

Between the Fantastic and the Phantasmagoric in Crônica Da Casa Assassinada

Barbara Del Rio Ara Jo

Received: 8 December 2018 Accepted: 5 January 2019 Published: 15 January 2019

Abstract

This paper aims to establish relations between the fantastic realism and the representation of commodities fetish procedure, described by Karl Marx. The proposal is to show the fantastic representation can drive to phantasmagoric, deepen more the knowledge about the social reality. By Crônica da Casa Assassinada, it will be possible to develop a materialist analyze, which conceive the literary art as able to represent the objet as a new perspective and as recognition: on the first aspect, the experiment can be tuition for what was known, in face of a new characterization. However, it does not make art something uncritical; on the contrary, reveals its shades, whose origins are in the society organization.

Index terms— phantasmagoric; fantasticrealism; crônica da casa assassinada.

realismo fantástico e a representação do processo de fetichismo da mercadoria, descrito por Karl Marx. A intenção é mostrar que o fantástico pode levar a fantasmagoria, aprofundando ainda mais o conhecimento da realidade social. Através da obra Crônica da Casa Assassinada, será possível empreender uma análise materialista que concebe a arte literária como capaz de estetizar os objetos tanto como uma nova visão quanto como reconhecimento, sendo que, no primeiro caso, o experimento pode vir a ser o reforço do que já se conhecia, mesmo diante de uma nova roupagem. Entretanto, isso não faz da arte algo acrítico; ao contrário, revela seus matizes, cujas origens estão na organização da sociedade.

Palavras-chave: fantasmagoria; realismo fantástico; crônica da casa assassinada.

1 I. O Realismo Fantástico e a

Fantasmagoria da Realidade formalista russo Viktor Chklovsky, preocupado em explicar a arte como procedimento, explicita que as ações, assim como os objetos, tendem a nos parecer tão familiares que desaparecem suas especificidades da nossa linha de reconhecimento: o objeto se acha diante de nós, sabemos-lo, mas não o vemos. (CHKLOVSKY, 1975, p.45) Nesse sentido, o estudioso discute o papel da arte nesse resgate de percepção e de sensibilidade e, para além disso, deixa aberta uma seara importante: quanto mais parte da realidade, do nosso cotidiano e do campo de convivência habitual, mais o objeto e as ações tendem a desaparecer, isto é, uma vez tornadas habituais, elas também se tornam automáticas (CHKLOVSKY, 1975, p.45) Diante do exposto, percebe-se que quanto mais familiar, menos aparente está a realidade, aspecto importante na criação da sua dimensão fantástica. Nessa automatização da vida, a própria figura desaparece e parece se converter em nada. Para o estudioso, o papel da arte é singularizar as imagens dessa realidade de modo a torná-la visível e não reconhecimento. O uso de elementos fantásticos, mudando a semântica do enredo, traz essa especificidade e pode, além de singularizar, apontar para um processo de criação de uma fantasmagoria que, ao invés de afastar da realidade, a aprofunda. Embora pareça levar água ao moinho sobrenatural, místico e metafísico, o fantástico revela a materialidade da dinâmica histórica, que é bastante ampla.

Em relação à transformação fantasmagórica, Karl Marx, no livro I do Capital, nos dá exemplos de como a realidade e os objetos que a compõem podem se tornar estranhos em um processo de fetichização. A palavra empregada não é fortuita, pois está relacionada com um enfeitamento e com a transformação dos objetos reconhecíveis no seu mistério. Examinando a mercadoria, Marx mostra como ela esconde e sublima o material e o trabalho, satisfazendo as necessidades humanas; ela existe sob duplo aspecto: o valor-de-uso, condicionado a

1 I. O REALISMO FANTÁSTICO E A

45 questão mais imediata da matéria, e o valor-de-troca, referindo à questão social, iguala o trabalho empregado em
46 uma abstração cristalizada e a necessidade também em pura fantasia, ambos convertidos em valores monetários.

47 Para ser mais claro, Marx explica que 20 metros de linho não são mais que 20 metros de linho, uma determinada
48 quantidade do valor-de-uso. Para entender o valor-de-troca, o linho deve se contrapor a outro material começando
49 aqui seu processo de fantasmagorização, já que a forma natural ou física da mercadoria torna-se forma de valor.
50 As propriedades das coisas agora parecem que não se originam dela, mas da sua relação com as outras e logo
51 mais será materializada em dinheiro. O valor do objeto, a madeira, por exemplo, assume expressão fora dela,
52 encarnada em uma mesa, como num desdobramento de dimensões: "Logo que se revela mercadoria, transforma-se
53 em algo ao mesmo tempo perceptível e impalpável. Além de estar com os pés no chão, firma sua posição perante
54 outra mercadoria e expande as ideias fixas de sua cabeça de madeira, fenômeno mais fantástico do que se dançasse
55 por iniciativa própria". (MARBX, 2014, p.93) O mistério do fenômeno da transformação da madeira em mesa
56 está no encobrimento das características sociais, como o trabalho dos homens, apresentadas como inerente ao
57 produto; esse último se apresenta de modo inovador, fantástico, mas é fruto da dinâmica social, sobretudo que
58 diz respeito à transformação econômica capitalista:

59 A concepção totalmente defeituosa a respeito dessa metamorfose decorre, pondo-se de lado ideias obscuras e
60 confusas sobre valor, da mudança de forma de qualquer mercadoria se realizar pela troca de duas mercadorias,
61 uma mercadoria comum e a mercadoria dinheiro. Atentando-se apenas para esse aspecto material, para a troca da
62 mercadoria por dinheiro, deixase de ver o que deve ser visto, isto é, o que se passa com a forma (...) As mercadorias,
63 tal como são, entram no processo de troca. Este produz uma bifurcação da mercadoria em mercadoria e dinheiro,
64 estabelecendo-se entre estes uma oposição externa em que se patenteia a oposição, imanente a oposição entre
65 valor-de-uso e valor. Na oposição externa, as mercadorias se confrontam, como valor-de-uso, com dinheiro, como
66 valores de troca. Mas ambos os lados que se confrontam são mercadorias, isto é, unidades de valor-de-uso e
67 de valor (MARBX, 2014, p.131-132) Marx percebe o fantástico no processo de instauração de valor-de-troca em
68 que ocorre a metamorfose entre mercadoria -dinheiro -mercadoria. Além disso, discute os papéis do sujeito que
69 são vendedores e compradores, ao mesmo tempo. Nesse aspecto, vê-se claramente que a dimensão diferenciada,
70 isto é, fantasmagórica, provém justamente das relações com a realidade, não sendo supra ou ahistóricas. De
71 modo semelhante, o formalista russo, ainda que menos preocupado com a questão econômica, também nota que
72 a ressignificação dos objetos para uma dimensão de estranhamento nasce do próprio objeto em sua relação de
73 interlocução e de uso. Assim, ambos assumem que o fantástico nasce da dimensão real, como se esse fosse um de
74 seus aspectos. Entretanto, há uma diferença nos raciocínios: enquanto Chklovsky vê no estranhamento fantástico
75 a potencialidade da arte; para Marx, esse fantástico pode levar ao fetiche, isto é potencializador ao mesmo tempo
76 desmerecedor para a estética.

77 Chklovsky é incisivo: o objetivo da arte é dar a sensação do objeto como visão e não como reconhecimento; o
78 procedimento da arte é o procedimento da singularização do objeto; é o procedimento que consiste em obscurecer
79 a forma, aumentar a dificuldade e a duração da percepção (CHKLOVSKY, 1973, p.45). Indo mais adiante,
80 pode-se dizer que, para o formalista russo, o ato de percepção na arte é um fim em si mesmo; deve-se extrapolar
81 o uso comum e revelar o fantástico como uma função básica da estética. Esse fantástico, que nasce do próprio
82 objeto real, deve ser representado e o que interessa é o devir de experimentalização.

83 Marx, um pouco mais desconfiado do efeito fantástico, diz que ele só importa quando serve como reflexão da
84 realidade socio-histórica. Assim, ele não é um fim em si mesmo: a necessidade de experimentação do objeto é
85 criada pela percepção dele. O objeto de arte -como qualquer outro produto- cria um público capaz de compreender
86 a arte e de fruir a sua beleza. Portanto, a produção não produz somente um objeto para o sujeito, mas também
87 um sujeito para o objeto (MARBX, 2014, p.137). Nesse aspecto, a arte e seus procedimentos fantásticos só tem
88 sentido na dinâmica social. Isto posto, a arte autêntica tem, no fantástico, a representação do fetiche e sua crítica.
89 Lukács, estudioso marxista, define a arte como uma forma particular de descrição da realidade, mesmo que
90 venha o fazer pelo procedimento que pareça irrealista. Objetivamente, a arte sempre faz parte da vida social;
91 uma arte incompreensível aos outros só seria possível num hospício (LUKACS, 2010, p.270). Em relação ao
92 fantástico, Lukacs, baseando nos preceitos de Marx, é enfático ao dizer que, na medida em que o capitalismo foi
93 se estendendo a todos os domínios, toda arte foi subordinada, tanto a obra-prima quanto a mais convencional
94 vanguarda. O que importa, nesse contexto, é a perspectiva reflexiva, o que se espera de uma obra autêntica:
95 Trata-se de uma grande tendência social que se realiza por caminhos intrincados, talvez de um modo muito
96 diferente daquele que imaginamos. Se quisermos representar verdadeiramente as ações e os pensamentos dos
97 homens, constataremos que eles tendem a desembocar, a se projetar no futuro, em porções tão mais intensas
98 quanto mais forem ricos os conteúdos (...) Marx afirmou que um passo real do movimento vale mais do que
99 o programa melhor formulado. A literatura vale algo -e, então, vale muito -precisamente quando traduz para
100 uma forma real dado pelo movimento. (LUKACS, 2010, p.289-291) Crônica da casa Assassina é uma
101 obra, cuja dimensão misteriosa e fantástica salta aos olhos. Aliás, toda narração parece funcionar em direção a
102 fomentar o clima de mistério. A fortuna crítica da obra cardosiana reconhece isso e tende a interpretação em
103 direção ao estranhamento, como coloca Chklovsky e a fantasmagoria fetichezante, como coloca Marx. Essas são
104 duas fortes tendências ao interpretar o mal que acomete toda família Menezes. Alfredo Bosi (1997, p.628), por
105 exemplo, reconhece no romance uma postura fantasmagórica na abordagem de temas ontológicos. Ele percebe, na
106 composição romanesca, uma combinação de enigma e realidade de modo a incorporar as vanguardas ao discurso
107 local. Assim, há uma ânsia progressista saturada de valorações morais e imagens religiosas derivadas da tradição.

108 O crítico revela, então, uma combinação fantástica e realista a impor uma tensão no enredo e nos fragmentos
109 dispersivos e dissonantes da trama. Otavio de Faria(1997, p.659) analisa o romance cardosiano, destacando nele o
110 trágico, explicitando a dimensão do destino humano sem deixar de notar que essa condição espiritual está dentro
111 da materialística, revelada pelo progresso histórico nacional.

112 Pode-se dizer que ambos os críticos reconhecem a configuração da realidade e de algo estranho, misterioso
113 e fantástico na obra. Aliás, esses estudiosos revelam que essas instâncias são inseparáveis na fatura. Quanto
114 mais se revela o mistério mais se aprofunda na realidade e vice-versa. Além disso, a obra cardosiana consegue
115 sempre fomentar, no conhecido enredo, experimentações que fazem o leitor se surpreender a cada nova leitura.
116 Misteriosa, ela sempre encobre qualquer definição, prevalecendo o enigma: tudo, na sua natureza, naturalmente
117 rica e vária, antinômica e por vezes dialética, tudo é elemento de criação, de coordenação do seu mundo de
118 romancista. Nenhuma dissonância: o homem que sente o problema do destino eternamente adverso, da luta entre
119 o amor e o ódio, da vitória terrena do Mal sobre o Bem, é o mesmo homem que escreve e compõe, que transforma
120 e refunde, que cria enfim o seu mundo de ficção (FARIA, 1997, p. 659).

121 Na obra, o destino humano é fruto de ações, mas, sobretudo, de uma atmosfera opressora e amaldiçoada. A
122 narrativa nos oferece uma visão de mundo " eminentemente trágico e eminentemente desesperado"; os personagens
123 estão em degredo e há "um furor os anima, um destino os condiciona". Além disso, pouco ou quase nada se pode
124 afirmar como verdade dos fatos narrados: Não se sabe se houve assassinato ou suicídio na casa envolvendo Alberto;
125 Valdo teria sido vítima de seu irmão Demétrio?; a paternidade de André e o caso de incesto permanecem em
126 suspensão. Estranhamento e fantasmagoria estão na base de configuração da obra, além da representação de um
127 contexto histórico decadente.

128 2 II. O Mistério Como Parte do Concreto:

129 Ruína e Decadência nas Crônicas da Casa Assassinada

130 Todo fato relatado na narrativa fica em latência durante a leitura; não se pode confiar nas cartas, nos
131 depoimentos e nos diários. Eles se contradizem, além do mais, foram repaginados por padre Justino a pedido de
132 um interlocutor oculto. Por de trás de tudo, o que existe como motivador de toda dinâmica do enredo é o cenário
133 de decadência construído não só pela derrocada da família patriarcal dos Menezes, mas também das personagens
134 que a compõe. Interessante que esse aspecto é encoberto pelo enfeitamento e pelo mistério. A fantasmagoria
135 está na ênfase da existência de um "Mal sobrenatural" que paira sobre a Casa. Esse destino amaldiçoado pode
136 ser entendido como o processo de modernização que está varrendo do mapa aquele tipo de família no interior das
137 Minas Gerais:

138 [...] a Chácara dos Menezes, apesar de não estar explicitamente enunciado, insere-se num tempo histórico bem
139 definido: as primeiras décadas do século XX, quando se inicia um intenso processo de industrialização no Brasil
140 e Minas sente novamente o problema da decadência. Todo o movimento econômico-social transfere-se do campo
141 para a cidade. Inicia-se um grande êxodo que esvazia as regiões rurais, levando-as quase à extinção (BARROS,
142 1999, p. 80).

143 Para Nunes (1997, p 262), a oligarquia que insiste em se manter no interior dos estados seria o resultado
144 de uma sobrevivência tradicionalista solapada pelo processo de modernização: "Pensemos na industrialização.
145 Ela cria novas oportunidades para coalizões políticas assim como novos tipos de conflitos; oferece novas bases
146 para a competição política, mina o poder das elites fundiárias e torna impossível para elas governar de forma
147 oligárquica". Esse é o pano de fundo da narrativa e o verdadeiro motivador para o desenvolvimento do fantástico.
148 Aliás, o desenvolvimento do capitalismo proporciona a criação de uma aura progressista e misteriosa que parece
149 obnubilador às questões reais, como a tentativa de apagamento de um sistema arcaico que agora aparece esfumado
150 e combinado com a modernização. Na obra cardosiana, a discussão histórica está nas entrelinhas e parece não ser
151 central na figuração dramática, sendo destaque as intrigas entre os personagens, as divergências entre os relatos,
152 depoimentos e cartas. O conflito parece estar restrito aos pontos de vistas e perspectivas; pouca são as ênfases
153 nas diferentes ordens sociais, culminando no poderio místico dos Menezes. Assim, a totalidade das forças sociais
154 e históricaspouco se coloca e a questão central é o fragmentário das percepções e não o todo. Ao dizer da família
155 Menezes, desaparecem ou diminuem de sua representação os fenômenos da vida que não estão em correlação
156 com essa áurea mística por ela passada. Entretanto, ainda que ocultada, é essa dinâmica histórica da ruína que
157 motiva toda a estética do livro. De modo alegórico, todas as partes permitem acessar a dinâmica histórica que
158 apontam para a realidade e para o fantástico.

159 O encaminhamento da narrativa favorece o fantástico na medida em que permanecem dúvidas e incertezas
160 nos relatos dos personagens. Todos vagueiam sobre os fatos e existe muita impressão sem certezas. A confusão
161 na rememoração é frequente: "cheguei a formar uma figura mais ou menos inteira, mas longe de corresponder à
162 realidade" (CARDOSO, 2008, p. 317). Os narradores são réus confessos da dúvida: "não me lembraria de todas,
163 tanto elas já se

164 3 Tentando

165 recompor a realidade, os personagens estão longe de correspondê-la. Nesse sentido, pouco interessa os fatos, mas
166 a construção do mistério. Tudo se esfuma inclusive o aspecto histórico, que surge como um dilema de memória,
167 da lembrança e de algo universal. Há um isolamento, uma fragmentação, uma construção dilacerada que dificulta

168 a exposição clara da dramatização das razões sociais e históricas. Ana escreve um "mar de despojos" (CARDOSO,
169 2008, p.308) tentando verificar se tudo o que lhe chama atenção realmente existiu. Ela tenta organizar o relato
170 até mesmo para se entender e deixar desaguar seu ódio e sofrimento por uma amor que não volta mais. Faz-se
171 necessário dar uma ordem para a perturbação provocada tanto pela presença de Nina, quanto pela morte de
172 Alberto, oportunidade única de expressão dos afetos canhestros de Ana. Atenta a superposição do tempo, ela
173 se recolhe sobre si mesma num processo de entendimento da culpa, revelando a ruína do seu próprio eu. Assim
174 como o corpo de Nina, a chácara está dilacerada, está também a consciência de Ana. Há uma teia melancólica e
175 real que puxa a todos os Meneses, como observa Betty, a governanta: "Um pouco de fantasia, aliás, não faz mal
176 a esta casa. Ela sofre de realidade demais." (CARDOSO, 2008, p.137).

177 A afirmativa é importante na medida em que todo esse mistério ali presente provém da realidade degradada.
178 Trata-se de uma maneira particular de representação que parece se afastar do real, mas, nesse afastamento,
179 acaba por aprofundá-lo ainda mais. Toda aura misteriosa e de suspensão advém de uma materialidade. Ligado
180 ao grupo de intelectuais católicos, formados por Cornélio Pena, Jorge de Lima, Murilo Mendes dentre outros
181 entre as décadas de 30 e 40, Lucio Cardoso discutia a renovação espiritualista, a transcendência, mas procedia
182 em uma literatura política, como afirma Mario de Andrade: "compreendi perfeitamente a sua finalidade (no
183 livro) de repor o espiritual dentro da materialística literatura de romance que estamos fazendo agora no Brasil.
184 Deus voltou a se mover sobre a face das águas" (Apud CARELLI, 1997, p. 34). Nessa perspectiva, pode-se
185 dizer que a configuração das Crônicas da casa assassinada demonstra uma profunda preocupação ética em relação
186 às possibilidades da linguagem e à historicidade da arte (BRAYNER, 1997, p.717). Na narrativa, através da
187 discussão psicológica, se colocam questões importantes para o entendimento do fantástico e da situação nacional.
188 A discussão da moral religiosa tem vistas a deflagrar a ambiguidade da formação ética burguesa, apresentando
189 uma crítica à sociedade mineira. Ainda que a obra pareça representar a falência do ser humano universal, genérico
190 e comum, há muito de típico a dispor de uma sociedade específica. Deste modo, o que salta aos olhos é uma
191 realidade esfumada que parece dizer da condição decadente humana frente às irreverências do destino, mas, à
192 contrapelo, mantem-se a dialética no esboço de uma realidade particular, mineira e periférica. Deste modo, o
193 fenômeno estético, através da configuração dos personagens e da narrativa, oferece uma abordagem do trágico
194 remetendo a aspectos metafísicos e ontológicos ligados ao destino do homem, também esclarece quanto a uma
195 nova tendência histórica e estética da desagregação vinculadas à situação da arte no século XX, mas não perde
196 nunca o seu dialogismo com a realidade social e histórica.

197 Basta lembrar-se das caracterizações do romance moderno, colocadas por Anatol Rosenfeld, para entender que
198 o passado histórico é tão importante quanto o esfumado do futuro. Toda eternidade proporcionada pela narrativa
199 não deixa de estar vinculada ao mundo. Ele entra na fatura como matéria ainda que pareça subsumido: Importa,
200 portanto, elevar a nova visão a uma expressão adequada. Trata-se pois de transmitir a nova experiência como
201 experiência verdadeira, capaz de ser vivida pelo leitor. Não basta apenas falar tematicamente sobre a precariedade
202 da situação do indivíduo na nossa época e na nossa sociedade; não basta apenas dizer que o indivíduo hoje se
203 sente ameaçado de fora e de dentro, ameaçado de fora pelo mundo anônimo e social e de dentro pelas formas
204 anônimas do inconsciente. Sem dúvida, antigamente o homem também estava ameaçado por forças anônimas mas
205 só agora ele o sabe, só agora ele está consciente do inconsciente, se assim se pode dizer. O homem agora tem nova
206 consciência a respeito disso. Sabe que há no seu íntimo, forças anônimas que influem no seu comportamento, que
207 invadem seu próprio ego racional, manifestando-se de uma maneira as vezes arrasadora. Ao mesmo tempo vê-se
208 o homem ameaçado de fora pela engrenagem gigantesca do mundo moderno. Ora não basta apenas discorrer
209 sobre isso, não basta, por exemplo, discorrer sobre a obscuridade e impenetrabilidade do mundo moderno, como
210 agora nós o vemos. Não basta tudo isso para que o leitor tome apenas conhecimento disto, aprendendo como se
211 aprende $2 \times 2 = 4$. O conhecimento, neste caso, não transformaria em experiência, seria apenas um conhecimento
212 a mais. O artista tem que trabalhar em um nível superior e profundo para que esse tema se transforme em
213 experiência de vida. (ROSENFELD, 1994, p.43-44) Nesse aspecto, o elemento fantástico é pungente e se revela
214 incorporado à obra na discussão estética do real na medida em que faz pensar na escassez de vida autêntica ou
215 de qualquer projeto futuro. É a dizimação e ausência de solução. Seja na tradição da família ou na novidade
216 incorporada por Nina, tudo fracassa. O trágico no romance funciona como um modo de mimetizar o alheamento
217 do indivíduo na sociedade moderna. Perceba que não estamos aqui discutindo a inscrição da vida pessoal de
218 Lúcio Cardoso na construção dos personagens, como faz Fausto Cunha, ao entender que o autor mineiro busca
219 libertar-se dos dogmatismos, sendo anticanônico: "contra a família mineira. Contra a literatura mineira. Contra
220 o jesuitismo mineiro. Contra a religião mineira. Contra a concepção de vida mineira. Contra a fábula mineira"
221 (apud CARDOSO, 2008, p.9). Não é isso; embora muito do testemunho pessoal esteja presente na narrativa. A
222 ideia que pretendemos é discutir como que a narrativa apresenta o fantástico como parte da falência do homem
223 em geral mostrando sua limitação diante da existência. Aqui, o aspecto histórico é incisivo revelando que há uma
224 ordem oculta no mundo, uma composição no entrelaçamento confuso de suas linhas. Mas é a ordem indefinível
225 de um tapete ou de uma dança: parece impossível interpretar seu sentido e todavia mais impossível renunciar a
226 uma interpretação (...), o trágico que ganha expressão na história não é um trágico inteiramente puro, e nenhuma
227 técnica dramática pode encobrir essa dissonância metafísica. (LUKÁCS, 2015, p. 265-72).

228 Ainda que os destinos individuais estejam representados, eles nos ajudam a entender a totalidade, que
229 embora fragmentária, pode ser recuperada. Assim como ela, estão também os conflitos históricos que aparecem
230 obnubilados na narrativa. A chegada de Nina e o impacto frente ao patriarcalismo dos Menezes gera uma série de

231 mistérios como se uma profecia fosse sendo cumprida. Timoteo esperava por aquele momento em que a família
232 iria à ruína o que para ele era libertação de dogmas e condutas: Quantas e quantas vezes, absorvida num afazer
233 mecânico, pensara no mistério dessa existência, aventura e conjecturas que só poderiam ser absurdas. Diziam
234 tanta coisa, sussurrava-se ainda mais e, ao certo, sabia-se tão pouco a respeito daquela bizarra criatura! Graças
235 ao papel privilegiado que representava junto à família, pude perceber muitas coisas, e adaptá-las ao que supunha.
236 Assim, cheguei a formar uma figura mais ou menos inteira, mas longe de corresponder à realidade. Dona Nina
237 escapava sempre a qualquer conjectura, do mesmo modo como em sua presença jamais se encontrava o que fosse
238 firme e francamente delineado. Seria um bem, seria um mal? O certo é que ela sempre despertava interesse, e
239 não raras vezes paixão. (CARDOSO, 2008, p.

240 4 317)

241 O desenrolar da história revela o apodrecimento de Nina, acometida por um câncer, e também da família Menezes,
242 abalada pela falta de posses e pela derrocada moral no episódio da chegada do Barão. Tudo isso é revelado como
243 um fatalismo misterioso e fantástico:

244 Como se assistisse a? demonstracão de um espeta?ulo ma?ico, ia revendo aquele ambiente tão caracter?ico
245 de fami?ia, com seus pesados moveis de vinhatico ou de jacaranda, de qualidade antiga, e que denunciavam um
246 passado ilustre, geraco?s de Meneses talvez mais singelos e mais calmos; agora, uma espe?ie de desordem, de
247 relaxamento, abastardava aquelas qualidades primaciais. Mesmo assim era fa?il perceber o que haviam sido,
248 esses nobres da roca, com seus cristais que brilhavam mansamente na sombra, suas pratas semi-empoeiradas que
249 atestavam o esplendor esvanecido, seus marfins e suas opalinas -ah, respiravase ali conforto, não havia duvida,
250 mas era apenas uma sobrevivencia de coisas idas. Dir-se-ia, ante esse mundo que se ia desagregando, que um mal
251 oculto o roía, como um tumor latente em suas entranhas. (CARDOSO, 2008, p.130) Os vizinhos se achegavam e
252 era eles que denunciavam esse fim, como em pleno campo os urubus denunciavam a res que ainda ano acabou de
253 morrer. E também dentro de mim como se obedecesse a esse mesmo ritmo de destruição, alguma coisa se desfazia.
254 Em vão escutava eu vozes que reabilitavam um sistema de vida irremediavelmente comprometido (Demétrio, seu
255 modo de olhar, de exprimir-se e sobrepairando acima de tudo aquela noção de família...) e sopravam ditames
256 de uma autoridade que não existe mais. Era tão forte essa sensação de desabamento, em mim o vácuo se fazia
257 com intensidade, que eu chegava mesmo a me acreditar ante a iminência de um desastre físico-era possível que
258 realmente a chácara ruísse, viesse ao chão e nos arrastasse no seu vórtice pó. (CARDOSO, 2008, p.451) Esse
259 relato do fim é construído em um tom apocalíptico, como se tentasse dar solenidade aquela família e a figura de
260 Nina. O mistério permanece, mas o interessante é entender que ele se desprende da realidade que já anuncia o
261 engendramento de um progresso que solapa aquelas famílias patriarcais mineiras. Até o baronato é descrito como
262 decadente: o aparecimento do barão, figura emblemática da aristocracia, traz esperanças à Demétrio e à família
263 Menezes. Ele daria a eles o respeito, já cambiante, e talvez as glórias mesmo sem parâmetro econômico. O que se
264 destaca, a partir do luto, é a pilheria da decadência do próprio barão. O riso é inevitável mostrando a demência
265 daquela figura e sua sovinice. A dimensão fantástica opera, portanto, com os aspectos trágico e cômico afim
266 de revelar o assentamento de um progresso nacional que insiste em conservar o atraso, revelando a decadência:
267 Majestosamente tanto quanto lhe era possível: pequeno, como já disse, gordo, o embornal atrapalhava-lhe os
268 movimentos, e ele defendia o objeto como se contivesse Volume XIX Issue XII Version I 19 (A) algo de muito
269 precioso. Inclinando a cabeça ora aqui, ora ali, num cumprimento seco e circunstancial, foi sentar-se afinal no
270 fundo da sala, bem distante do corpo exposto, e numa banqueta de veludo ali disposta especialmente para a
271 ocasião. Seus pés, calçados com botinas de cano alto, ficaram suspensos no ar, balançando. Como se olhasse
272 inquisidoramente em torno -um olhar de português rude e disposto a chalaça brutal -os presentes sentiram que
273 deveriam se ocupar de outra coisa, e voltaram a se dispersar pela sala, alguns compondo uma fila contemplativa
274 diante do cadáver. Aí o Barão, que possivelmente só esperava por esta oportunidade, retirou o embornal do braço,
275 abriu-o e, metendo lá a mão, retirou de dentro uma comida qualquer -talvez uma guloseima. (Por esta época já se
276 achava ele dominado pelo demônio da gulodice, que mais tarde o arrebataria depois de uma tão cruel agonia; não
277 podia separar-se daquele saco de alimento e, onde que estivesse, em visita ou em casa, estava sempre mastigando.
278 Flácido, seus olhos haviam adotado um brilho inquieto, sonso, de alguém que se sente espiado a cometer uma
279 falta grave e que, por isto mesmo, está sempre a reclamar misericórdia. E todo ele já começava a dessorar essa
280 coisa açucarada que lhe banhava o rosto, e que lhe emprestava um aspecto tão repugnante, de presunto untado,
281 como se por todos os poros filtrasse a essência dos alimentos que ingeria laboriosa e constantemente.) De longe,
282 mal ousando furtivos olhares (diziam-no senhor da mais ricas terras de Portugal...), as pessoas comentavam: "É
283 o Senhor Barão que está comendo", e não havia nisto nenhum escândalo, como se fosse muito próprio da raça dos
284 barões carregarem para os velórios um embornal de gulodices. (...) todos já se limitavam tranqüilamente a olhar
285 o Barão de longe, esfarinhando uma empada entre os dedos (...) ??CARDOSO, 2008, p.472-473) Crônica da Casa
286 Assassina desenvolve uma linguagem em que é perceptível a mistura estilística entre a melancolia e o riso; isso
287 tudo conjecturado sob a égide da decadência de uma sociedade em função da implementação da modernidade e da
288 modernização nacional. A obra se afasta da fatura sociológica e panfletária, muitas vezes repetida nos romances
289 dos anos 30, e aprofunda a representação de uma modernização conservadora brasileira por meio da questão
290 intimista, da dramatização da tragicidade dos destinos humanos. Assim, a dissolução fragmentária remetendo
291 ao fantasmagórico e ao fantástico da narrativa consegue recompor uma combinação riso e melancolia, mostrando
292 a combinação de forças da modernidade, sobretudo no contexto periférico nacional.

5 III. CONSIDERAÇÕES FINAIS

293 O fantástico faz parte da configuração da fatura; aliás, a mistura estilística entre o horror e o riso, isto é,
294 através da mistura do trágico e do cômico, engendra a vertente fantástica a revelar os matizes da realidade. Essa
295 aparece singularizada nos mistérios envolvendo personagens e objetos que compõe o enredo.

296 Essa aura fantástica proporciona a singularização e propicia ainda uma nova visada sobre o processo histórico,
297 ainda que ele esteja esfumado e pouco aparente. A discussão histórica está presente por detrás desse acaso
298 a determinar a ruína de todos inclusive de Nina e da Família Menezes. Como uma fantasmagoria, ela está
299 ali e é produto do capitalismo que avança e também do processo de decadência. Através dos seres cindidos,
300 entendemos a condição de degredo e "o nada como condição": "Não conseguiram se reestabelecer com o passado
301 nem redimensionar com o futuro eles vivenciavam o abismo. Vivia como todo ser humano incerto do valor de suas
302 armas" (CARDOSO, 2008, p.406). A derrocada humana embora pareça metafísica está intimamente associada à
303 derrocada de um sistema econômico que busca sobreviver frente ao progresso. Através do fantástico e do mistério
304 fantasmagórico, percebe-se que as alucinações dos personagens são com coisas reais, por exemplo, apontam para
305 a condenação do moderno e das forças do progresso que vingariam independente do sistema arcaico familiar.
306 Nem Nina nem Demétrio, o humano falece. O que fica são os novos tempos de urbanização que se misturam as
307 ruínas da chácara, que sobrevive:

308 A chácara dos Menezes foi das últimas a tombar, se bem que seu interior já houvesse sido saqueado pelo bando
309 chefiado pelo famoso Chico Hera. (...) no entanto, para quem conhecia a crônica de Vila Velha, que vida ainda
310 ressumava ela, pelas fendas abertas, pelas vigas à mostra, pela telhas tombadas, por tudo enfim que constituía
311 seu esqueleto imóvel, tangido por tão recentes vibrações (CARDOSO, 2008, p.495) Toda uma vibração misteriosa
312 é mantida e a discussão sobre o poder da família Menezes persiste, ainda que abalada frente ao progresso. Assim,
313 há uma relação de tempos importantes entre o que a memória dos personagens guarda junto com o esquecimento.
314 Para o crítico Denílson Lopes (LOPES, 1999), há na narrativa uma "sensibilidade melancólica e um adensamento
315 do imaginário neo-barroco". É a consciência do ser cindido que busca o mito de uma idade de ouro perdida
316 -no caso da fazenda, agora em ruínas, deixa mais explícita a melancolia. Essa surgiria no desagregamento da
317 tradição, no esfacelamento de tudo. Crônica é a história do que já acabou e os personagens ainda buscam, no
318 olhar retrospectivo, entender o que se foi. Para Adonias Filho (apud CARELLI, 1997, p.55), Crônica é como uma
319 teia de desfalecimentos que geram uma tragédia total: "a tragédia surge aos pedaços para adquirir finalmente
320 a projeção inteira". A arquitetura romanesca revela essa pujança do desespero desagregado. Nesse sentido, o
321 texto parece a ruína absoluta. Nele, aparece muito do fantasmagórico, mas esses fragmentos muito ajudam a
322 entender a dinamicidade totalizadora, pois a ruína é parte da história. A arquitetura da casa, os personagens e
323 seus pertences representam o anjo alçado pelos ventos do presente ao mesmo tempo em que olha o que já se foi:
324 Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe
325 única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para
326 acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas
327 com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao
328 qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos
329 progresso. (BENJAMIN, 1994, p.226) As ruínas da casa e a melancolia dos personagens constroem o fantástico
330 que por sua vez revela a fantasmagoria da modernização, implementada junto ao atraso. O fantástico acaba por
331 dar vida e aura poética a um processo cruel e fetichista. Nesse sentido, a arte se torna crítica e, para além do
332 reconhecimento, oferece visão trágica sobre o progresso. Interessante é que o estranhamento é presente na obra e
333 permite a construção do mistério e suspensão do enredo. Entretanto, essa técnica não é um fim em si mesma, ela
334 se comporta como alegoria, evidenciando a totalidade do processo de modernização. Deste modo, o fantástico
335 acaba por desvelar a realidade e mais que isso humaniza a fantasmagoria do processo de modernização, pois é
336 capaz de criticá-la. Nesse sentido, a humanidade afirma-se na negação, à contrapelo, quando se desloca o sentido
337 da representação e do que é representado.

338 5 III. Considerações Finais

339 O romance cardosiano tem como técnica o uso de procedimentos antirrealistas no engendramento do mistério
340 que prevalece no seu enredo. A crítica literária muito destacou os aspectos modernos da obra, sobretudo,
341 no que diz respeito à incorporação das vanguardas e a configuração de uma nova narrativa, fragmentária e
342 aludindo à alegorização. Diante dessas evidências, reforça-se a perspectiva de criar impacto, de estranhamento
343 na representação do fantástico da obra. A cada leitura, o romance permite novo acesso ampliando a atmosfera
344 mística.

345 Nesse trabalho, tentamos mostrar que toda essa visão inovadora parte da dinâmica da realidade representada
346 na obra não de modo explícito, ainda sim essa é o motivador de toda derrocada dos homens e da família
347 Menezes. Discutimos, então, que o processo de modernização presente como pano de fundo proporciona a ruína
348 e a fantasmagoria de uma ordem social derrocada e de todo um clã. Esse desenvolvimento progressista
349 permitiu, além da criação do fantástico, em uma imagem dialética entre o que foi e já não mais é, o entendimento
350 da fantasmagoria do desenvolvimento do capital. Interessante é que a representação de um processo fetichizante,
351 adentra ainda mais a conhecer a realidade, proporcionando a humanização.

352 A configuração do fantástico em Crônica da Casa Assassina, para além de uma técnica de mistério,
353 configurou uma forma de engendramento para conhecer a realidade. Os espectros da casa permitiram entender
354 um processo de modernização conservadora típico da realidade brasileira. Além de permitir esse reconhecimento,

355 proporcionaram também uma visão diferenciada sobre a dinâmica da realidade, aderindo a um posicionamento
356 crítico. Nesse aspecto, ocorre a humanização pelo fantástico e entendemos o papel da arte como um modo de
357 mimesis autêntica, em que, confrontando a realidade social-histórica e a ficção, cria-se uma forma de poiese, que
358 faz com que a elaboração da realidade na literatura contribua para a ampliação do "real".

359 Nota-se que a percepção artística ocorre pela experimentação da forma da obra, a qual não é um invólucro, sem
360 referente, mas uma integridade dinâmica e concreta que tem em si mesma um conteúdo fora de toda correlação.
361 ??EIKHENBAUM, 1973, p.13). Nesse aspecto, percebe-se que a forma literária tem natureza compósita e ao
362 mesmo tempo em que possui caráter técnico, elaborando procedimentos narrativos do romance, é perpassada pelas
363 relações históricas e sociais. A forma do romance pode ser vista como uma "forma de formas", um complexo
364 heterogêneo capaz de representar a multiplicidade das relações históricossociais. Isso significa que a configuração
365 depende da objetividade e historicidade das formas sociais. Assim, a obra literária é o mundo imaginário que
366 se constrói sob a lógica de um aspecto real x, o qual é um momento e lugar determinado da totalidade social.
??SCHWARZ, 1987, p. 143).¹

17
Volume XIX Issue XII Version I
(A)

Figure 1:

367

-
- 368 [Lukács ()] , G Lukács . *Trad. Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo* 2011.
- 369 [Chklovsky (ed.)] *A arte como procedimento*, V Chklovsky . TOLEDO, Dionísio Oliveira de (org.) Teoria da (ed.)
- 370 [Brayner ()] ‘A construção narrativa: uma gigantesca espiral colorida’. S Brayner . *São Paulo: ALLCA XX*,
- 371 Lucio Cardoso, Da Casa Assassinada, Mario Edição Crítica De, Carelli (ed.) 1997. p. .
- 372 [Nunes ()] ‘A gramática política do Brasil: clientelismo e insulamento burocrático’. E Nunes . *Rio de Janeiro: J.*
- 373 *Zahar* 1997.
- 374 [Eikhenbaum ()] ‘A teoria do método formal’. B Eikhenbaum . *Teoria da Literatura-formalistas russos. 2.ed.*
- 375 *Porto Alegre: Editora Globo*, Dionísio Toledo, Oliveira De (ed.) 1973.
- 376 [Cardoso ()] *Crônica da Casa Assassinada. 7ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira*, Lúcio Cardoso . 2008.
- 377 [Barros ()] ‘Crônica da casa assassinada: uma sobrevivência de coisas idas’. M C Barros . *Revista Múltipla* 1999.
- 378 4.
- 379 [Rosenfeld ()] ‘Kafka e o romance moderno’. A Rosenfeld . *Letras e Leituras. São Paulo: Perspectiva*, 1994.
- 380 [Faria and De (ed.) ()] *Lúcio Cardoso*, O Faria , De . 2.ed. São Paulo: ALLCA XX (ed.) 1996. p. .
- 381 [Lukács ()] *Marxismo e teoria da literatura. Trad. Carlos Nelson Coutinho. 2 ed. São Paulo: Expressão Popular*,
- 382 G Lukács . 2010.
- 383 [Lopes ()] *Nós os mortos: melancolia e Neo-Barroco*, D Lopes . 1999. Rio de Janeiro: Sette Letras
- 384 [Benjamin ()] *Obras escolhidas. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7ed. São Paulo: Brasiliense*, W Benjamin . 1994.
- 385 [Schwarz ()] ‘Que horas são’. R Schwarz . *São Paulo: Cia das Letras*, 1987.
- 386 [Marx and Trad ()] *Regis Barbosa. 2 ed. São Paulo: Expressão Popular*, K Marx , Trad . 2014.
- 387 [Bosi ()] ‘Um grande folhetim tumultuosamente filosófico’. A Bosi . *São Paulo: ALLCA XX*, Lucio Cardoso, Da
- 388 Casa Assassinada, Mario Edição Crítica De, Carelli (ed.) 1997. p. .