

Um longo e penoso trabalho de desagregação: representação do atraso na *Crônica da casa assassinada*, de Lúcio Cardoso

A Long and Painful Dissolution Work: the Representation of Backwardness in the *Chronicle of the Murdered House*, by Lúcio Cardoso

Autoria: Rafael Batista de Sousa

 <https://orcid.org/0000-0003-2264-7967>

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2020.173731>

URL do artigo: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/173731>

Recebido em: 15/08/2020. Aprovado em: 07/12/2020.

Opiniões – Revista dos Alunos de Literatura Brasileira

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

E-ISSN: 2525-8133

Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas

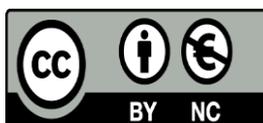
Universidade de São Paulo.

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

Como citar (ABNT)

SOUSA, Rafael Batista de. Um longo e penoso trabalho de desagregação: representação do atraso na *Crônica da casa assassinada*, de Lúcio Cardoso. *Opiniões*, São Paulo, ano 9, n. 17, p. 297-317, 2020. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2020.173731>. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/173731>.

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



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

um longo e penoso
trabalho de
desagregaçãO:
representação do
atraso na *crônica da
casa assassinada*, de
lúcio cardoso

A Long and Painful Dissoution Work: the Representation of BackWardness in the
Chronicle of the Murdered House, by Lúcio Cardoso

Rafael Batista de Sousa¹

Instituto Federal de Brasília – IFB

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2020.173731>

¹ Doutor em Literatura pela Universidade de Brasília (UnB) e professor do Instituto Federal de Brasília (IFB). E-mail: rafael.batista@ifb.edu.br. ORCID: 0000-0003-2264-7967.

Resumo

O artigo pretende analisar o romance *Crônica da casa assassinada* (1959), de Lúcio Cardoso, sob o viés da consciência do atraso que marca a experiência literária e social brasileira. Tendo como base as ideias de Antonio Candido sobre o atraso brasileiro, o romance é visto a partir da ótica da ruína como representação da decadência e da permanente dialética entre atraso e progresso inerentes à formação da nação.

Palavras-chave

Crônica da casa assassinada. Ruína. Consciência do atraso.

Abstract

The article analyzes the novel *Chronicle of the Murdered House* (1959), by Lúcio Cardoso, from the point of view of the awareness of the backwardness that marks the Brazilian literary and social experience. Based on Antonio Candido's ideas about Brazilian backwardness, the novel is seen as a ruin that represents decay and the permanent relationship between backwardness and progress inherent in the formation of the nation.

Keywords

Chronicle of the Murdered House. Ruin. Awareness of Backwardness.

introdução

Lúcio Cardoso é dono de uma obra de grande importância, ainda que não possua a visibilidade de alguns de seus contemporâneos. Mineiro de Curvelo, o escritor possui uma trajetória marcada pela versatilidade e pelo experimentalismo. Com pouco mais de vinte anos, Cardoso publica seu primeiro romance, *Maleita* (1934), ao que se seguem novelas, poesias, diário, incursões pelo teatro e cinema, finalizando com as telas, que marcaram o período em que, acometido por um acidente vascular cerebral, e impedido de escrever, contribuiu no campo das artes visuais.

Sua obra acompanha e participa das transformações do ambiente sócio-histórico e cultural, demonstrando uma consciência bastante conectada e atenta à dinâmica do seu tempo. Iniciando o seu trabalho como escritor nos anos 1930, Lúcio Cardoso insere-se no tempo do “romance de 30”, isto é, da literatura de predominância regionalista.

Essa tendência para uma estética do compromisso, do engajamento, justifica-se pelo momento histórico pleno de espírito nacionalista e prenhe de transformações no Brasil e no mundo. Com o *crack* da Bolsa de Valores de Nova Iorque em 1929, vê-se a crise cafeeira no Brasil. Além disso, a “Revolução de 30”, a Intentona Comunista, o Estado Novo, a ascensão do nazismo e do fascismo e o combate ao socialismo exigem dos artistas e dos intelectuais da época uma tomada de posição, um posicionamento demarcado. Nas palavras de Candido:

Os anos 30 foram de engajamento político, social e religioso no campo da cultura. Mesmo os que não se definiam explicitamente, até os que não tinham consciência clara do fato, manifestaram na sua obra esse tipo de inserção ideológica, que dá contorno especial à fisionomia do período. (CANDIDO, 1989, p. 89).

Os romancistas de 30 já podiam considerar irreversíveis várias das conquistas dos modernistas de 22 – o interesse por temas nacionais, a busca de uma linguagem mais brasileira, a afeição pela vida cotidiana. Entretanto, viram-se diante de questões de outra natureza: como dar resposta artística ao momento de fermentação política e ideológica que estavam vivendo? E mais: no tocante ao papel do escritor, de que forma o artista, com sua obra, poderia concretamente participar das transformações que então ocorriam na sociedade?

O resultado para esses questionamentos foi uma literatura mais madura, com romances afeitos à realidade imediata e com maior ou menor teor político e de denúncia social. É nessa esteira que o cânone agrega obras como *A bagaceira* (1928), de José Américo de Almeida, *O quinze* (1930), de Rachel de Queiroz, *Suor* (1934), de Jorge Amado, *Menino de engenho* (1932), de José Lins do Rêgo, *Vidas Secas* (1938), de Graciliano Ramos, entre outros.

Maleita (1934) e *Salgueiro* (1935), os dois primeiros romances de Lúcio Cardoso, também fazem parte deste cenário em que a literatura atesta a consciência

de “país subdesenvolvido”, apresentando um desejo de discutir a realidade brasileira e de buscar uma formulação estética que se conformasse a realidade vivenciada (*idem*).

Deste modo, os anos 1930 são caracterizados pela visão do atraso brasileiro a partir de uma consciência mais crítica, capaz de complexificar a realidade e de encarar a problemática da nação de forma mais conjuntural. Por isso, apresenta uma “força desmistificadora, desvelando a pobreza, a atrofia e o que faltava ao país” (BARROS, 2002, p. 13).

Embora imersa nesse período, a produção de Lúcio Cardoso desde o princípio demonstra que as transformações significativas de uma época ocorrem gradual e processualmente. Já em seus primeiros romances encontram-se alguns dos materiais que, tempos depois, seriam utilizados como alicerces composicionais de obras como *A luz no subsolo* (1936), romance que inaugura o projeto intimista do autor, e principalmente, na *Crônica da casa assassinada* (1959). Vista em conjunto, portanto, a produção cardosiana foge ao esquema que separa rigidamente o romance de 1930 em duas categorias inconciliáveis – regionalistas e/ou sociais vs. psicológicos, como bem apontou Luís Bueno, em *Uma história do romance de 30* (2006).

Assim sendo, seus romances encaminham, desde os anos de 30, a reflexão sobre os fenômenos mais sensíveis do humano, a densidade ontológica dos seres, o misticismo e o fluxo das consciências, que adentrariam a literatura da geração de 45, sem, no entanto, deixar de lado as questões de ordem histórica que, inexoravelmente, perpassam a produção artística periférica brasileira. Talvez aí resida a maestria do autor, pois, conforme Bueno, no momento que predomina uma atmosfera crítica dualista que promove o insulamento, seja dos problemas sociais, seja das questões de ordem intimista, “os mais bem sucedidos autores são aqueles capazes de escapar a esse tipo de armadilha” (BUENO, 2006, p. 203).

A *Crônica da casa assassinada*, obra-prima do autor, equaciona esses elementos em uma forma estética inovadora e complexa, unindo as questões fundamentais para a análise do processo formativo da literatura brasileira no embate com a modernidade periférica e com os limites da representação.

no princípio, a ruína

O romance narra a difícil trajetória dos Meneses, tradicional família mineira, “cujas raízes se aprofundam nos primórdios de Minas Gerais” (CARDOSO, 2005, p. 36), onde habitam. Marcado pelo patriarcalismo, pelo latifúndio e pelo conservadorismo, o clã sofre um abalo com o casamento entre Valdo Meneses e Nina, uma moça do Rio de Janeiro que se muda para a Chácara da família, numa pequena e pacata cidade do interior. É esse o mote que dispara uma série de acontecimentos que sinalizam o arruinamento da família, pois promove um encontro entre concepções distintas de vida e de mundo.

Nina, descrita sempre como de uma beleza incomparável, sedutora, confronta-se com todos do casarão, principalmente com Demétrio, irmão mais velho e, por isso, uma espécie de guardião do nome da família, encarnando o patriarca, que nutre desejo velado pela cunhada. Também Ana, esposa de Demétrio, sente por Nina uma inveja absoluta, por enxergar nela um oposto que denuncia a frieza e a futilidade de sua vida construída às sombras da Chácara, para amoldar-se ao jeito Meneses de se portar.

Além destes, também habitam a Chácara Betty, governanta há muito tempo instalada na casa; e Timóteo, irmão que, por manifestar uma postura de revolta e por travestir-se, vive trancafiado em seu quarto e é tido como louco. Após algum tempo, Nina inicia uma relação adúltera com Alberto, jardineiro da família. Sob o peso das acusações e dos infindáveis conflitos, ela volta para o Rio de Janeiro, grávida. É Ana quem viaja no encalço de Nina e que, após algum tempo, traz o menino para Vila Velha.

Passados quinze anos, Nina retorna à Chácara e promove um novo abalo ao se envolver em uma suposta relação incestuosa com o filho, André. Nesse ínterim, a personagem sofre de um câncer que a leva à morte, decretando com isso, simbolicamente, a derrocada de toda família. No fim do romance, Ana, pouco antes de morrer, confessa que André, na verdade, era seu filho e não de Nina, fruto também do adultério com Alberto, anulando a possibilidade de um incesto.

O desvelamento de toda a sequência de ações, no entanto, aparece filtrado pelo olhar dos vários narradores que, com maior ou menor envolvimento, com maior ou menor grau de interesse, vão construindo as versões da história dos Meneses, desde a chegada de Nina à chácara da família até o “desmoronamento terminal, por metástase moral, da amaldiçoada chácara” (PORTELLA, 1996, p. 20), compondo uma espécie de inquérito que tenta dar conta de uma parcela significativa da história da cidade.

De forma sintomática, o nome da cidade traz em si o signo da obsolescência. A Vila Velha, local que abriga o casarão da tradicional família, é menos antiga do que arcaica e fora de esquadro na galeria do tempo. A vila cheira a decrepitude, não à toa há sempre um elemento fantasmal na dura sobrevivência dos seus habitantes. A vila, significativamente velha, como a Chácara dos Meneses, é apenas o retrato da ruína que costura toda a narrativa. Na “Primeira carta de Nina a Valdo Meneses”, lê-se:

Digo isso porque sei que hoje a construção, e mais do que isto, a manutenção desta Chácara, equivale a uma despesa inútil, e poderia ser poupada, se não achassem todos que abandonar a Vila Velha, e esta mansão dispendiosa, fosse um definitivo ato de descrédito para a família. [...] Tivessem feito o que eu tanto apregoei, liquidando a casa, vendido os trastes, diminuído a criadagem, loteado as terras e entrado em acordo com o resto dos

credores, não estaríamos agora na situação de..... (CARDOSO, 2005, p. 38).²

O breve fragmento da carta de Nina compõe o retrato da progressiva decadência que afeta a família já há algum tempo. A personagem é a portadora de uma verdade inconveniente que esgarça a relação entre essência e aparência do universo encenado no romance. Seu discurso atesta um duelo entre forças que se esbatem no interior do romance. De um lado, a vida pulsante de Nina; de outro, a enlutada casa dos Meneses. “Talvez não seja inútil dizer-lhe que mulheres da minha espécie costumam a morrer” (*idem*, p. 36), afirma a personagem que, ao mesmo tempo, enfatiza a atmosfera dominada pelas “velhas riquezas mortas” (*idem*, p. 44).

Nesse sentido, os Meneses parecem indiferentes à realidade socioeconômica que circunda o casarão deteriorado pela ação do tempo e pelo reflexo da imobilidade dos seus habitantes. A carta de Nina apenas expõe em palavras claras a inútil tentativa de manter o brio da estirpe, quando o que se têm de fato são as sobras de um passado que se mantém a duras custas.

O ambiente que exala o empobrecimento e a decrepitude constitui o sintoma de um desajuste entre a modernização posta em curso no país desde o fim do século XIX e o apego às estruturas arcaizantes, tributárias da condição periférica e de dependência política e econômica que marcaram profundamente a nossa história. O que se quer afirmar aqui é que, embora não se trate de um espelhamento mecânico, o romance de Lúcio Cardoso cria um mundo ficcional em que se pode vislumbrar as marcas de uma estrutura de caráter econômico, sociopolítico e cultural, internalizada na obra.

Por isso, Nina é a antinomia da família Meneses, ao chocar-se com o peso da tradição que os encerra e os conduz ao esfacelamento. O processo de degradação encena a incongruência das personagens e sua dificuldade em lidar com uma outra ordem social, gerando a instabilidade das relações interpessoais no interior da casa. E toda essa problemática se mostra a partir de uma organicidade estética altamente sofisticada. Um desses elementos estéticos capazes de estabelecer o elo entre forma estética e processo social é, sem dúvida, a maneira como as vozes narradoras se apresentam no romance.

“Um concerto para vozes dissonantes sob os alicerces de uma casa e de uma família em franca desagregação social e moral”, afirmou André Seffrin (*apud* CARDOSO, 2005, p. 7) ao se referir aos diversos narradores-personagens que dão corpo à narrativa da *Crônica da casa assassinada*. Romance que engendra um mundo – complexo mundo –, múltiplo em formas narrativas, em gêneros literários, em discursos. É justamente a partir da multiplicidade que a CCA se apresenta ao leitor e constitui as tensões que enovelam a sua trama.

² A partir daqui, nas citações diretas do romance *Crônica da casa assassinada*, usarei a sigla CCA seguida apenas do número da página para fazer referência à edição do romance por mim utilizada neste texto: CARDOSO, Lúcio. *Crônica da casa assassinada*. 6. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

No entanto, não se trata de uma multiplicidade dispersiva, como pode parecer ao leitor em um primeiro momento. Longe de constituir uma desordem pelo simples gosto do espetáculo, é na tumultuosa gama de vozes que compõem a *Crônica* que se funda o seu arranjo estético. Noutras palavras, o romance faz da dissonância a sua construção estética, o seu modo de conceber a realidade tão díspar como a obra mesmo sugere. A multiplicidade é, dessa forma, um dado estruturante do romance, é uma de suas forças motrizes.

Ainda que dissonantes, as vozes não se harmonizam, mas se completam. Ou se complementam. A singularidade de cada narrador articula-se com o todo num arranjo formal que cruza os destinos dos sujeitos. Desse modo, o romance constitui-se a partir de múltiplos personagens, de múltiplos pontos de vista, de tempos, de histórias, de entrecchos, mas o faz em um esforço de apontar para um sentido conjunto. A dissonância é arranjada nos termos de uma convergência que constitui a malha do texto e que une todas as personagens em uma só trama, a da decadência, da ruína e da desagregação de uma dada ordem da vida, tanto na esfera individual quanto no âmbito do sentido coletivo.

De fato, as dez vozes, que se apresentam ao leitor sob a forma de diários, livros de memórias, testemunhos, confissões, depoimentos, compõem um verdadeiro redemoinho narrativo das muitas faces da decadência, figurado pela crise econômica, mas também pela derrocada moral e ética de personagens.

Os dez narradores (André, Nina, Valdo Meneses, Ana, Timóteo, Betty, Padre Justino, além do Coronel, do farmacêutico e do médico) contribuem dando a sua versão sobre uma série de acontecimentos do passado e, por conseguinte, vão fornecendo material para a configuração dos personagens e da sua visão de mundo. Esse jogo é ilustrativo para a demarcação da integridade, ainda que esfacelada, uma vez que, em larga medida, o que se tem são fragmentos, cujas notas, rasuras, inscrições, lacunas são compiladas (ou ordenadas) por alguém não identificado.

A opção estética por um romance tão acentuadamente polifônico, bem como por oferecer ao leitor textos diversos e lacunares – ou rasurados, colocam-se na contramão do romance linear, que dominara a literatura brasileira até então, dando mostras de um processo renovador nas letras daquele momento, e unindo em termos artísticos o passado e o futuro.

Essa dupla temporalidade pode ser pensada tanto na conjunção entre o tema e a forma, quanto no interior de cada uma dessas categorias. Isto é, o romance parte de uma temática que encaminha necessariamente a uma revisão pretérita da estrutura social e econômica brasileira, que produz famílias como os Meneses, ecoando uma lógica oligárquica e a insistência em um fardão de tom aristocrático quando, no interior das relações, o que resta é a falência. No entanto, esta trajetória se perfaz em uma arquitetura enunciativa constituída como uma espécie de espelho partido, como se só fosse possível mostrar esse mundo estilhaçado. Sobre isso, afirma Eduardo Portella:

Muito se tem falado da competência de Lúcio Cardoso na condução da intimidade. Apropriadamente, acredito. Mas o seu repertório de figuras encarna, convém acrescentar, um conjunto de desenlaces que igualmente apontam para uma ordem social em ruínas – um mundo soterrado, porém ainda não de todo morto: letárgico, coagulado, larval, incapaz de decidir sobre o que fazer dos seus distúrbios recalçados ou das suas feridas expostas. (PORTELLA, 1996, p. 20).

É sob o prisma desse “mundo soterrado, porém ainda não de todo morto” que se lê aqui a multiplicidade de narradores e de gêneros literários que compõe em um todo maior a *Crônica*. A alternância de vozes parece, desse modo, a representação em si mesma dessa morte anunciada e vivida progressivamente, mas sempre adiada, um elemento visível na forma altamente digressiva que domina o discurso de todos os narradores-personagens. A estrutura estilhaçada é, portanto, uma das faces agônicas da morte que costura toda a narrativa.

Erich Auerbach afirma que os traumas vivenciados durante e após a Primeira Guerra Mundial produziram um cenário de insegurança e em permanente clima de desastre, no qual os escritores “encontram um processo mediante o qual a realidade é dissolvida em múltiplos e multívocos reflexos da consciência” (2004, p. 496). Não se busca aqui uma transferência imediata da realidade descrita por Auerbach para o panorama brasileiro, muito embora, de maneira análoga, pode-se refletir sobre a constituição da narrativa cardosiana com base no enfrentamento de uma matéria ficcional produzida pelas contradições da modernidade vivenciada no Brasil, na qual se vê o impasse gerado pelo crescimento econômico dos grandes centros urbanos, tais como o Rio de Janeiro, e a permanência de motores arcaicos nos interiores da nação, como no caso de Vila Velha. Essas duas faces dão forma a uma espécie de Janus bifronte, com um lado voltado para o passado e outro para o futuro, atados ambos em um só corpo, desorientado e andando a passos lentos.

Além disso, a simultaneidade do passado e do presente se mostra na conformação dos gêneros no interior da narrativa. As cartas, diários, confissões, depoimentos fazem com que o romance escape a um enquadramento, a um esquema genérico, estampando a sua inventividade e inovação formal. Mas, todos eles, estão amarrados em um gênero maior – a crônica. Sendo assim, todos eles pagam o seu tributo de alguma forma ao objetivo maior de percorrer uma dada parcela do tempo.

Isso posto, a vivência agônica desse mundo mortificado e a necessidade de fincar no tempo a crônica de Vila Velha são alguns dos fios que costuram essas vozes diversas. Passemos agora a outras linhas dão coesão aos narradores, quais sejam: os conflitos inerentes à modernização brasileira, que, longe de opor-se ao atraso, faz dele uma das suas principais forças-motrizes, questão que será desenvolvida tendo como suporte teórico as ideias articuladas por Antonio Candido.

considerações sobre o atraso

Segundo Antonio Candido (1989), existe no Brasil, em particular, e na América Latina, em geral, uma estreita relação entre Regionalismo e dependência cultural, ou entre Regionalismo e atraso. De Franklin Távora a Guimarães Rosa, o regionalismo apresenta-se relacionado a questões que estão para além do texto literário e sopram na direção das discussões de ordem socioeconômicas e culturais.

No ensaio “Literatura e subdesenvolvimento”, escrito em 1970,³ o crítico, ao traçar um percurso histórico da literatura no Brasil, aponta o atraso como marca da nossa história, como traço da experiência nacional. Um atraso causado pela condição de extrema dependência econômica, política, mas também literária, já que a grande tentativa do projeto literário no país, desde o Arcadismo, era justamente a de compensar esse desnível pela elaboração refinada de uma arte que suplantasse o déficit da matéria local e de seus elementos extraliterários (a política, a economia, a sociedade).

Dessa maneira, a matéria estética dos textos deixa entrever as marcas desse atraso no trabalho operado pelos autores, enredados inevitavelmente em uma dinâmica histórica que passa a ser internalizada na obra, tornando-se, pois, dialeticamente interna, constitutiva da fatura do texto.

A consciência do atraso por parte da intelectualidade brasileira, segundo Candido, passa por fases distintas de acordo com a perspectiva que se tem dele. Ressalte-se aqui que tais fases não são estanques e restritas a momentos únicos de nossa literatura, como talvez possa fazer parecer a sua delimitação para efeito de compreensão. Na verdade, elas compõem um processo de amadurecimento das formas literárias no Brasil constituído historicamente a partir de um movimento complexo marcado por continuidades e rupturas.

Todos esses momentos de tomada de consciência do atraso brasileiro estão ligados às fases do Regionalismo na literatura brasileira. Além disso, de acordo com Moreno (2015, p. 186-199), trata-se também de um momento em que o próprio Antonio Candido vive uma espécie de revisão da noção de regionalismo, que, até então, fora visto com certa resistência por parte do crítico literário. Ainda que na *Formação da literatura brasileira*, de 1959, o autor defenda a importância do regionalismo como fator necessário à autonomia nacional, a sua visão corrente era a de que o regionalismo pós-romântico, em larga medida, tinha se reduzido à caracterização de personagens e de linguagem exóticas e esvaziados em sua humanidade.

Ainda conforme Moreno (*idem*, p. 192), foi a aproximação com o crítico uruguaio Ángel Rama que teria motivado a revisão de certos elementos presentes na *Formação* e levado o crítico brasileiro a dar maior atenção ao regionalismo. Marca-se, assim, uma nova etapa no que se refere ao enfoque do autor às literaturas da América Latina, que teriam em comum principalmente a permanência do atraso como elemento definidor de suas estruturas sociais, políticas e culturais.

³ De acordo com a nota da edição, o ensaio citado apareceu primeiramente em edição francesa, em 1970. Apenas em 1973 o texto foi publicado em português, na revista *Argumento*, I, 1, out. 1973. (CANDIDO, 1989, p. 216).

Esse atraso, resultante da forma complexa pela qual fomos colonizados e “civilizados”, fomentou o desejo de superação, levando, no caso brasileiro, a literatura a manifestar o que havia de mais peculiar na realidade local, equação que tem por isso o regionalismo como principal produto, que, conforme o autor de *Formação da literatura brasileira*, “foi uma etapa necessária” (CANDIDO, 1989, p. 142) por abrir espaço para a visão sobre o localismo furtado aos autores ao longo de séculos.

Assim, o primeiro momento é o da consciência amena ou eufórica do atraso, que corresponde à ideologia de “país novo”, cuja visão do atraso brasileiro pairava sobre a ideia de que o problema fosse de ordem circunstancial, pontual, e que, por ser algo detectável em um país novo, seria superado. Caracterizado por um regionalismo pitoresco, protagonizado pelo “sertanejismo”, que fez do homem do campo um ser exótico enleado em um espaço delimitado e, por vezes, irreal. Nessa consciência

A literatura se fez linguagem de celebração e terno apego, favorecida pelo Romantismo, com o apoio na hipérbole e na transformação do exotismo em estado de alma. O nosso céu era mais azul, as nossas flores mais viçosas, a nossa paisagem era mais inspiradora que a de outros lugares, como se lê num poema que sob esse aspecto vale como paradigma, a “Canção do Exílio”, de Gonçalves Dias [...]. A ideia de pátria se vinculava estreitamente à de natureza e em parte extraía dela a sua justificativa. Ambas conduziam a uma literatura que compensava o atraso material e a debilidade das instituições por meio da supervalorização dos aspectos regionais, fazendo do exotismo razão de otimismo social. (*ibidem*).

É a fase do regionalismo pictórico, da idealização do indígena, da descrição romanesca dos rincões mais distantes do país, fase na qual a voz do oprimido se impõe, bem mais em volume do que em qualidade. A superficialidade aliada à euforia entusiástica são marcas de boa parte dos modelos de representação que se difundem nesse período.

Superada a fase amena, entre rupturas e continuidades, tem-se o momento da consciência catastrófica do atraso, que em lugar da ideia de país do futuro, está calcada na visão do Brasil como “país subdesenvolvido”. Nessa fase, a debilidade passa a ser encarada como um fenômeno sistêmico, resultado de uma problemática maior e mais complexa, de valor histórico, fruto de um conjunto de fatores não tão fáceis de serem superados. Assim, a literatura abre as portas para o oprimido de forma mais latente e mais problematizada – o avesso do intelectual, letrado, elitizado, que se materializa na figura do sertanejo, do nordestino, do explorado, do trabalhador, do retirante, diferentes do elemento indígena ou do homem rústico de outrora, eleitos como heróis no projeto romântico. Eis o regionalismo crítico, marca sobretudo da produção da geração de 30, em que

a consciência do subdesenvolvimento [...] evidenciou a realidade dos solos pobres, das técnicas arcaicas, da miséria pasmosa das populações, da sua incultura paralisante. A visão que resulta é pessimista quanto ao presente e problemática quanto ao futuro [...]. Desprovido da euforia, ele é agônico e leva à decisão de lutar, pois o traumatismo causado na consciência pela verificação de quanto o atraso é catastrófico suscita reformulações políticas. O precedente gigantismo de base paisagística aparece então na sua essência verdadeira – como construção ideológica transformada em ilusão compensadora. (*idem*, p. 146).

O regionalismo crítico representa um grande avanço em termos de eficácia estética. Ao superar o “otimismo patriótico” e adotar “um tipo de pessimismo diferente do que ocorreu na ficção naturalista” deu a ver a condição do homem a partir de um ponto de vista mais complexo, problematizado, vendo a sua degradação como “consequência da espoliação econômica, não do seu destino individual” (*ibidem*).

Com o declínio do romance proletário, a consolidação de uma visão mais crítica das questões que encobrem a situação de atraso da nação e a percepção de que a opção pelo outro de classe – ainda que tenha alimentado boa parte das melhores obras de nossos romances de até então – já esbarrava nas questões da própria representação literária, perpassada pelo pessimismo acentuado do pós-Segunda Guerra e pela acentuação da presença da Indústria Cultural no mundo, vê-se o momento de uma terceira fase, recorrente a partir do decênio de 50.

Essa fase corresponde à consciência dilacerada do atraso, cujos expoentes são Clarice Lispector e Guimarães Rosa, na prosa, e João Cabral de Melo Neto, na poesia. Se o regionalismo pictórico é marca da consciência amena e o regionalismo crítico da catastrófica, o dilaceramento do atraso é marcado pelo *superregionalismo*, como define Antonio Candido.

A ideia de “superregionalismo” parece manter, em alguns momentos, resquícios da visão de Antonio Candido sobre o regionalismo apregoadas na *Formação*. Embora o autor não aprofunde a discussão acerca do alcance e dos limites do termo, ao fim e ao cabo, o prefixo pode sugerir a ideia do universalismo como forma de subsunção do elemento regional. Apesar disso, ainda é possível observar certa maturação no tocante ao regionalismo, numa tentativa de compreender os fenômenos contemporâneos, tanto no Brasil, com Guimarães Rosa por exemplo, como em outros países latino-americanos. Conforme Moreno:

O que antes parecia certo repúdio e menosprezo ao regionalismo surge agora sob melhor definição, buscada no trabalho crítico de Ángel Rama, diante da explicação de que houve, nessa fase, uma integração das técnicas vanguardistas (cosmopolitas, urbanas,

voltadas para o futuro) e o universo regional (voltado para o passado). (MORENO, 2015, p. 204).

Nessa fase, o regionalismo agora não é só marca distintiva, é também aquilo que eleva à universalidade. O sertão para Guimarães Rosa, agora “é dentro da gente”, “o sertão está em toda parte [...] sertão é onde o pensamento da gente se forma mais forte do que o poder do lugar. Viver é muito perigoso...”. E sintetiza: “o sertão é do tamanho do mundo” (ROSA, 2004, p. 41). É evidente que essas afirmações podem descambar para uma armadilha em que o fetiche da pretensa universalidade acaba por suplantando o elemento local. O debate acerca do superregionalismo, no entanto, deve considerar essa linha tênue sobre a qual tanto a obra como o autor podem ser incluídos no sistema literário ou vistos como demiurgos despaisados e descomprometidos com a vida nacional.

Torna-se evidente nessa fase um “refinamento técnico, graças ao qual as regiões transfiguram-se e seus contornos humanos se subvertem e adquirem a universalidade” em que “o pitoresco e a denúncia tornam-se elementos recessivos” (CANDIDO, 1989, p. 195), mas não superados no âmbito da vida nacional. Trata-se de um novo posicionamento dos escritores e dos intelectuais brasileiros, cuja visão das mazelas que singularizam o país agora só se oferecem esfaceladas, apontadas não pela expectativa da superação, mas pelo enfrentamento de um panorama ainda mais crítico, posto que dilacerado em um panorama onde a desagregação é permanente.

Visto dessa forma, o regionalismo produzido nessa fase deixa de ser apenas “qualquer livro que, intencionalmente ou não, traduza peculiaridades locais” vinculado a uma área específica do país (PEREIRA, 1973, p. 179). A região torna-se, pois, “o espaço histórico-geográfico, entranhado e vivenciado pela consciência das personagens, que permite concretizar o universal” (CHIAPPINI, 1995, s/p), resultando em uma transfiguração e estetização da experiência local, inserida no sistema-mundo.

Por sistema-mundo entenda-se a lógica das relações do capitalismo internacional fundada “em um sistema simultaneamente uno e desigual: com um centro e uma periferia (e uma semiperiferia) vinculados num relacionamento de crescente desigualdade” (MORETTI, 2000, p. 174). Noutras palavras, a dinâmica econômica forçosamente dimensiona lugares de poder que se traduzem enquanto centrais ou periféricos e, por consequência, institui formas discursivas que as representam.

Pode-se falar, pois, em um regionalismo nutrido “de elementos não realistas, como o fantástico, o insólito, a magia das situações; ou de técnicas antinaturalistas, como o monólogo interior, a visão simultânea, o escorço, a elipse” (CANDIDO, 1989, p. 195).

Trata-se de uma “explosão transfiguradora”, para usar as palavras do crítico, já que no embate entre o particular e o universal, o regionalismo avulta, não como mero artifício, mas “se impõe à consciência do artista”, agora como ficção que articula dialeticamente local e universal na representação de uma totalidade

problematizada. É esse o caráter que faz com que Juan Rulfo, Faulkner ou ainda Clarice Lispector possam ser vistos como autores de uma literatura “que ainda se articula de modo transfigurador com o próprio material daquilo que foi um dia o nativismo” (CANDIDO, 1989, p. 196).

A *Crônica da casa assassinada* compõe, portanto, o rol das obras em que consciência dilacerada do atraso é representada, não apenas por uma questão cronológica, mas por figurar este momento em que o atraso da nação se faz visão da ruína, quando a consciência da problemática que envolve nossa história formativa deixa o campo da expectativa de país novo, prenhe de transformações e superações, e passa a se constituir como permanência incômoda, como marca indelével que dita novas posturas no campo das ciências sociais e aponta novos rumos também no tocante à representação literária.

Na *Crônica da casa assassinada* a consciência dilacerada do atraso se perfaz na constituição total da obra, pela conjugação dos diferentes móveis que compõem sua totalidade e produzem sentidos, mas para efeito de análise nos centraremos sob o foco de alguns dos elementos que dão corpo à reflexão e à percepção do dilaceramento no interior do romance.

entre ruínas e escombros, a visão do dilaceramento

A ideia de dilaceramento é inerente à produção de Lúcio Cardoso. Sob diferentes matizes, sua obra foi vista em geral como o profundo conflito de seres lacerados em sua busca por Deus, ou de um mundo sem Deus, como uma dimensão barroca, fundada na dualidade humana que o divide entre a salvação e a condenação em movimentos complexos e sem saídas (SILVA, 1995). Isto é, em um dilaceramento interior baseado na recusa da medida, do equilíbrio, da harmonia.

Esse conflito interior, pautado pelo encalacramento dos sujeitos e das suas relações, no entanto, nos serve como ponto de partida para a mirada de uma relação maior, que vislumbra o enraizamento dessas questões em um chão histórico-social. Este fenômeno revela uma arte igualmente dilacerada, consciente das angústias de se fazer literatura em um momento em que, agonicamente, a nação se percebe sem as esperanças salvíficas da superação do atraso.

A modernização contraditória e incompleta, tão exaustivamente encenada no romance de 30, ainda é realidade nos anos de 1950, ainda que maquiada sob as tintas de um modelo desenvolvimentista que se impõe como promessa de emancipação. Noutras palavras, o que se tem é uma lógica perversa em que o modelo civilizatório sinalizador do progresso se alimenta do atraso, das estruturas arcaizantes. Logo, nesse processo as duas realidades coexistem e se nutrem uma da outra.

Desse modo, a *Crônica da casa assassinada* é lida aqui como “crônica da ruína de um mundo em desagregação” (CÔRREA, 2008), na qual se encenam as transformações pelas quais a literatura – vista como mediação entre o homem e a

sociedade – passa, no desejo de representar artisticamente o nervo vivo das relações humanas de dimensão política, econômica, cultural. Sobre isso, afirma Corrêa:

em *Crônica da casa assassinada*, a construção de conexões com o sentido da história nacional não se realiza “apesar” da forma intimista do romance. Ao contrário, é exatamente por meio dessa formulação intimista que se estabelecem as conexões com a nossa forma objetiva. Primeiramente, porque a representação da realidade [...] mais do que uma referência direta às estruturas sociais observáveis, reconhecíveis e mensuráveis, é a construção de um sentido que se produz na medida da produção da obra e não pela reprodução da experiência imediata. Na fatura da obra se vão encarnando as conexões que, a partir do conjunto de figurações anteriores e dos elementos extraliterários submetidos ao trabalho estético, darão corpo a uma inteligibilidade ainda não construída de nossa história. (*idem*, p. 92-3)

A *Crônica* participa dos romances que, integrando o experimentalismo modernista, conformaram “as práticas de vanguarda (que encaram o presente e são esteticamente revolucionárias) com os temas regionais (que tendem ao realismo e a uma preservação conservadora do passado)”, como assinalou Candido (*apud* FRIZON, 2005, p. 114), em uma fusão paradoxal que engendra problemas antigos e novas técnicas, construindo com isso um campo de reflexão sobre o fazer literário em um país marcado pela condição periférica.

É sob essa ótica que a casa dos Meneses se constitui como representação artística profunda da ruína de um mundo patriarcal que esmaga as individualidades e as reduz à condição de autômatos de um jogo cujo fim é trágico. Mas também de um modelo econômico calcado no latifúndio e no mando oligárquico enraizado nas relações sociais brasileiras.

Ao longo do romance, por meio das diferentes vozes que sobre ela se debruçam, a casa é descrita como um misto de luxúria e decrepitude. “A velha residência que há vários lustros era o orgulho do Município” é, por essa via, mais que o espaço onde a decadência se anuncia, é o relicário da tradição de uma família cuja descendência se funde às origens da própria cidade, ostentando em suas paredes o valor de uma nobre estirpe.

Em uma descrição sinestésica (a casa “exalava um cheiro morno de comida e de pobreza mal disfarçada”) (CARDOSO, 2005, p. 93), o edifício se antropomorfiza e ganha ares de um ente vivo:

Aprendi a referir-me a ela como se se tratasse de uma entidade viva. Sempre ouvi o meu marido dizer que o sangue dos Meneses criara uma alma para estas paredes – e sempre andei por estas paredes com certo receio, amedrontada e mesquinha,

imaginando que desmesurados ouvidos escutassem e julgassem meus atos (*idem*, p.103).

No trecho seguinte, Ana chega a dizer que a casa “esvaiu-me como uma planta de pedra e de cal que necessitasse do meu sangue para viver”. A casa encarna, por assim dizer, a alma dos Meneses, ambas imóveis, petrificadas e seculares; amalgamadas em torno da crença de uma superioridade que, no entanto, os encerra em uma prisão: “essas pedras argamassam toda estrutura interior da família, são eles, Meneses de cimento e cal, como outros se vangloriam da nobreza que lhes corre nas veias” (*idem*, p. 105).

Demétrio e a casa alinhavam uma estreita relação. Também ele, o filho mais velho, se sente portador da tradição familiar, o guardião do nome, e tal como a casa, é o único membro dos Meneses que não tem voz, que não figura como narrador. Emudecidos, Demétrio e a casa vão se aproximando em um movimento de fusão, em que ambos representam os alicerces já abalados e que há tempos davam indícios de sua fragilidade.

Na segunda narrativa do médico, lê-se: “ruía a casa dos Meneses, mas a sombra já o alcançava também, sepultando-o em seus escombros. Não era só à casa que ele renunciava, era a si próprio, pois não podia aceitar a casa sem a integridade do seu orgulho.” (*idem*, p. 152). E, durante o velório de Nina, sob o olhar de Timóteo, que registra em seu Livro de Memórias, lê-se:

O outro, mais longe, próximo à mesa da morta é Demétrio: este sim, envelheceu muito, não dessa velhice que amacia e aplaca, mas dessa outra que se assemelha a um fogo interior, que alastra e queima, fazendo ruir e deixando, através de lanhos e funduras negras, a marca de sua passagem. (*idem*, p. 480).

A velhice de Demétrio conjuga-se com a ruína da casa, da família, da tradição do patriarcado mineiro. Obsoletos, os dois vão experimentando o aluir das colunas que a duras penas sustentam a lógica de poder que anuncia sua falência, mas, se finda o vigor, resta ainda o fantasma, a sombra, denotando a dificuldade de superação de uma ordem secular.

Mesmo referindo-se à Casa como “uma entidade viva”, Ana, ao contrapor-la ao Pavilhão, onde Nina vai morar e onde se torna intensa a relação adúltera com Alberto, deixa ver que o que ocorria na casa era um arremedo de vida, pois no Pavilhão é que “a vida devia realmente ocorrer” (*idem*, p. 109).

Essa contraposição conforma um antagonismo que faz do Pavilhão o espaço da vida, por isso mesmo constitui-se como espaço do gozo de Nina com Alberto, lugar onde as paixões transpõem a censura; e da casa como um ente fantasmal, que perscruta, subsiste e ronda os seres nela encerrados, e cuja mudez faz ouvir os ruídos da falência. Desse modo, a oposição que se estabelece é em si também o emblema das contradições da própria arte. Sobre isso, Bastos escreve:

A ausência de sentido não se cala, faz do silêncio a profusão de sentidos. Como um demonismo, o do mundo reificado, o do valor de troca. A arte se opõe ao mundo reificado de que brota; surge do mundo a que se opõe dizendo que um mundo outro é possível. Mas diz isso, não de fora do mundo reificado, mas do seu mais profundo interior. A contradição definidora da literatura: penetrar no mundo da reificação para combatê-lo. (BASTOS, 2008, p. 66).

A dimensão fantasmal da Casa afigura-se como o caráter reificado do mundo. A casa que abriga os restos, os escombros de um passado glorioso, não se finda como mero depósito de lembranças pacificamente relegadas ao passado, mas permanece perturbadora, delimitando o modo de ser e de viver dos seus habitantes. O mesmo “mal que secretamente” roía Nina, em sua doença terminal, também corrói as paredes, as memórias, o passado, mas o faz secretamente, pois ainda reluz, como uma espécie de magia, as relíquias que encobrem a queda, tornando-se, pois, em um movimento cíclico no qual ruína e relíquia se misturam, apontando uma na outra o caráter de ameaça que desmorona o construto de uma tradição, mas que ainda a preserva como signo de sua materialidade. Assim,

ruína e a desagregação, portanto, não correspondem ao fim ou ao desmonte de uma determinada realidade, mas à imposição de uma situação ambígua, cuja compreensão se apresenta inacessível e cuja resolução ameaça ser imprevisível. (CÔRREA, 2008, p. 98).

A força do romance consiste não em uma solução redentora que aponta um caminho para as questões nacionais; mas está exatamente em fazer-se complexo, enlacrado, como redução estrutural (CANDIDO, 1989) que encena o dilaceramento da representação ante as questões do seu tempo. Deste modo, a vida, encerrada no objeto artístico, só pode ser delineada pela desagregação, despedaçada e enviesada pelas subjetividades que recortam a narrativa.

Assim é que Timóteo, embora tomado como louco, demonstra, contraditoriamente, uma extrema lucidez ante o espetáculo. Ele, “uma construção amorfa e inchada” (CARDOSO, 2005, p. 83), interdito no quarto, anulado como Meneses pelos irmãos, paradoxalmente esconde uma fortuna em joias, “ametistas, diamantes e topázios”, que pertencera a sua mãe. No interior de seu quarto de uma nobre casa empobrecida, as joias perderam o seu valor, inclusive de ornamento:

Trazia os braços e o pescoço juncados de pulseiras e de colares – [...] que eu não sabia de onde tinha desenterrado, mas que evidentemente eram joias de família. [...] e que agora

resplandeciam, puras, sobre aquele corpo que tantos julgavam marcado pela ignomínia (*idem*, p. 500).

Timóteo assume no próprio corpo as marcas da falência da família, ornando-se para estetizar a desonra que macula o nome dos Meneses ao revelar sua imobilidade. E, mais que isso, “sintetiza uma sociedade que necessita travestir-se para se deixar revelar” (SILVA, 1995, p. 138). Timóteo, com suas “lantejoulas rebrilhando na obscuridade (...)”, com suas riquezas “luxuosas e inúteis” (CARDOSO, 2005, p. 55), assume-se enquanto ser simbólico na narrativa.

É exatamente por meio de sua voz que se ouve a verdade intragável para Demétrio – a da espera incansável pela visita do Barão, uma figura que representa ainda um lampejo de status. Dele viria o reconhecimento da grandiosidade ainda vigente dos Meneses, uma espécie de rito que sacralizaria a linhagem e manteria o peso das conveniências, o amor da glória. Se ao longo dos anos essa visita não se concretiza, no velório de Nina ela surge como parte de um outro ritual – o do esfacelamento da família, que tem na morte da personagem seu limiar: “Então, finalmente o Barão comparecia àquela casa que tanto cobiçara sua visita. Não restava mais a menor dúvida de que, em tudo e por tudo, aquele era um dia fundamental na existência dos Meneses” (*idem*, p. 466).

O último capítulo da *Crônica*, “Pós-escrito numa Carta de Padre Justino”, funciona como uma espécie de epílogo do romance ao desvendar algumas questões que permanecem encobertas até então. Nele há o relato da extinção de Vila Velha, cidade dos Meneses, como se lê a diante:

[...] ia a meio a triste epidemia que liquidou nossa cidade. A Chácara dos Meneses foi das últimas a tombar, se bem que seu interior já houvesse sido saqueado pelo bando chefiado pelo famoso Chico Herrera. Vejo-a ainda, com seus enormes alicerces de pedra, simples e majestosa como um monumento em meio à desordem do jardim. A calça já tinha quase completamente tombado de suas paredes, as janelas, despencadas, batiam fora dos caixilhos, o mato invadia francamente as áreas outrora limpas e subiam pelos degraus já carcomidos - e, no entanto, para quem conhecia a crônica de Vila Velha, que vida ainda resumava ela, pelas fendas abertas, pelas vigas à mostra, pelas telhas tomadas, por tudo enfim, que constituía seu esqueleto imóvel, tangido por tão recentes vibrações. (*idem*, p. 495).

Longe de decretar o agônico fim e enterrar de vez a narrativa, Pe. Justino relata o triste destino de Vila Velha, arrasada por uma epidemia, mas que ainda mantém um suspiro fantasmal rondando a casa e exalando vibrações, sugerindo uma vida que se funde à morte, ambas complementares nesse romance que

sobrevive na dialética dos contrários, onde “Deus [...] muitas vezes assume o aspecto do mal. Sua lei é a da tempestade, não da calma” (*idem*, p. 508).

Atando início e fim pela imagem da morte, Lúcio Cardoso sinaliza para o movimento espiralar que compõe o romance e reconstrói o itinerário onde o fim é o começo, e vice-versa, onde a vida permanece, ainda que de forma espectral, em um cenário onde os mortos – as pessoas e as coisas – recusam-se à inércia e obrigam a memória a continuar trabalhando em uma reconstrução permanente e contraditória.

considerações finais

Da tensão e contradição entre o arcaico e o moderno tem-se a forma da consciência dilacerada do atraso na narrativa cardosiana, que une refinamento estético e a percepção dos autores, sobretudo pós-45, de que os problemas que ainda assombram a incompletude na nação não estão mais na pauta do dia. Assim, passamos da fase da consciência que via o atraso de forma sistêmica, conjuntural, para o momento em que se vê a impossibilidade de um projeto de nação.

Deste modo, a *Crônica da casa assassinada*, ao apresentar o relato da decadência dos Meneses de Vila Velha, representa, com eficácia, a desagregação que marca todo o percurso da formação da nação brasileira, construída pela via da adaptação, do atrito, da incompletude, das contradições, demonstrando com maestria que a sensibilidade da arte ainda pode dar ao homem condições de perceber-se enquanto sujeito histórico e, a partir dessa consciência, compreendê-la como intervenção, já que, ao fundar um mundo ficcional, remete inexoravelmente à visão do mundo material em que damos curso à história.

O jogo tão articulado que se opera no romance cardosiano entre o novo e o velho, entre aquilo que parecia o chão da civilização e o que soava arcaico e decadente, atestando não a anulação de um pelo outro, mas a trama imiscuída que forma o tecido social e histórico brasileiro, se faz ver a todo momento na atualidade. O romance, assim, trata de um passado que embaça a visão do futuro, ao mesmo tempo em que fala de um futuro impregnado de passado.

A estrutura do romance de Lúcio Cardoso, portanto, insere-se nessa ordem de reflexão em torno da vida brasileira. A sua forma residual, complementar, fragmentada, esfacelada, desenha a própria trajetória brasileira. A pequena cidade de Vila Velha, o interior, o casarão, a chácara dos Meneses estão envolvidos nesse processo modernizador. Eles espelham um mundo alicerçado nos dividendos e nas fraturas desse modo de concepção do aparato modernizador. A atmosfera da morte que forja um movimento cíclico no romance patenteia a falência da dicotomia entre o novo e o velho, o moderno e o atrasado, denotando que a única saída é o impasse. Considerados os problemas vivenciados na realidade brasileira do século XXI, nunca Lúcio Cardoso foi tão atual e necessário.

referências bibliográficas

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

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

BASTOS, Hermenegildo. Formação e Representação. In: Cyntrão, S. (org.) *Revista Cerrados*, nº. 21, Brasília, 2006.

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

CANDIDO, Antonio. Crítica e Sociologia. In: *Literatura e Sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2006.

CANDIDO, Antonio. Literatura e subdesenvolvimento. In: *A Educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.

CARDOSO, Lúcio. *Crônica da casa assassinada*. 6. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

CARDOSO, Lúcio. *Crônica da casa assassinada*. 2. ed. crítica rev. coord. por Mario Carelli. Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima, ALLCA XX, 1996. (Col. Archivos, 18).

CHIAPPINI, Ligia. *O foco narrativo (ou a polêmica em torno da ilusão)*. 10. ed. São Paulo: Ática, 2005.

CORRÊA, Ana Laura dos Reis. Era Apenas a Sobrevivência de Coisas Idas: Lúcio Cardoso e a Crônica da Ruína e da Desagregação em Região Periférica. In: *Anais do Congresso Internacional da Associação Brasileira de Literatura Comparada, 2006: Lugares de Discursos*. Rio de Janeiro: Abralic, 2006.

FRIZON, Marcelo. Morte e Vida Severina e o super-regionalismo. In: *Revista Terceira Margem*, vol. 9, n. 12, 2005. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/tm/article/view/37874>. Acesso em: 07 dez, 2020.

MORENO, Naiara Alberti. *O coronel e o lobisomem nas veredas da literatura regionalista brasileira*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2015.

MORETTI, Franco. Conjeturas sobre a literatura mundial. In: *Novos Estudos Cebrap*, n. 58, nov. 2000, p. 173-181. Disponível em: <http://novosestudos.com.br/produto/edicao-58/>. Acesso em: 07 dez. 2020.

PEREIRA, Lúcia Miguel. *História da literatura brasileira, prosa de ficção de 1870 a 1920*. Rio de Janeiro: José Olympio/MEC, 1973.

PORTELLA, Eduardo. A linguagem prometida. In: CARDOSO, Lúcio. *Crônica da casa assassinada*. 2. ed. crítica rev. coord. por Mario Carelli. Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima, ALLCA XX, 1996. (Col. Archivos, 18).

ROSA, Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

SILVA, Enaura Quixabeira Rosa e. *A alegoria da ruína: uma análise da Crônica da casa assassinada*. Maceió: HD Livros, 1995.