
A vocês, sempre é tempo de voltar e agradecer.

Agradeço aos meus amigos felinos, Listrado I, Listrado II e Gato.

Agradeço aos meus amigos sempre humanos, Jonatan e Jeniffer.

Agradeço a Fabrício, sempre comigo desde então.

Agradeço aos meus amigos Bruno e Clara, por compartilharem a experiência.

Agradeço ao professor Lourival, pela oportunidade.

Agradeço ao Programa de Pós-Graduação em Letras e à Universidade Federal de Pernambuco, pelo espaço.

A todas e todos,

A poeira e ao tempo.

Lúcio:

Imagine que eu estava junto da mesa, pronta para escrever para você e contar coisas, quando bateram à porta e trouxeram-me, vindo do Rio, o que você publicou no Diário Carioca [artigo de Lúcio Cardoso sobre *Perto do Coração Selvagem*, publicado no referido periódico em 12 de março de 1944]. Isso valeu como se você tivesse respondido à minha primeira carta... Gostei tanto. Fiquei assustada com o que você diz – que é possível que meu livro seja o meu mais importante. Tenho vontade de rasgá-lo e ficar livre de novo: **é horrível a gente já estar completa**. Sei que não é isso o que você quis dizer. Quanto ao meu meio sucesso me perturbar, às vezes ele me deixa saciada e cansada. Às vezes, embora possa parecer falso, me desanima, não sei por quê. Parece que eu esperava um começo mais duro e, tenho a impressão, seria mais puro. Enfim, tudo isso é tolice minha.

(LISPECTOR, 2002, p. 336 - grifo nosso)

## RESUMO

Esta dissertação investiga o modo como o elemento narrativo espaço é construído no campo de interiorização do eu, presente nos romances de introspecção que vigoraram no final da primeira metade e início da segunda metade do século XX no Brasil, a partir das obras *A Luz no Subsolo* e *Crônica da Casa Assassinada*, do escritor mineiro Lúcio Cardoso. O trabalho averigua como a representação desses espaços está disposta frente à condição conflituosa do homem moderno, indicando adaptações estéticas que buscam refletir estruturas instáveis, direcionadas a um conjunto de imagens e artifícios requeridos para o desenvolvimento de um teor psicológico na produção literária; reflete sobre a posição do romance de introspecção e de Lúcio Cardoso no âmbito teórico literário; discute também sobre as transformações que o romance brasileiro adquire na década e no contexto de 1930 no Brasil. Para isso, contaremos com pontuações teóricas de trabalhos como os de, dentre outros, Rosenfeld (1969), no que diz respeito ao contexto de transformações do romance moderno, Brayner (1979), Bosi (1997) e Camargo (2001), para embasar os levantamentos sobre o romance de introspecção no Brasil e seu contexto de produção, além de outras questões pertinentes acerca da literatura brasileira. Brandão (2013), Lins (1976), Bachelard (1984), Foucault (2013), Filho (2007) e outros, que estruturam as discussões sobre o espaço ficcional, e, por fim, alguns trabalhos que desenvolvem estudos acerca de Lúcio Cardoso, como Carelli (1988), Dungle (2019) e Santos (2005). Laconicamente, conferimos que Lúcio Cardoso pauta a elaboração de um espaço estruturado por um discurso da consciência e cria, através do cunho memorialista, conflitos específicos de uma condição moderna, atestando as nuances psicológicas que essa narrativa interiorizada requer. Dessa forma, o espaço é tratado também em suas limitações de perspectiva individual e por um imaginário que reflete o deslocamento existencial e instável dos personagens.

**Palavras-chave:** romance; introspecção; espaço; Lúcio Cardoso.

## RESUMEN

Esta disertación investiga el modo en que se construye el elemento narrativo del espacio en el ámbito de la interiorización del yo, presente en las novelas de introspección vigentes a finales de la primera mitad y principios de la segunda mitad del siglo XX en Brasil, a partir de las obras *A Luz no Subsolo* y *Crônica da Casa Assassinada*, del escritor de Minas Gerais Lúcio Cardoso; investiga cómo la representación de estos espacios se dispone ante la condición conflictiva del hombre moderno, indicando adaptaciones estéticas que buscan reflejar estructuras inestables, dirigidas a un conjunto de imágenes y artificios necesarios para el desarrollo de un contenido psicológico en la producción literaria; reflexiona sobre la posición de la novela de introspección y de Lúcio Cardoso en el marco teórico literario; también discute las transformaciones que la novela brasileña adquiere en la década y contexto de 1930 en Brasil. Para ello, nos apoyaremos en puntuaciones teóricas de trabajos como los de, entre otros, Rosenfeld (1969), en lo que respecta al contexto de transformaciones de la novela moderna, Brayner (1979), Bosi (1997) y Camargo (2001), para fundamentar las encuestas sobre la novela de introspección en Brasil y su contexto de producción, además de otras cuestiones pertinentes sobre la literatura brasileña. También Brandão (2013), Lins (1976), Bachelard (1984), Foucault (2013), Filho (2007) y otros, que estructuran las discusiones sobre el espacio ficcional, y, finalmente, algunos trabajos que desarrollan estudios sobre Lúcio Cardoso, como Carelli (1988), Dungue (2019) y Santos (2005). Lacónicamente, conferimos que Lúcio Cardoso guía la elaboración de un espacio estructurado por un discurso de la conciencia y crea, a través de la impronta memorialista, conflictos específicos de una condición moderna, atestiguando los matices psicológicos que esta narrativa interiorizada requiere. De este modo, el espacio también es tratado en sus limitaciones de perspectiva individual y por un imaginario que refleja el desplazamiento existencial e inestable de los personajes.

**Palabras clave:** novela; introspección; espacio; Lúcio Cardoso.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Espaços de <i>A Luz no Subsolo</i> .....	62
Figura 2 - Planta da casa dos Meneses .....	79

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>CONSIDERAÇÕES INICIAIS.....</b>	<b>10</b>
<b>2</b>	<b>LÚCIO CARDOSO: UM AUTOR INTIMISTA.....</b>	<b>15</b>
2.1	ROMANCE MODERNO E O CASO DA ESCRITA INTIMISTA NO BRASIL .....	15
2.2	O CAMINHO AO ROMANCE INTIMISTA DE LÚCIO CARDOSO .....	24
<b>3</b>	<b>ESPAÇO E TEORIA LITERÁRIA.....</b>	<b>33</b>
<b>4</b>	<b>OS ESPAÇOS INTROSPECTIVOS DE LÚCIO CARDOSO.....</b>	<b>44</b>
4.1	IMAGINÁRIO DECADENTE, SUJEITO E ESPAÇO .....	44
4.2	UM OLHAR QUE ATRAVESSA AS PRÓPRIAS PAREDES: CASARÕES E O ESPAÇO DE TERRITÓRIO .....	60
4.3	APENAS UMA SOBREVIVÊNCIA DE COISAS IDAS: A CHÁCARA DOS MENESES .....	78
	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>101</b>
	<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>105</b>

## 1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Ao iniciar este trabalho com um trecho de uma correspondência de Clarice Lispector a Lúcio Cardoso, por quem a autora cultivava grande apreço, defino prontamente o propósito de destacar a incompletude do que é completo, não tendo o alvo, obviamente, de ter uma explicação que responda todas as inquietações que essa afirmação induz, pois é autoexplicativo que em tudo há insuficiência. Pensar em uma totalidade, sólida e acertada, dentro do homem contemporâneo é desajustar o que, provavelmente, já se entendeu sobre não compreender. A modernidade instituiu isto: eliminou a ilusão de apreensão que ampliava o poder humano e criou a base para o discernimento do pensamento abstrato que percebe o mundo atual. Fato é que não conseguimos mais nem nos definir nem determinar o que está ao nosso redor de maneira pronta. Configurar de forma organizada quem somos parece impossível, pois já somos muitos em um só, estamos em muitos lugares e tempos sem sair de onde nos encontramos, tanto no chão quanto no relógio.

O remolde das condições sequenciais que são indicadas nos ponteiros e números, apresentados desde em medidores seculares até nas telas dos *smartphones*, é facilmente observável a partir do momento no qual conseguimos compreender que tudo é uma concepção possibilitada pela mente humana. Então é comum, na complexidade contemporânea, encontrarmos-nos pensando no presente devastador da Covid-19, o passado das pandemias que possam se aproximar ao hoje, e o futuro das vacinas, ou então, em conjunto a isso, os diversos lugares que podemos experimentar ou transformar diante o mundo: o mundo virtual com seus mapas ilimitados, e/ou as diversas cargas simbólicas que transcendem os significados de lugares meramente descritivos e os transformam em espaços definidores do próprio ser, são exemplos dessa contemporaneidade. Talvez, o leitor que volte pelo tempo da memória aos dias de “fique em casa”, seja convidado a pensar nas significações do espaço recluso, no que os ambientes se transformaram e no que transformou o interior daqueles que estavam interiores. Ou, além disso, para quais lugares se deslocaram dentro da própria casa ou adentro de si.

Todo esse contexto é gerado a partir de uma percepção que tem a própria consciência como motora, um artifício que se reconhece expansivo, independente do

material e, cada vez mais, interno ao ser. É interior essa percepção de mundo, de tempo e de espaços, são ressignificações que interagem com o dentro do homem simbólico e contemporâneo.

Visando acompanhar tal condição, na literatura, especialmente no romance do século XIX, foi estabelecido um ambiente de variedade e profundidade capaz de abarcar o modo de estar no mundo. Veremos, neste trabalho, que o texto passa então por diversas transformações e concepções, como a autonomia do narrador, que foi repassada para a própria estrutura fictícia, realizando não mais uma articulação terceira, mas direta, entre a ficção e o eu interior, introduzindo novos modos de dizer sobre os tempos do homem e, em especial, seus espaços.

Esta dissertação busca analisar o espaço no processo de interiorização narrativa e como esse elemento é: construído ao mobilizar uma escrita de representação da consciência, difundido fortemente a partir de 1930 no Brasil, e comumente definido pela crítica como romance de introspecção ou interiorização. Para isso, a pesquisa em tela tem como obras de referência os romances *A Luz no Subsolo* e *Crônica da Casa Assassinada*, ambos do escritor mineiro Lúcio Cardoso. Compreender as nuances descritivas, semânticas e simbólicas desses lugares, a partir de uma reflexão sobre o contexto da modernidade e sua produção artística, configura-se como o nosso propósito.

O contato com a obra de Lúcio Cardoso é, antecipadamente, fascinante. Sensação que vai criando combustível quando se percebe a profundidade que sua escrita propõe ao leitor. A criação de narrativas densas e repletas de detalhes que, por muitas vezes, passam despercebidos, conjugam não somente um mundo obscuro, mas um universo que consegue desvelar a existência humana em seu espaço de medo, de limites frágeis, alcançados através da experiência diante do outro e, especialmente, do eu.

Uma grande movimentação secundária, sensitiva, agita o espírito daquele ou daquela que se dispõe a experienciar o contato do autor com a Literatura. Pois, é preciso sentir a passagem caleidoscópica da angústia promovida pelas criaturas moldadas pelo mineiro, para absorver a atmosfera afeiçoada através de consciências inconstantes, perturbadas pela noção de vida e desesperadas em uma essência de miséria existencial.

Joaquim Lúcio Cardoso Filho, nascido em 14 de agosto de 1912 em Curvelo, Minas Gerais, foi um dramaturgo, poeta, pintor e romancista brasileiro. Iniciou sua

carreira na escrita em 1930, quando escrevia em jornais. Publica sua primeira obra em 1934, na adolescência, intitulada *Maleita*. Posteriormente, o autor lança *Salgueiro* (1935), *A luz no Subsolo* (1936), *Dias Perdidos* (1943), *Crônica da Casa Assassinada* (1959), e o *Viajante* (1973), este último, inacabado, publicado após sua morte em 1968. Entre tais romances, o autor também tem algumas produções como pinturas, novelas, poesias, de teatro, diários e traduções.

É a partir de 1936 que Lúcio Cardoso começa sua jornada pela narrativa de introspecção, sendo que as duas produções anteriores ainda seguem o impacto do romance regionalista, que tinha força naquele contexto. Dessa forma, com a escrita de *A luz no Subsolo*, o escritor apresenta espaços físicos percebidos por consciências que sofrem frequentemente movimentos ligados aos conflitos existenciais da própria modernidade na narrativa e, conseqüentemente, constroem processos estéticos desiguais dos percebidos nos romances tradicionais do realismo.

Mergulhar na obra de Lúcio Cardoso parece uma consequência natural às sensações de enclausuramento oferecidas pelos seus casarões, seus jardins, escadas, quartos, corredores etc. Esses espaços aos quais nos referimos são tomados como elementares em grande parte dos seus textos, especialmente nos romances aqui analisados. *A Luz no Subsolo* e *Crônica da Casa Assassinada* trazem até mesmo em seus respectivos títulos uma ênfase aos espaços reclusos que o autor cria para induzir uma interiorização do Eu. Com apoio de essenciais abordagens teóricas, ressaltamos a importância do aspecto espacial que, como veremos no prosseguir do trabalho, pelo seu caráter abrangente na literatura moderna, concerne uma unidade a todos os outros elementos da produção do escritor.

Compreendemos as ambientações do autor como exemplos fundamentais da transfiguração representada do homem moderno frente aos seus espaços e seus conflitos internos. A centralidade da categoria espacial nos romances cardosianos, aqui analisados, está direcionada para o interno do ser que, no romance de introspecção, utiliza dessa interiorização para perceber o externo, através de um discurso executado na instabilidade da consciência. Portanto, parte disso uma abstração estética envolta por questões simbólicas que conduzem a narrativa.

Dessa forma, avaliamos o espaço como elemento de grande potencial no estudo do romance de introspecção a partir dessas duas produções específicas do autor que, além de apresentarem esse elemento com destaque, foram produzidas, de acordo com a crítica, em momentos de iniciação e ascensão do romance introspectivo

no Brasil. Objetiva-se identificar e refletir sobre o discurso espacial a partir da perspectiva interiorizada. Além disso, lançar luz sobre os estudos acerca de romances da linhagem introspectiva, e escritos por Lúcio Cardoso, que ainda se encontram na sombra da historiografia literária brasileira se torna essencial.

Sendo assim, a escolha do *corpus* deu-se não apenas pela atenção que o escritor dá à categoria espacial nos dois textos, mas também pela forma como ele relaciona o teor psicológico ao externo e à perspectiva dos personagens. Considera-se, também, a posição na cronologia de publicações do autor, que corresponde ao período em que tais obras ganharam certa atenção, tanto da crítica quanto dos demais leitores. No momento, autores como Raul Pompéia, Clarice Lispector, Lygia Fagundes Telles, Graciliano Ramos, Cyro dos Anjos, assim como o próprio Lúcio Cardoso, descrevem processos mentais e procedimentos de linguagem que exploram a subjetividade das personagens.

O Romance de introspecção é construído, então, a partir de uma narrativa fluida, e reflete o aspecto decadente dos seres ficcionais, eminente à caótica posição do homem moderno, explorador de memórias, emoções e perspectivas.

Ainda hoje, a literatura de cunho introspectivo produzida por escritores brasileiros é esmaecida na crítica, tanto por ter seus primeiros indícios em um momento em que se almejava construir uma identidade nacional mais sólida, fortemente baseada em pilares extratextuais, quanto por indicar, através do romance moderno, a quebra das convenções do neorrealismo regionalista vigente na época.

Portanto, este trabalho pretende responder aos seguintes questionamentos: quais os efeitos do espaço ficcional na construção da literatura de introspecção? Quais os fatores determinantes para que o espaço tenha caráter substancial nas duas obras aqui analisadas (*A Luz no Subsolo* e *Crônica da Casa Assassinated*)? Como os espaços internos e externos dialogam com a condição psicológica e social dos personagens na obra do autor?

Para aproximação das respostas, construímos o que diz respeito a um trabalho pontualmente de pesquisa bibliográfica, qualitativa e analítica. Dessa forma, trata-se de um estudo que tem por base a associação do *corpus*, equivalente aos romances *A Luz no Subsolo* e *Crônica da Casa Assassinated*, ambos de Lúcio Cardoso, aos textos teóricos em que o espaço literário, o romance de introspecção, a produção de Lúcio Cardoso e temas relacionados se sobressaem e contribuem para um levantamento

de conceitos, reflexões, direções de análise e lançamento de hipóteses na construção da pesquisa.

Posto isso, a dissertação está dividida em três capítulos. O primeiro, intitulado “Lúcio Cardoso: um autor intimista” perpassa pelo caminho do romance de introspecção no Brasil e pela trajetória de Lúcio Cardoso, contextualizando os dois pontos na questão do desenvolvimento do romance na modernidade. O segundo, chamado “Espaço e teoria literária”, faz um panorama do desenvolvimento dos estudos sobre o espaço literário. No terceiro e último, “Os espaços introspectivos de Lúcio Cardoso”, a introspecção do espaço é avaliada a partir de três pontos: as imagens da decadência reconstruídas no processo intimista (no tópico “Imaginário decadente, sujeito e espaço”), o espaço territorial como motor introspectivo (no tópico “Um olhar que atravessa as próprias paredes: casarões e espaço de território”) e o conflito da tradição familiar nos casarões criados pelo autor (no tópico “Apenas uma sobrevivência de coisas idas: a Chácara dos Meneses”).

## 2 LÚCIO CARDOSO: UM AUTOR INTIMISTA

Os escritos de Lúcio Cardoso demonstram o estilo romanesco moderno que se popularizou pela literatura brasileira na primeira metade do século XX. Através da obra *A Luz no Subsolo* o autor utiliza-se desse formato narrativo, difundido por autores como Marcel Proust e James Joyce, e junta-se a Otávio de Faria, Cornélio Pena e Cyro dos Anjos, na escrita de sondagem psicológica. A produção de Cardoso desponta o caminho da consciência narrada na construção do Eu literário, revelando personagens estruturados pelos seus pensamentos mais intimistas. Em decorrência disso, a natureza fluida das imagens construídas incentiva análises diversas sobre o tema, pois, como veremos, não se limita aos moldes descritivos da narrativa tradicional naturalista.

### 2.1 ROMANCE MODERNO E O CASO DA ESCRITA INTIMISTA NO BRASIL

A crise na ficção, como afirma Sonia Brayner (1979) na obra *Labirinto do Espaço Romanesco*, é instaurada quando o curso de estruturas e condições contemporâneas há determinado tempo se encontra em desalinhamento com a dinâmica de uma realidade. Especificamente, no final do século XIX, as obras naturalistas – que antes buscavam uma totalidade através de nuances científicas, instintos humanos e contatos de um meio social – não pareciam suficientes para abarcar a complexidade do homem do século XX.

O naturalismo no Brasil teve como principal campo de produção o gênero romance. Buscava, através de ideologias científicas e de forte descrição, uma representação que fosse a direções opostas àquelas que o Romantismo organizou. Ainda de acordo com Brayner (1979), essa vertente literária foi modelada “pelos modelos franceses e, sobretudo, portugueses, encabeçado por Eça de Queiroz, e tentava apresentar com um máximo de objetividade a ‘moderna’ visão do homem como ser escravizado pelo meio, hereditariedade e pressões históricas” (BRAYNER, 1979, p. 25).

O homem, no viés naturalista, um conjunto de substância cientificamente passível de análise, será apresentado pelo escritor do final do século XIX através de um desvendamento da verdade em campo positivista de descoberta. A partir dessa

perspectiva, “não há mais campo para o heroico, nem mesmo para uma seleção dentro de tipos e ações movidos por certa excepcionalidade. Esta visão do homem [romântica] é considerada anticientífica, logo, retrógrada” (BRAYNER, 1979, p. 29).

Essa visão enquadrava a perspectiva humana como sujeita às molduras sociais e instintivas, dessa forma, a representação ficcional do homem moderno encontra-se solidificada em relação aos desdobramentos da situação do mundo e do existir. Ainda segundo a autora,

reduzindo todos os homens a uma mesma forma – criaturas dominadas pelo meio, raça e momento – o romancista naturalista parte sempre do princípio mestre de que todos os homens são fundamentalmente iguais. Não importa a classe social a que pertençam e nem mesmo o grau de cultura a que se liguem; submetidos ao ambiente e às paixões instintivas, agem todos de forma idêntica (BRAYNER, 1979, p. 29).

Como apontado acima, esse momento em que as produções literárias se encontravam em planos de representação sólida, de descrição totalmente mimética de perspectiva exterior (quando interiores, padronizados no instintivo), não foi suficiente para apreender a condição humana do homem em um mundo sempre suscetível à guerras e em meio à Revolução Industrial, que moldava definitivamente a humanidade. É preciso então compreender o avançar transcendente do homem pela representação artística da literatura moderna.

No seu texto, *Reflexões sobre o romance moderno*, Anatol Rosenfeld (1969) discorre sobre as transformações que se apresentaram através do gênero romance na modernidade. Tentando se distanciar de um caráter sistemático, o autor apresenta três hipóteses que guiam a discussão. A primeira, que embasa as seguintes, está relacionada à existência de um *Zeitgeist*, “um espírito unificador que se comunica a todas as manifestações de culturas em contato” (ROSENFELD, 1969, p. 75). De acordo com o texto, até mesmo em culturas muito abstrusas, como é a ocidental, é possível observar um fio entre as mais diversas esferas do conhecimento, como artes e filosofia. A interligação não está somente na influência que tais culturas estabelecem umas sobre as outras, mas também na perspectiva sobre a condição de vida, uma “unidade de espírito” (ROSENFELD, 1969, p. 16) da posição humana, que cria essa teia de pertencimento.

A segunda hipótese faz referência ao campo das artes, o qual está marcado por um fenômeno denominado “desrealização”. Esse acontecimento se dá,

principalmente, no âmbito da pintura, que, de acordo com o crítico, vem, há mais de cinquenta anos, deixando de ser mimética, ou seja, soltando o compromisso com a representação que tenta reproduzir/copiar a realidade, tornando a concepção do mundo moderno mais abstrato. Os exemplos utilizados fazem referência às produções impalpáveis de movimentos como o Cubismo, Expressionismo ou Surrealismo, que deformam a realidade ao tentarem montar aspectos emocionais, oníricos e subjacentes.

O tema da abstração, proveniente dessa segunda hipótese, abre a discussão sobre o retrato humano nas correntes artísticas pontuadas acima. “O retrato desapareceu” (ROSENFELD, 1969, p. 77), aponta o autor sobre essa questão, para afirmar que na pintura essa abstração se dá através dessa representação transfigurada do retrato humano, pelo qual a concepção do homem moderno pode ser dissociada ou reduzida, como nos casos do cubismo, deformado, como no expressionismo, ou até mesmo eliminado, como nas obras não-figurativas.

Uma outra observação importante que se origina da segunda hipótese é a reflexão sobre a perspectiva e a apreensão de um caráter individualizado no contexto pós-renascentista. Na Idade Média, esse aspecto tinha um molde bipartidário homem/deus, baseado no olhar teocêntrico do mundo já resolvido de todas as indagações pelas respostas cristãs que, ao perder forças, deu espaço para uma emancipação do homem na relação com seu meio, observando-o a partir de consciência individual. Isso vai compactuar com um viés de mundo que parte sempre do eu interior e seu contato com o externo.

A terceira hipótese de Rosenfeld (1969) parte da suposição de que o romance moderno também segue as transformações citadas acima. O autor constrói um embasamento nos dois últimos tópicos para explicar que a esse romance acompanham diversas transformações relacionadas ao próprio tema e estrutura que compactuam, conseqüentemente, com o *Zeitgeist* do modernismo, o qual inicia o texto do teórico. Na literatura, apesar de totalmente observáveis, são transformações que aparecem de maneira amena aos leitores, devido aos fatores como a permanência do cânone que guarda em si algumas tradições distintas às produções contemporâneas do período citado no texto.

Dessa forma, o romance moderno assemelha-se, no caráter das transformações, à pintura. Ambas as manifestações artísticas culminam em ajustes estruturados ao que o modernismo propõe. Assim como a figura humana passa por

modificações, Rosenfeld (1969) cita a questão da cronologia no romance, que é desestruturada e apresenta-se através de uma dissolução entre passado, presente e futuro. O autor traz como precursores desse movimento estético Proust, Joyce Gide e Willian Faulkner. Conseqüentemente, essa alteração na disposição temporal evoca também uma modificação no espaço, que muitas vezes é eliminado ou posto em estatura de ilusão, de acordo com o crítico:

espaço e tempo, formas relativas da nossa consciência, mas sempre manipuladas como se fossem absolutas, são por assim dizer denunciadas como relativas e subjetivas. A consciência como que põe em dúvida o seu direito de impor às coisas – e à própria vida psíquica – uma ordem que já não parece corresponder à realidade verdadeira (ROSENFELD, 1969, p. 81).

Ainda de acordo com o autor, um dos motivos de maior resistência do público em relação à arte moderna está, justamente, no fato da desestruturação de visões de mundo solidificadas nas tradições realistas. O romance moderno nega “o compromisso com este mundo empírico das ‘aparências’, isto é, com o mundo temporal e espacial posto como real e absoluto pelo realismo tradicional e pelo senso comum” (ROSENFELD, 1969, p. 81). A observação mais aprofundada, ou seja, além das aparências que transcendem as visões do senso comum, atinge não só tematicamente, mas também a estrutura da obra, fenômeno que, segundo o autor, torna a mudança tangível aos termos estéticos e configura o fundamentalmente novo.

A condição do tempo é o elemento base da transformação do romance e constitui o principal exemplo apresentado por Rosenfeld (1969) no seu texto. Principalmente a partir do século XX, o autor usa como consistente exemplar a obra *Angústia* (1936), de Graciliano Ramos, na qual o alagoano insere o personagem numa atmosfera de aflição, evocando uma interiorização que reflete na obra através de uma repetição incessante de passado e presente em um tempo da consciência. Nesse tempo, não se propõe uma distinção entre pretérito e presente, há casos, em que o passado está disposto como agora e aproxima-se da memória em seu instante, em um fluxo contínuo.

No romance moderno, descrito pelo teórico, ainda é possível observar a questão do narrador, que não tem a visão ampla e onisciente sobre o desenrolar do texto como nas tradições do Realismo. Existe uma eliminação da distância responsável por colocar o narrador em sua posição de visão ampla, esse efeito resultando em uma modificação que faz com que ele se aproxime da personagem, ao

ponto de só descrever aquilo que o ser ficcional tem sobre sua perspectiva, revelando aspectos ao leitor que só são mostrados quando o próprio personagem consegue esse desvelamento. Sobre a personagem, não se tem a personalidade delineada e com estruturas concretas partindo essa característica da observação parcial do narrador:

devido à focalização ampliada de certos mecanismos psíquicos perde-se a noção de personalidade total e do seu 'caráter' que já não pode ser elaborado de modo plástico, ao longo de um enredo em sequência causal, através de um tempo de cronologia coerente (ROSENFELD, 1969, p. 85).

A questão da eliminação do retrato humano, ou sua abstração, apresentou-se tanto na pintura quanto no romance moderno, e talvez essas transformações tenham um fio condutor numa nova experiência da personalidade humana, presente no contexto de um mundo caótico, difícil, de rápida transformação, movimentações bélicas, esforços coletivos, progressos técnicos criados pelo homem e que, ao mesmo tempo o dominam. Elementos que juntos constituem uma era de passagem, na qual o que era estabelecido anteriormente, já resolvido e sólido, é posto em questão e transformado numa vertente instável da realidade. Um mundo instável exige transformações estéticas capazes de englobar essa instabilidade na estrutura da obra, encontrada através da representação da consciência abalada do homem moderno.

A ilusão que construía a plasticidade de uma realidade que englobava tempo, espaço e personagens elaborados pelo romancista de visão microscópica e moldava o interno e externo do ser ficcional é tirada do narrador. Dessa forma, este não tem mais um campo objetivo, da verossimilhança, cronologia e organização causal, e sim, o que Rosenfeld (1969) denomina de vivência subjetiva:

O romance se passa no íntimo do narrador, as perspectivas se borram, as pessoas se fragmentam, visto que a cronologia se confunde no tempo vivido; a reminiscência transforma o passado em atualidade. Como o narrador já não se encontra fora da situação narrada e sim profundamente envolvido nela, não há a distância que produz a visão (ROSENFELD, 1969, p. 92).

Essa posição do narrador pode se dar através de alguns artifícios como a interpelação entre narrador e personagem, que irão participar da obra em mesmo patamar de estruturas, caso em que não se omite a participação desse elemento, mas tem sua apreensão dada a partir de um fluxo da consciência dos seres fictícios. Em outros casos, ocorre a omissão ou a superação da narração tradicional realista, assim,

só lhe é dado o externo dos personagens, a intimidade dos mesmos não ultrapassa a linha da descoberta tanto do leitor quanto do próprio narrador.

Rosenfeld (1969), a partir desses levantamentos, faz uma reflexão sobre a sincronia entre desenvolvimento da condição humana e o romance em direção à modernidade. São transformações que conduzem as artes e, especificamente, a literatura a uma narrativa da consciência, que busca apreender as angústias da personalidade abstraída do homem no mundo e em transição de valores.

Brayner (1979) também cita a posição do narrador como uma das principais mudanças que acontecem no romance desde a década de 1880 com Machado de Assis, no Brasil, por exemplo. Desde então, o foco narrativo perpassa por modificações que nem sempre eram produzidas por autores em evidência, mas estavam presentes nas percepções habituais do romance em curso. Trata-se de uma narrativa de caráter simbolista e impressionista, que, como citado acima nas reflexões de Rosenfeld (1969), não se limita a uma cronologia restritamente causal e destinam, em momentos específicos, uma opacidade de significação à visão do narrador. De acordo com a autora

O narrador começa a surgir no romance não mais estático, diante do papel, para contar/escrever linearmente sua trajetória vital: alguns escritores colocam-no a reviver o passado com intensidade desusada em determinada situação épica e a partir daí se instala dentro desse presente, espécie de base para a prospecção vital, alternando o presente da redação com o passado-presente das experiências (BRAYNER, 1979, p. 172).

Dessa forma, novas discussões teóricas sobre a presença e posição do narrador vão se expandindo no final do século XIX. A visão do romance vai sendo substituída por um caráter de perspectiva única, de apenas um setor visual, que abandona a soberania do panorâmico. A descrição característica do Realismo como forma de representação absoluta da realidade vai perdendo força, e debates sobre uma maior presença da abordagem interior vão se tornando o foco de debate em revistas e ensaios. Em diante, no início do século XX, é definido o endereçamento de uma narrativa construída a partir da ótica da relatividade, que vem elaborando seu espaço desde o século XVIII e ganha certa espessura no meio ficcional. Ainda de acordo com Sonia Brayner:

Há uma progressiva desconfiança de qualquer absoluto, cujas reminiscências filosóficas indicam uma estrada que passa pelo *esse est percipi* de Berkeley,

pela crítica kantiana, pela dor e vontade de Schopenhauer, indo culminar, em pleno século XX, na teoria da relatividade de Einstein, no freudismo, no bergsonismo, na obra de Proust (BRAYNER, 1979, p. 172).

Existe uma importância de se construir, ao longo da narrativa, uma significação do próprio ser. A partir disso, como afirma também Rosenfeld (1969), inicia-se um caminho em direção à alma humana e a uma metafísica da solidão que estará, segundo Brayner (1979), cada vez mais presente no romance, principalmente, a partir da década de 1940. Assim, “a posição do personagem romanesco se modifica nas exigências novas da consciência do mundo, num processo de interiorização irreprimível” (BRAYNER, 1979, p. 173). Portanto, se faz interessante abordar também o que faz esse homem moderno precisar dessa interiorização estética nas representações artísticas do seu tempo.

Continuando a levar em consideração as hipóteses de Rosenfeld (1969) e Brayner (1979), retoma-se a questão da posição da personalidade humana frente a um mundo em caos, provindo das transformações de valores sociais. Para aprofundamento diante o tópico, citamos Alfredo Bosi (1997), na *História Concisa da Literatura Brasileira*, na qual, retomando Lucien Goldmann (1967), em seu texto *Sociologia do Romance*, faz uma descrição analítica da reflexão sobre o romance moderno através da referência citada.

Os apontamentos de Goldmann (1967) mencionados por Bosi (1997), que antecipam uma discussão sobre a relação do sujeito com o meio, partem da inserção do elemento escritor em seu contexto face à sociedade burguesa. De acordo com os autores, cria-se uma tensão principal acerca do indivíduo, que se vê diante das estruturas instáveis vigentes, “incapazes de atuar nos valores que a mesma sociedade prega: liberdade, justiça, amor...” (BOSI, 1997, p. 440), ou seja, uma força sujeito/sociedade que proporciona o desconforto do homem moderno perante o seu contexto e o que lhe é apresentado como organização social. Existe então uma crise sob o indivíduo que, nas culminâncias da narrativa do romance, não ultrapassa essa força para que, por exemplo, não se transfira o caráter romanesco a uma estatura de lírica ou tragédia, “há portanto, uma posição ego/sociedade que funda a forma romanesca e a mantém enquanto tal” (BOSI, 1997, p. 440).

Goldmann (1967, *apud* BOSI, 1997, p. 441) propõe, então, uma análise a partir de um dado primário, a *tensão*. Em forma de esquema, Bosi (1997) aplica tais apontamentos no desenrolar da literatura brasileira a partir da década de 1930,

citando conceituações e exemplos. O esquema de Goldmann (1967, *apud* BOSI, 1997, p. 441), na configuração dada por Bosi (1997), distribui-se em, pelo menos, quatro tendências que vão se modificando de acordo com o nível de tensão entre sujeito e mundo, como se vê a seguir:

*o romance de tensão mínima.* Há conflito, mas este configura-se em termos de oposição verbal, sentimental quando muito: as personagens não se destacam visceralmente da estrutura e da paisagem que as condicionam. Exemplos, as histórias populistas de Jorge Amado, os romances ou crônicas de classe média de Érico Veríssimo e Marques Rebelo, e muito do neo-regionalismo documental mais recente; *romances de tensão crítica.* O herói opõe-se e resiste agonicamente às pressões da natureza e do meio social, formule ou não em ideologias explícitas, o seu mal-estar permanente. Exemplos, obras maduras de José Lins do Rego (*Usina, Fogo Morto*), e todo Graciliano Ramos; *romances de tensão interiorizada.* O herói não se dispõe a enfrentar a antinomia eu/mundo pela ação: evade-se, subjetivando o conflito. Exemplos, os romances psicológicos em suas várias modalidades (memorialismo, intimismo, autoanálise...) de Otávio de Faria, Lúcio Cardoso, Cornélio Pena, Cyro dos Anjos, Lígia Fagundes Telles, Osman Lins...; *romances de tensão transfigurada.* O herói procura ultrapassar o conflito que o constitui existencialmente pela transmutação mítica ou metafísica da realidade. Exemplos, as experiências radicais de Guimarães Rosa e Clarice Lispector. O conflito, assim “resolvido”, força os limites do gênero romance e toca a poesia e a tragédia (BOSI, 1997, p. 442).

Assim como não há margens sólidas de transações entre as tendências acima, existem também áreas fronteiriças que perpassam um mesmo autor, como no caso citado por Bosi (1997) de José Lins do Rego, que “soube fazer obra de alta tensão psicossocial ao plasmar os caracteres centrais de *Fogo Morto*, mas será típico exemplo do cronista regional em *Menino de Engenho*” (BOSI, 1997, p. 442). Cita-se ainda o caso de Clarice Lispector que perpassa do puro psicológico ao experimental. Em todo caso, considerando o esquema de Goldmann (1967, *apud* BOSI, 1997, p. 441), apesar de estar estruturada em uma variante primária, a *tensão*, cada condução estética do romance abre diversas possibilidades de apreensão do meio e de experimentar a ação do homem moderno.

Nos romances de tensão mínima existe um apego às margens do espaço e questões históricas. Narrativas que se aproximam de um alto emprego de cor-local e das crônicas, através de ações estabelecidas e datadas. Bosi (1997) usa os exemplos das reportagens e documentários como gêneros mais aproximados. São narrativas que enredam um cuidado com o verossímil, tocando aspectos neorrealistas, percebidos pela busca frequente de uma linguagem coloquial em aproximação com a literária.

Em relação aos romances de tensão crítica, Bosi (1997) afirma que os fatos tomam uma postura menos “ingênua” do que a proposta na essência dos de tensão mínima, referindo-se aos ornamentos neorrealistas citados acima. Nesse momento, os romances conseguem despontar os impactos da tensão sujeito/meio e “servem para revelar as graves lesões que a vida em sociedade produz no tecido da pessoa humana: logram por isso alcançar uma densidade moral e uma verdade histórica muito mais profunda” (BOSI, 1997, p. 443). Nesse caso, o enredo é criado a partir de figuras colocadas na ligação dinâmica com o meio e a realidade socioeconômica. Dos “tipos” passa-se à expressão e, apesar de ainda estar afastado do intimismo, percorre-se um delineamento dos protagonistas. Como dito acima, são exemplos nítidos as obras *São Bernardo* (1934) e *Vidas Secas* (1938), de Graciliano Ramos.

Os romances de tensão interiorizada constituem os de matéria psicológica, na qual a narrativa segue a instabilidade da consciência. Bosi (1997) se atenta para o que chama de “constelação” (BOSI, 1997, p. 443) da prosa subjetivante, que perpassa a lógica da mente através dos mais diversos modos, como fantasia, memória e reflexão. Essa tendência se aproxima da hipótese de Rosenfeld (1969) sobre a dissolução da objetividade e o tempo cronológico, aspecto tal que perpassa toda a narrativa e transforma vários dos elementos da obra, o que é, de acordo com Bosi (1997), uma das principais características de romances como os de Proust e Virginia Woolf.

Nos romances de tensão transfigurada, quarta hipótese, estabelece-se o campo da criação mitopoética, que rompe com a configuração tipológica “romance” e transfigura a própria matéria literária no tecido da linguagem e da escrita, ou seja, como compreende Bosi (1997), reconstrói por dentro o escrever ficção a partir da criação de uma realidade alternativa, calcada de mistérios: histórias coletivas e individuais, como as de Guimarães Rosa e Clarice Lispector, respectivamente. Autores estes que constituem o que Bosi (1997) chama de vontade-de-estilo, produtora de *objetos de linguagem* que requerem uma maior liberdade para com o fato estético, pois “será antes uma feliz disposição inventiva do que uma escolha consciente, vigilante” (BOSI, 1997, p. 444).

Pode-se observar que a transformação dessas tendências se assemelha a um afastamento dos contornos sólidos da literatura naturalista e um direcionamento à uma narrativa mais fluida e psicológica. O romance moderno não está composto em

um só campo, pois isso é contrário ao pluralismo e instabilidades que o *Zeitgeist* do século XX sugere e requer sob a questão dos ajustamentos estéticos.

## 2.2 O CAMINHO AO ROMANCE INTIMISTA DE LÚCIO CARDOSO

Propondo uma continuidade em direção ao aprofundamento central deste trabalho, inserimos então uma análise da obra de Lúcio Cardoso, inicialmente a partir do lugar que Bosi (1997) situa como o de tensão interiorizada. Diante dos apontamentos anteriores, discorreremos, a seguir, sobre aspectos do romance moderno que são fortemente apresentados na escrita do escritor mineiro. Reforçando nossa maneira de abordar o autor também para demonstrar sua relevância e, conseqüentemente, maior inserção nos estudos literários, ressaltamos que são poucas as análises que, como as de Bosi (1997) e outros observados abaixo, inserem a jornada do romancista nos textos historiográficos da literatura brasileira.

Assim como citado em relação às obras que perpassam vários contextos estéticos, sejam inclinadas a um lado ou a outro da polarização que ocorria na década de 1930 no Brasil (entre romance social e romance psicológico), a obra de Cardoso também é construída, naturalmente, a partir das transformações singulares e equivalentes ao desenvolver do seu tempo e das forças que cada uma dessas vertentes ia ganhando. Sobre a relação de Lúcio Cardoso com esse período, Luís Gonçalves Bueno de Camargo, em sua tese de doutorado *Uma História do Romance Brasileiro de 30* (2001) afirma que:

Bem pesadas as coisas, no entanto, veremos que Lúcio Cardoso não é um autor isolado nos anos 30 e se integra perfeitamente a um sistema. Insistindo na já consagrada divisão do romance de 30 em "social" e "intimista", Lúcio Cardoso e depois, Clarice Lispector, integram-se a um sistema, o "intimista", que é bem mais numeroso e significativo do que tem sido registrado (CAMARGO, 2001, p. 18).

Dessa forma, a seguir, constataremos em Lúcio Cardoso uma jornada pelo romance de 1930, no qual o autor não participa completamente de enquadramentos totais em uma única vertente. É elaborado um caminho que perpassa por momentos de aproximação aos contextos transitórios até seu estabelecimento no romance intimista.

Em *Maleita* (1934), o escritor já pontuava indícios de uma interiorização, com aptidão à criação de atmosferas oníricas e densas. Apesar disso, o texto não possuía ainda os contornos livres de uma escrita de entonação psicológica e se aproximou das primeiras tendências citadas por Bosi (1997): os *romances de tensão mínima ou de tensão crítica*, tendo em vista que essa vertente intimista ainda não tinha nenhuma estabilidade diante do mercado editorial abastecido pelas obras classificadas como regionalistas.

Bosi (1997) classifica a aproximação dessa obra com a forma naturalista como um “engano cultural” (BOSI, 1997, p. 467) e ressalta que o contexto para que tal influência florescesse justifica a estreia. No meio crítico, *Maleita* (1934) origina discussões que buscavam a classificação do romance que, para alguns, como o intimista Octávio de Faria, mostrava-se muito inclinado ao regionalismo, deixando de lado, muitas das vezes, o teor psicológico dos personagens; e para outros, como Jorge Amado, recebeu críticas exatamente contrárias, afirmando que o romance privilegiava demasiado o aspecto da consciência dos sujeitos, deixando de lado a forma regionalista vigente na época (CAMARGO, 2001, p. 259). São considerações que ressaltam a forte tentativa de oposição entre as vertentes do romance daquele início da chamada segunda fase do modernismo brasileiro, porém, tais observações apontam para o vanguardismo de Cardoso como sendo um dos primeiros, mesmo que de maneira tênue, a causar desconfortos na corrente estética vigorante.

*Maleita* (1934) relata a saída do protagonista da cidade de Curvelo, em Minas Gerais, para realizar a construção de um polo comercial em Pirapora, localizado às margens do Rio São Francisco, no interior mineiro do final do século XIX. A partir disso, é criada uma narrativa que tem como premissa um projeto civilizatório para aquela região. Elaborar-se então o desenho da problemática colonizador/colonizado: de um lado, temos o indivíduo que vem trazer o avanço; do outro, a população local, emoldada na natureza de traços naturalistas como, por exemplo, a animalização dos ex-escravizados que ali viviam, ou humanizar a natureza, todos colocados na mesma posição de inferioridade. A obra aborda um forte regionalismo ao considerar um evento histórico, a fundação de Pirapora, e averiguar uma modernidade partindo das contradições dessa sociedade que não é acometida por uma geografia integral dos avanços modernos.

Já *Salgueiro* (1935) se passa no Rio de Janeiro, numa localidade de mesmo nome. A obra, apesar de ainda apresentar fortes traços regionalistas, consegue

fortalecer as linhas intimistas que iriam se consolidar no romance seguinte. Em *Salgueiro* (1935) são mostradas três gerações de homens que são envolvidos pelo morro, espaço/personagem que atravessa toda a obra com contornos de protagonismo. Diante disso, os indivíduos que ali vivem são atravessados pela tensão da miséria, na qual a fome e o desemprego criam fortes expressões do desespero daquela população. O autor cria a dualidade entre morro e cidade, de novo ressaltando a contradição da modernidade falha. Mais uma vez, Lúcio Cardoso se aproxima do romance proletário e, apesar disso, assim como em *Maleita* (1934), consegue perpassar a polaridade surgida no romance de 30. Atravessa o romance psicológico, por exemplo, quando os moradores do morro carioca se dirigiam ao divino na busca de respostas acerca da situação de vida e do sentimento de angústia, o que o autor tratará com afinco nas seguintes obras. De acordo com Camargo (2006), na obra *Salgueiro* (1935):

Lúcio Cardoso se serve de uma ambientação típica dos romances proletários - um morro do Rio de Janeiro - para, aí mais claramente, tratar daquele que seria seu grande tema: a figuração de um mundo sobre o qual agissem criaturas sem Deus (CAMARGO, 2001, p. 260).

Portanto, é justamente no clamor dessas criaturas sem Deus que se encontra a introspecção na escrita de Cardoso. Ao mesmo tempo que a obra corresponde às expectativas do “romance de esquerda” da segunda fase do modernismo brasileiro, com personagens que lidam com o “mundo caótico e abalado” (ROSENFELD, 1969, p. 79), existe uma evasão do conflito frente à tensão do sofrimento em direção a si, germinando assim a jornada cardosiana ao romance intimista.

*A Luz no Subsolo* (1936) é, conforme críticos como Bosi (1997) e Camargo (2001), aquele pelo qual o autor mineiro se firma como escritor intimista. Na terceira obra, o espaço exterior, parte importante da narrativa, visto pelas características de influência naturalista das primeiras obras, é direcionado, através dos conflitos do homem moderno, para o espaço interior e subversivo em relação ao sujeito. De acordo com Álvaro Lins, na primeira série de sua obra *Jornal de Crítica*, “O Sr. Lúcio Cardoso há seis anos começava neo-naturalista com *Maleita* e *Salgueiro*, para se transformar pouco depois num puro e ardente introspectivo com *A luz no subsolo*” (LINS, 1941, p. 89). Em 1936, então, Lúcio Cardoso publica seu texto que marca não necessariamente uma ruptura, pois o autor já apresentava indícios da sua aptidão

para descrever elementos psicológicos, mas, efetivamente, sua condição de escritor da literatura subjetiva da década de 1930.

Em *A Luz no Subsolo* (2003 [1936]), Lúcio Cardoso condiciona a introspecção do sujeito através do conflito familiar, com nuances do desvio da moral cristã e o isolamento, quase claustrofóbico, em espaços mortalmente vívidos, aspectos que o autor aprofundará posteriormente nas suas obras, por meio de uma atmosfera de pesadelo relacionada à decadência humana.

Nessa obra, o núcleo familiar que se desintegra em conflitos é composto pelas personagens Madalena e seu marido, Pedro, ambos formando uma união motivada por questões que tendem à desordem proposta pelo autor. Por meio da memória, pode-se compreender que o professor tem como motivação do matrimônio a semelhança de Madalena com uma menina que ele tentou afogar na infância, e que acabou morrendo por problemas respiratórios. Pedro é apaixonado por esse passado e traz para o núcleo familiar os elementos da loucura, da angústia e do desespero que conduzem sua condição.

É através de Pedro que se vê tanto o desmoronamento da família, como o do sujeito que sucumbem aos conflitos internos gerados nesse contexto. O marido constrói, na narrativa, a atmosfera de horror que Lúcio Cardoso tanto cultiva nas suas obras (como também veremos adiante em *Crônica da Casa Assassinada*).

Pedro sentiu uma alegria infernal inundar-lhe o coração. Durante algum tempo, riu até as lágrimas lhe queimarem os olhos. Mas um medo terrível começava a insinuar-se na sua alma. Retraiu-se até o fundo do quarto e permaneceu imóvel escutando o ritmo do próprio coração. Há alguns dias, outrora, no passado, uma mulher ficara balançando do alto de uma corda. Ele começava a ter horror das suas mãos. Somos escravos prisioneiros de dedos perversos e sensuais. De novo a alegria transbordava no seu peito como um tônico mortal (CARDOSO, 2003, p. 213).

O declínio de Pedro é desenvolvido a partir de aspectos da angústia e da monstruosidade, arquitetando (o autor) um personagem que sucumbe ao desconforto de uma vida em face do horror, alternando momentos de lucidez e desespero. O remorso é pautado em uma dor que reduz o sujeito a elementos primários que são maximizados: o coração, a alma, lágrimas que queimam, a alegria infernal; esses são alguns aspectos que desconstroem o indivíduo a partir de uma percepção introspectiva que garante à obra a imagem instável e absorta do homem. Já Madalena

encontra o medo incontrolável, corpo e mente engolidos pelo anseio do elemento monstruoso.

O seu espírito não encontrava mais nenhum repouso na resignação dos fatos. Ela, que procurava naquele casamento somente paz, achava-se num estado de permanente inquietação e sofrimento. [...] Da sombra confusa das horas corridas rebuscava ansiosamente o rastro de pequenas sensações inaproveitadas, restos de inquietação e mesmo de felicidade, que davam bruscamente ao seu espírito um flamejar doloroso (CARDOSO, 2003, p. 93).

Além de Pedro e Madalena, os familiares dos dois também constroem um processo similar da deterioração ao intimismo, pois são englobados pela atmosfera de tensão que emana desse casamento. A perseguição de Pedro à prima da esposa, a sua persuasão ao convencer a mãe a cometer o assassinato da nora são algumas das colocações que induzem o texto ao movediço dos personagens.

Processo semelhante vai acontecer em *Dias Perdidos* (1943). Nessa obra, o autor apresenta, mais uma vez, conflitos causados pela desestruturação familiar que direcionam seus membros à introspecção. O texto conta a vida de Silvio, personagem que tem seu percurso influenciado pela ausência do pai, Jaques. De acordo com Filho (2008), em *A melancolia narrada: 'Dias Perdidos', de Lúcio Cardoso*:

*Dias perdidos* é um romance da perda e da ausência, e suas sequelas. Daí, estar a melancolia onipresente como pano de fundo da narrativa. Precisamente por ser a sequela primeira da falta de algo e/ou de alguém, precedida, eventualmente, pela angústia. Os personagens principais da presente obra são essencialmente melancólicos, por razões distintas, e apresentam exteriorizações peculiares e individuais do seu estado psíquico (FILHO, 2008, p. 52).

A partir disso, são apresentadas criaturas que recriam a essência do fracasso humano: a figura paterna, incapaz de exercer qualquer tipo de relação familiar, sempre em busca incansável de uma realização através de vivências pautadas na efemeridade; o progênito, melancólico, que na tentativa de delegar a função paternal aos que encontra, cresce por meio da desmotivação, traições e sensação de culpa; a mãe e esposa, Clara, que direciona ao filho as motivações da sua condição solitária e de abandono pelo marido, por quem incorpora uma existência passional.

*Dias Perdidos* (1943), assim como a maioria das produções de Cardoso, é um romance que, no meio crítico, é tratado com certa indiferença, certamente pelas suas nuances “realistas” que decorrem do narrador em terceira pessoa, onisciente

(CARELLI, 1988). De qualquer forma, faz parte da jornada do escritor mineiro em direção à sua produção mais importante: *Crônica da Casa Assassinada* (1959).

Este romance, denominado por Bosi (1997), Carelli (1988) e outros manuais literários que citam Lúcio Cardoso como a obra-prima do autor, destaca-se pela complexidade alcançada e pela sua importância para o modernismo brasileiro. Bosi (1997) afirma que:

O romancista supera, nessa obra-prima, a indefinição que às vezes debilitava a estrutura das suas primeiras experiências, e lança-se à reconstrução admirável do clima de morbidez que envolve os ambientes (quem esquecerá o fundo esverdeado da velha chácara onde há mofo e sangue?) e os seres (indelével, a figura de Nina, atraída pela vertigem da dissolução no próprio eros) (BOSI, 1997, p. 468).

Em *Crônica da Casa Assassinada* (1959), Cardoso perpassa nitidamente por aspectos do romance moderno como um patamar a ser alcançado. O autor constrói um trajeto caleidoscópico a fim de demonstrar as instabilidades da burguesia mineira e do tradicionalismo que edifica esse núcleo. Toda a estrutura da obra se direciona à introspecção densa, na qual o leitor se depara com criaturas sufocadas, com a incapacidade de verdade única e, conseqüentemente, com tempo e espaços distorcidos. Ainda de acordo com Bosi (1997):

Refina-se na *Crônica* o processo de caracterização. Em vez de referências diretas, são as cartas, os diários e as confissões das pessoas que conheceram a protagonista (e dela própria) que vão entrar como partes estruturais do livro. A tragédia de um ser passa a refletir-se no coro das testemunhas; e estas percorrem a vária gama de reações, que vai da febre amorosa ao ódio, desde a indiferença ou ao juízo convencional. O 'caso' psicanalítico sai, portanto, do beco da autoanálise e assume dimensões familiares e grupais (BOSI, 1997, p. 468).

Tempo, espaço, e forma, no texto, são marcados por uma lógica da consciência que ressalta o teor psicológico da obra. Seja pelos diversos gêneros intimistas que são escritos, a partir do contato do sujeito com o mundo em seus diversos tons e sentidos, ou pelas quebras de discurso, manobras reticentes que elaboram uma interrupção do pensamento ou momento, que pode ou não ser retomado posteriormente no plano da memória. A obra configura o que Carelli (1988) classifica como um texto polifônico, no qual vários pontos de vista são postos em cena frente à dissolução do tempo e, por isso, são dispostos de modo conflituoso, a fim de elaborar as diversas verdades presentes na narrativa.

*Crônica da Casa Assassinada* (1959) conta a história da família Meneses e sua vida decadente diante a cidade mineira de Vila Velha, localidade fictícia do estado de Minas Gerais. Todo o enredo se passa nas mentes atordoadas dos membros dessa estirpe e dos que se envolvem, de alguma forma, com Nina, protagonista recém-casada com Valdo Meneses. A partir desse contato, serão abordados temas como a transgressão religiosa, o declínio familiar, um avassalador amor aparentemente incestuoso, além de outras questões que aguçarão a mente descritiva desses personagens a uma condição desordenada e onírica e, frente a isso, controlarão suas ações.

Tal como se vê nas obras posteriores a 1936, nesse romance, são ressaltados aspectos da interiorização e decadência do sujeito que reforçam tanto as reflexões de Rosenfeld (1969) quanto às de Bosi (1997) sobre os processos de *tensão* que direcionam o teor psicológico da obra. A chegada de Nina e da família em ruínas, em *Crônica da Casa Assassinada* (1959), constitui o gatilho dessa tensão, como veremos no trecho a seguir:

Pela primeira vez, e de um modo insistente, insinuante, eu sentia o que realmente era a presença daquela mulher – um fermento atuando e decompondo. Possivelmente nem ela própria teria consciência disto, limitava-se a existir, com a exuberância e o capricho de certas plantas venenosas; mas pelo simples fato de que existia, um elemento a mais, dissociador, infiltrava-se na atmosfera e devagar ia destruindo o que em torno constituía qualquer demonstração de vitalidade. E precisamente como essas plantas, que num terreno árido se levantam ardentes e belas, viria mais tarde a florescer sozinha, mas num terreno seco e esgrouvinhado pela faina da morte. E era inútil esconder: tudo o que existia ali naquela casa, achava-se impregnado pela sua presença — os móveis, os acontecimentos, a sucessão das horas e dos minutos, o próprio ar. O ritmo da Chácara, que eu sempre conhecera calmo e sem contratempos, achava-se desvirtuado: não havia mais um horário comum, nem ninguém se achava submetido à força de uma lei geral. A qualquer momento poderia sobrevir um acontecimento extraordinário, pois vivíamos sob um regime de ameaça. Na quietude do meu quarto, onde me refugiara a fim de poder pensar livremente nessas coisas, percebia que o espírito da casa já não era o mesmo. E apesar de procurar justificar Dona Nina, e tentar encontrar razões para o que ela representava, sentia que este esforço permanecia nulo, e que ela continuava fora de qualquer justificativa, como um escândalo. E para mim, até aquele momento, nada existia pior do que o escândalo — era sob esta forma que se configurava todo o mal. Pelo menos assim eu aprendera de minha mãe, também ela criada dentro dos mais severos ditames puritanos. Mas ao mesmo tempo, revendo a figura de Dona Nina, tão graciosa, movia a cabeça com incredulidade e, cheia de susto, perguntava então a mim mesma se o demônio já não me atingira, e se já não estaria eu também tocada pelo inacreditável poder do seu fascínio (CARDOSO, 2018, p. 254).

Podemos observar que o autor representa as inquietudes que perpassam os Meneses e a própria casa com a chegada da personagem Nina. Constando do Diário de Betty (IV), no capítulo 23, nessa narrativa, escrita pela funcionária da família, é colocada a atmosfera condensada de medo, angústia e morte, inquietudes que se enraízam naquele local e perpassam toda a obra. O receio da quebra de uma tradição, demonstrada pela aversão ao escândalo, e a hipótese de transgressão religiosa (o toque do demônio) também têm lugar excepcional para criar a essência introspectiva desses personagens.

Em várias camadas, essa obra constitui um dos supramentos da escrita psicológica. Ainda em *História Concisa da Literatura Brasileira*, Alfredo Bosi (1997) afirma que:

Lúcio Cardoso se encaminhava, nessa fase madura da sua carreira de artista, para uma forma complexa de romance em que o introspectivo, o atmosférico e o sensorial não mais se justapusessem, mas se combinassem no nível de uma escritura cerrada, capaz de converter o descritivo em onírico e adensar o psicológico no existencial (BOSI, 1997, p. 468-469).

Atmosfera parecida também vai acometer o próximo e último romance de Lúcio Cardoso: *O Viajante*, livro inacabado que, porém, foi publicado em 1973 pela editora José Olympio e editado por Octávio de Faria. Conta a história de um caixeiro-viajante que chega à cidade de Vila Velha, mesmo vilarejo fictício que abriga os Meneses, em tempo de festividades relacionadas à padroeira da localidade. Com a chegada de Rafael, a cidade, que parecia adormecida, revisita elementos da vida e morte que estavam esmaecidos pela rotina pacata e o presente sufocantes daquelas criaturas. As essências do medo, terror e angústia são transpassadas através de personagens que têm suas vidas desveladas pela chegada do visitante, temas que já vêm sendo construídos ao longo da trajetória romanesca do autor.

Até aqui, observou-se na primeira parte deste capítulo as transformações sofridas pelo gênero romance no desabrochar do século XX, como a superação dos moldes naturalistas que vão deixando, gradualmente, de enquadrar uma narrativa já resolvida e mimética para dar espaço às necessidades de uma perspectiva afetada pelas transformações das vivências e às tensões que se apresentaram frente à experiência da personalidade moderna e suas necessidades estéticas.

Lúcio Cardoso acompanha bem essa condução de transformações, como vemos na segunda parte, na qual apontamos todos os romances do autor e seu

desenvolvimento em direção ao intimismo transcendente de *Crônica da Casa Assassinada* (1959). Através de um conflito latente que atormenta suas criaturas, o autor cria uma atmosfera onírica, de pesadelo, na qual envolve toda a obra em um teor psicológico encabeçado pelas transformações de valores, a quebra de tradições, a transgressão cristã, a decadência familiar, a angústia, e outros artifícios que subordinam a narrativa a uma introspecção condensada por estados de espírito atordoados.

Consideramos que o aspecto introspectivo engloba todos os elementos da obra de Lúcio Cardoso. Desde elementos do tempo, com suas descrições da consciência que perpassam pelo passado, presente e futuro, vistos em textos primeiros como *A luz no Subsolo* (1936), até a estrutura fragmentada dos diversos gêneros que compõem sua obra-prima, *Crônica da Casa Assassinada* (1959), são presenciados componentes de uma narrativa psicológica e intimista, estruturada a partir de uma ordem instável e líquida.

Este trabalho busca analisar um elemento específico que é acometido pela introspecção dessas duas obras de Lúcio Cardoso – *A luz no Subsolo* (1936), romance pelo qual o autor inicia sua jornada à narrativa intimista, e *Crônica da Casa Assassinada* (1959), romance que alcança a completude de obra-prima dessa estética – o espaço. Seja nos ambientes reclusos onde se desenvolve a loucura de Pedro e a decadência do seu matrimônio, ou no casarão imponente que se fixa como símbolo dos Meneses em ruína, o espaço é elemento condutor dessas duas narrativas. Em seguida, no próximo capítulo, serão abordadas algumas das principais reflexões sobre o espaço ficcional e a sua importância na composição da obra literária.

### 3 ESPAÇO E TEORIA LITERÁRIA

Michel Foucault, na conferência *Cercle d'Études architecturales*, proferida em 14 de março de 1967, enquanto professor visitante na Tunísia, expressou seu argumento de que, da mesma forma que o século XIX foi voltado para a história, o século XX seria voltado para o espaço. O texto, publicado cerca de vinte anos após a comunicação, parece ter o intuito de revelar a forte ligação ocidental com aspectos espaciais, como também mostrar a relevância da história desse elemento nas relações do homem moderno. De acordo com o filósofo:

A grande obsessão do século XIX foi, sabe-se, a história: temas do desenvolvimento e da estagnação, temas da crise e do ciclo, da acumulação do passado, do grande excesso de mortos, do resfriamento ameaçador do mundo. Foi no segundo princípio da termodinâmica que o século XIX encontrou a essência de seus recursos mitológicos. A época atual seria talvez, sobretudo a época do espaço. Estamos na época da simultaneidade, estamos na época da justaposição, na época do próximo e do distante, do lado a lado, do disperso. Estamos em um momento em que o mundo é experimentado, creio, menos como uma grande vida que se desenvolveria através do tempo, do que como uma rede que liga pontos e entrecruza seu emaranhado. Talvez seja possível afirmar que alguns dos conflitos ideológicos que animam as polêmicas de hoje em dia se desenrolam entre os devotos descendentes do tempo e os aferrados habitantes do espaço (FOUCAULT, 2013, p. 113).

O autor também advoga que, apesar de possuir um enfoque maior no século XX, o espaço que salienta as inquietações e reflexões teóricas emergentes não é uma inovação. Na experiência humana, como primeiro exemplo, é citada a Idade Média, na qual os espaços, em conjunto, eram postos hierarquicamente e organizavam aquela população, dessa forma, havia os espaços das mais diversas categorias internas ao cristianismo, da sociedade feudal:

Lugares urbanos e lugares rurais (isso para a vida real dos homens); para a teoria cosmológica, havia os lugares supracelestes opostos ao lugar celeste, o qual, por sua vez, opunha-se ao lugar terrestre; havia os lugares onde as coisas se encontravam alocadas, por terem sido deslocadas violentamente, e ainda os lugares onde, ao contrário, as coisas encontravam sua alocação e sua base naturais (FOUCAULT, 2013, p. 113).

O percurso histórico da categoria espaço se transforma tanto em relação à situação humana diante a existência – como as diferentes formas de percepção, desenvolvimento tecnológico, sistemas de observação e mensura – quanto a seu conceito, elemento construído convencionalmente para a elaboração de saber

científico, artístico ou filosófico. Na perspectiva do espaço em sua natureza empírica ou perceptiva, é indiscutível que, assim como as mudanças apontadas no capítulo anterior, também se transforma e é transformada sua relação com cada período. Luís Alberto Brandão, nas primeiras páginas de sua obra *Teoria do Espaço Literário*, faz um panorama desse percurso que a categoria espaço atravessa, tanto sobre termos empíricos quanto epistemológicos. De acordo com o crítico,

Um breve exame da história da cartografia é suficiente para demonstrar que as formas de representação espacial variam de acordo com a relação que cada época e cada cultura possuem com o espaço, relação que abarca possibilidades de percepção e uso, definidas por condicionantes econômicos, sociais e políticos. Assim é que os mapas medievais, em decorrência do relativo isolamento dos espaços feudais europeus, acentuam as qualidades sensoriais e simbólicas da ordem espacial – mas não as objetivas e práticas, visadas pelos mapas renascentistas, que refletem o desejo de conquista e domínio dos espaços. Já a cartografia moderna baseia-se na concepção, vigente no Iluminismo, de um espaço passível de ser minuciosa e racionalmente apreendido e, conseqüentemente, apropriado e controlado (BRANDÃO, p. 18, 2013).

Nesse sentido, a racionalização iluminista contribui, então, para uma sensação de completude diante da apreensão do espaço, a conquista da perspectiva vem acompanhada do poder da organização racional que cria, especificamente, para a relação homem/meio, a visão estável que ampara seu campo de conhecimento. Posteriormente, diante do enfoque na transformação da visão de mundo e no progresso da apreensão pela razão e pelo absoluto, uma conjugação ao tempo possibilita um movimento acerca de um *topos* desestabilizado de certezas (BRANDÃO, 2013). Osman Lins, em sua obra *Lima Barreto e o espaço romanesco*, publicado em 1976, pontua que:

Move-se o homem e recorda o passado. Nada disto o pacifica ante o espaço e o tempo, entidades unas e misteriosas, desafios constantes à sua faculdade de pensar. Acessíveis à experiência, imediata e esquivos às interrogações do espírito, sugerem — espaço e tempo — múltiplas versões, como se monstros fabulosos (LINS, 1976, p. 63).

O contato entre as percepções de espaço e o elemento temporal elimina as visões solidificadas e totalitárias que permitiam um conforto ao homem. Dessa forma, é possível revisitar o *zeitgeist* moderno ponderado no capítulo anterior, em Rosenfeld (1996), que gera uma “espacialidade disruptiva e particular à ‘condição pós-moderna’” (BRANDÃO, 2013, p. 18). Ainda conforme o teórico, “no novo regime espacial, constata-se o conflito entre, por um lado, a tentativa de constituir e preservar lugares

de identificação, e, por outro, a progressiva abstração e virtualização dos espaços” (BRANDÃO, 2013, p. 18-19). A própria conjuntura do espaço, apesar de sua ampla passividade de análises e métodos de apreensão, categorização, definição e formalização, não é, como afirma Foucault (2013), totalmente dessacralizada. Dessa forma, na contemporaneidade:

[...] talvez não esteja ainda totalmente dessacralizado – à diferença, sem dúvida, do tempo, o qual foi dessacralizado no século XIX. De fato, ocorreu uma certa dessacralização teórica do espaço (aquela sinalizada pela obra de Galileu), mas talvez não tenhamos ainda alcançado uma dessacralização prática do espaço. E, talvez, nossa vida ainda seja comandada por um certo número de oposições nas quais não se pode tocar, e que a instituição e a prática até agora não ousaram atacar: oposições que admitimos como inteiramente dadas – por exemplo, entre o espaço privado e o espaço público, entre o espaço da família e o espaço social, entre o espaço cultural e o espaço útil, entre o espaço de lazeres e o espaço de trabalho; todas elas são animadas ainda por uma surda sacralização (FOUCAULT, 2013, p. 114).

A sacralização de espaços nos leva a refletir acerca da incompatibilidade de tal contexto com a aguda capacidade moderna sobre métodos de análise e apreensão. Tal competência, nessa circunstância, é deslocada para uma tensão e instabilidade em relação a essas oposições. Assim sendo, o espaço contemporâneo, além de abarcar os conflitos do homem moderno, é também movediço na assimilação buscada pelos indivíduos que a ele experienciam, gerando uma

[...] inquietude [que] hoje concerne fundamentalmente ao espaço, sem dúvida muito mais do que ao tempo; o tempo aparece provavelmente apenas como uma das operações de distribuição possíveis entre os elementos que se distribuem no espaço (FOUCAULT, 2013, p. 114).

Com a quebra da perspectiva do espaço como localização na Idade Média, existe também uma transformação escandalosa no campo da percepção teocêntrica pelo espaço de extensão, infinito, apresentado por Galileu Galilei. Essa preocupação parte também, pensando-se ainda no espírito unificador citado por Rosenfeld (1996), das ciências modernas.

Na física, a definição de espaço absoluto encadeada por Newton dá espaço à teoria da relatividade de Albert Einstein, que interfere com a adição da quarta dimensão do espaço: o tempo; colocando a questão em campo dinâmico de constante expansão. Essa concepção vai estruturar um viés que se embasa na

indissociabilidade entre tempo e espaço, dois elementos distintos, mas que estão sempre em conexão.

Na filosofia, talvez pela sua natureza de constante problematização, o espaço perpassa por um caminho que engloba várias perspectivas, como a “idealista, sintetizada na premissa kantiana de que o espaço e tempo são categorias apriorísticas, a fenomenológica, que propõe uma ontologia dos espaços – associando o espaço ao ser” (BRANDÃO, 2013, p. 21), são perspectivas que, apesar de fazerem parte das tentativas de teorização no campo filosófico, colocam o espaço na sua diversidade de posições analíticas.

Assim, ao espaço como conceito é imprescindível à contextualização nos diversos campos do conhecimento. Pensar no viés epistemológico de uma historiografia da espacialidade é reconhecer que existem várias abordagens e isso depende a partir de qual vertente – científica, filosófica ou artística – o espaço é apreendido. Como fato da humanidade, é um elemento que tende a ser alcançado de diversas formas, que indicam sua maneira de abordagem, ou seja:

[...] tal “historiografia epistemológica do espaço” depende de que se reconheça que a categoria espaço atua como elemento importante em vários campos do conhecimento. É mais adequado, pois, afirmar que o espaço possui distintas histórias, dependendo do campo que se enfoca, mesmo que frequentemente haja cruzamentos entre campos e, como consequência, interseções das histórias, o que demanda de uma abordagem transdisciplinar (BRANDÃO, 2013, p. 20).

Na teoria da literatura, assim como as possibilidades diversas de abordagem citadas acima, a análise do espaço se transformou com o tempo. Dependendo da perspectiva teórica e dos movimentos que a crítica seguia, múltiplas visões sobre esse elemento textual foram usadas.

Para se entender, ainda de acordo com Brandão (2013), o percurso dessa categoria na história da teoria da literatura, é importante observar o contexto no qual essa área do conhecimento se consolida. A busca de um objeto de análise sólido e definido para designar a seriedade da literatura como ciência se encontrou na definição de *literaturidade* (*literaturnost*), foi uma procura que solicitou do teórico um distanciamento em relação a qualquer movimento que direcionasse o olhar a elementos transbordantes ao texto literário. Correntes que se encontram a partir dessa perspectiva, como o formalismo russo e o *new criticism* norte-americano, tiveram suas investigações pautadas nesse afastamento de posições:

[...] em relação à estética como ramo da filosofia, [...] das análises de cunho impressionista ou de decodificação simbólico-metafísica, e questionamento de abordagens – de natureza historicista, psicológica, biográfica ou sociológica (BRANDÃO, 2013, p. 22).

Essa intenção intrínseca ao texto provém, como afirma Brandão (2013), tanto de uma maior disseminação da linguística, quanto do influxo das vanguardas artísticas da primeira metade do século XX. A soma desses dois fatores nega qualquer posição ressaltada ao elemento espaço nessas correntes teóricas, pois essa colocação renuncia à arte o valor de representação da realidade, visto como fator além do texto. A espacialidade literária, nesse sentido, é apreendida como categoria empírica, proveniente da percepção, nuance que corrobora com a ideia realista-naturalista. Dessa forma, o espaço toma posição desfavorecida em um contexto que nomeia a discussão acerca da linguagem como fundação principal de análise.

O desenvolvimento do conceito de espaço na teoria da literatura parte então de uma posição de não destaque. No estruturalismo, corrente que retoma postulados formalistas, ao garantir o relevo à “gramaticalidade” textual, pontuava-se a espacialidade no desempenho de um papel secundário, um plano de fundo que atuava em função dos outros elementos textuais, no qual, em âmbito de análises, o foco recaía sobre a temporalidade e as ações. Ainda em consonância com Brandão,

É plausível, pois, que para o estruturalismo o espaço signifique o veículo para se estabelecer um 'empirismo da linguagem', [...] naquele momento intelectual no âmbito estrito da teoria da literatura, não se gerou nenhuma obra de vulto tendo o espaço como eixo principal (BRANDÃO, 2013, p. 26).

Assim, o lugar do espaço estava no elemento que estabelecia a ligação entre o texto e a realidade, o que Roland Barthes (*apud* BRANDÃO, 2013, p. 24), em *Introdução à Análise Estrutural da Narrativa*, vai chamar de operador realista, que assiste os outros fatores da obra afim de estabelecer as suas ligações.

No pós-estruturalismo, o panorama de desconstrução constitui uma expansão de um pensamento que intensifica uma predisposição espacializante. Nesse momento, críticos se opõem aos objetivos restritos e cientificistas do estruturalismo e tendem a observar o espaço como elemento passível de conteúdo analítico. O desconstrucionismo põe em questão as hierarquias de derivações providas de um sistema de oposições, como alma/corpo, transcendente/empírico, no qual o segundo termo é sempre derivado e inserido no primeiro, o que acontecia com a categoria do

espaço na sua posição secundária até esse contexto. Apesar disso, as ideias se contradizem, e é negado que o espaço cambie para o que seria uma primeira posição, portanto, “simultaneamente, [...] em um duplo movimento, deve-se também recusar o postulado de que espaço ocupa o primeiro termo de pares que opõem natureza e cultura, realidade e percepção, fato e interpretação” (BRANDÃO, 2013, p. 28).

Ao alcançar tais sistemas de pensamento, essa crítica ressalta que “deve-se problematizar o entendimento do espaço como categoria menor, excessivamente empírica, tributária da platitude do universo sensível, sem poder de transcendência, facilmente domesticável pela razão” (BRANDÃO, 2013, p. 28). Mesmo que essa corrente elabore um movimento de oposições, no qual a atenção dada ao tema exista e se anule, a desqualificação que rodeava o espaço pela nuance estruturalista da visão que o coloca na narrativa como um empirismo substancialista, transforma-se, ainda que minimamente, em reflexões sobre o alcance do elemento no texto.

Afastando-se também dos preceitos estruturalistas, estão os estudos culturais que propõem uma politização da teoria e contrapõem-se ao tratamento sistematizado dela. Nesse contexto de considerações sobre as abordagens que se transformam periodicamente, como atestado, muda também a perspectiva em relação à posição do espaço. Nessa ótica, é revisitado o apreço pelo ponto de vista mimético da obra literária, ao mesmo tempo que o posto da literatura é entendido no mesmo patamar dos outros discursos presentes na sociedade, ou seja:

[...] a literatura, que deixa de ter qualquer privilégio em relação à totalidade dos discursos atuantes na sociedade, justifica-se como objeto de análise apenas à medida que se oferece como arena onde os vetores conflituosos de determinada configuração cultural se manifestam (BRANDÃO, 2013, p. 30).

Nessa conjuntura, os espaços de interesse serão aqueles nos quais tais discursos tensionados são produzidos. Nesse sentido, os lugares estarão sujeitos ao realce das suas concepções identitárias. Há, portanto, uma não negação da visão empirista e sim um deslocamento. Assim, não se propõe uma dissociação entre a tangibilidade espacial e sua qualidade representativa. À vista disso, como constata Brandão (2013), a politização do espaço é consequência da teoria politizada, tendo em vista que essas identidades em conflitos que constroem os discursos dos estudos culturais se encontram espacializadas no setor simbólico.

Outro momento importante no trajeto do espaço está no denominado imaginário espacial que surge com a teoria da recepção. A estética da recepção apresenta uma alternativa às dicotomias apresentadas nas correntes teóricas, filosóficas e multidisciplinares anteriores, relacionadas a uma visão restrita ao sistema de linguagens ou fatores socioculturais. Em relação ao espaço,

Essa “estética” tem desdobramentos estimulantes. O espaço (ou qualquer outro elemento textual), até então tomado como categoria passiva – seja porque era tido como irrelevante para os movimentos da linguagem, seja porque se acreditava que ele podia ser imediatamente “trasposto” para o texto –, passa a ser concebido segundo um sistema, simultaneamente cultural e forma, de “horizontes de expectativas”, o qual define a variabilidade histórica dos significados (BRANDÃO, 2013, p. 32).

A estética da recepção tem em vista uma análise da configuração de apreensão do imaginário projetado no texto, não se trata, pois, de um processo semântico, posterior a experiência desse conjunto de imagens. No paradoxo da experiência literária, que ampara a oposição entre o real e o ficcional, é ajustado que, em jus a reflexões correspondentes à tal complexidade, é preciso ultrapassar essa tensão. Para isso, ocorre a reconfiguração do papel que esses dois elementos exercem através de uma terceira instância: o Imaginário, que põe a “literatura segundo uma perspectiva antropológica ampla, isto é, como produto humano e simultaneamente definidor do humano” (BRANDÃO, 2013, p. 34). Nesse contexto,

Deixa de possuir relevância a discussão sobre a ênfase na forma ou no conteúdo, significante ou significado, materialidade ou mimese, já que a literatura é entendida como operação que converte a plasticidade humana em texto. Tal plasticidade abarca a experiência do homem com o que percebe como real, o processo imaginário de conceber as limitações e as potencialidades de tal experiência e a transformação desse processo em obras, ou seja, a concretização do imaginário por meio da ficção (BRANDÃO, 2013, p. 34).

A partir disso, são inúmeras as possibilidades que surgem entre a questão do real/fictício/imaginário que potencializam a análise do espaço. Nas sugestões de Brandão (2013), pode-se pensar nas distintas configurações de uma *realidade espacial*, no sentido de percepção empírica, relacionada a mecanismos de observação, reprodução e organização social. Tem-se a tarefa de observar um *discurso espacial* que, considerando seus graus variados de formalização, além de

concretizar um sistema epistemológico e operacional, compreendem um conjunto de referências simbólicas genericamente denominado imaginário espacial.

Se o espaço, como categoria relacional, não pode fundamentar a si mesmo, é por meio de suas “ficções” que ele se manifesta, seja para vir a ser tomado por real, seja para reconhecer-se como projeção imaginária, ou, ainda, para se explicitar, na autoexposição de seu caráter fictício, como realidade imaginada (BRANDÃO, 2013, p. 35).

Nesse panorama explicitado por Brandão (2013), podemos observar que conseqüentemente às vivências, no sentido empírico de possibilidade analítica, a relação sujeito/espaço compactua com uma escalada na expansão das perspectivas sobre a experiência ocidental com esse aspecto. No sentido epistemológico, o desenrolar se dá especialmente no ângulo dado pela corrente teórica, que vai determinar o grau do papel da espacialização nessa exploração conceitual. O que fica bem estabelecido, de acordo com Foucault (2013), é que na modernidade do século XX, o deleite sobre questões do espaço cresce à medida que as tensões dos indivíduos que nele vivem transcendem diversos tipos de relações e identificações. Nesse sentido, há uma transcendência na experiência ocidental moderna diante da corrente espaço/tempo que também propõe uma instabilidade das bases propostas anteriormente.

Pode-se, portanto, salientar que, conceitualmente, o espaço passa por um trajeto que vai da materialidade, meramente descritiva, na qual não tinha tanto enfoque em meio aos trâmites teóricos, e toma uma configuração discursiva e simbólica, que procura perceber não somente o observável, mas sim os processos que dão forma à experiência moderna e sua ambientação.

No campo analítico fruto da categoria espaço especificamente no romance brasileiro, Dimas (1994) ressalta a importância que esse tópico narrativo pode estabelecer nas obras, apesar de seu tímido destaque nas análises literárias. De acordo com o crítico, em seu livro *Espaço e Romance*, em certas narrações, o elemento espacial pode ser severamente diluído e, como resultado, sua importância torna-se secundária; em outros casos, pode ser a prioridade e a base para o desenvolvimento da ação, quando não a decisiva. Diante disso, cabe ao leitor e/ou analista a percepção desse componente com o profundo, ou raso, vigor que dele transpõe. No Brasil, porém,

[...] apesar da forte adesão do romance brasileiro ao espaço, seja urbano, rural ou selvático, a nossa crítica pouca atenção tem dedicado ao assunto, preferindo deter-se ora nas formas narrativas, ora em seus temas. Causa estranheza essa rarefação crítica, responsável pela dificuldade em se organizar um repertório bibliográfico extenso e sistemático, mormente num país cuja literatura respondeu e responde de pronto aos estímulos mesológicos (DIMAS, 1994, p. 8).

O autor ressalta a predisposição que a literatura brasileira tem frente à construção de espaços literários ricos, fazendo com que a timidez setorizada da crítica seja, aos poucos, desvanecida pela “generosidade dos romancistas” (DIMAS, 1994, p. 17), que vão de Teixeira e Souza a Inglês de Sousa e passam, destacadamente, por Lúcio Cardoso, numa representação da diversidade de espaços e de criação.

Referindo-se à crítica em si, as abordagens do espaço, de acordo com o teórico, são mais proveitosas e densas, quando conseguem ultrapassar diretrizes que transformem o escritor e a categoria em “pormenor descritivo, realismo de situação ambiental, observação exata, etc.” (DIMAS, 1994, p. 8). Nesse sentido, são apresentadas várias considerações imprescindíveis para o estudo do espaço, do romance como um todo, e do processo descritivo, como Tomachévski (1925, *apud* DIMAS, 1994), em *Teoria da literatura* e Luckács (1965, *apud* DIMAS, 1994), em *Narrar ou Descrever*. Dentre tais textos, os que mais se encaixam nas nossas análises seguintes são os textos de Osman Lins (1976) e Bachelard (1984).

Citado anteriormente, e reforçado também em Dimas (1994), Osman Lins (1976) publica um dos textos essenciais quando se requer a análise do espaço no romance. O autor faz um ensaio sobre a obra de Lima Barreto em *Lima Barreto e o espaço romanesco*, instigando, de forma pioneira, a elaboração de conceitos que respaldam a espessura analítica da categoria espacial. Seus principais pontos estão na diferenciação entre espaço e ambientação, na qual o primeiro corresponde à nossa experiência de mundo em relação à identificação do elemento espacial e o segundo está no campo da necessidade do entendimento da arte narrativa, que coloca luz nos artifícios que, implicitamente, desenvolvem os espaços do texto.

Questionando como funcionam as narrativas e como os espaços aparecem, e tentando ter uma ideia ampla de como essa categoria é construída, Lins (1976) divide a ambientação em três classes: a primeira é a *ambientação franca*, que corresponde ao processo pelo qual o narrador independente descreve diretamente o espaço a ele externo. Nesse tipo, a criação de um ambiente carece da superioridade do narrador sobre os personagens, que são passivos à descrição. A *ambientação reflexa* configura

o segundo tipo, nesta, o personagem estabelece um papel menos realçado em relação ao narrador que, apesar disso, ainda não deixa totalmente a função que exercia na primeira classificação. O espaço continua definido e delimitado, a diferença é que a visão é compartilhada, e o personagem se liberta da participação intrometida e metódica do narrador. Tanto a ambientação franca quanto a reflexa são narradas em terceira pessoa e resultam em unidades mais reconhecíveis, como sala, quarto, cozinha, cidade etc. O primeiro requer basicamente um narrador, e o segundo um personagem que fortaleça a noção de espaço numa ação cooperativa.

O terceiro tipo é a *ambientação dissimulada* ou *oblíqua*. Diferentemente das duas primeiras, esta envolve um personagem que precisa ser ativo e construir ações que desenvolverão seu entorno. Nesse caso, o espaço é criado pelos próprios gestos do ser ficcional que tem o juízo de discernir, direta ou indiretamente, onde está inserido, buscando criar um equilíbrio entre o desenvolver dos gestos e a criação do espaço, por meio de um processo de colaboração. Esse tipo de ambientação faz-nos retomar a condição do narrador no romance moderno que, como visto inicialmente em Brayner (1979) e Rosenfeld (1969), tem sua distância eliminada e se iguala ao ser ficcional em um mesmo patamar, transformando-se em próprio personagem, ou, pelo menos, não desvendando nada exterior a ele.

Livrando-nos de enquadramentos que moldurem a análise e impeçam a ultrapassagem do fator descritivo, tendo em vista que, como afirma Dimas (1994), existe o fato da fluidez que representa o desenvolvimento espacial, podemos aproximar Lúcio Cardoso, nas obras aqui estudadas, à ambientação dissimulada. Como já apresentado em Lima (2019), a narrativa de *Crônica da casa assassinada*, por exemplo, é arranjada por personagens que estão ativamente envolvidos no desenvolvimento da trama, que delineiam o espaço a partir dos diversos textos pessoais, por meio dos quais expressam seu contexto e estado mental, afetando diretamente, pela perspectiva, como esse ambiente é organizado. É evidente que esse tipo de espaço tende a um manifesto psicológico, expressivo no romance moderno e desenvolvido por meio da conscientização de seus envolvidos e de seus fatores emocionais.

Outro texto que se destaca frequentemente em análises sobre o espaço é *A poética do espaço*, de Gaston Bachelard (1984), especialmente, quando tais reflexões se atentam ao espaço privado. Torna-se, então, um direcionamento essencial na busca do simbolismo que transcende o escrito de Lúcio Cardoso e seus espaços.

Publicado oficialmente em 1958, a obra revela a magnitude e o efeito do espaço de habitação no ser humano, capaz de elaborar uma teia de imagens poéticas essenciais diante às estruturas simbólicas inerentes à experiência humana. O livro explora os percursos dos sonhos e da imaginação, examinando o imaginário proeminente em espaços privados. Considerando que sua intenção não é determinar a origem dessas imagens, o autor cria um roteiro designado a provocar os sentimentos evocados por elas através da leitura.

Por fim, a partir do desenvolvimento da discussão, especialmente nos tópicos seguintes e no próximo capítulo, tentaremos recapitular e avançar a discussão dos autores aqui citados, especialmente os dois últimos, que demonstram uma base estruturada e ampla de análise, quando associados às obras de Lucio Cardoso. O autor mineiro utiliza discursos fluidos, muitas vezes arrebitados, incompletos, dentro de gêneros textuais intimistas. Esses elementos se tornam valiosos na elaboração de uma ambientação e de um imaginário poético. Está, nos discursos e na posição frutífera da criação de imagens, por exemplo, a ultrapassagem dos territórios íntimos, ou a edificação da casa assassinada, como veremos, a seguir, sobre esses espaços construídos pelo autor mineiro.

## 4 OS ESPAÇOS INTROSPECTIVOS DE LÚCIO CARDOSO

No contato com a obra de Lúcio Cardoso, não é difícil perceber a forte presença do espaço pelo qual os personagens dispõem suas vivências conturbadas. A importância está logo nos títulos, seja em relação aos espaços externos, como em *Salgueiro* (1935), ou internos, como *A luz no Subsolo* (1936) e *Crônica da Casa Assassinada* (1959). A partir disso, o autor vai inserindo uns ambientes aos outros (internos e externos) e a eles designa uma teia de papéis relevantes de serem desempenhados para a estruturação e condução do texto. Parece estar no campo do inimaginável não reconhecer a importância que esse elemento efetiva em uma obra como *Crônica da Casa Assassinada* ou *A Luz no Subsolo*, tendo em vista que ele organiza e é ressaltado em toda a narrativa.

O espaço nos romances de Lúcio Cardoso, apesar de ainda pouco acervo sobre a produção do escritor, é um dos componentes mais estudados. São analisados em trabalhos como os de Cléber Dungle (2019), em sua tese de doutoramento intitulada *Os espaços na prosa de Lúcio Cardoso*, e de Cássia Santos (2005) com a tese *Uma paisagem apocalíptica e sem remissão: a criação de Vila Velha e da Crônica da casa assassinada*. São análises que embasam nosso posicionamento de que o espaço, na obra do escritor mineiro, é central na condução da narrativa, além de ser responsável pela criação das diversas tensões que o autor propõe na leitura.

### 4.1 IMAGINÁRIO DECADENTE, SUJEITO E ESPAÇO

O mundo – visto pelos olhos do homem no final do século XIX e início do século XX, tendo em vista o percurso pelo qual atravessa a sociedade no seu desenvolvimento – mostra-se totalmente instável e obscuro frente às certezas. Isso provoca a experiência moderna no seu centro, pois não continua a manutenção de estruturas sólidas e facilmente resolvidas na teia das relações exteriores e, principalmente, interiores. Não encontramos nada que não seja um homem voltado totalmente ao oposto da tranquilidade, uma atmosfera decadente que atinge também as artes, principalmente a literatura.

É a partir do espaço familiar que Lúcio Cardoso construirá as obras aqui analisadas, e ao falarmos de introspecção nesse contexto, é preciso perceber que

essas localidades são edificadas através do conflito que estabelecerá a maneira com que o espaço será erguido textualmente. O autor coloca o ser em uma posição de desconforto, e esse patamar condiciona à interiorização desses espaços que modifica a narrativa na quebra da perspectiva integral antes vistas nos romances tradicionais, e que é característica da condição moderna. Para melhor entender em qual posição Lúcio Cardoso observa o Eu interiorizado, precisamos compreender qual o papel que ele dá à literatura ao apresentar essas criaturas conflituosas que observamos nas duas obras e, a partir de então, entender o contexto familiar e as imagens decadentes como motoras na construção dos espaços intimistas.

Para Cardoso (2012), a literatura é elemento de não conformidade, ou seja, o campo que direciona o homem à condição de inquietude. A arte só é efetiva quando coloca o ser em um lugar de desconforto. Em suas palavras,

[...] não só a filosofia, como toda a arte que se conta como tal, não deve permitir ao homem nenhum sentimento de tranquilidade. Tudo o que é belo, só deve ser útil para fazer crescer nossa impressão de inquietude. [...] E é assim, sob o terror, que o homem se realiza integralmente. Estamos nus, integrais em toda a estranheza de nosso trágico destino, quando sentimos o chão faltar sob nossos pés (CARDOSO, 2012, p. 36).

O desconforto da literatura está immanentemente presente na linguagem literária, “o poeta está fora da linguagem, vê as palavras do avesso, como se não pertencesse à condição humana”, afirma Sartre (2004). A literatura desvia de uma linguagem automatizada, confortável, para fazer surgir no homem o desvelamento da sua própria existência. “Me instruo por contraste que por exemplo, e melhor fugindo que seguindo [...] Este tempo não é próprio para nos emendar a não ser ao revés, por desconveniência mais que por concordância, por diferença mais que por semelhança” diz Montaigne (1961). O contraste está na inquietação que difere do fluxo suportável e “descomplexado” do exemplo. Do desconforto é que se anuncia o que se busca.

A criação narrativa de uma experiência familiar tradicional e linear compactua com a permanência de uma tradição literária que é anterior ao que Lúcio Cardoso apresenta no Brasil a partir de 1936. A quebra de uma tradição tão estabelecida como a da sociedade mineira, tida como intuito inicial, como vimos anteriormente nas declarações do próprio autor, recorrem ao estabelecimento da imagem do homem corrompido, para indicar um Eu moderno e decadente, e está sempre revisitando suas angústias de maneira propícia ao desenvolvimento da introspecção.

Em Lúcio Cardoso, o desconforto está no declínio do sujeito e essa condição corrobora diretamente com a elaboração de um espaço de descrições mais líquidas, acompanhantes de uma lógica da consciência abalada. Através dos conflitos familiares, íntimos, transgressões religiosas, decadência moral da tradição mineira e ultrapassagem dos espaços territoriais, o autor elabora o mundo caótico apontado por Rosenfeld (1969) e representará o caminho do desvendamento humano através da diferença, do contraste, levando sua obra ao campo introspectivo.

Todas as características que orientam a instabilidade do sujeito criam uma narrativa flutuante na obra de Lúcio Cardoso. Enquanto as perspectivas desses personagens são desestruturadas na narrativa, o texto também segue uma “desordem estética” sem resolução cronológica e sem espaço físico ou mental definido. A introspecção provocada por esses conflitos se reflete diretamente em sua escrita.

Assim, é a partir do hiato do conforto que Lúcio Cardoso utiliza a decadência como propósito de construção de uma narrativa íntima que perpassa as manifestações da consciência, aguçadas por imagens de mal e medo, fascínio e repulsa, e elaborando um desvio descritivo dos padrões regionais do início do século XX, desvendando, assim, o caminho da introspecção na literatura brasileira.

Como vimos anteriormente, os processos de representação de um estado decadente se voltam para a condição psicológica, como afirma Rosenfeld (1969), desde as pinturas até as narrativas tentam apreender os aspectos da liquidez da consciência. Surge então uma radicalização do romance psicológico que é causador desse processo que o deixa mais independentemente soluto.

Em meio a tal discussão, Rosenfeld (1969) confere que o homem, em sua essência, reprisa estruturas simbólicas frequentemente, em consequência disso, a personalidade individual precisou ser diluída, pois ao se tornar impalpável e subjetiva, torna mais nítido os aspectos simbólicos do ser humano que são intemporais e não lineares.

Esse imaginário, no caso desse autor, está diretamente ligado à questão da decadência. Atravessar mudanças que revelam um processo destrutivo de elementos que moldam a existência de determinado grupo social está diretamente ligado ao movimento de revisitar estruturas simbólicas que formam tal essência. Observar o conjunto de imagens que estão presentes na obra de Lúcio Cardoso favorece o próprio entendimento das relações que são postas no texto, suas causas e desdobramentos.

Ao pretender-se analisar o imaginário, se julga necessário revisitar Durand (2012) que o define como “conjunto das imagens e relações de imagens que constitui o capital pensado do *homo sapiens*” (DURAND, 2012, p. 18). Dessa forma, ao se analisar esse conjunto de sentidos, é possível observar elementos da estrutura, ainda que não sólida, do pensamento e da introspeção na obra do autor como constituintes daqueles indivíduos.

Compreendemos que é inevitável que os abarcamentos estéticos – apontados por Rosenfeld (1969) que buscam apresentar através da interiorização do eu, aspectos da consciência humana – ultrapassem a observação sem englobar a questão da imaginação simbólica apontada por Durand (2012), como meio pelo qual o pensamento do homem se “desalinha” e revela percepções antes ocultas através de um processo de simbolização.

A elaboração de um espaço introspectivo tem grandes chances de estar atrelado a um agrupamento de imagens que esse determinado lugar ou território arranja. Sendo definidor na perspectiva de um espaço vivo e de respiros induzidos pela própria estrutura simbólica de uma consciência coletiva, especialmente através da inconsciência.

Concordamos com Cunha e Baseio (2015) ao considerarmos a análise do imaginário como um meio de reportar aspectos também sociais e culturais. Através dessa teia de imagens, as autoras apontam que “esses elementos traduzem o imaginário de um indivíduo/autor e o imaginário social e cultural do qual participa, compondo-se dialeticamente, de maneira a fazer conviver elementos invariáveis - porque universais - e elementos de variância - porque históricos.” (CUNHA; BASEIO, 2015, p. 1024).

A observação das imagens nos espaços de Lúcio Cardoso está ligada ao sentimento de mundo que elabora os direcionamentos da produção artística. A obra do mineiro é constituída de uma narrativa rica em imagens edificadas pela existência inquietante e, conseqüentemente, da decadência que surge na base desses aspectos atrelados a uma sociedade e cultura. Dessa forma, o imaginário tem papel singular, pois “organiza-se por fontes geradoras e dinâmicas capazes de explicar sua formação e transformações” (CUNHA; BASEIO, 2015, p. 1023). Compreende-se que a decadência é uma perspectiva que não só transforma o próprio texto e seus temas como também constrói um campo fértil para a utilização de um imaginário da queda que acompanha todos os elementos da obra.

De acordo com Sousa (2016), em sua análise sobre o olhar poético em Al Berto, o imaginário decadente forma “imagens capazes de configurar nos poemas uma angústia existencial, um medo em relação ao futuro e um ser humano em ruína, que constituem aspectos essenciais de um imaginário decadente.” (SOUSA, 2016, p. 18). Transferem-se essas características para o gênero romance, quando consideramos os contextos do *Zeitgeist* apontado por Rosenfeld (1969), como também o tema decadentista do simbolismo do final do século XIX, dessa forma, compactua-se com o que Sousa (2016) afirma especificamente sobre essas características no próprio “ambiente” literário: “Além de ser denominador comum de todas as tendências que se manifestaram no fim do século XIX, a Decadência não se limita à poesia, estendendo-se a outros gêneros literários.” (SOUSA, 2016, p. 19).

Mello (2002) afirma que “Todo discurso simbólico se afigura como a expressão, tradução ou interpretação criativa de uma infraestrutura, de uma protolinguagem ou de uma vivência profunda” (MELLO, 2002, p. 12). Dessa forma, consideramos a posição do ser humano diante das transformações da perspectiva de mundo do final do século XIX que rebusca discursos simbólicos para configurar a condição de uma época.

Em Lúcio Cardoso, todos os elementos estão interligados pela elaboração de um imaginário da decadência associado ao sujeito e, especialmente, à ambientação. Sobre o espaço na narrativa, Osman Lins (1976), ao analisar a obra de Lima Barreto, ressalta a ligação do elemento espacial com o todo do texto literário, de acordo com o autor:

[...] a funcionalidade de um fator incorporado a narrativa, só chega a ser devidamente captada e avaliada em termos de macro-estrutura. Não se pode, a rigor, estudar isoladamente a funcionalidade de um elemento espacial (como também de uma personagem, de uma estrutura temporal etc.). [...] Mais de uma vez no presente ensaio referimo-nos à narrativa como um sistema altamente complexo de unidades que se refletem entre si e repercutem umas sobre as outras. (LINS, 1976, p. 95)

Lúcio Cardoso confere essa ligação do espaço em todos os elementos não só das obras em si, mas de toda sua construção introspectiva. Em *A Luz no Subsolo*, o autor provoca essa mesma atenção a espaços moldados pela luz e sombra, ainda estabelecendo a pauta nos impasses familiares e na revisitação de um Eu inquieto e angustiado existencialmente.

Sobre o romance de 1936, a pesquisadora Ana Karina Silva (2012), em seu trabalho *Estética da angústia: Uma leitura do romance "a luz no subsolo", de Lúcio Cardoso*, afirma que “A luz no subsolo: além de propiciar a introspecção das personagens, manifesta, através dos pensamentos provenientes do enclausuramento, uma certeza de finitude que traduz o confronto do homem consigo mesmo” (SILVA, 2012, p. 74). Dessa forma, estabelece-se uma ligação direta entre a decadência e o espaço, pois o confinamento traduz necessariamente uma base mais ampla na qual algo menor está inserido. Nesse caso, o próprio ser manifesta essa inserção dentro dos ambientes criados pelo autor e dentro, também, de si.

A solidão, em *A Luz no Subsolo*, atinge o patamar de condição indispensável e imanente à existência. Ela molda uma decadência que se vê no precipício ansioso entre o interior e a liberdade. Em *O Conceito de Angústia*, o filósofo dinamarquês Søren Aabye Kierkegaard (2017) explora a ideia de ansiedade e angústia, por meio da sondagem psicológica, atribuindo a motivação desses dois elementos às reflexões acerca da hereditariedade do pecado original, não se tratando dos aspectos dogmáticos do pecado: é a máxima dogmática que tem efeito sobre o indivíduo.

A questão da transgressão cristã em Lúcio Cardos é um dos principais motores da desordem que a introspecção promove em seus personagens, mas qual seria a tensão entre a repulsa e a vontade diante dessas ações? Imagine um homem à beira de um precipício. O desespero é um terror sem foco e embaçado. Em seu estado, assemelha-se a um homem com visão turva. Quando ele foca seu olhar para baixo, ele sente um terror concentrado ao pensar em cair, ao mesmo tempo, ele sente vontade de pular intencionalmente. Kierkegaard (2017) usou esse exemplo ao explicar a angústia.

Esse deslocamento do equilíbrio é causado pela capacidade de escolher saltar ou não. Quando alguém pode escolher fazer algo, mesmo às opções mais assustadoras, ele experimenta uma intensa sensação de vertigem. Na hereditariedade do pecado original, Adão salta para esse abismo da liberdade e, naturalmente, expõe esse estado do ser. Nesse caso, a ansiedade não faz parte do pecado, é apenas o resultado de nosso estado original como seres independentes. Adão pecou porque deu o salto qualitativo da liberdade para a pecaminosidade; pecamos porque herdamos essa mesma natureza pecaminosa. De acordo com o autor,

Quando, pois, se admite que a proibição desperta o desejo, obtém-se ao invés da ignorância um saber, pois neste caso Adão deve ter tido um saber acerca da liberdade, uma vez que o prazer consistia em usá-la. Esta explicação é, portanto, a posteriori. A proibição o angustia porque desperta nele a possibilidade da liberdade. O que tinha passado despercebido pela inocência como o nada da angústia, agora se introduziu nele mesmo, e aqui de novo é um nada: a angustiante possibilidade de ser-capaz-de. Ela não tem nenhuma ideia do que é que ela seria capaz de fazer, pois de outro modo se pressupõe, certamente – como em geral sucede – o que só vem depois, a distinção entre bem e mal. Existe apenas a possibilidade de ser-capaz-de, enquanto uma forma superior da ignorância e enquanto uma expressão superior da angústia, porque esta capacidade, num sentido superior, é e não é, porque num sentido superior ela a ama e foge dela (KIERKEGAARD, 2017, p. 35-36).

O caminho de duas vias pelo qual perpassa a angústia é elaborado, principalmente, no âmago da liberdade de escolher ou não. O simples fato do desprendimento de qualquer amarra, mesmo frente às mais absurdas possibilidades, induz a sensação de angústia, como se fosse uma “vertigem da liberdade” (KIERKEGAARD, 2017, p. 51). Kierkegaard analisa essa perspectiva através do processo de escolha de Adão e o estado de espírito diante da imensidão da liberdade. Em *A Luz no Subsolo*, estabelece-se nesse campo da angústia a escuridão do medo, fazendo com que a solidão humana ressalte através de seres impotentes e espiritualmente quebrados. Isso ocorre porque as pessoas enfrentam frustrações diárias geradas nas relações com o outro.

A angústia que Madalena tenta atravessar é reflexo do processo estabelecido nas relações daquela família. Uma linha tênue que se constrói na liberdade e nas possibilidades de promover um contato que se resolva. Esse intuito não é efetivo, pois os personagens de *A Luz no Subsolo* pautam suas vivências principalmente na solidão. Todos os inquilinos da residência daquela família observam o abismo das relações e preferem não se lançarem, compactuando para a angústia hereditária da escolha.

Observar o sujeito e as imagens que são produzidas no processo de crise existencial, especialmente nas obras de Lúcio Cardoso, acompanha um constante desvio no olhar que desliza para a visão do espaço. No processo de introspecção, os personagens quase não conseguem delinear seus aposentos com clareza, e tudo está à meia luz da consciência. Como no trecho a seguir, no qual Pedro não consegue dormir devido seu agitado estado de espírito:

A chuva parece ter cessado. Pedro escuta o vento, agitando as árvores. Apagado, quase como um grito de socorro, retine o canto de um galo. **O sono das coisas parece maior – entretanto uma misteriosa vida palpita no seio dos móveis e no ondular da cortina.** O relógio avançou meia hora. Nessa meia hora, a vida se repetiu de novo, não foi para Pedro senão um repassar de emoções já experimentadas. E o sono não vinha. **Por todo o corpo, aquela dormência que começava na ponta dos pés, subindo pelas pernas, até se desfazer onde o coração palpitava surdamente [...]** Lembrou-se de gritar. Então? Pedro já não sabia se era um sonho ou simplesmente realidade. (CARDOSO, 2003, p. 145, grifo nosso).

Nesse trecho, por exemplo, os objetos inanimados que estão diante de Pedro ganham vida ao adormecerem, um transe de calma que se instala e que carrega, apesar da quietude, o mistério que palpita nesses móveis. Sobre isso, podemos perceber que, em Lúcio Cardoso, espaço e corpo humano se igualam no discurso: é na estrutura física de Pedro que também algo adormece, mas igualmente encontra alguma palpitação surdina em seu coração.

Em *A luz no subsolo*, a agitação onírica se confunde com a realidade; o existir da loucura que nasce de Pedro em seu isolamento confunde a percepção que já não se sabe mais objetiva e descritiva. O próprio casarão, tradicional da burguesia mineira, reafirma que essas ações internas nascem no leito familiar, encoberto por um teto degradado, obscuro e instável, assim como a mente desses personagens: “tenho a impressão de que estou numa casa de doidos” (CARDOSO, 2003, p. 231).

Nesse contexto, várias são as imagens que se sobressaem na construção decadente, uma das principais recai especificamente na figura feminina. Madalena e Maria são mulheres pressionadas pela loucura do patriarcado, e essa tensão está diretamente ligada ao modo de existir, uma decadência que afeta todos os aspectos da obra, inclusive o espaço.

Madalena é insegura e desesperadamente amedrontada pela possibilidade de estar só. A solidão como temática deixa o ambiente rarefeito e, ao mesmo tempo, arrebatador, pois há uma necessidade intrínseca de ser salva dessa condição e, igualmente, usá-la para suprir a existência aterrorizante. Todo esse temor gira em torno de Pedro que instaura, através da loucura, uma órbita de tensões ao seu redor.

Este romance exhibe um universo simbólico ao discutir a casa decadente, o ambiente noturno e as transgressões das pessoas. O ambiente opressivo e rígido está associado aos espaços mentais dos personagens, como ansiedade, desespero e sofrimento emocional, como no trecho a seguir, no qual existe uma fusão da condição psicológica da personagem Madalena e o espaço:

As coisas em torno caíam numa triste rigidez. Madalena adivinhava na melancolia do ambiente, naquela erva úmida aprisionada pelos dedos macios da noite, naquelas árvores que agora pareciam mais altas, mais hostis e de uma beleza mais trágica, a chuva que não tardaria a cair. **Era um apelo exterior à sua alma, um pedido partido de toda aquela natureza sofredora que se entregava ao sono.** Ela cedia e tudo se confundia com a sua própria desventura (CARDOSO, 2003, p. 39, grifo nosso).

Aparece novamente a imagem do espaço sonolento no embate externo e direto com a alma conflituosa do personagem. Acompanhado também por processos de bloqueio da luz, pelas árvores altas e trágicas, e de queda, relacionada à chuva e entregue ao quieto.

Além disso, o espaço subterrâneo e sufocado em que se desenrolam os acontecimentos da narrativa são também fruto de um mal-estar religioso que produz um sistema subsistente e frágil. Pedro carrega a densidade do diabólico, e isso é transferido para todos os elementos da obra, inclusive ao casarão: “o diabo mora naquela casa. Um cristão não ficaria um mês no meio daquela gente” (CARDOSO, 2003, p. 158). Nesse processo de decadência, essa imagem de algo desestabilizado vai ser produzida nas obras de mais densidade psicológica do autor.

Em *Crônica da Casa Assassinada*, as percepções de Nina, tanto por parte da sociedade quanto pela própria família, são ligadas ao mal. Uma sensação de perigo percorre os moradores com a chegada de uma mulher muito bela e misteriosa, que ao mesmo tempo que encanta, ameaça; como no trecho a seguir, presente na terceira confissão de Ana:

Havia nela, nessas últimas palavras, um fervor diabólico. Solitária, distanciava-se de mim, dos meus problemas, do que eu sabia e sempre havia visto como inerente à natureza humana. Aquela mulher, evidentemente, trazia em si alguma coisa que transcendia minhas possibilidades. Diante dela, não a reconhecia, era como se a visse pela primeira vez — e não pude deixar de reconhecer que era bela, muito bela ainda, com aquelas palavras singulares ardendo em seus lábios, de tão poderoso efeito que pareciam banhá-la numa luz já oriunda do inferno. (CARDOSO, 2009, p.295).

Nina é inserida na família a partir de uma viagem que Valdo faz ao Rio de Janeiro, da qual retorna com a esposa. Criatura acostumada com uma visão de mundo mais “aberta” em relação às transições de valores daquela época foi enganada pelo marido que lhe prometeu uma vida semelhante à que tinha na sua antiga cidade, com luxos e estilo de vida modernos. Ao chegar a Vila Velha, a protagonista já observa a

decadência daquele lugar e daquela família, e sua exuberância e estranheza aos olhos daquelas pessoas coloca os Meneses e ela em foco no olhar daquela sociedade. Nina é apreciada diretamente por um imaginário social cristão, sendo que as imagens do diabo e do inferno – pelo qual Ana a caracteriza – estão alinhadas à representação do feminino no contexto cristão medieval. Ocorre, durante a Idade Média, uma caracterização da mulher em torno da entidade demônio, um foco na construção discursiva que manteve e ajuda a manter o poder patriarcal durante séculos.

Eva, mulher que interrompe com o pecado a promissora jornada paradisíaca da vida eterna no Jardim do Éden, é retomada por Nina que obstrui a continuidade do poder patriarcal da família e do prestígio que os Meneses conseguiam transmitir na tradição do interior mineiro. A imagem da decadência do dogma próspero cristão, induzida por Eva, é paralela ao imaginário que forma Nina como a destruição daquela família. De acordo com Bastos (2017),

Eva desestabilizou a relação do homem com Deus e sua desobediência transmitiu às suas descendentes o estigma de portadoras do mal. As mulheres têm na sua sexualidade a marca da decadência humana, pois no Paraíso não havia desejo carnal. Com isso, elas passam a ser percebidas como figuras diabólicas, em que a relação mulher, corpo e sexualidade passam a existir como transgressão feminina. (BASTOS, 2017, p. 7)

Ana também retoma a imagem diabólica ao perceber sua realidade com a chegada de Nina. A esposa de Demétrio começa a questionar sua posição como uma Meneses e sua beleza diante da exuberância do novo membro da família. A percepção de Ana, que antes foi moldada para dar continuidade à submissão feminina às normas religiosas e patriarcais, muda ao se ver aprisionada diante da liberdade que acompanhava Nina, como no seguinte trecho, em que acontece o desvelar dessa percepção:

Eis que agora, pelo simples manejo da existência de Nina, eu a descobria como havia descoberto a mim mesma. Este deve ser, Padre, o primeiro dom essencial do demônio: despojar a realidade de qualquer ficção, instalando-a na sua impotência e na sua angústia, nua no centro dos seres. (CARDOSO, 2009, p. 114)

As imagens que estão sobre Ana são, em sua maioria, da transgressão religiosa. Em toda a obra, são apresentadas confissões nas quais ela mostra-se contaminada pela presença diabólica de Nina, mas, ao mesmo tempo, está aprisionada por aquela família. Existe, nesse caso, uma característica influenciável, a

facilidade de dezoar para o desejo do pecado, que também caracterizava Eva nas histórias dos clérigos medievais no mantimento do poder, como aponta Bastos (2017):

O fato de Eva ter sido tentada e enganada, pode ter legitimado a mentalidade da mulher como fraca e estúpida, o que justificaria a suposta superioridade masculina em relação do feminino. A falta de inteligência pertence às mulheres, pois são descendentes de Eva e, por isso, possuíam uma tendência natural de se corromper, enquanto a razão pertence aos homens. (BASTOS, 2017, p. 7)

Outras mulheres construídas no discurso eclesiástico preparam a imagem do feminino ligado à entidade diabólica. Lilith, de acordo com Bastos (2017), foi a primeira mulher de Adão, e que se rebelou contra a autoridade masculina e, de acordo com o folclore judaico, negou-se a deitar com seu semelhante. Em concordância com Bastos (2017), por negar-se às conjecturas da misoginia, “Lilith se transforma num demônio feminino, recaindo sobre ela todos os estereótipos diabólicos, em que é relacionada à escuridão, à noite, depravação e crueldade” (BASTOS, 2017, p. 9).

Ah, aquela mulher devia se conhecer, e conhecer de que espécie era feito o seu amor. Cadela das ruas, dizia eu comigo mesma, prostituta da mais baixa espécie, ser amoral e monstruoso — e no entanto, que importava? mulher, e terrivelmente mulher no seu desvario. (CARDOSO, 2009, p. 329)

Veem-se, em Lúcio Cardoso, as imagens de um feminino diabólico que atravessam as possibilidades de um contexto patriarcal. De acordo com Eliane Ventorim, “os teólogos medievais se basearam nessa narrativa para desenvolver suas ideias misóginas de repulsa clerical e inferioridade da mulher por sua proximidade com as forças demoníacas” (VENTORIM, 2005, p. 195).

A decadência dos Meneses perpassa vários aspectos, como a financeira, a física, mas é especificamente a decadência moral que impulsiona todas as outras. Através da quebra de uma tradição, ou, pelo menos, pela exposição de sua fragilidade diante da imagem do feminino diabólico, transgressor, que é construído desde figuras como Eva e Lilith, direciona-se o encontro dessa família com o medo, a angústia, o enfrentamento do próprio eu. Retomamos Rosenfeld (1969) quando se parte de uma perspectiva de transição de valores, que cria uma obra como a de Cardoso: instável, que acompanha os simbolismos da psique humana e que, como afirma Sousa (2016), indica uma angústia existencial que instiga um imaginário da decadência.

Um dos elementos mais importantes da obra, que direciona essas imagens de declínio, é a doença de Nina. A personagem descobre o câncer em uma fase muito

avançada, e todos os Meneses direcionam suas ações pela enfermidade da personagem. A decomposição de Nina intensifica a degradação da própria família como vemos no trecho abaixo:

Duas mãos pálidas, torneadas no silêncio e na avareza, escorregam sobre o lençol compondo-o [...]. Repito, que me importam eles [os irmãos Meneses]? Já nada existe daquilo que por bem ou por mal era a única coisa que nos unia, Nina: agora, estão para mim irremediavelmente confundidos às coisas sem nome e sem serventia.

Como citado, Nina, com o passar do tempo, é a única coisa que sustenta a família, seja por sua beleza, pelo seu mistério, pelo seu caráter fascinante e diabólico, todos estão comprometidos a desvendar os segredos daquela mulher e descobrir por que ela faz com que eles próprios descubram suas essências.

A atmosfera infernal em torno de Nina também se constrói a partir desse seu poder de encantamento sobre os que estão ao seu redor. Ao mesmo tempo em que o clima de enfermidade emana da personagem principal, vários outros elementos da obra, como o espaço, também absorvem esse aspecto, como veremos no tópico a seguir.

A Chácara dos Meneses constitui um casarão característico das famílias burguesas do século XX. É mantida como um dos únicos resquícios da influência dos ancestrais que ali viveram e é símbolo de poder diante do município de Vila Velha. Considerado exemplo puro da tradição mineira, foi através dela que a família manteve sua imponência e, principalmente, conseguiu guardar seus mistérios, como afirma a personagem Betty, funcionária da casa, na primeira passagem do seu diário, sobre o amor de seu patrão, Demétrio, pela residência:

[...] amava ele [Demétrio] a Chácara, que aos seus olhos representava a tradição e a dignidade dos costumes mineiros – segundo ele, os únicos realmente autênticos existentes no Brasil. “Podem falar de mim”, costumava dizer, “mas não ataquem esta casa. Vem ela do Império, e representa várias gerações de Meneses que aqui vieram com altaneria e dignidade.” (CARDOSO, 2009, p. 65)

Gaston Bachelard, em *Poética do Espaço*, cita a casa como um verdadeiro cosmos, que abriga as diversas faces do nosso eu interior, de acordo com o autor “a casa é nosso canto do mundo. Ela é, como se diz frequentemente, nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmos. Um cosmos em toda a acepção do termo” (BACHELARD, 1993, p. 200).

É através da Chácara que os Meneses tentam manter a sua tradição, ao esconder as transgressões religiosas, os medos e as angústias dos seus membros. Um grande cosmos, como dito anteriormente, que ao abrigar os conflitos de seu interior, se transforma passível de tais confusões, como um corpo vivo, como se observa na primeira confissão de Ana, na qual ela descreve a Chácara:

Padre, perdoe minha veemência, mas desde que entrei para esta casa, aprendi a referir-me a ela como se tratasse de uma entidade viva. Sempre ouvi meu marido dizer que o sangue dos Meneses criara uma alma para estas paredes — e sempre andei entre estas paredes com certo receio, amedrontada e mesquinha, imaginando que desmensurados ouvidos escutassem e julgassem meus atos. Terei acertado, terei errado, não sei — a casa dos Meneses esvaiu-me como uma planta de pedra e cal que necessitasse do meu sangue para viver. (CARDOSO, 2009, p. 108)

Em toda a obra é ressaltada a imagem de uma casa viva. Desde o próprio título da publicação, no qual sugere um assassinato, até a consumação desse ato, a casa acompanha a decadência dos seus inquilinos e de si, todos fazendo parte da mesma criatura, ligada pela imagem do sangue compatível, como dito por Ana no trecho acima. A partir disso, percebe-se que a Chácara não é apenas o abrigo, mas, como continuidade da tradição familiar, é também um ser que àquele grupo pertence.

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, 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 — ali, respirava-se ali conforto, não havia dúvida, mas era apenas uma sobrevivência de coisas idas. **Dir-se-ia, ante esse mundo que se ia desagregando, que um mal oculto o roía, como um tumor latente em suas entranhas.** (CARDOSO, 2009, p. 136-137, grifo nosso)

Assim como recai sobre os Meneses, a imagem da decadência da Chácara não se faz somente física, que segue sua arquitetura desgastada. Bachelard (1993) usa como referência Jung, para aproximar a estrutura da casa e a estrutura da alma humana. Na Chácara, em sua essência, assim como os moradores “almados”, existe a corrosão de uma tradição, que acomete essa entidade que parece ser a única a sustentar uma proteção àqueles indivíduos.

Através de jogos de sombra e luz, por exemplo, para diferir o medo, a angústia e a felicidade de um local onde “felicidade não era comum” (CARDOSO, 2009, p. 87), a casa destoa de sua imagem sólida através da atmosfera de desespero e reclusão que se estabelece na obra. De acordo com Bachelard (1993)

Altura da imagem da casa dobrou-se na representação sólida. Quando o poeta a desdobra, a estende, ela se oferece num aspecto fenomenológico muito puro. A consciência ‘se eleva’ no momento de uma imagem que comumente ‘repousa’. A imagem não é mais descritiva, é resolutamente inspiradora. Estranha situação, os espaços amados não querem ficar fechados! Eles se soltam. Diríamos que se transportam, facilmente aliás, para outros tempos, para outros planos diferentes dos sonhos e das lembranças. (BACHELARD, 1993, p. 232)

Todos os compartimentos da casa estão dispostos a fim de resguardar simbolicamente os seus segredos. Um exemplo é que o quarto mais afastado ao fundo do casarão é o de Timóteo, bem antes, até mesmo, do aposento de alguns funcionários. Ou então, a varanda de frente, sempre palco dos melhores comportamentos dos Meneses, mostrando-se a família de tradição e promissora. Todos esses cômodos estão colocados em concordância à permanência da tradição, quanto mais distantes do canal que liga seu interior à sociedade mineira, mais distantes da dominação patriarcal são as realidades.

Quando essa dominação começa a ser ameaçada, a própria casa sofre os efeitos. Os conflitos dos seus inquilinos começam a ser intensificados em razão de uma tradição, sendo a própria casa essa tradição, ela põe-se a ruir. Considerada pelas pessoas daquela região e pelos seus próprios membros como um ser vivo, as imagens de desmoronamento são sempre ligadas à enfermidade, uma doença da própria construção, relacionada ao próprio mal de Nina que também a deixa em um estado de decomposição.

Como citado acima, nas reflexões de Lins (1976), todos os elementos da obra tendem a indicar um espaço, como também estão todos esses aspectos interligados. Em Lúcio Cardoso, podemos observar uma proliferação do diabólico apresentada pelo feminino na própria casa, ao ser observada como um ser vivo, absorve as imagens do mal e da transgressão religiosa. Assim como Nina, a casa começa a perder sua força através de uma enfermidade desconhecida, que a degrada assim como a protagonista, e a tradição decompõem-se.

A família Meneses, em sua representação na personagem Nina e a própria chácara são configuradas na imagem de corpos enfermos. A estruturação dessa doença é construída em várias passagens e surge como uma punição divina sobre as transgressões que a família comete diante das tradições patriarcas e religiosas. As imagens do feminino diabólico semeiam um campo fértil para essas imagens do doentio merecido, do destino inevitável. Todas as representações principais desse imaginário feminino na tradição cristã são punidas de alguma forma, pois, de acordo com Bastos (2017),

tudo que escapa a esse *ethos* construído para as mulheres é condenado, passível punição, exclusão quaisquer tipos de violências, porque estão mais próximas de Eva, mas também de Lilith, em que as duas são agentes do demônio e das forças das trevas. (BASTOS, 2017, p. 13)

Nogueira (2012), em análise sobre o imaginário da doença nas Minas Gerais setecentista, recapitula a presença dessas imagens no estado brasileiro como decorrentes de práticas de feitiçaria, uma concepção aceita por grande parte da população daquela época. De acordo com Nogueira (2012), “a crença nos achaques provocados pela confecção de feitiços encontrava-se imbricada na explicação e definição dos vários males que afetavam a saúde dos habitantes nas Minas ao longo dos setecentos” (NOGUEIRA, 2021, p. 266).

A feitiçaria está diretamente ligada à questão do diabólico no feminino retratado por Lucio Cardoso, sendo que a decadência que afeta a família, como vimos acima, está ligada a uma decadência moral, e essa ruína perpassa todos os elementos que compõem a posição de poder daquela família, inclusive a questão física. A doença de Nina ressalta a sua atmosfera do mal e a alimenta, porque o ambiente de morte que é criado sobre a casa é resultado da tradição falha daquela família, como se vê no trecho a seguir:

Estava doente, eu sabia. Que espécie de moléstia fosse, não me era possível supor. E depois, que me adiantava estar a par disto, quando qualquer doença, fosse de que espécie fosse, era o bastante para interromper o curso de nossas relações? Bastava que eu soubesse apenas que o caso era grave; e para isto era suficiente que eu observasse o aspecto da casa, o ar concentrado das pessoas, as idas e vindas do médico. Também não me era difícil ouvir comentários pelos corredores, já que, de posse dessa liberdade que um acontecimento extraordinário concede, os empregados rompiam os limites sempre bem demarcados da cozinha, e avançavam pelo interior da casa. Se esses detalhes não bastos- sem, era suficiente então auscultar a

mim mesmo — e teria certeza de tudo, através do meu próprio terror de saber a verdade. (CARDOSO, 2009, p. 419).

A partir da doença de Nina é projetado um descontrole dos limites postos pelo caráter imponente daquela família no acesso àquela casa. À medida que a personagem se degrada, a casa, como objeto vivo, é corrompida, o mistério e os valores instáveis da família Meneses são postos em exposição aos olhos curiosos da sociedade que pune e julga.

A morte de Nina configura a decadência final daquela família. As imagens da queda estão ligadas diretamente à doença resultante de um feminino diabólico que quebra as tradições que sustentam a imponente daquela linhagem. Como vemos, a seguir, na passagem em que a casa chega a seu fim:

Ali estava ela, tombando, como devorada por um mal que vinha de suas próprias entranhas. Em meio a paisagem luxuriante e sem peias, conservava um estranho recato, como se estivesse voltada sobre as ruínas que a construíam, e assim, cega, ainda meditasse sobre o nada existente no seu bojo, e desfiasse, isolada e dura, a memória dos seus dias idos. (CARDOSO, 2009, p. 527)

A casa como imagem da tradição da família Meneses é conduzida à sua decadência, assim como Nina, através de um mal que parte das suas entranhas, um ser vivo que foi assassinado pela própria estirpe. “Meneses, ó Meneses, lembram-se de que tudo é pó, e tudo passa como o pó que é da terra. Faces, gritos, vindidas e imprecisões – que adiantaria tudo isso quando a casa orgulhosa já não existisse?” (CARDOSO, 2009, p. 495). No momento em que a casa se vai, depois de muito corrompida pelo mal do seu interior, encerram-se os Meneses.

O que encontramos nos personagens cardosianos é uma existência pautada na produção de uma vida inquieta e desgastante, ao ponto de gerar a ruína integral do ser. As imagens do feminino diabólico, loucura, morte e transgressão religiosa, quando em contato com o espaço habitado, transpassam dos moradores para a estrutura, firmando uma conexão que espelha, através de um só reflexo, uma vida progressivamente decadente.

Faz-se interessante a maneira com que o autor constrói tal condição em livros diferentes: o que poderia se tornar enfadonho ao leitor que se debruçará em suas obras, simplesmente (no mais complexo da palavra) mostra sua maestria em captar a transição de valores que chega com a industrialização, o capitalismo e todos os

elementos que abalam a estrutura cristã de uma sociedade tradicional, como a de Minas Gerais do início do século XX. Lúcio Cardoso entende o imaginário que lhe apunhala em cheio e usa isso para criar a universalidade que atinge toda a introspecção e o desassossego que estampam a existência contemporânea.

#### 4.2 UM OLHAR QUE ATRAVESSA AS PRÓPRIAS PAREDES: CASARÕES E O ESPAÇO DE TERRITÓRIO

Com a obra publicada em 1936, é dado início, como visto anteriormente, o contato efetivo de Lúcio Cardoso com a narrativa de introspecção. É a partir dessa obra também que o autor inicia o desenvolvimento dos seus enredos nos casarões típicos do interior do estado de Minas Gerais, igualmente vistos em *Crônica da Casa Assassinada*. Essas estruturas são configuradas como fonte de todas as relações que se estabelecem no texto, e estão ligadas a espaços menos complexos, agregadores aos movimentos de contraste que elaboram a profundidade das tensões entre interno e externo. Como aponta Cléber Dungle (2019), em sua tese de doutorado intitulada *Os espaços na prosa de Lúcio Cardoso*, na qual é feito um mapeamento dos espaços apresentados em todos os romances do autor, “o aparecimento desses grandes edifícios denuncia também um ponto de inflexão na obra de Lúcio Cardoso: a consolidação de espaços privados” (DUNGUE, 2019, p. 104).

O contraste entre interno (espaços privados) e externo (espaços além dos espaços privados) elaboram uma reconfiguração quando se observa que o primeiro se estabelece como principal reduto das ações dos textos. O segundo, que prevalecia nas obras anteriores, com o enfoque na cidade de Pirapora e a comunidade do morro do Salgueiro, dá lugar a propriedades únicas que conseguem abarcar de maneira mais condensada os conflitos que a elas se dispõem.

Essa mudança de enfoque favorece principalmente a condição introspectiva. O panorama que indica a atenção do escritor ao coletivo que contextualiza *Maleita e Salgueiro* perde força e dá lugar à reclusão. Esse é, também, um arranjo dessa modernidade a qual nos referimos no início do texto. Richard Sennett, em *O declínio do homem público* (1998), reflete sobre o esvaziamento do espaço público e sobre a diversidade de obstáculos que este tem enfrentado até ao que ele chama de espaço público morto. Sennett (1998) tem o intuito de apresentar as razões de tal declínio que

perpassa, principalmente, pelo surgimento de uma nova cultura urbana, secular e capitalista que, na queda do Antigo Regime, produziu um exercício social cada vez mais introspectivo. O autor explica:

O espaço público morto é uma das razões, e a mais concreta delas, pelas quais as pessoas procurarão um terreno íntimo, que em território alheio lhes é negado. O isolamento em meio à visibilidade pública e a exagerada ênfase nas transações psicológicas se complementam. Na medida em que alguém, por exemplo, sente que deve se proteger da vigilância dos outros no âmbito público, por meio de um isolamento silencioso (SENNETT, 1998, p. 29).

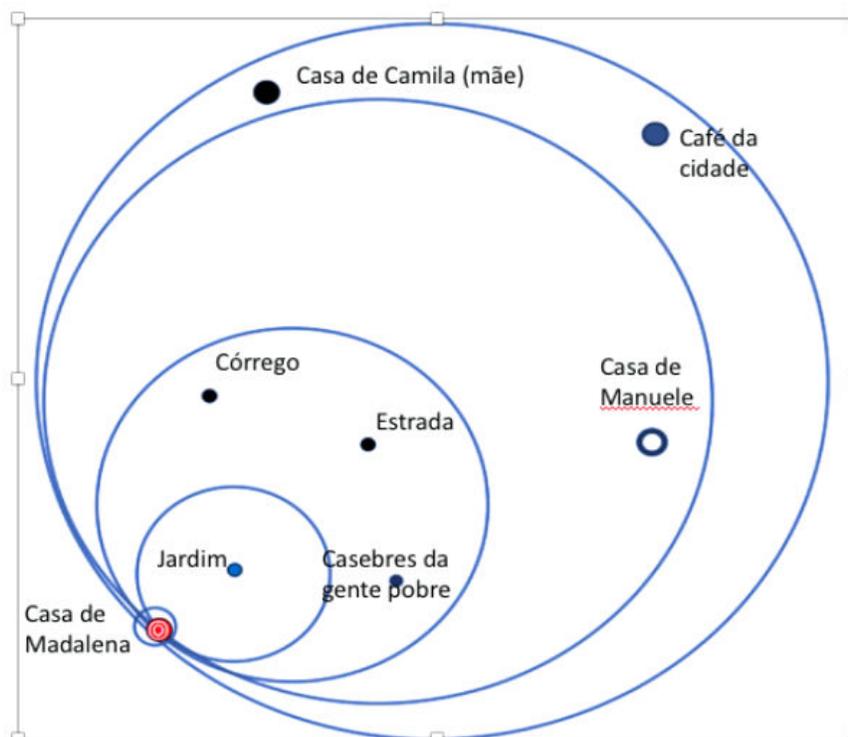
O que se observa em Lúcio Cardoso são personagens que buscam suprir uma existência protegida de algo externo. A resposta dessa problemática é encontrada na interiorização de personalidades que não se expandem em suas ações, pois estão envolvidas em constantes conflitos internos, que direcionam o ser para dentro de si. Nessa proteção, o espaço tem valor imensurável, pois só é através dele que são estabelecidos limites palpáveis que podem ressignificar a condição existencial daqueles que estão reivindicando seu abrigo.

O elemento espacial central em *A Luz no Subsolo* é a casa de Madalena e Pedro, localizada nos arredores da cidade de Curvelo. A residência é cercada por um jardim, e a longitude dos espaços é estendida até a zona urbana, onde se aproxima da casa de Camila, mãe de Madalena, e de um café que indica a presença da cidade que ainda não alcançou as cercanias da residência. Podemos observar que, nesse caso, o texto indica minimamente a presença do espaço coletivo, mas usa-o como artifício que contrasta com o interior das grandes casas, para ressaltar o interior dessas residências e suas possibilidades de existência.

Para melhor visualização, Dungle (2019) constrói uma sistematização ilustrada dessa disposição, como veremos na figura (1). Em seu trabalho, o pesquisador indica os elementos espaciais que existem na obra. Ao pretender não indicar que nosso objetivo se confunda com o dele, usaremos de suas preciosas contribuições como um dos apoios na observação da introspeção do espaço cardosiano. O uso de uma visão panorâmica como a indicada abaixo satisfaz no entendimento da distribuição dos espaços, mas é preciso adentrar em cada ponto desses para que se chegue ao intimismo presente na obra. A amplitude que está apresentada na ilustração abaixo não consegue captar a angústia de Madalena, por exemplo, anulada no espaço

público e condicionada a existir para o eu enclausurado em si mesmo. Vejamos a figura:

**Figura 1** - Espaços de *A Luz no Subsolo*



Fonte: Dungue (2019)

Oziris Borges Filho (2007), em sua obra *Espaço e Literatura: Introdução à toponálise*, discorre sobre microespaços e macroespaços. No contexto apresentado pela obra, seguindo a figura (1), na pontuação dos macroespaços, podemos destacar a cidade de Curvelo e os arredores rurais do casarão de Madalena e Pedro. Dessa forma, de acordo com o teórico, por macroespaços entendem-se os grandes espaços presentes no texto que, de forma geral, delimitam regiões mais abrangentes, como campo/cidade, Norte-Sul/Leste-Oeste. Essas localidades amplas são exatamente as que englobam outras menores (microespaços). Logo, a casa de Camila e o Café constituem microespaços do macroespaço que é a cidade, ao ponto que as casas de Emanuela e Madalena, compõem também microespaços do campo.

O principal impacto que o macroespaço indica em *A Luz no Subsolo* vai ser, especificamente, a interação entre o urbano e o rural. Não se cria, a partir dessa questão, uma atenção demasiada, que vai ter forças para dar densidade à discussão

regionalistas *versus* intimistas, rotineira entre os críticos reducionistas, mas acompanha a existência conflituosa que perpassa esses espaços. A coletividade do espaço urbano diante do isolamento do espaço rural, tanto por contraste quanto por causa, leva, nesse caso, à mesma interiorização em espaços privados.

Podemos pensar, também, no vínculo de aproximação e afastamento que esses macroespaços têm com a tradição mineira. Como veremos no próximo tópico sobre Vila Velha, não podemos deixar de refletir sobre Curvelo e as grandes fazendas que abrigam uma tradição mais distante daquela nova cultura urbana, secular e capitalista, apontada por Sennett (1998). Nessa perspectiva, também, existe um direcionamento ao intimismo, quando valores são transformados frente à frequente manutenção do que, mesmo que antes fosse moderno, já se considera tradicional.

Portanto, se por essa perspectiva quase tudo desagua no mesmo oceano da introspecção, os microespaços constituirão, a partir de então, o objeto de nossas análises. Isso tendo em vista que o aspecto amplo e os sentidos de englobamento colocados pelos macroespaços, urbano e rural – que acrescentam sobre as questões colocadas nos parágrafos anteriores – têm seu pilar na relação sujeito e espaços interiorizados, do qual esses costumes são produzidos e no qual encontraremos a construção do imaginário topológico apresentado no texto.

Diante disso, como círculo central, pode-se observar o casarão de onde se irradia a trama, a partir do qual, são desencadeados outros locais que complementam a expansão da experiência dos personagens. Partindo dos ambientes mais distantes da moradia de Pedro e Madalena, descreveremos esses espaços externos ao ambiente principal, e, em seguida, a condição da habitação primária.

A partir da alameda presente no jardim, estão interligados, por estradas, os espaços externos que guiam os personagens à cidade. A casa de Camila, mãe de Madalena, aparece quando a filha, sentindo-se sozinha com a partida de Maria, resolve buscar apoio em sua matriarca. Decerto, seja o estado de espírito atingido pela solidão, ou a decepção de não encontrar o conforto que pretendia, o olhar de Madalena sobre a residência da genetriz manifesta um corte na sua expectativa:

Cira fez um sinal com a cabeça. Foi subindo, enquanto a outra fechava a porta. Chegara-lhe, diante daquela escada escura, daquele tapete esgarçado que denunciava o antigo fausto da família, no tempo em que os avós nobres enchiam Diamantina com o seu fulgor, uma suave impressão que familiarizava os móveis velhos que se esbatiam na penumbra. Revia-se menina, encerrada dentro daquela casa, limitando o seu mundo nos

horizontes estreitos daquelas paredes bolorentas. [...] Parou diante da porta alta e, quase ofegante bateu na madeira cheia de desenhos antigos (CARDOSO, 2003, p. 31-32).

Apesar de receber menos atenção pela posição central da casa dos protagonistas, o recinto da mãe de Madalena equivale ao tradicional casarão frequente em Lúcio Cardoso. Com base na descrição acima, na passagem que conta a chegada da filha ao local, o “antigo fausto da família” revela o legado das estirpes burguesas do interior mineiro, tão cultivadas pelo autor. Pode-se constatar a decadência desse núcleo, ao emanar uma memória dos avós nobres que, no tempo da narrativa, se sobressai pelos móveis velhos, e madeiras de desenhos antigos presentes na porta: um portal às recordações da ascensão daquele grupo. O refúgio pretendido por Madalena instaura uma condição de consciência que se vê perdida, pois, assim como o abrigo em que vive o próprio matrimônio, o local onde foi criada também perpassa o fenômeno decadente. De acordo com Ana Maria Lisboa de Mello (2014), em *Escritas do Eu: introspeção, Memória e ficção*, nessas narrativas os:

[...] estados melancólicos são desencadeados por processos de elaboração de perdas afetivas, mortes e desilusões, que emergem fragmentariamente na memória de personagens-narradores no período de uma crise, impelindo-os a uma busca de si-mesmos (MELLO, 2014, p. 13)

A tensão que é gerada nesse contexto está voltada para o interior de Madalena, o espaço revida à memória abstrata, porém ainda vívida, por meio de uma quebra dos valores e da tradição familiar. A infância é então atingida a partir daqueles móveis empoeirados. O ambiente escuro encoraja essa lembrança que, muitas vezes, falha, intuindo os momentos de lacuna da mente frente às sensações que aquela escada proporciona. É comum de Lúcio Cardoso essa relação com sombra e luz, como se, apesar dos objetos estarem quase revelados, o mistério permanecesse e a fugacidade da surpresa fosse possível a qualquer instante. O crítico e contista Hélio Pólvora, em seu texto *Febre, Angústia e Ultraje*, presente na obra *A força da ficção*, afirma que:

Ali, de espreita na **zona de sombra**, com a “carne incendiada de pecado”, [...] Lúcio Cardoso surpreende suas criaturas em estado de tragédia absoluta. A tragédia não é consequência de fatos que as envolveram, a tragédia lhes é inerente. Os desdobramentos do romance a exacerbam e precipitam os desenlaces (PÓLVORA, 1971, p. 87, grifo nosso.).

É Essa capacidade de interação entre a escuridão e o claro na qual os personagens de Lúcio Cardoso aparecem, então, como uma inerência do próprio ser. Ou seja, os espaços que Madalena não vê da escada são os mesmos que não são alcançáveis na memória de sua infância. Nesse âmbito de escuridão, no qual se escondem os objetos, está o mistério da consciência e a sua instabilidade também própria. Dessa forma, à medida que vai se desvendando a escada escura, ocorre o desabrochar introspectivo de uma nostalgia.

A casa de Camila, mãe de Madalena, se junta ao café e compõem os principais espaços citados que cercam a zona urbana, e, como observado na figura, constituem o espaço externo mais distante que em seus isolamentos se fazem introspectivos. O café, local usualmente utilizado por pessoas da cidade para encontros acrescidos de comidas, bebidas e conversas, é característico como um estabelecimento de aspecto rotineiro e social. É um lugar também definido por imagens decadentes, como se observa no avistamento de Pedro, e no início da experiência com Bernardo:

O sol esturricava a lama dos caminhos. Pedro se desviou por um beco, cheio de pequenas casas mal barreadas, onde crianças sujas se arrastavam. [...] Diante dele abria-se um café, três portas baixas, deixando ver mesas cobertas de toalhas amarelas, num ambiente esfumaçado e sujo. Sobre o balcão engordurado, um homem gordo se movia em mangas de camisa. [...] No café estreito, as mesas se enfileiravam sob um enxame de moscas. Pratos quebrados e latas de conservas apareciam pelos cantos. Sentaram-se junto à janela. Por um dos vidros quebrados, via-se a rua queimada pelo sol e o casario fronteiro (CARDOSO, 2003, p. 84-86).

Em vista disso, é possível perceber que não apenas o café, mas toda a cidade condiciona um aspecto de desordem e incômodo. Especificamente no local em que Pedro e Bernardo se encontram, tal desordem é reclusa, e parece destoar, exclusivamente, pela sua clausura e atmosfera de mistério. Retomando o que foi dito sobre a luz e sombra, a rua queimada pelo sol é a rua sem mistério, na qual todos foram desvendados e destruídos pela luz. Sennett (1998), ao ressaltar a decaída dos ambientes públicos, reafirma que a sociedade moderna se encaminha para o total intimismo, dessa forma há uma sobreposição do privado ao público em razão da defesa contra a observação do outro sobre si, e, assim, a única arma diante essa defensiva seria a retenção de sentimentos. Nesse sentido, o autor afirma que “o silêncio em público se tornou o único modo pelo qual se poderia experimentar a vida pública, especialmente a vida nas ruas, sem se sentir esmagado” (SENNETT, 1998, p. 43). Dessa forma, o único lugar para onde vai a existência retida no silêncio é para

si. Encontramos em lugares restritos, então, espaços em que é permitida a existência desse íntimo silenciado. Bernardo e Pedro se abrigam no café porque a consciência, em seu instinto, não quer deixar-se queimar pela luz que o local público ilumina.

Através de observações menos aprofundadas, esse parece só um local de passagem, sem muito hermetismo. Pensamento que se desfaz no capítulo quarto da última parte, intitulada *Os Evadidos*. Nesse momento, o estabelecimento torna-se reduto da morte de Angélica, amante de Bernardo, seu assassino. Antes do acontecido, o local se envolve numa atmosfera que o transforma e revela suas várias camadas, como as escadarias e quartos obscuros que vão além do salão principal, como se vê no trecho a seguir,

Apertou o braço com mais força e, tomando uma pesada candeia que estava sobre uma das mesas, ganhou a escada. Sob os passos pesados, os degraus estalavam. Agora, do alto, **o café parecia envolvido numa sombria tristeza. As chamas débeis das lamparinas vacilavam.** Ganharam dificilmente o topo e se internaram **num corredor escuro**. No fundo da parede estava pendurada uma grande chave enferrujada. E retirando a chave, desceu por **outra escada menor, mais escura, feita em pedra; a umidade lhe dava um tom esverdeado e o ar saturado de mofo era frio e nauseabundo.** Uma aranha dormia indolentemente na curva da parede. [...] O ar, saturado do **cheiro de vinho e mofo**, golpeou-os no rosto. Entraram e, cerrando a porta, desceram por uma nova escada até o fundo daquela espécie de poço. Era uma pequena adega, suja, repleta de velhas pipas que se amontoavam umas sobre as outras, garrafas cobertas de pó, cabazes suspensos do teto, garrações bojudos. O chão era de cor indistinta, escuro de serragem e poeira. [...] Pela primeira vez Bernardo correu os olhos pelos lugares onde estava – **grandes sombras se amontoavam atrás dos objetos** –, lentamente, as gotas pingavam da pipa de que se servia Angélica (CARDOSO, 2003, p. 318 – 320).

Concordamos com a análise de Dungue (2019) ao ressaltar a aparência quase desprezível que esse local apresenta ao leitor, em relação à representação desse espaço e sua importância para a obra. De acordo com o pesquisador, existe, na narrativa do café, a construção semântica sobre,

[...] o trânsito de Angélica em direção ao fundo da adega, onde ela encontraria não o amante, mas seu algoz. No início, ela arrasta Bernardo na esperança de encontrar ali o lugar ideal à prática de atividades lúbricas. De modo equivalente, esses deslocamentos parecem conectar as partes baixas do corpo aos espaços baixos e sujos do edifício, como ocorria com as zonas de prostituição em Salgueiro (ainda do lado de fora). O local tomado pela essência do vinho, por si só, já evocaria signos da volúpia. Contudo, há um curioso deslizamento semântico e sonoro do lúbrico para o lúgubre, pois não se pode esquecer, como adverte Candido, da simbologia que a descida carrega (DUNGUE, 2019, p. 143).

Junto à análise de Dungue (2019), ao ressaltar o movimento de descida, que vai desde a representação do corpo humano em direção ao sexual, até a descida da punição divina cristã (observe que ambos corroboram com uma decadência), me atrevo ir além ao observar que, apesar de compartilhada, a experiência é introspectiva. A própria visão do café acompanha Bernardo e Angélica, e é inclinada e aprofundada em direção ao porão, tornando-se imerso, um elemento além do que é previsto por aqueles se queimam no sol da rua. No momento em que os personagens se embrenham pelas escadas, nós leitores não os acompanhamos naquele espaço, pois estamos paralelamente adentrando no próprio ser fictício, ou seja, na intimidade desse homem moderno.

Sendo assim, quando é descoberto esse ambiente, a penumbra adjetivada de triste é a própria intimidade, composta, nesse caso, de uma tristeza misteriosa, que vem do desconhecido evocado na obscuridade e acompanha a inconstância da chama na lamparina, a mesma instabilidade da consciência. Não se pode deixar de citar também que outra imagem se sobressai nesse trecho, a da morte: a umidade e o mofo indicam o espaço tumular no qual os personagens se encontram, e pode também já prenunciar o fatal destino de Angélica por meio dessa condição de decomposição. Dessa forma, os espaços construídos por Lúcio Cardoso, especialmente aqueles produzidos a partir dessa obra, são carregados de uma construção simbólica que remete ao decadente e à processos de transgressão que enfatizam a condição do homem moderno e o conflito que a ele é elencado. Veremos no capítulo a seguir, a importância desse caminho na elaboração de uma narrativa de espaços interiorizados, que coloca tal condição como motor das produções artísticas aqui analisadas.

Em seguida, dentre os espaços da obra, temos a casa de Emanuele, personagem indicada por Camila à filha Madalena para substituir Maria, que vai embora pelo sentimento de perseguição e medo provindo de Pedro. Filha de uma pobre família, a nova empregada chega ao casarão sem muitas descrições de sua origem, que vai ser acentuada somente quando decide deixar a residência. Ao chegar à sua antiga localidade, a personagem, assim como Madalena em sua casa, se estabelece na observação do contínuo contraste entre o que encontrara e o espaço de sua infância:

Diante das montanhas, cuja verdura parecia formar uma crosta suave e fria, um sentimento de penoso esfacelamento lhe avassalava a alma. Sentia o coração bater mais forte, uma emoção aguda marejar-lhe os olhos de lágrimas. Então não era aquele seu campo, onde tantas vezes correria doidamente, abraçada a Joãozinho, não era aquela sua casa, com as janelas tão velhas que parecia estalarem ao sopro da primeira ventania noturna, não era aquele seu mundo, o seu sonho constante? Como outrora, quando fugia de toda gente para molhar no rio os pés feridos das corridas, não era a mesma voz das águas e das árvores sopradas pela brisa, aquela que ouvia? Imóvel, percebia em sua alma súbitas sensações nasciam ao sopro de uma emoção mal delineada e se desfaziam por encanto [...]. E era daquele lugar que nascia semelhante impressão – daqueles caminhos que a tinham visto criança ainda, daqueles campos onde podia ser feliz e que só contemplava agora sua amargura, sua vontade de ficar naquele canto, como um pobre animal sem forças para viver (CARDOSO, 2003, p. 193-194).

A observação diante da paisagem rural é estabelecida através da memória da infância e transformações pessoais que Emanuela atravessou. Pode-se observar que, nesse sentido, o espaço se altera a partir da perspectiva de quem o experiencia. Não se vê o mesmo espaço, apesar de que sua materialidade seja a mesma, pois é a mulher que não equivale a quem era quando criança. Percebemos que muitos dos espaços nos quais a personagem se desenvolveu, especialmente, trabalhando na casa de Madalena, acabaram transformando a empregada, e essas transformações acabam também mudando os espaços a partir dela. Filho (2007) afirma que, em momentos, os personagens serão transformados pelo espaço, “assim a mesma personagem agirá diferentemente no escritório de trabalho e na cozinha de sua casa, por exemplo” (FILHO, 2007, p. 39); em outros contextos, o contrário acontece, e “a personagem transforma o espaço em que vive, transmitindo-lhe suas características ou não” (FILHO, 2007, p. 39). Podemos concluir essas duas situações em Emanuela, transformada por outras casas e transformando a própria. A personagem, posteriormente, depara-se com o agravamento da doença e morte do seu pai, a narrativa se adianta:

Emanuela penetrou naquele ambiente saturado de cheiro de remédios, com um leve aperto no coração. Custou a reconhecer no fundo da cama o vulto magro, as faces fundas, queimadas pela febre [...]. A noite avançara. O velho agonizava. A janela do quarto escuro. **Por vezes uma rajada de vento passava sacudindo as árvores.** E dos brejos soava a cantinela monótona dos grilos. [...] E ainda outras vezes, tudo silenciava, o homem parecia dormir, só as velas ardiavam, até que de novo uma ânsia mais forte o fazia soerguer-se, a cabeça sem forças, as faces maceradas pelo sofrimento. [...] A noite imóvel dormia sobre todas as coisas. Levantou-se e encostou-se a janela; **a natureza desaparecia num abismo de treva.** Mas vindo de longe, poderoso e infinito, ela sentiu de repente o trágico apelo da vida (CARDOSO, 2003, p. 199-201, grifo nosso).

Elemento comum em Lúcio Cardoso, como veremos também em *Crônica da Casa Assassinada*, o óbito se junta à observação do espaço. A morte do patriarca da família de Emanuela contribui para a percepção desse mistério diante do quarto. De início, a ideia de movimento e vivacidade alinha-se à agonia do moribundo, como a “rajada de ventos sacudindo árvores em meio à escuridão”, ou a “cantinela monótona dos grilos”. No momento da partida, a ambientação se torna silenciosa, uma “noite que dormia sobre todas as coisas” moldava um “abismo de trevas” indicando o “trágico apelo da vida”, semelhante ao que acontece na própria jornada da personagem, que agora se depara com o acabar, ou, pelo menos, não reconhecimento do seu espaço e da sua vida. A partir de então, a personagem vê, intimamente, a passagem de suas experiências em decorrência das mudanças do próprio espaço.

Por conseguinte, consideramos também aqueles espaços que representam a abertura para o fluxo de pessoas e que ainda determinam as relações e direções que a obra toma, o que percebemos como espaços de passagem: o córrego, pelo qual Madalena realiza seus breves passeios quando está em sua casa; a estrada, que liga o rural ao urbano e aos outros ambientes da obra; e os casebres das pessoas menos favorecidas social e economicamente, em sua maioria agricultores, os quais entram em contato com Madalena em suas andanças periódicas. Tais elementos têm o poder de delimitar até onde os espaços nos são concedidos, e constituem a demarcação do curso de cada personagem que se arrisca a ir além do seu domínio. Têm o mesmo papel “perigoso” do espaço público do qual se refere Sennett (1998), mas são necessários, pois vão ao encontro do privado essencialmente salvo.

Dessa forma, a movimentação que Lúcio Cardoso faz saindo dos espaços públicos coletivos presentes em *Maleita* e *Salgueiro*, para chegar em *A Luz no Subsolo* está intrínseca, conseqüentemente, à rota de sua narrativa para alcançar essa introspecção. Como vimos, existe uma fuga desses espaços não privados, que permitem que o Eu somente se encontre quando orienta sua perspectiva para o interior, tanto de si, quanto do ambiente. Os espaços públicos, que vimos até agora em *A Luz no Subsolo* vão adicionar um contraste a esse local privado e protegido, que, no caso de Lúcio Cardoso, vai apresentar-se no mistério da consciência, como um gatilho que desenvolve a dinâmica do intimismo.

Vejamos agora como essa introversão se dá na habitação principal: a casa do casal Madalena e Pedro. A imagem do casarão, tradicional das fazendas do interior de Minas Gerais, é elaborada como berço dos conflitos de seus personagens que,

mesmo brevemente dispersados em outros espaços (como o café, a casa de Camila ou Maria), carregam a referência existencial que vivenciaram nesse lugar.

As grandes residências, que tomam o lugar dos antros vulneráveis e casebres corroídos, vistos no início da carreira do escritor mineiro, adotam agora a configuração de grandeza e são investidos na manutenção da tradição burguesa do estado de Minas Gerais: sólida e impenetrável. De acordo com Santos (1978),

[...] o espaço por suas características e por seu funcionamento, pelo que ele oferece a alguns e recusa a outros, pela seleção de localização feita entre as atividades e entre os homens, é o resultado de uma práxis coletiva que reproduz as relações sociais (SANTOS, 1978, p. 171).

Nesse sentido, a práxis e as relações estabelecidas por essa sociedade vão construir uma visão de mundo pautada nessa conservação do espaço que simboliza esses costumes. Essa questão, veremos no próximo tópico ao abordar a contribuição do tema da tradição para a elaboração da introspecção.

Para Dungue (2019), as grandes casas familiares, que vão surgir a partir de 1936 na obra de Lúcio Cardoso, contemplam justamente a virada que direciona seus espaços aos lugares mais intimistas e privados. Dessa forma, “as divisões internas da casa em cômodos, separados por portas e trancados à chave, possibilitarão o completo isolamento dos personagens em ambientes de intimidade” (DUNGUE, 2019, p. 104). Bachelard (1984), em *A Poética do Espaço*, afirma que “a casa é nosso canto no mundo. Ela é, como se diz frequentemente, nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmos. Um cosmos em toda a acepção do termo. Até a mais modesta habitação, vista intimamente, é bela.” (BACHELARD, 1984, p. 200). Dessa forma, muitos dos lugares que vimos nos parágrafos anteriores, que são contribuintes para o intimismo, serão avolumados quando interiores às paredes ou bosques de uma residência.

O primeiro aspecto referente à mansão principal é a integração do jardim à própria casa, em que um complementa o outro e se entrelaçam na construção de uma resolução de enclausuramento. O horto é impossibilitado de receber a luz solar, devido a seus caminhos orlados de árvores imperiosas e antigas. Desse espaço participa também o canteiro de girassóis, que contrasta com as cenas noturnas das quais Madalena utiliza para seus passeios externos. Reflete-se que é nesse ambiente que certo teor de alívio é ressaltado quando se compara ao que é apresentado na representação da construção, porém, ambos os lugares se enquadram na situação

decadente e densa, capaz de afundar qualquer busca de beleza e liberdade que possa vir da natureza. Vale ressaltar que o Jardim não configura um espaço público, apesar de ser aberto e externo à casa, ainda se localizando nas dependências da residência.

Além do contato direto, o jardim apresenta-se panoramicamente no campo de visão da protagonista através das janelas ou do terraço da casa; assim, existe nessa ação um anseio de se libertar momentaneamente do que a própria habitação proporciona à esposa de Pedro: uma fuga da atmosfera de reclusão presente entre as paredes. A falha nessa intenção é concluída quando tudo que é observável está na degradação do jardim, acompanhado por forças da natureza, como fortes ventos englobados em uma inalterável penumbra: “Madalena abriu cautelosamente a janela. Ventava. No ambiente descolorido, a folhagem parecia se desfazer às rajadas do vento, e os colmos dos bambus rinchavam, desarticulados numa penosa impressão de abandono” (CARDOSO, 2003, p. 92). Assim como no trecho,

Sobre a noite escura, a janela estaria aberta. Ela se debruçaria, olharia o campo, e pensaria nos seus filhos. [...] Essa mulher, vestida ou não de luto, era ela mesma, Madalena, e era por si que chorava. Ninguém pode fugir de si mesmo. Por muito que se lute, os mesmos sofrimentos voltam, enquanto fizerem parte integrante da nossa natureza. [...] Ela se ergueu da rede e caminhou agitadamente pelo terraço. A cada passo pensava que a “desconhecida” devia caminhar assim mesmo, de um lado para outro, ritmadamente, três passos adiante ainda, dois para trás – e pronto, curvar-se assim sobre a balaustrada e lançar um olhar aflito em torno, sentindo que tudo é um encerramento, a casa, o jardim, o céu pesado, a própria personalidade. Estranha sensação a de sentir subitamente o esforço das coisas que permanecem, como um longo elo de cadeias a reter a criatura numa condição de escravo (CARDOSO, 2003, p. 124-125).

Nota-se a procura de uma visão ampla desse espaço que ampara uma certa fuga dos conflitos que se instauram na residência do casal, uma falsa liberdade daquele ambiente principal, já que a atmosfera de angústia se amplia a todos os espaços definidos na obra. O efeito de enclausuramento, o qual retomaremos com maior aprofundamento no capítulo seguinte é, com frequência, quebrado pela imagem do jardim, onde os seres de Lúcio Cardoso buscam refúgio e, ao mesmo tempo, deixam seus segredos expostos no além dos casarões tradicionais. É perceptível que, a partir do recorte acima, os limites postos pela casa como um todo transfiguram o que se espera desse espaço íntimo e familiar, a proteção se transforma, na maioria das vezes, em prisão e, a partir de então, elaboram-se as perspectivas desse externo interiorizado de um território.

A psicanalista francesa Isabela Pankow (1988), na sua obra *O Homem e seu espaço Vivido*, afirma que “é a dinâmica ‘oculta no espaço’ que dá um sentido ao absurdo” (PANKOW, 1988, P.55), a dinâmica entre oculto e desvelamento pauta outra característica do jardim que pode respaldar essa atmosfera de alívio: o contato com a luz direta, ou seja, com o conhecido. À medida que a escuridão localiza uma consciência oculta, fora do campo “salvo” que, nessas obras de Lúcio Cardoso, mostra-se na incompreensão, no abstrato e confuso dos ambientes interiores, o aberto, com toda sua luz, indica o discernimento diante uma existência angustiada.

Já na casa principal da obra, ao nos referirmos ao imóvel em si, é onde residem os personagens Pedro e Madalena e para qual, de modo geral, é direcionada a gênese das relações que condicionam a narrativa. Assim como é predominante em todas as ambientações de *A luz no Subsolo*, sua configuração também se dá através de um corrente jogo de luzes e sombras, que ressaltam ou deixam o mistério sob os móveis envelhecidos e herdados. Estrutural e descritivamente, o casarão, onde residem Pedro e Madalena, é dividido em dois andares, ligados por uma escada externa voltada para o jardim. Na parte ínfima da residência, estão – explicitamente situados na narrativa – o escritório e a sala, já na parte superior, se organizam outra sala, os quartos e o terraço. Além desses espaços, existe também outro cômodo: um porão, o qual Emanuela irá transformar em quarto. O casarão principal continua com as descrições de aparências antigas, desgastadas pelo tempo, como no trecho a seguir:

É que nunca a manhã lhe parecera tão bela, com o sol que ia crescendo sobre as flores, sobre as ramas das árvores, sobre as trepadeiras carregadas de cachos que se agarravam nas paredes brutas do **velho casarão**. Apesar de tudo, era uma **beleza amargurada – os galhos pareciam se inclinar ao peso de algum sofrimento e a luz que se tornava mais intensa descobria quase violentamente as paredes cobertas de bolos, as arranhaduras, a calça roída, a cumeeira partida** onde os passarinhos se aninhavam (CARDOSO, 2013, p. 13, grifo nosso).

Como citado, os espaços presentes na obra são entrelaçados por uma atmosfera de encerramento, caracterizada por Dungue (2019) como “tumular”. Essa adjetivação se alinha tanto com a reclusão destinada aos espaços interiores, como salas, quartos, escadas, quanto aos que estão mais voltados para o exterior da casa, como terraço e jardim.

A “beleza amargurada” aparece em toda a obra de Lúcio Cardoso, existindo uma concepção trágica, gerada na força das tensões que o homem moderno experiencia. A também estudiosa do escritor mineiro, Érica Ingrid Florentino Gaião (2017), em seu estudo intitulado *O trágico em Lúcio Cardoso: um estudo de A Luz no Subsolo e Crônica da Casa Assassinada* vai refletir sobre essa elaboração trágica nas obras aqui analisadas. De acordo com a autora, “a concepção trágica do sujeito cardosiano forma-se na tensão extrema entre as forças que se alternam e que atuam em seu interior” (GAIÃO, 2017, p. 59). Essas tensões de esforços contrastantes, como luz e sombra, amor e ódio, vida e morte, conseguem guiar a própria existência do ser e isso acompanha a percepção do próprio espaço, que é construído a partir dessa perspectiva. Danilo de Oliveira Nascimento (2016), no artigo *Perspectivização trágica e espaço (do) trágico na Literatura Brasileira*, ao contextualizar a escrita contemporânea no Brasil e esse espaço disfórico aponta que:

A impressão visual dos narratários/leitores/espectadores de que as personagens parecem vivenciar experiências de purgação moral e/ou espiritual nestes lugares também provocam neles a **impressão sensorial do fechamento, do isolamento e até da claustrofobia**. Tal experiência sensorial decorre, além da própria visualização do sofrimento da personagem, do trânsito do leitor de fora para dentro do ambiente, sala ou quarto, onde ocorre o evento e do ritmo de aproximação e distanciamento do narratário e leitor para com o personagem em sofrimento (NASCIMENTO, 2016, p. 148, grifo nosso).

O espaço disfórico, para Nascimento (2016), está intimamente ligado à introspecção da construção narrativa da casa. De acordo com o autor, a casa é o macroespaço recorrente na maioria das obras literárias do Brasil que têm o intuito de elaborar o trágico. Nesse sentido, para o teórico, a casa, como ambiente habitado por personagens de determinada classe social e econômica, reafirma-se como símbolo dos valores morais, sociais e econômicos dessa classe. Diante da organização arquitetônica, nota-se que a sala e os quartos são microespaços que se destacam como unidade de lugar onde as personagens vivenciam a família, o amor e/ou a intimidade conjugal e difundem o apeço pela privacidade do lar. Quando quartos e salas se tornam lugares de angústia, crise e conflito, eles se transformam em um espaço disfórico. Isso ocorre porque a experiência eufórica de proximidade, conforto e prazer é substituída por sofrimento e trauma.

Associamos esse caráter de impenetrabilidade (de dentro para fora ou de fora para dentro) à consolidação dos espaços privados na obra do autor: característica que

codifica a postulação de limites e territórios de posse e pertencimento. Quando pensamos nessas demarcações, somos levados ao seguro, o ambiente que conhecemos instaura a compreensão de cada passo que damos, sobre ele e diante de nós mesmos, como se fossemos completos por aquele recorte. A quebra dessas delimitações se alinha à condição da modernidade de alcançar a incompletude do homem moderno na representação artística. Como vimos inicialmente, o romance do século XX, os limites são tendencialmente quebráveis, pois, a totalidade do mundo é ilusória e não pretendida de alcance: territórios invadidos constantemente. Por território, entende-se, como apontam Saquet e Silva (2008), um espaço:

[...] delimitado, construído e desconstruído por relações de poder que envolvem uma gama muito grande de atores que territorializam suas ações com o passar do tempo. [Essa] delimitação pode não ocorrer de maneira precisa, pode ser irregular e mudar historicamente, bem como acontecer uma diversificação das relações sociais num jogo de poder cada vez mais complexo (SAQUET e SILVA, 2008, p. 31).

Doravante essa obra, aparecem, na escrita cardosiana, esses espaços delimitados. Como também propõe Dungle (2019), são locações que tinham funções diferentes em *Maleita* e *Salgueiro*, e agora estabelecem um papel consideravelmente protetor dos seres que as constroem e experienciam. Deriva das relações colocadas nesses ambientes, que os constroem como territórios, a afinidade de poder, como de Pedro sobre Madalena e Emanuela, e sobre todas as outras pessoas que, de certa forma, adentram em “seu lugar”.

Toda a tensão gerada pelo terror dessas ligações se encaminha para as casas sepulcrais invadidas e ameaçadoras, presentes nas publicações posteriores ao romance *A Luz no Subsolo*. Nesse sentido, revisitamos o caráter privativo dos espaços até agora descritos: o café e seus quartos dos quais a obscuridade, construída a partir da mescla entre passagens distintas, festejo, morte e escuridão; a casa de Camila e a casa de Emanuela, território da memória familiar invadido pelo tempo que não a deixa reconhecível. Em seguida, veremos como essa condição privativa se dá no interior da mansão principal.

Ao pensarmos nos interiores, seremos capazes de perceber uma atenção do autor na elaboração de quartos, corredores, salas e demais locais que se encontram dentro de um ser único: a casa. São essas divisões que vão reportar os limites internos de algo que se ultrapassa. As paredes têm um papel basilar nesse sentido, pois são

elas que estabelecem esses limites. Já no primeiro momento do livro, Madalena está apoiada na parede e, logo em seguida, leva seu olhar aos móveis e à própria história daquela residência. Como aponta Bachelard, ainda em *A poética do Espaço*, “o ser abrigado sensibiliza os limites de seu abrigo” (BACHELARD, 1984, p. 200). Grande parte dessas passagens, ao citar as paredes, é acompanhada de noções de uma transposição que dá àquele território o caráter de ameaçado. Como Madalena no trecho acima, referido e citado a seguir:

**Muito tempo, o braço apoiado à parede, hesitou, sentindo crescer rapidamente a sua inquietação.** O momento da partida, do rompimento de todos os pequenos laços criados com o ambiente, transforma-se num sofrimento agudo. Como outras, como tantas tinham surgido e se apegado à sua vida para desaparecer depois, **aquela casa desapareceria também** - e quando, já bem distante desta época, alguma lembrança lhe despertasse o desejo de reviver os dias ainda próximos e já por tantos motivos vencendo os limites onde o passado se estende a sua sombra gelada, sentiria que o velho casarão pesava apenas como pesa nestes velhos porões desabitados algum pobre móvel que já teve seu tempo de glória e de riqueza (CARDOSO, 2013, p. 10, grifo nosso).

Nesse excerto, vemos a previsão da partida planejada pela personagem e, conseqüentemente, a ultrapassagem daquelas paredes. O contato com o argamassado estabelece o próprio vínculo entre a mulher e a estrutura familiar que, especificamente nessa passagem, se configura como uma parede geral, mais ampla, do grande “macrocosmo” (BACHELARD, 1984, p. 307) que é a casa. Dessa forma, a parede na qual a esposa de Pedro está encostada, prontifica o símbolo da própria condição genealógica, aquilo que sustenta e divide aquele grupo de pessoas dos demais.

Já os ambientes específicos, como salas, quartos, porões, ganham destaque como espaços invadidos. Claro exemplo disso é o que podemos ver na presença expansiva de Pedro sobre os ambientes privados dos outros moradores da casa, como esta afirmação da personagem Maria em conversa com Madalena sobre o comportamento do proprietário do casarão:

– Não sei, não sei de nada! E não posso trabalhar, sinto que “ele” [Pedro] está constantemente me vigiando... É um olhar que atravessa as próprias paredes! Madalena ergueu as mãos, num gesto de desespero – e a sua voz tornou num grande esforço: – Mas como? [Pedro] Quase não sai do quarto! (CARDOSO, 2013, p. 21).

Há um forte efeito desse território atravessado nos próprios personagens. É o momento no qual Maria conta a Madalena sobre os comportamentos estranhos de Pedro, como ele atravessa os lugares da casa sempre submergindo, mesmo que com o olhar, os territórios que não são destinados a ele. De acordo com Filho (2008), “o cenário ou a natureza transformar-se-ão em território quando houver uma disputa por sua ocupação e/ou posse” (FILHO, 2008, p. 6), ou seja, existe uma reivindicação por parte de Maria para adquirir novamente seu espaço íntimo, e não conseguindo isso, ela partiria da casa. Interessante observar também que Madalena se surpreende, pois o marido parece quase não sair do quarto, ou seja, a aparente permanência na sua zona de posse tinha mantido, até ali, o equilíbrio da casa.

Dos territórios, o quarto definitivamente ganha destaque. As quatro paredes desse aposento se transformam em uma grande caixa que guarda os segredos, angústias, transgressões, medos e protegem quem o habita. Na obra, são apresentados momentos em que tal situação fica nítida, como na passagem que Madalena se tranca dentro de um quarto para se proteger da tentativa de assassinato que a sua sogra empenha sobre ela:

Entretanto, permaneceria trancada naquele quarto até que as coisas se resolvessem. Era singular, apesar de tudo, o encanto que havia naquele refúgio... **Lembrava-se de que estava encerrada em um quarto, separada de todos e que ninguém poderia penetrar nesse quarto** (CARDOSO, 2003, p. 239, grifo nosso).

Dessa forma, o espaço privado do quarto é, em geral, o que mais se sobressai. No estabelecimento da sua posse, é garantida a proteção necessária à própria ameaça da sobrevivência, do terror instaurado pelos limites ultrapassados de cada elemento individual e introspectivo. Já em 1794, o escritor francês Xavier de Maistre, na obra *Viagem em volta do meu quarto*, afirma e questiona, “o prazer que se sente ao viajar em seu quarto está a salvo da inveja inquieta dos homens, e independe da fortuna. Haverá alguém, realmente, tão infeliz, tão abandonado, que não tenha um reduto aonde possa se retirar e se esconder de todo mundo?” (MAISTRE, 2009, p. 25). A resposta provavelmente é sim, sempre será positiva qualquer interrogação que pondere sobre a condição humana em qualquer de seus estados de incompletude. Ao mesmo tempo, a miséria existencial, especialmente dos seres criados por Lúcio Cardoso, é abrigada junto ao ser e seu quarto. Essa combinação resulta no

surgimento de algo vívido e latente, que, por estar recluso nesse aposento, nega o mundo externo. Bachelard (1984) afirma,

[...] todo canto de uma casa, todo ângulo de um aposento, todo espaço reduzido onde gostamos de nos esconder, de confabular conosco mesmos, é, para a imaginação, uma solidão, ou seja, o germe de um aposento, o germe de uma casa. [...] Sob muitos aspectos, o canto 'vívido' recusa a vida, restringe a vida, esconde a vida. **O canto então é uma negação do Universo.** No canto, não se fala a si mesmo. Se nos recordamos dessas horas do canto, recordamos o silêncio, um silêncio de pensamentos (BACHELARD, 1984, p. 286, grifo nosso).

À vista disso, ressaltamos essa figura de refúgio presente nos cantos, espaços reduzidos, que facilmente se estabelecem nos quartos. A nitidez desse aspecto deixa clara a particularidade que esse ambiente solicita. Seremos capazes de encontrar a recusa da vida no sótão que Maria transforma em quarto, afastado e protegido, ou então a repressão da vida, nos quartos insalubres do café, e, como no extrato anterior, no qual Madalena esconde a vida para salvá-la. De todas as formas, é possível inferir o estabelecimento de limites, o que transforma esses espaços em territórios pertencentes, porém capazes de serem violados, o que realiza a principal condição desse elemento narrativo e introspectivo diante os personagens.

Os espaços compartilhados, como sala e corredores/escadas, estabelecem a própria ligação daqueles membros, um fio que une a estirpe. Nesses ambientes, sempre será possível observar resquícios de uma tradição desestabilizada que, especificamente, nas narrativas de Lúcio Cardoso, progridem para a atmosfera lúgubre que perpassa desde o quarto até o jardim, como no trecho a seguir:

Entretanto, novas pancadas soavam na porta. Abandonando os pensamentos para mais tarde, desceu rapidamente. Na sala, sentiu a rápida invasão do ambiente frio que guardavam os móveis e os objetos desaparecidos na sombra. Era tudo uma densa impressão de abandono, partindo de tudo, como se desse a cada coisa uma fisionomia exata, pronta a desmascarar o drama das suas vidas estagnadas e sem consolo (CARDOSO, 2013, p. 79).

Ao abandonar o quarto, Madalena deixa os seus pensamentos “guardados”, a intimidade é quebrada para encontrar o ambiente público da família, a sala, mesmo que durante a noite. Portanto, forma-se a proteção e a negação do acesso ao que lhe passa interiormente, assim como o próprio espaço íntimo do dormitório, como visto anteriormente. A personagem, ouvindo movimentações suspeitas na escuridão da

noite, receia uma invasão, uma desestabilização do território. Ao mesmo tempo, direciona o olhar ao que está disposto no cômodo, compreendendo o abandono daqueles objetos, e, de forma específica, das heranças da própria família.

Posto isso, vemos que a consequência desse espaço invadido, tanto nessa passagem quanto nas outras apresentadas aqui, é uma tentativa, sempre angustiante, de preservá-lo ou ultrapassá-lo. Essa instabilidade do lugar demarcado é uma constante que se vê desde a relativização do tempo e a associação desse movimento com o espaço, pensamento que guia uma perspectiva mais líquida do que a pretensão de apreensões totais. Desde o café, de interior sombrio, até no jardim, com seus girassóis, preserva-se uma atenção ao desconforto de uma posse não contemplada totalmente, o que direciona esses seres a uma introspecção característica da construção do espaço no romance moderno. A determinação desses territórios parte, principalmente, das relações familiares estabelecidas nas obras de Lúcio Cardoso. Como veremos a seguir, a elaboração de uma tradição burguesa violada, que vem surgindo desde *A Luz no Subsolo*, concretiza-se em *Crônica da Casa Assassinada*, obra na qual os limites se acentuam e terão rupturas ainda mais caóticas do que as vistas na publicação de 1936.

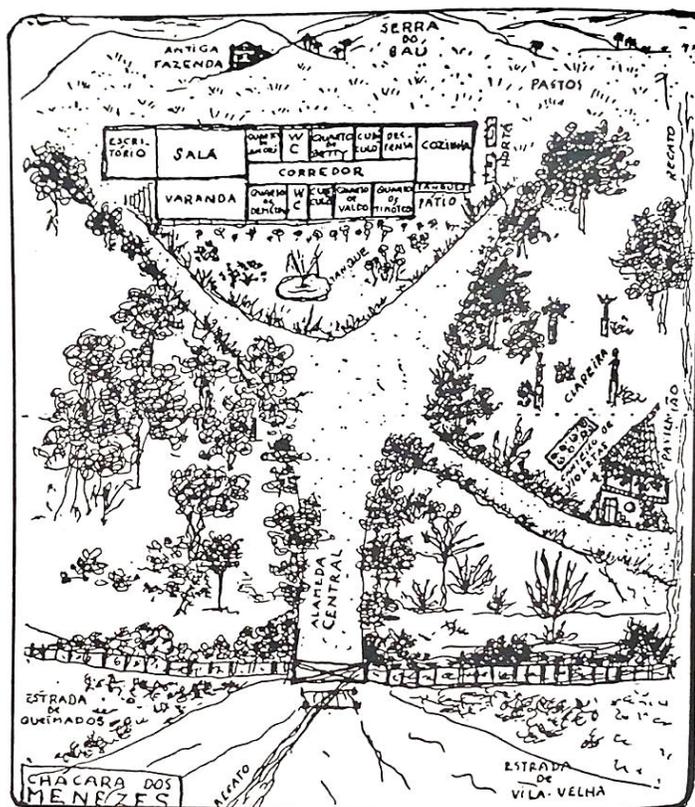
#### 4.3 APENAS UMA SOBREVIVÊNCIA DE COISAS IDAS: A CHÁCARA DOS MENESES

Como já denominado em Bosi (1997) e outros autores, em 1959, Lúcio Cardoso publica sua obra-prima. *Crônica da Casa Assassinada*, em sua completude, corresponde a um grande acervo de possibilidades para análises a partir de uma gama de perspectivas teóricas. Todas essas, certamente, irão, de alguma maneira, se estruturar no modo de vida e nas relações da emblemática família Meneses. Nesta seção, trataremos de refletir sobre as implicações dessas afinidades na delimitação do espaço, e como as demarcações referentes à territorialização se constroem e se destroem a partir do estabelecimento da tradição familiar.

Em *A luz no Subsolo*, Dunge (2019), como vimos no tópico anterior, construiu uma ilustração cartográfica que organizou o espaço apresentado no texto. Essa elaboração nos ajuda a equilibrar uma análise de melhor visualização entre a referida obra e *Crônica da Casa Assassinada*, pois esta segunda dispõe de uma

representação desenhada pelo próprio autor (CARDOSO, 2018). Como fizemos anteriormente, a tomaremos como base para organizar a discussão a seguir. Vejamos a figura 2:

**Figura 2** - Planta da casa dos Menezes



Planta da chácara dos Menezes

Fonte: Cardoso (2018).

Começaremos então descrevendo da parte externa à interna, a primeira que abre com os indícios da cidade de Vila Velha, corresponde à área urbana fictícia, localizada na zona da mata mineira. É uma localidade que, de acordo com o autor, se refere à própria sociedade de Minas Gerais em sua decadência. Essa perspectiva de ruína é o pano de fundo de toda a interpretação do macroespaço e microespaço, como citado por Cardoso, em entrevista a Fausto Cunha, do *Jornal do Brasil*, no ano de 1960:

Meu movimento de luta, aquilo que busco destruir e incendiar pela visão de uma paisagem apocalíptica e sem remissão, é Minas Gerais. Meu inimigo é Minas Gerais. O punhal que levanto, com a aprovação ou não de quem quer que seja, é contra Minas Gerais. Que me entendam bem: contra a família mineira. Contra a literatura mineira. Contra a concepção de vida mineira. Contra a fábula mineira (CARDOSO, 1960).

O projeto de representar essa visão desordenada do estado mineiro se consolida, sobretudo, através da invenção de uma cidade que, de acordo com Cássia dos Santos, em sua tese de doutoramento intitulada *Uma paisagem apocalíptica e sem remissão: a criação de Vila Velha e da Crônica da casa assassinada*, “já nascia condenada ao desaparecimento” (SANTOS, 2005, p. 45). A urbe então é composta de casas e famílias em declínio, em constante demonstração de uma tradição quebrada, pautada na instabilidade, com poucos acessos, arquitetura gasta e um povo cedido ao medo quase medieval da transgressão cristã, aparentemente inevitável, julgável e mantida como segredo por cada morador daquela vila. Para a pesquisadora:

Se Lúcio considerava que somente a catástrofe traria à tona os elementos essenciais que nos constituiriam e se reclamava para si e sua produção um caráter fundamentalmente brasileiro, era, pois, sob a luz da catástrofe que sua obra devia ser construída. Com a concepção de Vila Velha, ele daria vida, portanto, a um mundo apocalíptico, condenado desde o início à extinção, e no qual somente as histórias caracterizadas pela decadência, pelo sofrimento e pelo extermínio poderiam encontrar seu lugar (SANTOS, 2005, p. 51-52).

A pacata cidade, então, funciona como a condensação da sociedade da qual os Meneses participam. Essa família, apesar de imponente como protagonista da obra, é, portanto, mais um exemplo da cultura burguesa mineira decadente da primeira metade do século XX. Através da figura (2), percebe-se também que na parte anterior da casa permanecem as edificações antigas, grandes fazendas que foram construídas nas proximidades, então é reconhecível a presença de outros grupos com o mesmo prestígio descendente de outras gerações.

Carelli (1988) aponta que, em Lúcio Cardoso, “uma única coisa importa: descobrir o segredo dos seres, desmascarando-os e lhes recompondo uma face com todos os pedaços das mais contraditórias descrições” (CARELLI, 1988, p. 130). Essas contraditórias descrições condizem com a sociedade despedaçada que o autor quer demonstrar. Encontrar em *Crônica da Casa Assassinada* qualquer aspecto que seja mais completo e definitivo do que a própria instabilidade parece impossível, a escrita do autor é um movimento que goza da universalidade que alcança o sujeito moderno

e contemporâneo e, como já citado nos capítulos anteriores, essa questão alimenta todos os aspectos da experiência humana, inclusive seus campos de produção: arte, a literatura e o espaço ficcional.

Apesar de implícito, o tempo histórico no qual se situa Vila Velha é bem delimitado: como afirma Barros (1999), é nesse momento que Minas Gerais sente o impacto da industrialização acelerada do Brasil e revive o impasse da decadência naquela região, principalmente nessas cidades e famílias de motor rural, das quais transferiram-se as questões econômicas-sociais para o urbano industrializado (BARROS, 1999, p. 80). Entender esse ponto pela ótica do objetivo desse trabalho nos induz ao questionamento: Quem eram essas pessoas que tinham a existência condicionada a esse declínio social? Em *Crônica da Casa Assassina*, esse grupo, como vimos, é acessado pelos Meneses e suas vivências conflituosas. É a partir do contato com a Chácara que, objetivamente, essa cidade vai existir e se destruir, ambas sincronizadas em um processo de ruína.

A partir de então, entendendo essa cidade e suas condições, passaremos à observação da Chácara em si. Dessa forma, é possível aprofundar com afinco as diretrizes daquela população. A locação dos Meneses, naquela região, é uma das mais enaltecidas, pois preserva a memória de uma estirpe que vigorou por muitas décadas naquele local, porém, essa imagem, na narrativa, acompanha a condição da própria cidade, e é sempre exposta, através de uma roupagem decadente, de destruição causada pelo tempo e pelos próprios membros, como no trecho a seguir, no Diário de Betty (I):

Sim, era bem possível, e sob a pressão daquele olhar inquisidor, fugia-me de repente a noção dos agravos que o tempo fizera à velha mansão e, jardim, pavilhão, alamedas, as próprias serras que a circundavam, **tudo eu via confundindo na mesma possibilidade de riqueza e de ressurreição** (CARDOSO, 2018, p. 70, grifo nosso).

A obra configura-se numa grande movimentação de tentativas, em sua maioria falhas, em reorganizar a manutenção daquele lugar e daquelas pessoas, a possibilidade inquietante do ressurgimento da moral econômica e social está viva somente pela memória dos tempos, nos quais era possível a existência digna do sobrenome Meneses. Grande parte dessa incompletude fica visível especialmente no jardim da mansão, pois nele é onde se encontra a maioria dos ambientes da área externa da casa e é, através das alamedas de árvores tão antigas quanto a própria

família, que encontros e desencontros encarecem os conflitos que ali ganham força, como podemos observar no seguinte trecho do primeiro capítulo, no qual Nina, em seu leito de morte, pede a André que se lembre dos encontros amorosos protagonizados pelos dois:

Quero que você se lembre e seu coração jamais me perca de vista. Quero que em certas noites lembre-se de como eu o tocava com minhas mãos — e nunca se esqueça do primeiro beijo que trocamos, junto àquela árvore grande do Pavilhão. **Quero que nunca mais pise num jardim, sem lembrar do jardim que foi nosso.** E nem que espere pessoa alguma neste mundo, sem lembrar-se de como me esperava, sentado naquele banco dos últimos encontros (CARDOSO, 2018, p. 34, grifo nosso).

É no jardim que se forma um labirinto pelo qual se garantem espaços privativos que cooperam com as relações extraconjugais que ali se estabelecem. Dessa forma, na maioria das vezes, é através desse espaço que surge o desvendar de segredos. O olhar cuidadoso de Ana, por exemplo, em meio a frechas deixadas entre uma folha ou outra, de uma árvore ou um simples canteiro de flores, observa tudo que ali acontece, como o vínculo incestuoso de Nina com André, ou da cunhada e Alberto, o jardineiro da família. A conexão com este último, Alberto, aproxima ainda mais o leitor que se atenta aos espaços da obra para importância desse ambiente. É através dele que os principais casos da mansão vão se estabelecer, já que se instaura nele a paixão alucinógena que Ana e Nina sentem pelo filho de Valdo, de aparência bastante semelhante ao jardineiro.

A definição desse lugar chega até o momento no qual Nina e Ana percebem essas relações. Nina chega a Minas Gerais com a promessa de uma vida farta, estruturada pela riqueza dos Meneses, e é vista pelos tradicionais mineiros como uma figura exótica, “envenenada” pelos passos da vida moderna do Rio de Janeiro. Isso, ao mesmo tempo em que gera nos moradores da Chácara um receio diante do desconhecido, estabelece também a curiosidade e a inquietação de algumas pessoas, como Ana. A esposa de Demétrio, então, vê no jardim a possibilidade de uma sorradeira e constante rotina, avaliada em como a personagem pode ser: tanto o espelho da nova inquilina, quanto seu oposto vingativo.

Dentre os lugares instalados no jardim, está o pavilhão, que assim como toda a chácara e a família Meneses, esse pequeno casebre sofre de alguma força que o deteriora, provavelmente, o tempo, o desgaste das chuvas e dos ventos que atingem, frequentemente, aquele local, ou a impotência dos herdeiros diante o declínio

existencial. O pequeno casebre também não recebia total empenho em sua manutenção, e quando aparece, a partir da presença de Nina, é descrito da seguinte forma por Ana, em sua primeira confissão (Capítulo 8):

Foi por esta época que ela [Nina] se mudou para o Pavilhão, não sei se o senhor se lembra dele, **uma construção de madeira que existia no fundo do jardim, antigamente pintada de verde, há muito sem cor definida, estigmatizada pelo tempo, gasta pelas chuvas, com lances de mofo e estrias criadas pela umidade, o que lhe emprestava um caráter desagradável e sujo.** Naquele momento eu a invejei, por ficar livre de nós, da Chácara — oh, com que certeza ela sabia o que desejava! — e por ter liberdade, se quisesse, de levar uma vida completamente a parte, esquecida da existência dos Meneses (CARDOSO, 2018, p. 113, grifo nosso).

Trata-se do lugar para onde Nina se muda com seu marido, Valdo, na tentativa de fugir das tensões internas da família e da ruína da própria casa, acompanhando o estado de decadência do lar principal. Esse espaço detinha a promoção da fuga para o casal, um refúgio capaz de apagar, apesar de momentaneamente, a existência dos Meneses, uma situação que causava àqueles que a tradição patriarcal ressaltava desconfortos, como Ana e Timóteo, sentimentos de inveja.

Demétrio — que se sentia responsável pela permanência do tradicionalismo vindo dos antigos Meneses frente à incomodidade e imediatismo, gerado pela mudança do irmão com a cunhada — via o pavilhão como um local que mantinha qualquer transgressão diante das rigorosas leis que alimentavam os costumes daquelas pessoas, alavancando acusações contra Nina que descreve tal moradia da seguinte forma:

Ali, **naquele Pavilhão abandonado e coberto de hera, com largas janelas de vidro mais ou menos intactas, e que flamejavam ao sol da tarde, e comungavam tão nitidamente com o mundo vegetal que nos cercava,** ali aprendi a conhecer o amor e a aguardar o filho que havíamos gerado. Ah, Valdo, basta fechar um pouco os olhos para lembrar aquelas **noites de verão, com cigarras que se demoravam pelos troncos antigos, e jasmineiros recendendo — uma paz de velha herdade sem problemas, de casa antiga e farta, que se assemelhava a tudo quanto eu sonhara nos meus devaneios da cidade.** Noites, dias de longa e adormentada morosidade... e foi só quando senti minha gravidez avançar que comecei a considerar impossível viver naquele lugar onde me dava tão bem — pela distância de qualquer socorro, pela falta de conforto que, na verdade, caracterizava aquele Pavilhão. Mas só aí também compreendi integralmente a paz que me cercava, e **a beleza sóbria daquelas paredes.** Ah, posso dizer sem temor que só a partir daí a Chácara, em cujo centro se achava encravado aquele reduto, passou a ter para mim um novo sentido. Mas nem tudo foi somente silêncio e felicidade, **e dir-se-ia que forças adversas, enciumadas com o nosso sossego, espreitavam a ocasião oportuna para fazer irromper em torno sua ação agressiva.** Assim é que, abandonando um dia

seus cuidados — ele, que nunca nos visitava — Demétrio veio encontrar aos meus pés, como numa cena de adultério habilmente preparada, aquele pobre rapaz que cuidava do jardim. Eu já o havia visto muitas vezes, já havia mesmo reparado no seu modo submisso, na maneira estranha como me olhava — mas permitir-lhe semelhantes audácias, e sobretudo quando me achava naquele estado, à espera de um filho! — não, isto é demais (CARDOSO, 2018, p. 85, grifo nosso).

Devido ao sentimento de liberdade que o pavilhão provocava na protagonista, certa aproximação ganha forma, em nossa análise, entre o jardim de *A Luz no Subsolo* e o de *Crônica da Casa Assassinada*, já que em ambas, tal locação tem esse papel de refúgio diante os casarões que aprisionam seus seres. Timóteo, que renuncia à própria família se isolando definitivamente no quarto, tem o jardim como seu lugar favorito, e apesar de só tê-lo como vista, define-o nos seus livros de memória:

Lembro-me da manhã nascendo, e os pássaros começando seu canto de árvore em árvore, no jardim que se estendia diante da minha janela. Era a única hora em que eu ousava levantar um pouco a cortina, **e então meus olhos desciam com indizível prazer a esse mundo que era o único que me parecia merecer um pouco de atenção**, porque tocado de pureza. Mundo da manhã, com suas flores inauguradas durante a noite, e seus primeiros ventos descendo das serranias distantes. **Mundo de que me despedi para sempre** (CARDOSO, 2018, p. 510, grifo nosso).

Timóteo se vê aprisionado dentro da Chácara. Associando o jardim à imagem do dia, da luz do discernimento, como vimos anteriormente, ele deixa claro que esse lugar existe com mais frequência na sua indizível consciência, do que no pequeno momento que é descrito na citação acima. O irmão rejeitado rejeita o mundo, como se desprendido de qualquer possibilidade de existência, a não ser de se transformar em algo parecido com qualquer objeto da casa, testemunha que denuncia a vida decadente da sua família.

Apesar da condição deteriorada dos Meneses, destacam-se, no jardim, grandes árvores que pontuam uma sobrevivência naquele solo e nos instigam a pensar sobre a própria persistência da tradição. De acordo com Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2001), em sua obra *Dicionário de Símbolos*, dentre os diversos simbolismos que a árvore pode derivar está o da árvore genealógica que pode traduzir o “crescimento de uma família, de uma cidade, de um povo, ou melhor ainda, o poder crescente de um rei” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2001, p. 85), ou ainda, o “símbolo da vida, em perpétua evolução e em ascensão para o céu, ela evoca todo o simbolismo da verticalidade” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2001, p. 84). Mínimos

aspectos compactuam para a permanência imponente dos Meneses durante o tempo que vigoraram naquela região, como se todos estivessem a observar uma queda lenta e constante, mas ainda próspera pelos valores patriarcais, cristãos e de prestígio social que aquela família construiu ao longo dos anos.

Nessa obra, o jardim concede aos personagens uma liberdade que até então estaria privada nas barreiras que comportam a tradição, de acordo com Carla Maria Ferreira Stopa (2008), que em sua dissertação de mestrado intitulada *Jardins e Riachinhos: Figuração Imaginária da vida de Rosa*, reflete:

Na verdade, o que é o jardim, senão o sonho de um paraíso perdido e o ensaio, sempre imperfeito, de o reconstituir? Se nele se manifesta a vida e a alma de seu criador e há ali uma proteção mágica, também nele se reflete a nostalgia de um mundo perdido. O mundo é o resultado de uma arte: viver é inventar uma forma. Todos sonharam, construíram ou reconstruíram seu "jardim perdido" na história da humanidade. É fundamental estudar a história dos jardins, porque ele é o reflexo do relacionamento humano com a natureza. A própria palavra jardim vem da junção do hebreu "gan" (proteger, defender) e "éden" (prazer, delícia), e expressa de certa forma a imagem de um pequeno mundo ideal, perfeito, íntimo e... protegido (STOPA, 2008, p. 51).

O jardim de *Crônica da Casa Assassinada* vai definir esse lugar íntimo e aparentemente protegido, esse jardim perdido, como afirma Stopa (2008), mas que, em Lúcio Cardoso, é configurado como um espaço de pecado. Aproximemos a imagem da transgressão aos simbolismos construídos a partir do mito cristão referente ao Jardim do Éden, espaço do pecado vivenciado por Eva em sua ação transgressora de comer a maçã: o fruto proibido de Nina está, justamente, nos seus amores impróprios para aquela sociedade e aquela família. A partir disso, tudo o que Ana presencia é a tentação de se estabelecer livre como Nina nesse espaço, reconstruir seus amores proibidos e invocar seu poder contra a monotonia da sua vida. O enquadramento diabólico que essas duas figuras femininas recebem condensam mais essa perspectiva: são duas mulheres que "brincam" nesse vale, uma na figura da serpente e outra como fraca e inclinada ao pecado original.

Assim como a proeminência do enredo paradisíaco é interrompida, a tradição dos Meneses é progressivamente cessada pelos atos da protagonista Nina. O jardim, apesar de um espaço aberto, é, assim como toda a casa, um lugar de segredo, pois é fonte das transgressões mais impactantes no tecido da tradição mineira. A introspecção constrói-se pela fuga de cada uma dessas verdades encobertas, pois os

cantos de cada canteiro, a sombra de cada árvore ou os bancos por entre grandes arbustos, escondem uma realidade tão íntima quanto os cantos da residência.

É íntima a resistência que se cria no âmago dos Meneses sobre aquele espaço. A elaboração do jardim confidente que em tudo está presente e ampara a construção centenária, não se torna um ambiente de convivência; pelo contrário, o surgimento constante de segredos condiciona ações cuidadosas, mais interiores, que tentam, a todo custo, fugir das inquietações que pretendem ultrapassar o território moral de cada um dos personagens. Em toda a casa, esses cantos íntimos são criados. Ainda em *A Poética do Espaço*, Bachelard (1984) questiona:

Como aposentos secretos, aposentos desaparecidos transformam-se em moradias para um passado inolvidável? Onde e como o repouso encontra situações privilegiadas? Como os refúgios efêmeros e os abrigos ocasionais recebem por vezes, de nossos devaneios íntimos, valores que não têm a menor base objetiva? (BACHELARD, 1984, p. 196).

Partirmos de indagações aproximadas para entender a variedade de funções que a imagem da casa desempenha na obra *Crônica da Casa Assassinada*: Quais elementos daquele ser (a casa) compactuam com a decadência daquela família? Quais imagens os territórios ali estabelecidos, como o quarto de Timóteo, indicam sua existência subtrativa dos demais irmãos? Qual o papel da sala quando se observa a família que quase não se comunica ou interage minimamente? São algumas interrogações que tentaremos responder a partir de agora.

A afinidade da família Meneses ao espaço deve-se ao efeito da casa sobre os moradores. A consciência que atravessa o imaginário proposto pelas salas, corredores, pavilhão e quartos, está indissociavelmente ligada às relações anteriores e aos conflitos que se seguiram. Isso está diretamente unido à questão da tradição e da decadência: pois os próprios personagens passam a se observar assim. Sennett (1999), afirma que:

Os traumas do capitalismo do século XIX levaram aqueles que detinham tais meios a se protegerem de todas as maneiras possíveis contra os choques de uma ordem econômica que nem vitoriosos nem vítimas entendiam. Gradualmente, a vontade de controlar e de moldar a ordem pública foi se desgastando, e as pessoas passaram a enfatizar mais o aspecto de se protegerem contra ela. A família constituiu-se num desses escudos. Durante o século XIX, a família vai se revelando cada vez menos o centro de uma região particular, não pública, e cada vez mais como um refúgio idealizado, um mundo exclusivo, com um valor moral mais elevado do que o domínio público (SENNETT, 1998, p. 39).

O modo de vida dos Meneses reflete uma existência defensiva frente à decadência da própria sociedade mineira. O campo público do qual essa família foge torna a vida desses seres alvo do espetáculo degradante, pois sendo os moradores da Chácara modelos dos seus princípios, tornam-se destaque para o processo de transformação social daquela estrutura.

A partir disso, como ressaltado anteriormente em Lima (2019), trabalho que de certa forma fundou nossos olhares sobre a obra de Lúcio Cardoso, ocorre uma associação entre personagem e espaço. Os limites rompidos no romance moderno, como observado em Rosenfeld (1969), tornaram-se tangíveis, e o que vemos é uma casa viva, que participa dos efeitos diretos da complexa transição de valores da sociedade do século XX, assim como seus inquilinos. Essa vivacidade é, principalmente, consequência da condição introspectiva. É na consciência perturbada e reclusa que se desdobra uma percepção mais aguçada diante da matéria da casa, como se os Meneses e as próprias paredes padecessem dos últimos respiros ofegantes de algo moribundo, um só corpo que se transforma à medida que cada um adquire novas características: a casa em ruína transforma os seres que, concomitantemente, estão em aniquilamento e transformam a residência que antes era próspera.

O que se pode observar em Lima (2019), é que os personagens possuem propriedades espaciais e, em conjunto a isso, a casa possui atributos descritivos derivados de seus habitantes. Isso porque os personagens são essencialmente parte de um espaço que é residido por meio de uma narrativa psíquica.

Lins (1976) afirma que, na narrativa, as instâncias espaciais não se limitam a cooperar com o desenvolvimento do personagem, sua emancipação a leva a categoria espacial a ocupar uma posição mais elevada na hierarquia dos fatores, do que o seu papel de plano de fundo sugeriria (LINS, 1976, p. 68). Questão também apontada por Bachelard (1984), que indica a casa como “um ser próprio, [de] um dinamismo próprio” (BACHELARD, 1984, p. 2). A obra de Lúcio Cardoso, então, expande a Chácara dos Meneses para além de sua simples condição de residência familiar. Observa-se que a construção dos Meneses é um conjunto que atravessa, de modo equivalente, espaços e personagens.

Com o intuito de sistematizar os espaços naturais, referindo-se às paisagens e os espaços sociais, em relação às paisagens transformadas pelo homem, Lins (1976)

apresenta o contato da paisagem com o humano como “certo conjunto de fatores sociais, econômicos e até mesmo históricos que em muitas narrativas assumem extrema importância e que cercam as personagens, as quais, por vezes, só em face desses mesmos fatores adquirem plena significação” (LINS, 1976, p. 74). Podemos associar tal afirmação à contextualização da tradição burguesa mineira presente nesse espaço da casa, como fica explícito no seguinte trecho, no qual Betty descreve uma conversa entre Valdo e Demétrio:

[...] e o Sr. Demétrio de natureza tão arraigadamente mineira. Mais do que isto: mais do que ao seu Estado natal, amava ele a Chácara, que aos seus olhos representava a tradição e a dignidade dos costumes mineiros — segundo ele, os únicos realmente autênticos existentes no Brasil. Podem falar de mim, costumava dizer, mas não ataquem esta casa. Vem ela do Império, e representa várias gerações de Meneses que aqui viveram com altaneria e dignidade (CARDOSO, 2018, p. 65).

Verifica-se tanto a relação entre sociedade e casa, quanto entre o inquilino e habitação, pois a identificação dos valores tradicionais dessas famílias, como molde da sociedade, determina a construção de determinadas personalidades que, muitas vezes, são ameaçadas quando o avanço desses princípios está em risco, nesse caso a decadência da linhagem dos Meneses. A “casa assassinada” – vista por essas pessoas que conhecem o passado, presente e anseiam o futuro da moradia – é descrita da seguinte forma:

A casa é a mesma, mas a ação do tempo é bem mais visível: há outras janelas que não se abrem mais, a pintura passou do verde ao tom escuro, as paredes gretaram-se pelo esforço da chuva e, no jardim, o mato misturou-se às flores. Não há como negar, Nina, houve aqui uma transformação desde que você partiu – como que um motor artificial, movido unicamente pelo seu ímpeto, cessou de bater – e a calma que se apossou da casa trouxe também esse primeiro assomo da morte que tantas vezes reponta no âmago do próprio repouso; cessamos bruscamente no tempo, e nosso lento progresso para a extinção é um clima a que você não se adapte mais (CARDOSO, 2018, p. 127).

O recorte acima está contextualizado na volta de Nina a Minas Gerais, quase duas décadas depois da sua partida para o Rio de Janeiro, motivada pelas acusações de Demétrio em relação ao envolvimento dela com o jardineiro, Alberto. O desgaste familiar pode ter sido fortalecido diante da presença e ausência de Nina, mas já tem indícios muito antes disso. Esses sinais reverberam na própria estrutura da casa, que já se mostrava em terrenos instáveis (vê-se na falta de manutenção que pega a

carioca de surpresa, ou a crise financeira dos irmãos). Alguma força – talvez o sentimento de pertencer à tradição apegada aos tempos de glória – fez com que isso parecesse ordinário, mas vemos que o legado dos Meneses se desestabiliza totalmente na presença do “novo mundo” que moldou Nina no Rio de Janeiro, e se solidifica na própria personagem. Isso assombra aquela família ao ponto de arruiná-la até o seu fim, mas seria isso suficiente para gerar um mal físico no interior da casa? Dungue (2019) confirma que não é possível identificar quais forças contribuem para tal decadência física do imóvel:

O que ataca as fundações do casarão fazendo-o desabar? Há uma espécie de “mal” desconhecido supostamente responsável pela derrocada do edifício. Semelhante à varíola em Pirapora; os temporais em Salgueiro; a ação do tempo em A luz no subsolo; o silêncio na casa de Clara, em Dias perdidos; em Crônica da casa assassinada, há algo da ordem do inominável, que corrói os alicerces da casa, descrito sempre de modo metafórico, pois não se sabe, na verdade, do que se trata. Os narradores, geralmente, referem-se a esse elemento como “mal” ou similares. Não se fala em cupins, umidade, ação do tempo, ou coisa semelhante; mas sim em gangrena, podridão, mal, entre outros. Contudo, pode-se inferir a queda esteja, por um lado, ligada à vergonha, a humilhação, mas por outro, não podemos esquecer que há um desmoronamento concreto, ou seja, o edifício verdadeiramente fica arruinado. Novamente o que fica para o leitor é apenas a dúvida e o segredo inacessível (DUNGUE, 2019, p. 217).

Tomamos a posição de que, no processo introspectivo, é o próprio ser que está desmoronando. O medo da decadência social, por meio dos “tumores” morais que vão se espalhando internamente na casa, são contribuintes para o isolamento dos Meneses e construção desse espaço também arruinado. Os próprios inquilinos são narradores, suas perspectivas interiorizadas elaboram uma percepção afiada do espaço, transpassando uma perspectiva que modifica a existência através de um cunho memorialista e angustiado do campo de visão.

Diante do questionamento sobre suficiência dos conflitos familiares atingirem o espaço físico, o que se percebe é que é um mal que consegue atravessar tudo o que leva o nome da família e, devido à ligação dos processos de decadência, tanto os Meneses como a Chácara se destroem por um processo em comum. Seria uma equivalência justa já observada em Lima (2019) e se concretiza, sabendo-se do destino da personagem principal, que descobre um tumor no peito, no seguinte trecho tirado da terceira narrativa do farmacêutico de Vila Velha:

[...] 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** (CARDOSO, 2018, p. 136-137 – grifo nosso).

Toda essa condição direciona uma casa de estrutura enferma, na qual cada detalhe de cada espaço privado está envolvido por imagens de doença e presságios de morte. Esse é um aspecto que ganha força diretamente através da disposição das dependências, que é bem significativa quando se observa a planta da casa desenvolvida pelo autor: alguns espaços ganham destaque naturalmente, como varanda, escritório, sala e quartos são os ambientes os quais os membros da família mais frequentam e se desenvolvem.

Logo após as escadas, que dão acesso à casa, encontra-se a varanda. É um espaço de apresentação, o primeiro, visível aos entusiastas do mistério da família. Um local de lazer para os Meneses, pois fica em frente ao jardim, contém uma rede na qual balançam ao descansar, cadeiras, iluminação que quase nunca é usada, e móveis antigos. Ganha destaque nessa locação, os pilares que a sustentam, alguém é sempre surpreso os atravessando ou segurando-se neles. No momento que tudo isso se mostra desgastado e descuidado, é concretizado, na mente dos que preservam a imagem da casa, que aquela família não tem mais o mesmo alicerce ou o mesmo prestígio, como vemos na segunda narração do Padre Justino:

A varanda, por exemplo, circundada no alto por uma barra de vidros de cor, parecia maior porque dela haviam retirado grande número de móveis que eu ali conhecera. As colunas estavam quebradas nas bordas e as árvores do jardim, nessa intimidade própria do abandono, agarravam-se a rampa e ameaçavam invadir o interior onde nos achávamos. Um galho de jasmineiro, florido e audacioso, despencava-se até quase o centro da varanda. Ah, via-se bem que a voz de Dona Malvina não mais escoava naquele mundo: a desagregação apoderava-se dele e aos poucos ia devorando a graça austera e sólida de seu renome (CARDOSO, 2018, p. 296).

Nesse trecho, em uma das visitas do Padre Justino à residência, o sacerdote se impressiona com o abandono que a varanda se encontra e liga isso diretamente à matriarca Dona Malvina, que conduziu à família em seu período de abundância. A

Íntima memória desse momento se forma, principalmente, quando a observação parte de alguém que não leva o nome dos Meneses, sempre é evocada através do contraste entre o passado e o presente, como se o colapso estivesse acontecido de súbito. Isso significa que o imaginário de uma família próspera e de princípios tradicionais ainda está fortemente presente no pequeno município de Vila Velha.

A varanda, apesar de externa, também cogita um lugar de reflexão, é na sacada, em frente ao imenso Jardim, que os Meneses observam o mundo afora e, em um movimento de contraste, novamente, percebem as diferenças que se instauram dentro daquela casa e o rumo dos valores em Vila Velha. É um lugar de vigília, onde olhares cruzam ações planejadamente secretas e que determinam a estrutura de revelações que se desenvolvem entre os moradores daquele lugar.

Podemos facilmente entender a fachada de uma casa como sua roupagem, aquela que introduz as mais diversas impressões que são colocadas diante da moradia. Essas perspectivas – especialmente do povo de Vila Velha diante a Chácara – são estabelecidas a partir de uma expectativa de solidez que é facilmente desmotivada no contato interno, que estabelece a vivência introspectiva e desestrutura a unidade geral colocada na imagem daquela tradição.

Da varanda parte-se para a sala, desde as paredes com seus quadros que mostram personalidades de outras gerações, seus móveis de madeira duradoura ou seus sofás de estampa envelhecida fazem desse espaço talvez o que mais exhibe a linhagem dos Meneses. É incomparável a importância da sala nas imagens que formulam uma casa e, principalmente, a memória de uma ascendência. Bachelard (1984) afirma que, especialmente, os quartos e salas têm importância como os principais domínios de poder pertencentes aos seus moradores.

A sala da chácara é descrita, especialmente, por Nina, personagem que melhor pode observar a decadência daquela família, justamente por estar livre das algemas nostálgicas daquele tradicionalismo: como um cômodo tranquilo, “com o aparador grande cheio de pratas empoeiradas, e por cima o quadro da Ceia de Cristo, no centro de uma mancha larga que denuncia o lugar onde em dias antigos existiu o retrato de Maria Sinhá” (CARDOSO, 2018, p. 37). O empoeiramento da chácara está por toda parte, mas é mais visível na sala, pois é por onde todas as pessoas, internas e externas, se encontram diante aquela memória. As pratas empoeiradas revelam a opacidade de objetos que já tiveram brilho, assim como a própria existência daqueles seres que ali e dali vivem.

A própria consciência se vê abalada, nesse caso, e a introspeção que deriva da condição substancial de inquietação que as ações dos Meneses revelam, por isso, sofre de um empoeiramento que desestabiliza a relação com o passado. Ao entrar na casa daquela família, os personagens externos se deparam com uma morbidez ainda viva, a realização de que, apesar de estarem ali presentes, há muito já se foram, assim como uma ferida ainda não fechada.

Dentre esses elementos presentes na sala, um dos quadros que permanecem intactos é o da representação cristã, que se renova a cada geração de Meneses. A personagem Maria Sinhá, cuja imagem é descrita já na ausência, foi uma das figuras “excêntricas” da família, tia da matriarca da geração de Meneses, o equivalente a uma entidade para Timóteo, que se inspira nela por não ter seguido os padrões heteronormativos presentes nos outros membros. Esse é um passado que aparentemente precisa ser escondido, pois direciona para a transgressão dos costumes cristãos do tradicionalismo mineiro, “foi o assombro de sua época” (CARDOSO, 2018, p. 57), mas a marca do quadro permanece indicando sua existência, como uma cicatriz no corpo vivo da casa.

Muito desse enclausuramento dos personagens em suas narrativas é causado pela preservação desses pequenos segredos, tanto do passado quando do presente da família. Nas diferentes gerações, Maria Sinhá e Timóteo se igualam e deixam vivo um círculo que volta ao seu início à medida que o tempo passa. A própria memória desses personagens se torna reclusa, pois a interação do Eu interior e exterior sempre foi estabelecida como proibida para esses seres.

Retoma-se então Bachelard (1894): “se a casa é um valor vivo, é preciso que ela integre uma irrealidade. É preciso que todos os valores tremam. Um valor que não treme é um valor morto” (BACHELARD, 1984, p. 235). Constatemos, no trecho a seguir, no qual se sabe sobre o destino do quadro da sala na conversa entre Timóteo e Betty:

Maria Sinhá vestia-se de homem, fazia longos estirões a cavalo, ia de Fundão a Queimados em menos tempo do que o melhor dos cavaleiros da fazenda. Dizem que usava um chicote com cabo de ouro, e com ele vergastava todos os escravos que encontrava em seu caminho. **Ninguém da família jamais a entendeu, e ela acabou morrendo abandonada, num quarto escuro da velha Fazenda Santa Eulália, na Serra do Baú.** — Nunca ouvi falar nisto — garanti, convicta de que se tratava de uma história puramente inventada. — Quem — tornou ele com uma breve risada — quem nesta casa ousaria falar nisto senão eu? Durante muitos anos, no tempo em que era menino, existia na sala, mesmo por cima do aparador grande, o retrato dela — e tinha um

laço de crepe passado em torno da moldura. Quantas e quantas vezes ali me detive, imaginando seu cavalo veloz pelas estradas de Vila Velha, invejando-a com seus desaforos, sua liberdade e seu chicote... **Depois que comecei a manifestar isto a que chamam escrupulosamente de minhas “tendências”, Demétrio mandou esconder o retrato no porão** (CARDOSO, 2018, p. 57, grifo nosso).

Esses valores estremecidos – a necessidade de esconder recortes de instabilidades – contribuem para esse valor vívido da casa, e dos preceitos morais. Maria Sinhá é exemplo importante desse estremecimento. A marca na parede da sala posiciona as próprias “feridas” do que seria a tradição intacta, os infortúnios que surgiram nas diversidades que, de certa forma, feriram a história dos Meneses, estruturada na residência, são constantemente esmaecidas. Mas o campo simbólico daquele espaço busca sempre imagens que retratam o que aquela família um dia foi e o que ela é.

O velório de Nina também dá destaque à sala. É, depois de todos os conflitos travados ali, o momento final dos Meneses e do qual toda a decadência fica exposta à sociedade de Vila Velha. No primeiro capítulo, a angústia de André, ao velar o corpo da protagonista transforma o ambiente e entrega aquele cômodo à proximidade da morte da própria família. Sob o trauma desse evento, André afirma: “a casa não existia mais” (CARDOSO, 2018, p. 20). Então a sala, onde mais tarde Timóteo apareceria para todos os presentes quebrando a barreira posta desde Maria Sinhá, é agora composta pelo “hálito sobrenatural que percorre todo ambiente tocado pela presença de um cadáver” (CARDOSO, 2018, p. 20).

Dessa forma, no intimismo da narrativa, elementos concretos que se destroem diante a percepção desordenada da consciência ganham o impacto da presença da morte. O fim da protagonista é o fim da própria residência. O íntimo daqueles que ainda seguirão na miséria existencial se encontra em tamanha abstração, que nada existe a partir daquele momento. Passagens que ressaltam o final de algo já se destacam no primeiro capítulo da obra, configurando a tragédia anunciada.

O que a sala fará em *Crônica da Casa Assassinada* é – juntamente aos espaços externos, como a varanda e o jardim – tentar demonstrar a história e a importância daquele nome, situando o jogo familiar que se instala com a chegada de Nina diante à espessura dada à decadência que ali há muito se iniciou. Tudo isso é para estar visível não apenas aos próprios moradores, mas para todas as pessoas que cultivam algum sentimento de identidade advinda do prestígio que os Meneses representam,

como o Padre e o Médico, personagens que, na maioria das passagens pelo compartimento, relembram o passado triunfante e projetam um futuro inexistente para os habitantes daquele casarão.

À medida que a sala tenta retomar aos próprios Meneses, à população com o acesso àquele espaço e à tradição patriarcal que ali foi construída, os quartos, considerados espaços mais íntimos, escondem a força degradante que afeta a residência. O valor de intimidade dado aos recintos mais reclusos dos quais discorreremos agora colaboram com a conservação dos segredos entre os membros da família.

Ao observar como a manutenção da tradição poderia organizar a casa, o fenômeno que fica de fácil evidência é a disposição dos cômodos. Por entre os cubículos que agrupam móveis desgastados e empoeirados, os quartos do futuro (André) e do presente (Demétrio) dos Meneses, se alinham mais próximos da sala, à medida que os aposentos de Valdo (que também é o de Nina) e de Timóteo são escanteados ao fundo do corredor. Seria conveniente com a tentativa de deixar mais isolado por entre as paredes o reduto daqueles de costumes mais transgressores, como o irmão de “tendências” (CARDOSO, 2018, p. 58) discrepantes e a cunhada que carrega a “presença tangível do diabo” (CARDOSO, 2018, p. 108). Nesse sentido, são esses os dois quartos que mais se revelam na narrativa, pois carregam a simbologia do mote da obra: a decadência daquela família. Pensar nesses dois ambientes como disruptores da manutenção daquela tradição direciona-nos ao questionamento relacionado aos artifícios que indicam tal fenômeno, a partir de então, compreenderemos a construção de cada quarto dos Meneses.

Além disso, destaca-se a forma diagonal que a arquitetura da residência progride, “construída sobre um declive, a Chácara, muito alta do lado da varanda, ia baixando até o quarto do Sr. Timóteo, o último da escala, e que fazia parede-meia com a cozinha, naturalmente a parte menos elevada da construção” (CARDOSO, 2018, p. 146). Isso reforça o caráter ífero que alguns cômodos, como os quartos de Nina e Timóteo, e, ao mesmo tempo, mostra a elevação dos aposentos de Demétrio e André, tão superiores quanto a própria sala, ambiente de exposição e convívio pela tradição.

Naquela residência há “um modo particular desta família, o de evidenciar quando alguma coisa não corre bem, refugiando-se nos quartos” (CARDOSO, 2018, p. 55). É nesse espaço que as angústias podem ser, de certa forma, libertas, pois –

da mesma forma que os personagens se interiorizam nos pensamentos dispostos na obra – o quarto abriga a intimidade necessária para que tais elementos não precisem ser retraídos, como afirma o Médico, em sua primeira narrativa, ao atravessar o casarão após examinar Valdo, ferido por um tiro de revólver:

Confesso que achei estranha a atmosfera de paz e de silêncio que reinava em toda a casa. Em absoluto não se poderia dizer que sucedera momentos antes um acontecimento grave, e que contornara os limites da tragédia. É verdade que também não encontrei mais pessoa alguma pelas dependências que atravessei, e como não me ocorresse nenhuma explicação sensível para o fato — exceto o de ser aquela uma casa grande, com aposentos largos, capaz de isolar perfeitamente cada habitante dentro dos muros de um quarto — imaginei que fosse uma simples consequência de ordens dadas pelo próprio Sr. Demétrio (CARDOSO, 2018, p. 74-75).

Os quartos, nessa obra, têm a função principal de guardar, mesmo que em vão (pelo desígnio da ruína empregado pelo autor), as forças que conspiram para a decadência da tradição patriarcal da família Meneses. O mais exorbitante, Timóteo, descendente de Maria Sinhá, encontra, no isolamento desse ambiente, a solução que lhe afasta da culpa que lhe é empregada, mas, ao mesmo tempo, recolhe a parte daquela estirpe que corre no seu sangue, ou seja, Timóteo veste-se e ornamenta seu quarto com quadros, joias, roupas, que recapitulam uma fase na qual quem dirigia a chácara era a matriarca, Dona Malvina. Esse aposento configura-se como um espaço proibido, de demarcação estruturada e que – através da denominação de Demétrio e da indisposição do próprio Timóteo em relação ao que é externo àquele local – deve ser impenetrável, com as exceções de Betty e, posteriormente, Nina. A primeira se compadece com a situação daquele Meneses e a outra encontra a identificação necessária para entrar naquele ambiente.

Assim como já acentuado em *A luz no subsolo*, em *Crônica da Casa Assassinada*, os espaços, como afirma Dúngue (2019), são todos bem demarcados, e isso resulta em uma impenetrabilidade reforçada pela estrutura física e moral. Apesar do desgaste da residência, paredes, portas, muros e, não obstante, as confusões que atingem os costumes dos Meneses, os arcações da casa e da tradição mostram resistência ao movimento de desordem.

Já o quarto de Nina e Valdo aproximará o leitor às imagens do introspectivo relacionado à morte, principalmente em decorrência da enfermidade de Nina e da atmosfera criada a partir de então. Vejamos o seguinte trecho, no qual André visita a protagonista já muito debilitada pela doença:

[...] na penúltima noite, como aguardássemos o fim, ela pareceu melhorar de repente, e permitiu que eu me aproximasse. Não a via há muitos dias, pois caprichosa e geralmente de um mau humor que assustava até ao próprio médico, pedia que não deixassem entrar ninguém, que proibissem as visitas: queria morrer sozinha. De longe ainda, e apesar da penumbra em que se achava mergulhado o quarto — também era muito raro que permitisse abrir as janelas — divisei sua cabeça abatida sobre um monte de travesseiros, os cabelos despenteados, como se há muito não cuidasse deles (CARDOSO, 2018, p. 23).

A característica tumular que podemos observar em toda a Chácara cria densidade nesse ambiente. Nina isolava-se para a morte, nesse leito ela recria o espaço fechado resultante na escuridão que a penumbra decorrente das janelas fechadas oferece. Assim, a partir da descoberta do tumor e da lenta decomposição de Nina, o aposento onde ela repousa transforma-se em um templo de morte que, agregado às imagens divinas que lhe são empregadas, conduz às ações dos outros personagens. Sobre isso, André, ainda na visita citada acima, reflete: “Deus ou o diabo que me houvesse gerado, minha paixão elevava-se acima das contingências terrenas” (CARDOSO, 2018, p. 26).

Seja pela paixão, ou pela curiosidade que a personagem desperta nos moradores, esse espaço reverbera a enfermidade que parece infectar também as paredes daquela casa, esse “tumor latente” (CARDOSO, 2018, p. 137) que, como afirma o farmacêutico da família, degrada Nina em vida, também desgasta a Chácara, e a tradição empenhada nela, tal afirmação percorre a população de Vila Velha, a de que “o mal, dizia ela, estava arraigado na ruindade dos Meneses antigos, que haviam envenenado o ambiente da casa” (CARDOSO, 2018, p. 71).

Os comentários da população da cidade sobre a decadência dos Meneses são apresentados em depoimentos como as narrativas do médico da família. Em momento crucial para o desenvolvimento da obra, no qual Valdo é atingido por um tiro de revólver, o profissional é requerido e tem uma visão descritiva sobre o aposento, um dos cubículos, que o acidentado repousava, vejamos:

De qualquer modo, não tardei muito em me achar num quarto imerso em sombra, onde o ferido se achava estendido num divã. A singularidade do ambiente foi a primeira coisa que me chamou a atenção — a segunda, é que o ferido me pareceu mais gravemente atingido do que haviam me informado. Logo depois que entrei, [Demétrio] levantou-se cumprimentou-me com a reserva habitual aos Meneses, e indagou se eu queria que acendesse a luz. “Evidentemente” — respondi, e ele afastou-se um pouco a fim de girar o comutador. Como acontece em quase todo o interior, nossa cidade carecia

de luz elétrica, cujo serviço era deficiente e malfeito, mas a Chácara, que tinha gerador próprio, ainda a possuía pior: era uma luz amarelada, sem constância, e que aumentava ou diminuía conforme a intensidade da corrente. Verifiquei logo que a peça onde me achava não era propriamente um quarto de dormir, mas um desses quartos de despejo, tal como existem em casas grandes, e que servem um pouco para tudo. O Sr. Valdo havia sido transportado para aquele cubículo — não passava disto — de um modo tão rápido, que não haviam tido tempo de improvisar coisa alguma: fora lançado entre aqueles móveis como mais um objeto inútil. Achava-se ele estendido sobre um divã cheio de buracos, e haviam coberto este divã com um xale vermelho, de franjas, já descorado pelo uso. Tinha um pé calçado e o outro não, trajava apenas um roupão de linho, também bastante usado (CARDOSO, 2018, p. 71).

Esse lugar, um dos últimos aposentos da casa, perto principalmente dos quartos de Nina e Timóteo, tem em sua descrição a retomada da deterioração da Chácara e será revisitado em vários outros momentos, principalmente por Valdo, em seus momentos de descanso, nos quais o velho divã muito é usado. A partir desse recorte, revela-se o jogo de iluminação que caracterizava a Chácara e a própria Vila Velha. O gerador próprio — que poderia se confundir com os indícios do privilégio dos Meneses — acaba se tornando um dos motivos da aura de precariedade na qual a residência se encontra. Junto à luz rasa e aos móveis antigos e desgastados, esses espaços entre os ambientes serviam justamente para escantear objetos que já não serviam mais; de forma análoga, como observamos, são escondidos aqueles membros que enfraquecem os valores morais que a família construiu, por outras gerações, até ali.

O quarto de Betty não ganha nenhuma passagem que não seja na representação cartográfica que acompanha a obra. Apesar da posição de governanta, em meio aos muitos empregados que trabalham ainda para os Meneses e a imponência da família, a contratada desenvolve os espaços alheios, núcleos pulsantes e conflituosos os quais ela tenta percorrer sem interferir no progresso da ruína. Além disso, tem papel fundamental na ligação das relações e conseqüentemente dos espaços. O dormitório de Timóteo só está fora de isolamento total porque Betty quebra essa barreira ou a delimitação do recinto que surge para o contato de Nina com o cunhado, essa ruptura é criada pela empregada.

Por não serem polos das pulsões preocupantes aos Meneses em relação à situação familiar, os quartos de Demétrio e André também são pouco visitados na narrativa. Não existe nenhuma citação direta sobre os ambientes, pois todos os acontecimentos que criam os espaços nos quais eles se encontram requerem um

espaço para as figuras mais transgressoras daqueles valores tradicionais, como Nina e Timóteo. O que se pode observar é que, diante da organização da casa, estão mais à vista, tanto das visitas quando dos próprios Meneses e seus funcionários. Seriam essas as conseqüências e direitos de um estar à frente da manutenção daquela tradição e do outro por ser o futuro herdeiro da herança deixada por aquela que se tornou a última geração naqueles moldes.

No âmbito das relações que esses dois personagens estabelecem com o quarto, André sempre é descrito por outros ambientes, como jardim, sala, varanda; e seu íntimo sempre está acompanhado da mãe, com quem nutre uma relação que se crê incestuosa. Dessa forma, o quarto do primogênito se dispersa, pois o menino sempre está por outros lugares. Já Demétrio, o irmão mais velho dos Meneses, é visto como autoritário e apático. Vive pelo ressentimento em relação às pessoas que rejeitam a tradição e, apesar disso, não tenta reverter o empobrecimento da família, apegando-se a crenças antigas e aristocráticas e se recusando a mudar sua visão de mundo despótica e oligárquica. Suas tentativas de reformar a realidade e devolver a família a seus períodos de abundância são frustradas pela falta de recursos. Essa ociosidade desse personagem, em relação às movimentações da casa, oculta também as narrativas sobre seus espaços.

Os quartos na Chácara ligam-se diretamente com a intimidade de cada morador, seus anseios e o que os configuram. Seja pela atmosfera de morte, pelas decorações desgastadas e saudosas, que incorporam o que foi a família, tudo está envolto por um véu de decadência, seja física ou moral, da tradição. Além disso, pode-se observar que, apesar de fazerem parte de um cosmo maior, a casa, os quartos se emancipam diante de cada morador que, através da elaboração psicológica, vai criar uma existência própria. Associamos tal ao que afirma Barthes (2013), ao abordar o conceito de *Idiorritmia*: para o teórico, viver junto não exclui a possibilidade da vivência em solidão, e isso nos remete diretamente à experiência da Chácara dos Meneses, em que ambos vivem em conjunto, mas encontram nos quartos seus modos particulares de vida.

O espaço da cozinha também não aparece relevantemente na narrativa. É o local onde se reúnem os funcionários, coordenados por Anastasia, uma senhora que ali se encontra desde tempos remotos. É o local que contorna os vestígios da escravidão e contornam os resquícios dos casarões burgueses que comandavam as grandes terras, sendo frequentado por pessoas identificadas como “pretas da cozinha”

(CARDOSO, 2018, p. 63), esse recinto está localizado, considerando o declínio da casa, na parte baixa camada, ou seja, é ocultada pela família.

Mais profundo do que a cozinha, encontra-se o porão, ambiente no qual vive Anastácia e que serve de abrigo para móveis e objetos antigos ou que precisam, pelo julgamento de Demétrio, ser escondidos. Nina, encantada pela história contada por Betty sobre o quadro de Maria Sinhá, desce ao porão para ver o retrato junto a governanta, que descreve o espaço da seguinte forma:

Na meia claridade que se fez, vimos objetos amontoados pelos cantos, e eu reconheci alguns, entre eles os móveis que em vida haviam pertencido a mãe do Sr. Valdo. Eram armários grandes, com portas despencadas, cômodas e tamboretas baixos. Havia também um genuflexório, com o veludo rasgado, deixando à mostra o enchimento de paina. Contra a parede, encostado, um enorme espelho rachado de ponta a ponta — em seu fundo, ainda límpido, moviam-se em silêncio as nossas figuras. E finalmente, um pouco ao lado, a face voltada para o muro, um retrato — poderia ter mais ou menos um metro de altura — ainda perfeito em seus caixilhos. Voltamo-lo, e vimos que ele se achava coberto por densa camada de pó. De um dos lados, arrebentado, pendia um laço de crepe — e sem saber por que nem de onde nos advinham aqueles sentimentos, sentimo-nos tristes e inquietas. Anastácia arrastou o quadro para debaixo da luz e esfregou um pano sobre sua superfície — devagar, como se emergisse do fundo parado de uma lagoa, a fisionomia foi surgindo, e à medida que os traços iam se revelando, mais fortemente batiam nossos corações, como se violássemos um segredo que para sempre devesse dormir na escuridão do passado (CARDOSO, 2018, p. 144).

Além da escuridão, o porão abriga as quinquilharias despedaçadas e tudo mais que não vigorou durante a tradição dos Meneses, como afirma Dungue (2019), sobre esse espaço, o quadro de Maria Sinhá está no subsolo para ressaltar que existe uma “oposição espacial significativa, a pintura que ocupava lugar privilegiado na sala desce aos subterrâneos da casa. Da posição vertical, passa à horizontal, do limpo ao sujo, do visto ao escondido” (DUNGUE, 2019, p. 253). Dessa forma, ao observar a construção dos valores que ergueram também a própria casa, compreende-se que são as memórias de pessoas e objetos mais distantes daquela perspectiva moral que requerem uma frequente demonstração da prosperidade de outrora. O quadro de Maria Sinhá, apesar de empoeirado, ainda se achava “perfeito em seus caixilhos”, embora o objeto tenha sido ali colocado para inibir uma lembrança, esta ainda continua viva, como sendo uma das únicas que, em meio a tantas outras quebradas, consegue ressurgir, assim como Timóteo, omitido no seu próprio quarto.

Assim sendo, ao concentrar a observação do espaço dos Meneses como mediador da tradição e dos valores sustentados pelas correntes morais que ali são

fragmentadas, podemos compreender que a própria categoria narrativa se desintegra como reflexo dessa condição. Dessa forma, é elaborado um ambiente estruturado na angústia diante do processo de decadência, que tenta também sobreviver, sendo organizado para tal papel, seja na vegetação caleidoscópica do jardim ou na inclinação decrescente da Chácara, que esconde a sombra dos transgressores. Esse estado das coisas é conivente com a introspeção que a idiorritmia – acrescentada a um sistema de relações desordenadas e abstratas pelos silêncios e segredos do conflito familiar – favorece.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

É chegada a hora de finalizar este trabalho, talvez pela falta de tempo, cansaço, falta do que dizer, tento aqui encerrar isto que me deixa inquieto desde que entrei em contato com *Crônica da Casa Assassinada*. Inquietação que não se conteve com a leitura de *A Luz no Subsolo* e demais escritos do autor. Falar da introspecção e dos espaços de Lúcio Cardoso é agridoce: doce porque é amplo, visceral e, se isso é o que se procura, estará estampado desde as primeiras páginas até as últimas, acre porque, sendo tão vasto, o que eu disser sempre vai parecer insuficiente e incompleto. Nesse sentido, igualo-me ao próprio ser que descrevo no trabalho: meio insatisfeito com a só possível incompletude das coisas, mas outras ideias não de vir. Então me conforto na inesgotável catarse da literatura que transformou e transforma minha existência em todos os sentidos, e, provavelmente, a do leitor que teve a mesma curiosidade que eu e está lendo este texto, introspectivamente ou não. Enfim, vamos retomar:

Primeiramente, concluímos que o romance da modernidade já carrega em si o intimismo que procuramos decifrar em Lúcio Cardoso. Por meio da eliminação do tempo cronológico, do narrador absoluto, e pelas transformações que a experiência humana perpassa, vemos que o intimismo é uma característica que afeta a arte universalmente, e nos coloca no mar movimentado, dentro do barco das incertezas. Tal condição trará as abstrações descritivas necessárias para tratar dessa inconstância da visão de mundo que afeta desde a imagem humana, nas pinturas, até as linhas de um texto, como no caso dos romances.

Além disso, Lúcio Cardoso encontra o campo da introspecção através de um processo de descoberta que não estabiliza seu acervo de obras: o autor começa com a publicação de *Maleita*, e podemos observar que o teor psicológico e moderno surge como uma pequena semente que ganha forma estrondosa com *A Luz no Subsolo*, intrigando a crítica que vivenciava o surgimento do famigerado romance de 30 no Brasil. Vimos também que foram desregulares as importâncias dadas, pela teoria da literatura, ao espaço literário no decorrer de sua formação, o que reflete – especialmente se olharmos para outras abordagens – diretamente no fator quantitativo de análises que existem hoje sobre essa categoria.

No âmbito deste trabalho, tem-se a lacuna que as pesquisas sobre o romance introspectivo (que ganhou força na década de 30) apresentam, em função do seu caráter destoante dos romances regionais que estavam estruturados naquele período. Lucio Cardoso se encontra do âmago desse processo no Brasil e acompanha aqueles escritores que não ganharam tanta atenção no andar historiográfico do país.

Como vimos anteriormente, Lucio Cardoso vai tratar de espaço doméstico nas obras aqui analisadas. Quando falamos de introspecção nesse contexto, é preciso perceber que as posições se estabelecem por meio do conflito, que vai determinar a forma como os seres se relacionam e, principalmente, como os espaços serão construídos textualmente. O autor coloca a existência em uma posição incômoda, que provoca a interiorização desses espaços, altera a narrativa e quebra as perspectivas, característica da condição moderna.

Esse declínio do sujeito se identifica por meio de uma confusão subjetiva. Ao fazer isso, cria-se um espaço mental para descrições mais fluidas que relacionam, de forma desordenada, os temas da consciência abalada de sua narrativa. Cardoso utiliza as ligações entre família e conflitos íntimos, transgressões religiosas, declínio moral na tradição mineira e espaços territoriais para elaborar uma interpretação introspectiva do mundo moderno. Ao fazer isso, ele demonstra o caminho de uma sociedade que se revela através da diferença, contraste e reflexão interior.

Todas as características que levam à instabilidade do sujeito criam uma narrativa flutuante na obra de Lúcio Cardoso. Enquanto as perspectivas desses personagens são desestruturadas na narrativa, o texto também segue uma "barreira estética" sem resolução cronológica e sem espaço físico claro. Essa eliminação de elementos delimitados surge, principalmente, com a queda do narrador, que deixa de ser onisciente e passa a acompanhar a consciência afetada dos personagens no momento que ela surge.

O romance de Lúcio Cardoso parte das expectativas morais não atendidas. Através do uso da decadência e do imaginário perturbador, ele cria uma narrativa intimista que desafia os padrões tradicionais do século XIX. Ao examinar assuntos como medo, repulsa, fascínio e maldade, ele descreve como as pessoas vivenciam seus próprios pensamentos. E essa lacuna no conforto é o que move o seu trabalho e o transforma em um escritor introspectivo na literatura brasileira.

Dessa forma, a interiorização do Eu se dá através da perspectiva da consciência, que recapitula estruturas simbólicas e transborda o patamar descritivo

da categoria espacial. Para tal feito, destacando a decadência existencial, o autor prioriza o espaço na perspectiva de um sujeito desestabilizado através de dois pontos: a construção e destruição do território e a manutenção topográfica de uma tradição.

Nossos resultados estão pautados, principalmente, na introspecção provinda da violação de territórios e da estruturação instável de uma tradição no embate parental em ambas as obras, englobados em uma só esfera espacial, mais especificamente, os característicos casarões cardosianos. Isso deixa evidente o olhar caótico e a construção da narrativa do espaço que incumbem aos personagens a missão de uma ambientação dissimulada (LINS, 1976). Dessa forma, buscamos refletir a “funcionalidade e organicidade” (DIMAS, 1994, p. 6) desse elemento, a partir de seres que, confrontados moralmente, isolam-se mentalmente e desencadeiam uma visão de mundo particular sobre seu meio. A partir disso, cria-se uma atmosfera que expande o espaço frente à sua derivação introspectiva, e cria o efeito imagético que esse elemento narrativo emana em cooperação com a condição caótica dos personagens de Lúcio Cardoso.

A pesquisa então foi dividida em três capítulos: O primeiro, intitulado “Lúcio Cardoso: um autor intimista” é composto por dois tópicos: “O romance moderno e o caso da escrita intimista no Brasil” que vai associar apontamentos sobre as transformações advindas com o romance na modernidade e o surgimento da escrita intimista na literatura brasileira; e “O caminho ao romance intimista de Lúcio Cardoso”, que discorre sobre o processo de do escritor até chegar às obras aqui analisadas, ressaltando o processo de introspecção como característica principal.

O Segundo capítulo, intitulado “Espaço e teoria literária”, faz um panorama do percurso da categoria espacial na teia de análises da teoria literária até chegar à possibilidade de observação de um espaço psicológico e intimista. Ressalta o longo processo até o seu reconhecimento como objeto de estudo dentro da construção literária.

O terceiro e último capítulo, de nome “Espaços introspectivos de Lúcio Cardoso”, está dividido em três tópicos, o primeiro, chamado “Imaginário decadente, sujeito e espaço”, analisa a construção de um conjunto de imagens que respaldam a visão decadente e abalada dos personagens frente à sua existência e, principalmente, diante do espaço. São imagens que explicam o molde das relações e as posições que se estabelecem entre as personagens. O segundo subtópico, intitulado “Um olhar que atravessa as próprias paredes: casarões e o espaço de território”, observa a

construção e quebra de territórios em *A Luz no Subsolo*, notando como essa ruptura do espaço é a ruptura do próprio ser, causando a inconformidade que transforma a percepção de mundo dos personagens que se torna mais caótica e abalada. Já o último subtópico observa o desmoronamento da tradição e o espaço familiar também como motor da introspecção. A ruptura de novos valores e a queda dos Meneses isola os personagens e induz ao desespero de tanto moldar o espaço quanto remontar a tradicional estirpe da burguesia mineira.

Ademais, esse trabalho buscou analisar os espaços de Lúcio Cardoso, a partir do movimento introspectivo, e deixam postas possibilidades de revisitar a relação do homem contemporâneo e seus espaços, constante e simbolicamente ressignificados diante às transformações sociais. Aspecto que Lúcio Cardoso descreve com excelência e que nos faz refletir sobre “a luz do nosso subsolo” e a potencialidade do intimismo diante do ser conflituoso e desestabilizado.

## REFERÊNCIAS

BACHELARD, G. A Poética do Espaço. In: **Os Pensadores**. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1984.

BARTHES, R. **Como viver junto**: simulações romanescas de alguns espaços cotidianos: cursos e seminários no College France, 1976-1977. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013.

BASTOS, R. As esposas de Adão e o imaginário diabólico e feminino na cristandade Medieval. **Unimontes**: Caminhos da História, Montes Claros, v. 22, ed. 1, 2017. Disponível em: <https://www.periodicos.unimontes.br/index.php/caminhosdahistoria/article/download/321/355/1107#:~:text=As%20duas%20mulheres%20de%20Ad%C3%A3o,da%20queda%20e%20do%20pecado> Acesso em: 12 jan. 2022.

BOSI, A. **História concisa da literatura brasileira**. 3. ed. 18. tiragem. São Paulo: Cultrix, 1997.

BRANDÃO, L. A. **Teorias do espaço literário**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

BRAYNER, S. **Labirinto do Espaço Romanesco**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/INL, 1979.

CAMARGO, L. G. B. **Uma história do romance brasileiro de 30**. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária). Institutos de Estudos da Linguagem. Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2001.

CARDOSO, L. **A luz no subsolo**. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

\_\_\_\_\_. **Crônica da casa assassinada**. 16. Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

\_\_\_\_\_. **Diários**. Edição de Écio Macedo Ribeiro. 1. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

\_\_\_\_\_. **Lúcio Cardoso (patético): Ergo meu livro como um punhal contra Minas**. Jornal do Brasil, Caderno B, Rio de Janeiro, 25 nov. 1960. Entrevista concedida a [Fausto Cunha]. Disponível em: [http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=030015\\_08&pesq=punhal&pagfis=12458](http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=030015_08&pesq=punhal&pagfis=12458) Acesso em: 15 jun. 2022.

CARELLI, M. **Corcel de fogo: vida e obra de Lúcio Cardoso**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos**: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, signos, cores, números). 16ª Ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.

CUNHA, M.; BASEIO, M. Imaginário e Literatura em perspectiva interdisciplinar. *In*: BARROS, A. (org.). II Congresso Internacional do Centre de Recherches Internationales sur l'Imaginaire, 2015, Porto Alegre. **Anais [...]** Porto Alegre: Imaginalis, 2015, p. 1021-1037.

DIMAS, A. **Espaço e romance**. 3. ed. São Paulo: Ática, 1994.

DUNGUE, D. **Os espaços na prosa de Lúcio Cardoso**. Tese (Doutorado em Letras). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

DURAND, G. **As estruturas antropológicas do imaginário**. Trad. Hélder Godinho. 4. Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

FILHO, J. R. B. **A melancolia narrada: *Dias Perdidos* de Lúcio Cardoso**. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2008.

FILHO, O. B. **Espaço e literatura: introdução à topoanálise**. Franca: Ribeirão Gráfica e editora, 2007.

FOUCAULT, M. De outros espaços. **Estudos Avançados**, v.27, n.79, 2013.

GAIÃO, E. I. F. **O trágico em Lúcio Cardoso: um estudo de *A luz no subsolo* e *Crônica da casa assassinada***. 2017. 85 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) - Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

SILVA, A, K. **Estética da angústia: uma leitura do romance "*A luz no subsolo*", de Lúcio Cardoso**. 2012. 102 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Faculdade de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012.

LINS, Á. **Jornal de crítica**: 1ª série. Rio de Janeiro: José Olympio, 1941.

LINS, O. **Lima Barreto e o espaço romanesco**. São Paulo: Ática, 1976.

LISPECTOR, C. **Correspondências/Clarice Lispector**. Org. Tereza Monteiro. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

Maistre, X. **Viagem em volta do meu quarto**. Trad. Sandra M. Stroparo. São Paulo: Hedra, 2009.

MELLO, A.M.L. (Org.) **Escritas do eu: Introspecção, memória, ficção**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2014.

\_\_\_\_\_. **Poesia e imaginário**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002

MONTAIGNE, M. Da arte de conversar (Liv. III, cap. VIII). **Seleção dos Ensaios de Montaigne**. Trad. J. M. de Toledo Malta. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1961.

NASCIMENTO, D. O. **Perspectivização trágica e espaço (do) trágico na Literatura Brasileira.** Verbo de Minas, Juiz de Fora, v. 17, n. 30. p. 140-155, ago./dez. 2016.

NOGUEIRA, A. **Doenças de feitiço: as Minas setecentistas e o imaginário das doenças.** Disponível em: <https://www.scielo.br/j/vh/a/XnWKLfKXhHcWmFT5RNBGdQP/?lang=pt>. Acesso em: 8 de jan. 2022.

PANKOW, Gisela. **O homem e seu espaço vivido.** Tradução de Flávia Cristina de Souza Nascimento. Campinas: Papyrus, 1988.

ROSENFELD, A. Reflexões sobre o romance moderno, In: **Texto/Contexto. Ensaios.** São Paulo: Perspectiva, 1969, p. 75-97.

SANTOS, M. **Por uma Geografia Nova.** São Paulo: Hucitec, Edulinssp, 1978.

SANTOS, C. **Uma paisagem apocalíptica e sem remissão: a criação de Vila Velha e da Crônica da casa assassinada.** Tese (Doutorado em Teoria e História Literária). Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005.

SAQUET, M. A.; SILVA, S. S. D. **Milton Santos: concepções de geografia, espaço e território.** Geo UERJ, Rio de Janeiro, Ano 10, v. 2, n. 18, 2º semestre de 2008, p. 24-42. ISSN: 1981-9021. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/geouerj/article/view/1389/1179>. Acesso em: 11 ago. 2022.

SARTRE, J. **Que é a literatura?**. 3ª Edição. São Paulo: Ática, 2004.

SENNETT, Richard. **O declínio do homem público: as tiranias da intimidade.** São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SOUSA, C. **O imaginário decadente na constituição do olhar poético em Al Berto.** Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Universidade Estadual Paulista/ Campus Araraquara. Araraquara, 2016.

STOPA, C. M. F. **Jardins e Riachinhos: Figuração Imaginária da vidas de Rosa.** Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2008.

VENTORIM, E. Misoginia e Santidade na Baixa Idade Média: os três modelos femininos no Livro das Maravilhas (1289) de Ramon Llull. **Mirabilia.** N.5 Jun-Dez 2005. Disponível em: <http://www.raco.cat/index.php/Mirabilia/article/view/283512/371432> Acessado em: 10 de jan de 2022.