

# LÚCIO CARDOSO NO CONTEXTO DO ROMANCE DE 30: UM INTIMISTA ✓

26

Renato de Souza ALVIM<sup>1</sup>

---

✓ Artigo recebido em 15/08/2019 e aprovado em 26/10/2019.

<sup>1</sup> Ph.D. em Português e Estudos lusófonos pela Indiana University (E.U.A.). Mestrado em Português e Estudos lusófonos pela Indiana University (E.U.A.). Mestrado em Educação pela Ball State University (E.U.A.). Docente de Português e Espanhol no Department of Philosophy and Modern Languages na California State University\_Stanislaus. E-mail: [ralvim@csustan.edu](mailto:ralvim@csustan.edu).

**LÚCIO CARDOSO NO CONTEXTO DO  
ROMANCE DE 30:**

UM INTIMISTA

**RESUMO**

O alinhamento de Lúcio Cardoso (1912-1968) com a literatura intimista de Cornélio Penna e Octavio de Faria marca o segundo momento do Modernismo de 1922. Sua trajetória literária é acompanhada no presente artigo utilizando-se da comparação entre alguns de seus escritos mais significativos com os dois mais importantes romances de Cornélio Penna e Octavio de Faria, *Fronteira* (1933) e *Mundos mortos* (1937), respectivamente. O trabalho de Lúcio se estabeleceu a partir de crescente distanciamento da tendência social do romance de 30 para um volumoso romance psicológico, e se deu principalmente pelo mergulho no caráter introspectivo e na subjetividade das personagens, culminando em um novo rumo em termos temáticos e estruturais. A boa repercussão crítica e de público do romance inaugural, *Maleita*, (1934) do jovem escritor, ainda aos 22 anos, apontava para uma promessa de sucesso como engajado nas questões do romance social. Tal promessa, porém, se viu frustrada quando Lúcio apresentou, um ano depois, *Salgueiro*, romance com processo de individuação de personagens e sua consequente tomada de rumo como resultantes de escolhas pessoais, e não de um grupo que reivindica justiça social ou denuncia exploração classes. Importantes nomes de uma escritura já intimista, Cornélio Penna e Octavio de Faria são aqui aproximados a Lúcio Cardoso no que diz respeito a temática e estrutura de algumas de suas obras. Tais aspectos, além da relação pessoal de amizade entre esses escritores, fizeram da produção cardosiana singular e, ao mesmo tempo, identificada com um seleto grupo de autores brasileiros do romance de 30.

Palavras-chave: Lúcio Cardoso. Romance de 30. Escritores intimistas. Cornélio Penna. Octavio de Faria.

**LÚCIO CARDOSO IN THE CONTEXT OF  
1930'S NOVEL:**

AN INTIMIST AUTHOR

**ABSTRACT**

Brazilian writer Lúcio Cardoso's (1912-1968) literary trajectory was marked by a progressive distancing from the so-called 1930's novels, which had a strong commitment to portray Brazilian economic and political contexts. His literary production became rather identified with a psychologically oriented set of works like the ones by Cornélio Penna and Octavio de Faria. After the good repercussion of Cardoso's inaugural novel *Maleita* (1934), which was associated with the social interests of the social novel, the 22-year-old writer took a different path, creating works increasingly delved towards introspective characters in short stories and novels. It is such a writing trajectory that is analyzed in this article through comparisons established with two important literary pieces by significant writers from the second moment of the 1922's Modernist movement: Cornélio Penna's *Mundos mortos* (1937) and Octavio de Faria's *Fronteira* (1933), two of the most important Brazilian intimist authors. Besides Cardoso's close friendship to Penna and Faria, there is more to the relationship among their literary pieces, which compound a select group of Brazilian writers at the time.

Keywords: Lúcio Cardoso. Romance de 30. Escritores intimistas. Cornélio Penna. Octavio de Faria.

## 1 INTRODUÇÃO

Lúcio Cardoso (1912-1968), mineiro de Curvelo, é autor cujo trabalho tem sido foco de interesse crescente, porém ainda muito tímido no meio acadêmico caso se leve em consideração a relevância de sua obra no contexto literário nacional. Muito do que produziu permanece pouco explorado pela maioria dos especialistas em estudos lusófonos e latino-americanos. Além do terreno literário, o autor incurvou pelo cinema no então nascente Cinema Novo, sendo também pioneiro no Teatro Experimental do Negro, e durante os últimos anos de sua vida produziu o que hoje é um acervo de pinturas com cerca de quinhentas telas. Lúcio dizia-se portador de um “mal de proporções catastróficas--uma imaginação que nunca permanece em repouso” (CARDOSO, 1960, p. 18), o que lhe permitiu uma produção em grande parte ainda desconhecida e constituinte de desafio para estudiosos de diversas áreas.

Observa-se já no seu segundo romance publicado, *Salgueiro*, o movimento que vai culminar décadas mais tarde em textos de elaboração bastante mais complexa. Ao lado de escritores como Rachel de Queiroz, Graciliano Ramos, José Lins do Rego, Jorge Amado, Octavio de Faria e Cornélio Penna, Lúcio Cardoso figura como um dos nomes mais importantes dessa fase do romance iniciado na década de 30--segundo momento do Modernismo, movimento lançado na Semana de Arte Moderna de 22--e sua obra *Crônica da casa assassinada* (1959) é considerada uma das mais representativas inovações da prosa brasileira do século XX.

A partir dos anos 30, quando se é possível identificar dois distintos grupos--o do romance social e o do romance intimista--, percebe-se o caminho tomado pelo texto cardosiano em direção ao segundo grupo; mas isso se dá não sem controvérsia. (N)ela (se) envolveram Lúcio Cardoso e a crítica e a produção literária da época. Dos anos 40, anotamos a definição do traço intimista já amplamente adotado como inerente à obra do autor, para, nos anos 50, coroar a prosa cardosiana com sua obra-prima, *Crônica da casa assassinada* (1959), produção mais madura que revela um autor bem mais elaborado quanto à estruturação de texto, ao trato do conteúdo e ao delineamento de suas personagens.

Dois outros autores, Cornélio Penna e Octavio de Faria, reconhecidamente intimistas na sua literatura, têm aqui seus romances *Fronteira* (1933) e *Mundos mortos* (1937), respectivamente, aproximados aos textos do autor mineiro em função de sua afinidade tanto na literatura quanto na vida pessoal. Alfredo Bosi aproxima a ficção de Lúcio Cardoso à de Cornélio Penna, reconhecendo-os como “talvez os únicos narradores brasileiros da década de 30 capazes de aproveitar sugestões do surrealismo sem perder de vista a paisagem moral da província que entra como *clima* nos seus romances” (BOSI, 1994, p. 414). Além do caráter sombrio dos ambientes e da nebulosidade das personagens desses dois autores ligados a Minas Gerais (Lúcio, por nascimento, e Cornélio, por admiração), seus caminhos artísticos coincidem também via Belas Artes, mais especificamente pela pintura. Cornélio Penna iniciou sua carreira como pintor para, em seguida, trocar o pincel pela pena. Lúcio, por sua vez, em consequência de um acidente vascular cerebral em 1962, tomou o caminho inverso, produzindo cerca de quinhentas telas, uma vez impossibilitado de escrever e de se comunicar oralmente.

## 2 METODOLOGIA

Como forma de se justapor parte da obra de Lúcio e Cornélio artistas no campo literário, juntamente à do escritor Octavio de Faria, outro integrante do grupo romance introspectivo, apresentaremos análises estruturais e textuais de romances de Cornélio Penna (1933), de Octavio de Faria (1937) e de Lúcio Cardoso (1959), além de sua novela *Inácio* (1944).

### 2. 1 ASPECTOS ESTRUTURAIS E TEXTUAIS

O aspecto estrutural das quatro obras apresenta semelhanças, principalmente se se comparam as obras de Lúcio Cardoso e de Cornélio Penna, ambas com **foco narrativo** em primeira pessoa; já no romance de Octavio de Faria, o narrador é em terceira pessoa, onisciente, porém, bastante complexo, uma vez que lança mão do fluxo de consciência de alguns dos protagonistas para relatar sua percepção dos acontecimentos. Daí, exprime com maior intensidade seu ponto de vista, diminuindo

as fronteiras entre papéis definidos de narrador-protagonista e narrador-observador, mesclando, assim, esses espaços.

Se em Lúcio há multiplicidade de vozes (ainda que todas em primeira pessoa), em Cornélio há uma única. Pelo menos é o que se imagina até o penúltimo capítulo, pois, aí, denominado *Epílogo*, uma outra narrativa aparece, revelando que o que se apresentou foram transcrições de um diário de alguém que não se conhece, mas que teria acompanhado os acontecimentos bastante de perto. Não há, nesse diário, sugestão de novas interpretações, mas lança-se a dúvida quanto à autoria do texto que, dessa forma, ganha status de **transcrição**. Uma leitura mais cuidadosa anotará títulos no primeiro e no último capítulos apenas. O primeiro apresenta logo no início as palavras *Do Diário*--não sendo verdadeiramente um título, senão uma pista de sua origem. Há essa surpresa, por assim dizer, quanto ao uso dos capítulos, o que também se encontra na citada novela de Lúcio, ainda que de forma um pouco diferente, mas com semelhante efeito. Após toda narrativa em primeira pessoa--apresentada pelo personagem Rogério--no último parágrafo da novela, esse protagonista revela que há três anos encontrava-se em processo de convalescência em um sanatório.

Aqui a questão que se levanta não é a da autoria do texto, mas a da veracidade do que se narrou, oferecendo ao leitor a possibilidade de questionar se tudo acontecera realmente como o narrador havia apresentado, se fora completamente adulterado, ou mesmo se tudo não passara de delírio seu. Mas o efeito da técnica sobre o leitor é muito mais importante quanto ao seu aspecto inusitado do que quanto à veracidade ou não do narrado, pois sabe-se tratar de um romance de ficção.

Talvez possa-se pensar em **metanarrativa**, uma vez que a primeira pessoa que apresenta os fatos distancia-se do texto, chamando, dessa forma, atenção para os desdobramentos que o narrador (re)criou. Assim posto, a semelhança da narrativa em primeira pessoa aparece aliada à técnica de um desdobramento da narração tanto na novela de Lúcio Cardoso quanto no romance de Cornélio Penna. Vale lembrar que no citado romance cardosiano essa voz em primeira pessoa é utilizada por, no mínimo, uma dezena de personagens, aspecto que torna a narrativa bastante mais complexa quando comparada às outras obras mencionadas.

Também em *Mundos mortos*--como em *Fronteira*--Octavio de Faria se vale do subgênero **diário**, porém não como técnica narrativa, senão como um momento da narração. Há um episódio na segunda parte do romance, denominado *A sombra de Deus*, em que uma página do diário de um dos adolescentes é esquecida na sala de aula, o que abre espaço para o autor incluir a questão da homossexualidade. Em Lúcio, tal questão aparece no romance como denúncia do preconceito e como forma de se questionar seu caráter de patologia segundo a percepção dos moradores da Chácara dos Menezes--à exceção de Nina. Tanto em Lúcio como em Octavio, percebe-se a moral conservadora do Brasil dos anos 30-50 que caracteriza um sistema fechado ao qual determinados assuntos ou são simplesmente calados, ou são apresentados sob forma de desvio e patologia.

Quanto ao **foco narrativo**, Octavio utiliza um narrador onisciente para contextualizar a opinião de um narrador-observador que relata os fatos, porém sem interferir neles. Por outro lado, o autor estabelece um equilíbrio na condução dos acontecimentos ao usar o monólogo interior, acrescentando a percepção dos protagonistas e flexibilizando o papel do narrador. Assim, fica estabelecida uma alternância na apresentação das versões e impressões do que se narra. É com bastante esmero que se o faz nesse romance, muitas vezes conduzindo o leitor de volta ao início do texto para diferenciar de quem é a voz, se do narrador-observador, se do narrador-personagem. Além dessa alternância, há momentos em que o narrador-observador utiliza verbos na primeira pessoa do plural, incluindo o leitor e dividindo com ele a experiência, enfim, aproximando-se esses dois:

Custamos a compreender esse gênero de sentimentos e em geral são necessários vários acontecimentos imprevistos para que tomemos consciência desse fundo sensível que não morreu em nós e vibrará sempre que for tocado (FARIA, 1969, p. 82).

Dessa maneira, se em Lúcio Cardoso e em Cornélio Penna a voz narrativa em primeira pessoa fornece o ponto de vista das personagens, em Octavio de Faria, este aparece por duas vias: através do fluxo de consciência das personagens e do uso de verbos na primeira pessoa do plural, indicando que o narrador em primeira pessoa e o leitor se constituem como um só a compartilhar seu ponto de vista.

Outro aspecto estrutural que aproxima a obra de Lúcio Cardoso à de Cornélio Penna é seu **caráter gótico**, presente seja nos motivos e nas imagens sombrias, no cadavérico, nas referências à morte que rói ou ronda, no aspecto funesto de ambientes e personagens e no fantasmagórico que compõe cenas e gestos, seja através de percepções por meio de vários sentidos, como aquelas despertadas pelas menções do odor de incenso das igrejas e dos porões mofados, do ruído dos sinos que agonizam ou choram, ou mesmo da experiência extra-sensorial no sonambulismo, ou do **déjà vu** que acompanham os personagens. A tais experiências pode-se aliar um outro fator de extrema relevância nessas obras: a questão do tempo. Sendo as referidas obras apresentadas **in media res**, a posição do leitor é de espectador que de repente se depara com acontecimentos que envolvem personagens e lugares desconhecidos e aparentemente sem sentido, mas que podem (ou não) vir a ser explicados ao longo do texto.

Na observação de Bosi, tais aspectos têm lugar e são coerentes com o conjunto da obra de Lúcio Cardoso e de Cornélio Penna:

A decadência das velhas fazendas e a modorra dos burgos interioranos compõem atmosferas imóveis e pesadas onde se moverão aquelas suas criaturas insólitas, oprimidas por angústias e fixações que o destino afinal consumará em atos imediatamente gratuitos, mas necessários dentro da lógica poética da trama (BOSI, 1995, p. 414).

Bosi aponta não somente para o estranhamento que as criações desses autores podem gerar, mas também para um avanço por elas proposto: a distância de um **relato psicológico** mencionada é o diferencial que essa geração apresenta quando comparada à primeira geração de 22, em que a influência freudiana e da Psicanálise havia sido claramente assumida. Um bom exemplo é a apropriação que dadaístas e cubistas fazem das sugestões do inconsciente, preferindo-as aos apelos da razão e do cotidiano.

Ainda quanto ao **tempo**, é característico das obras dos três autores o uso de um tempo particular que se desenvolve dentro dos ambientes onde se deslocam as famílias, em comparação com o tempo que existe fora dos mesmos. Na novela *Inácio*, por exemplo, esse tempo é percebido como uma prostração sonolenta e febril que acompanha Rogério todo o tempo em que está no quarto de pensão onde

reside. A respeito de *Crônica da casa assassinada*, conforme observa o crítico Louzada Filho (1959), a chegada de Nina, recém-casada, personagem estranha à Chácara onde vivia a família do marido, modificara a dinâmica dos acontecimentos naquele lugar. Ao tempo da Chácara, por si mesmo diferente daquele de Vila Velha (aldeia próxima), Nina acrescenta um tempo outro, quebrando o ritmo e o estado de coisas. Tal se percebe também na chegada da personagem Tia Emiliana, em *Fronteira*, e seu tremendo impacto sobre as vidas de Maria Santa, dos empregados, do narrador e dos inúmeros visitantes do casarão: anônimos, conhecidos, familiares ao leitor ou apenas surgidos aparentemente do nada. O narrador relata: “Tia Emiliana dera uma vida nova e misteriosa à casa, adormecida, que passou logo a ser o centro íntimo da cidade” (PENNA, 1991, p. 35).

Já em Octavio de Faria, o leitor depara-se com um tempo linear com todos os fatos narrados no pretérito por um narrador onisciente, que se permite, inclusive, fazer malabarismos com a sequência temporal e antecipar alguns fatos futuros, como em: “Muitos anos mais tarde, ainda se lembraria dessa noite de luar que se seguira a um dia de uma beleza tão grande--e tão decisivo para ele” (FARIA, 1969, p. 67).

Aliado ao tempo, deve-se considerar o **espaço** por onde se deslocam as personagens, em geral um espaço doméstico. Tanto em Lúcio em Cornélio, o espaço doméstico é privilegiado, apresentando a dinâmica familiar em separado da do espaço externo à casa; casa que, em nenhuma dessas obras, será sinônimo de aconchego e de lar; pelo contrário, será identificada como lugar claustrofóbico e de confinamento, que impele as personagens a fugirem do mesmo, a abandoná-lo. O narrador não-identificado de *Fronteira*, por exemplo, esclarece sua impressão sobre tal ambiente:

E foi então que eu quis fugir, afastar de mim aquele ambiente que me pesava, sufocante, como um grande véu. Quis saltar por sobre o círculo mágico que me cingia, cada vez mais apertado; quis ver lá fora o mundo cotidiano, os dias que passam sem análise... (PENNA, 2001, p. 91).

Assim também o é em *Crônica da casa assassinada*, onde a Chácara dos Meneses se contrapõe à Vila Velha do povo, dos curiosos, do cotidiano, que em nada parece ter a ver com o lado de dentro da casa. Também na casa da

protagonista de *Fronteira*, Maria Santa, um ritmo peculiar se diferencia daquele do espaço exterior ao do casarão: “Era esse o contacto, direto e vivo, de toda aquela casa enorme e fechada como um cofre, com a pequena cidade, que se aborrecia, espalhada em torno dela” (PENNA, 2001, p. 73). Essa divisão de espaços delimita dois mundos bastante distintos, que parecem nunca poder se comunicar ratificando-se, desta forma, o hiato entre ambos.

É esse espaço de **fronteira** (fronteira da insanidade, da obscuridade, do fantasmático, do fantasmagórico, do desejo versus o real, do consciente, do são, do racional etc.) pelo qual perambulam tanto os que estão do lado de lá (da narrativa) quanto os que estão do de cá (da leitura) sem jamais se tocarem, a não ser no plano das ideias, do simbólico e da interpretação. Em outras palavras, o limite sugerido pela fronteira (linha imaginária que separa ou que, dialeticamente, também interliga) coloca em contato dois espaços distintos: o das personagens que vivem seus conflitos beirando o irreal, o sonho, o delírio, e o dos leitores que acompanham, sem poder interferir, o desenlace da narrativa. Contudo, na medida em que o texto vai-se desvelando pelos olhos interpretativos do leitor, esses dois mundos têm a possibilidade de se vislumbrar, colocando-se frente a frente. Ambos servem de referência um para o outro, como espelho que ocupam realidades bastante distintas.

Nas referidas obras dos três autores, podem-se encontrar registros fortes desse espaço transitório. Em *Inácio*, por exemplo, Rogério Palma se pergunta se seria possível escapar daquela *prisão*. Em *Crônica da casa assassinada*, é Nina quem admite:

Ah, foi sempre este o mal daqui: fazer-me sentir prisioneira, sozinha e sem possibilidades. (...) E no entanto vim--e no entanto transpus as portas do meu cárcere, porque há uma força superior que me impele, e eu vim ao encontro do meu destino, como quem abre espontaneamente as portas de sua prisão (CARDOSO, 1991, p. 237).

Em *Fronteira*, esse espaço é percebido como estranhamento que se manifesta quando o narrador, logo no início, retorna à sua casa e não reconhece a si mesmo:

E não posso conter um movimento de recuo medroso. Está alguém ali. O seu olhar baço encontrou-se com o meu e vi sua face manchada e lívida...Volto, trêmulo, e fito com esforço aquele vulto, e ele surge, lentamente, de entre as manchas, e forma-se, toma corpo, vindo parar

diante de mim. E me reconheço, por entre o mareado do espelho...  
(PENNA, 2001, p. 23).

Esse lugar assombrado pelas memórias por onde as personagens vagueiam traz marcas que ou não se podem apagar, ou não podem ser alteradas com a passagem do tempo, pois elas estão presentes nas paredes, nos cômodos, nos objetos, enfim, em tudo o que faz parte do cotidiano das protagonistas.

Nas obras de Cornélio Penna e de Lúcio Cardoso, **tempo** e **espaço** se entrecruzam, traduzidos em móveis, roupas, utensílios e cômodos inteiros que se encontram incrustados como uma chaga viva a lembrar a todos que o passado está ali, marcando presença e interferindo no cotidiano. Como um texto em palimpsesto, sobre as paredes das habitações podem-se ler imagens, contornos e histórias inteiras que acompanham as diferentes gerações de personagens. Encontramos na Chácara dos Meneses, espaço principal desse romance cardosiano, inúmeros sinais dessas memórias sob diferentes formas: no papel de guardião dos valores e memórias da família que Demétrio, o irmão mais velho, assume (ainda que precária e hipocritamente); na incorporação que Timóteo, irmão mais novo, faz da mãe e da tia-avó, Maria Sinhá, usando vestidos e joias daquela e se inspirando nesta ao recontar com grande admiração e orgulho os seus feitos; e, quanto ao espaço, na descrição da decadência do prédio da Chácara como metonímia da destruição da própria família, no quarto sempre fechado de Timóteo que guarda a memória pulsante e patológica de um passado cada vez mais distante da realidade, e no Pavilhão abandonado, primeira sede da propriedade.

Um recurso, porém, chama-nos a atenção em particular, pois é usado de maneira semelhante nos romances de Cornélio e de Lúcio: o impacto do **recurso visual** através da pintura/iconografia. Na Chácara, um quadro de Maria Sinhá, que antes se encontrava pendurado em uma das paredes de sala de estar, fora retirado depois de muitos anos, deixando ali sua marca, imediatamente percebida pelo médico (como um sintoma?) de Vila Velha: “Por cima, destacando-se nitidamente da parede, havia a marca de um lugar outrora ocupado por um quadro” (CARDOSO, 1991, p. 170). Este mesmo quadro havia sido descrito com grande riqueza de detalhes por Nina em sua primeira visita ao porão da Chácara, na companhia de duas criadas da casa:

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. 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, 1991, p. 161).

A impressão que o quadro causa em Nina é tão intensa que faz com que ela e as outras duas mulheres presentes no porão sintam-se como um único indivíduo. De acordo com Nina, então assumindo a voz narrativa, a reação das personagens diante da tela fora idêntica. Daí o impacto da imagem de Maria Sinhá ser tão mais forte que a presença viva das três mulheres, a ponto de submetê-las à sua imponência. Igual mestria Lúcio Cardoso pintor revelaria alguns anos mais tarde nas telas que produziu após seu primeiro acidente vascular cerebral.

Em Cornélio Penna, há semelhante importância no casarão e nos objetos que abriga, e pode-se notá-lo no subjugo dos seres humanos à força das coisas de dentro daquele ambiente. Assim refere-se o narrador ao casarão:

Suas salas gigantescas e toscamente construídas eram mobiliadas com raros móveis muito grandes, de pau-santo, rígidos e ásperos, e davam a impressão de que os avós de Maria, seus antigos possuidores, levavam uma vida de fantasmas, em pé diante da vida, só se sentando ou recostando, quando doentes, para morrer (PENNA, 2001, p. 29).

Como em Lúcio Cardoso, neste romance, a pintura na parede torna-se tão viva quanto os seres que com ela dividem espaço:

Só então surgiram a meus olhos os retratos que pendiam das paredes, de longos cordões vermelhos, presos a ganchos profundamente enterrados na cimalha. No maior deles, Dona Maria Rosa, de vestido preto de pregas [...]. A cabeça pendia para a frente, num esforço para escutar bem, não perder uma só palavra, nem qualquer intenção oculta de quem falasse. E sua imagem, rudemente emoldurada, era o único ouvinte atento que tinha o Juiz (PENNA, 2001, p. 42).

Há todo um movimento, ou seja, um dinamismo, associado à pintura emoldurada na parede traduzido no uso do verbo **surgir**. Tem-se a impressão de que não são os olhos que se movem em direção ao quadro, que veem os retratos ou vão ao seu

encontro, mas, pelo contrário, são os retratos que surgem aos olhos do narrador, avançando em direção a estes. Também se nota que os ganchos estão enterrados (como que se tivessem morrido) e que a projeção do corpo da figura de Dona Maria Rosa precipita-se da tela para o espaço onde se encontram o narrador e o Juiz. É a figura do quadro a que parece estar viva, contrastando-se com as duas figuras humanas, sujeitos passivos perante a tela dependurada na parede.

Em Octavio Faria, o ambiente religioso do Colégio São Luis de Gonzaga torna-se lugar da convivência diária dos protagonistas masculinos, espaço ao qual a mulher só tem acesso bastante restrito. Mesmo não sendo internos, passam ali grande parte do dia e aprendem, com os relatos dos colegas, sobre o mundo para além dos muros daquela instituição e da cartilha de ideologia religiosa a que ouvem pela boca dos professores padres, retornando às suas casas somente ao fim do dia. Sendo também um dos narradores, Padre Luis aparece como intermediário entre o discurso científico do mundo da descoberta dos adolescentes (seu desenvolvimento físico e biológico) e o discurso religioso. Por mais que tente convencer os alunos a reprimirem seus pensamentos e desejos sexuais, reforçando a ideia das virtudes religiosas--mais especificamente o ideal de preservação da virgindade até o casamento--, o padre sabe ser essa uma batalha praticamente perdida, sem nunca, porém, abandonar suas esperanças. O ambiente religioso não apresenta nada do aspecto gótico da prosa de Cornélio e Lúcio. O colégio religioso se reduz praticamente à sala de aula e ao confessionário, locais por onde transitam os jovens protagonistas sem qualquer aspecto sombrio.

Outro diferencial entre essa obra e as de Cornélio e Lúcio é o fato de ela privilegiar a perspectiva do jovem pré-adolescente do sexo masculino. Na verdade, esse romance abre espaço para se levantarem questões morais apenas a partir da visão masculina, uma vez que a voz feminina ou é a da prostituta (aliás, termo jamais utilizado na narrativa, optando o autor pelo eufemismo *habitante da casa de pensão*) ou a da mulher que é mãe de família e salvaguarda os valores do casamento e da castidade. O sistema familiar e os subsistemas aos quais os protagonistas pertencem são pouco aprofundados no texto, que privilegia o conflito psicológico e moral, sem muito desenvolver ou detalhar a atuação das famílias na decisão de alguns jovens. Sabe-se que a influência da família é forte e definitiva

pois, ainda que seu sistema de valores seja questionado por alguns dos adolescentes, ela é o esteio que sustenta as noções de certo e errado, e de verdade e de mentira que os jovens levam consigo. O texto parece espelhar esse caráter de negação de questionamentos por parte das famílias, pois sabe-se que os jovens estão na puberdade e se veem diante de questões bastante profundas, e é por essa via que se pode perceber um espaço para se questionarem muitos dos valores da sociedade brasileira--mais especificamente os daquelas famílias que vivem no espaço urbano--através do discurso religioso.

### 3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como se pode perceber, a aproximação entre Lúcio Cardoso, Cornélio Penna e Octavio de Faria pousa bastante na individualidade de cada sujeito da narrativa, nas peculiaridades de cada personagem, enfim, no intimismo que une a produção dos referidos autores.

Em Lúcio e em Cornélio, a aproximação se dá fortemente também através dos ambientes que esses autores criam e que são habitados por personagens que vagam quase que sob um automatismo, aparentemente sufocados pelo espaço em que vivem e pelos objetos que o ocupam--espaço este que nada mais é senão projeção de suas almas sombrias. À vivacidade desses ambientes--e a seus objetos, imagens, mobiliário etc.--contrastam-se personagens que por entre eles vagueiam, qual zumbis.

Um forte caráter visual singulariza também as obras de Lúcio Cardoso e Cornélio Penna e sublinha, por contraste, a incomunicabilidade oral entre suas personagens. Tanto em um quanto no outro, a dificuldade de comunicação espontânea entre os personagens expõe sua capacidade precária de saírem de si mesmos voluntariamente para estabelecer uma relação saudável com quem quer que seja; o que se capta como informação é o que se expele por meio do suor, o que se lê nos olhares, o que se interpreta a partir de seus gestos. A palavra nunca pareceu tão incompetente para comunicar.

Já em Octavio Faria, o espaço apresentado não possui a mesma expressão ou não aparece como lugar privilegiado.

Seja por meio da ideologia religiosa ou dos valores da família conservadora do Brasil de sua época, na leitura das obras desses três escritores, ainda que não pertencentes à corrente do romance social, transparecem os valores da sociedade como um todo e, mais especificamente, das relações familiares em tal contexto; mas é na intimidade de cada personagem, no vaguear de suas mentes e no devaneio de seus pensamentos que vamos encontrar a força de maior magnitude dos autores. Em outras obras dos referidos autores, fica a possibilidade de estabelecerem mais correlações.

A constante exposição a que os personagens ficam sujeitos a cada capítulo nos fornece um quadro daquilo que vai pela sua mente, controlando, descontrolando, ou sendo controlada por fatores diversos e tomando de cada uma dessas personagens uma contribuição para a totalidade da obra. O intimismo nos convida a todos a um percurso pelo interior dessas personagens, o que, de forma alguma, nos prepara para umas tantas surpresas pelas quais os referidos textos também se primam.

## REFERÊNCIAS

ANDRADE, Carlos Drummond de et al. *Opiniões Críticas sobre a Obra de Lúcio Cardoso*. **Minas Gerais Suplemento Literário**. 30 nov. 1968.

ATAÍDE, Tristão de. *O antideletante*. **Minas Gerais Suplemento Literário**. 6 jan. 1961.

ATHAYDE, J. C. Austregésilo de. *Crônica da casa assassinada*. **Jornal do Comércio**. 29 mai. 1959.

AYALA, Walmir. *Crônica da Casa Assassinada – um romance imoral? (I e II)*. **Correio da Manhã**. 6 e 20 jun. 1959.

AYALA, Walmir. *Lúcio Cardoso – Crônica da Casa Assassinada – Personagens*. **Jornal do Comércio**. 11 set. 1960.

AYALA, Walmir. *Lúcio Cardoso: O Corcel de Fogo*. **Minas Gerais Suplemento Literário**. 5 nov. 1988.

BANDEIRA, Manuel. *Lúcio Cardoso*. **Folha de São Paulo**. 3 dez. 1960.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1994. 910 p.

BRANDÃO, Ruth S. *Uma escrita de beira abismo*. **Hoje em Dia**. 11 ago. 1996.

BUENO, Luís. **Uma história do romance de 30**. São Paulo: EDUSP, 2006. 712 p.

CÂNDIDO, Antônio. **A educação pela noite: e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1987. 264 p.

CARDOSO, Lúcio. **Crônica da casa assassinada**. Ed. Mário Carelli. Madri: Arquivos, 1991. 810 p.

CARDOSO, Lúcio. **Diário completo**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1960. 756 p.

CARDOSO, Lúcio. **Inácio**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. 380 p.

CARDOSO, Lúcio. **Maleita**. Rio de Janeiro: Schmidt, 1953. 252 p.

CARDOSO, Lúcio. **Salgueiro**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 2007. 253 p.

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

BRANCO, Lúcia C. **Eros travestido: um estudo do erotismo no realismo burguês brasileiro**. Belo Horizonte: UFMG, 1985.

DORR, Jöel. **Introdução à leitura de Lacan: o inconsciente estruturado como linguagem**. Porto Alegre: Artmed, 2003. 204 p.

FILHO, Adonias. **O romance brasileiro de 30**. Rio de Janeiro: Bloch Editores, 1969.

FARIA, Octavio de. **Mundos mortos**. Rio de Janeiro: Gráfica Record, 1969.

FUNDAÇÃO CASA DE RUI BARBOSA. **Inventário do arquivo de Lúcio Cardoso.** Rio de Janeiro. Rosângela Florido Rangel e Eliane Vasconcellos Leitão (org.). Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1989.

HERMAN, Arthur. **A ideia de decadência na história ocidental.** Trad. de Cynthia Azevedo e Paulo Soares. Rio de Janeiro: Record, 1999.

MARTINS, Wilson. **Pontos de vista.** (crítica literária). 1958/1959. São Paulo: T. A. Queiroz, 1991.

PENNA, Cornélio. **Fronteira.** Rio de Janeiro: Artium, 2001. 183 p.