



Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária da PUC-SP

nº 19 - dezembro de 2017

<http://dx.doi.org/10.23925/1983-4373.2017i19p181-196>

A introdução de Benjamin Moser à *Crônica da casa assassinada*: o biografismo literário e a valorização da informação frívola

The introduction by Benjamin Moser to *Chronicle of the murdered house*: literary biography and the valorization of frivolous information

*Breno Couto Kümmel**

*Ludimila Moreira Menezes***

RESUMO

A literatura brasileira vem ganhando nos anos mais recentes cada vez mais espaço no mercado internacional. O presente artigo analisa as considerações interpretativas e biográficas empreendidas pelo crítico Benjamin Moser na introdução à publicação em inglês do romance *Crônica da Casa Assassinada*, de Lúcio Cardoso, traduzido por Margaret Jull Costa e Robin Patterson. Serão utilizadas as reflexões do estudioso americano Charlie Rosen (que, por sua vez, se baseiam nas críticas de Walter Benjamin) sobre o entendimento da biografia como centro interpretativo de uma obra literária. A análise destaca e problematiza certo projeto de Moser, de cunho personalista e que, valendo-se do signo da escrita biográfica, pouco se detém sobre o conteúdo do romance. **PALAVRAS-CHAVE:** Literatura brasileira; Paratextos; Biografias literárias; Tradução literária

ABSTRACT

In recent years, Brazilian literature has gained more and more space in the international market. The present article analyses the interpretative and biographical considerations made by the critic Benjamin Moser regarding the publication in English of the novel *Chronicle of the murdered house*, by Lucio Cardoso translated by Margaret Jull Costa and Robin Patterson, using Charlie Rosen's notions (which, in turn, are based on Walter Benjamin's criticism) which place biography at the center of interpretation of a literary work of art. This analysis highlights and problematizes a given project developed by Moser, which is devised under the sign of biographical writing, giving it a personal touch that hardly considers the actual content of the novel.

KEYWORDS: Brazilian literature; Paratexts; Literary biographies; Literary translation

* Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG; Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários – Belo Horizonte – MG – Brasil – breno_k@yahoo.com

** Universidade de Brasília – UnB; Programa de Pós-Graduação em Literatura – Brasília – DF – Brasil – ludimilammenezes@gmail.com

O mercado literário internacional vem descobrindo a literatura brasileira com interesse e continuidade cada vez maiores nos últimos anos, e o recente lançamento da tradução de *Crônica da casa assassinada* (1959), de Lúcio Cardoso, de introdução assinada por Benjamin Moser mostra-se como oportunidade para análise de como se dá parte desse movimento recente. Perceptível tanto por meio das novas traduções de Machado de Assis capitaneadas por John Gledson quanto na comissão de uma nova versão anglófona de *Grande Sertão: Veredas*, ou mesmo o próprio lançamento da biografia de Clarice Lispector de autoria de Moser em 2009 acompanhado de traduções amplamente divulgadas de sua obra literária (a edição em inglês dos contos completos da escritora, feita por Katrina Dodson, chegou a ganhar o *PEN Translation Award* em 2016), a impressão que primeiramente se tem é de um reconhecimento bem-vindo da literatura brasileira.

Se Antonio Candido em seu *Formação da Literatura Brasileira* admitiu que “A nossa literatura é galho secundário da portuguesa, por sua vez arbusto de segunda ordem no jardim das Musas [...]” (2007, p. 11), até pouco tempo a ampla indisponibilidade de obras dos autores brasileiros de primeira importância nos sistemas literários (ou mercados) centrais servia de grande reforço para essa posição indesejada. O entusiasta dos romances, contos ou poemas brasileiros em qualquer contexto fora do país era obrigado a recomendar a interlocutores estrangeiros que aprendessem português para ter acesso aos textos que constituem o que foi feito de valor em matéria de literatura no Brasil, salvo nos casos em que se acreditasse que essas obras mais importantes tinham como autores Paulo Coelho e Jorge Amado.

Não se trata de afirmar que essas traduções recentes seriam as primeiras jamais feitas de literatura brasileira, e sim de uma nova divulgação e penetração maior desses livros, antes quase sempre lançados por editoras pequenas ou de circulação exclusivamente universitária, com um público-alvo restrito de pessoas que já teriam um interesse específico em questões de cultura latino-americana, dificilmente chegando a alguém que se interessava simplesmente por ler um livro escrito com técnica, inteligência e sensibilidade. A questão encontra um exemplo particularmente agudo e recorrente no fato de nenhum brasileiro ter sido o vencedor do Prêmio Nobel de Literatura, com infindáveis discussões a respeito de quais dos escritores teriam merecido e injustamente sido preteridos ano após ano por outros que não tiveram tanto azar em ser parte de uma tradição tão pouco conhecida. O entusiasmo por esse desenvolvimento recente e tardio pode levar alguns leitores de longa data da literatura

brasileira ou mesmo críticos literários a entender o fenômeno como uma movimentação salvacionista, uma possibilidade como poucas de diminuir ou mesmo superar nosso duradouro complexo de inferioridade cultural, deixando de lado a importância de uma análise da maneira como se dá parte dessa inédita divulgação.

A introdução de Moser ao romance de Cardoso coloca em seu próprio título um enfoque ininterrupto e indisfarçável, “Notas biográficas: Bette Davis em Yoknapatawpha”, priorizando assim a apresentação da vida do autor da obra e sinalizando possíveis comparações com objetos culturais mais conhecidos por parte do leitor anglófono, a atriz de personagens histriônicos e o condado tantas vezes revisitado nos textos de William Faulkner. Após uma breve cena de introdução temática em que o crítico americano fala de uma aquarela de sua coleção, “[...] a coisa mais melancólica que tenho”¹ (MOSER, 2016, p. ix), uma das pinturas que Lúcio teria feito após o AVC que o deixara completamente incapacitado para a escrita, Moser opta por continuar o texto que servirá de porta de primeira entrada para *Crônica da casa assassinada* com o reaproveitamento de um trecho de sua biografia de Clarice Lispector (o início do capítulo 11), em que Lúcio é apresentado como um personagem secundário na vida da escritora ilustre:

Hoje, Lúcio Cardoso é primeiramente lembrado por duas coisas: ser gay e ser amado por Clarice Lispector, de cujo grande nome o seu é inseparável. Enquanto ainda era uma estudante, a Clarice de dezoito anos de idade aceitou um emprego em um setor de propaganda política do governo chamado Agência Nacional. Ali, entre o jovem e entediado quadro de funcionários, estava Lúcio, com seus vinte e seis anos, vindo de uma cidade pequena, e que já era tido como um dos mais talentosos escritores de sua geração. (2016, p. x)²

Ainda que a produção de todo crítico seja permeada pelos seus interesses anteriores e pessoais, no caso a questão da homossexualidade do autor e seu contato pessoal com sua autora preferida, seria um desafio considerável encontrar algum trecho de qualquer introdução, seja qual for o romance, em que esse aspecto tendencioso do trabalho interpretativo se mostre de maneira mais explícita. Embora na época de sua

¹ “the most poignant thing I own”. Todas as traduções do texto de Moser presentes neste ensaio são de nossa autoria.

² “Today, Lúcio Cardoso is primarily remembered for two things: being gay, and being loved by Clarice Lispector, from whose great name his is inseparable. While still a student, the eighteen-year-old Clarice took a job at a government propaganda outfit called Agência Nacional. There, among the bored young staff, was Lúcio, a twenty-six-year-old from a small town who was already hailed as one of the most talented writers of his generation”.

produção ou mesmo contemporaneamente a obra de Lúcio Cardoso não se equipare à de Lispector na importância e centralidade que o sistema literário lhe concede, não há como entender a colocação de Moser de outra maneira além do exagero grosseiro. Talvez seja compreensível ou admissível como parte da biografia de outra pessoa, porém nada menos que lamentável em se tratando da primeira edição em inglês da obra-prima de um escritor da grandeza de Cardoso: como determinação desse exagero, basta uma rápida olhada na edição brasileira do romance (como, por exemplo, a 12ª, de 2009) para verificar que não consta em sua capa, textos de orelha, nota biográfica ou citações elogiosas de críticos literários ou colegas escritores qualquer um desses dois fatos apresentados como sendo de primeira importância, mesmo que provavelmente tivessem utilidade para um vislumbrado aumento de vendas.

O texto em sequência delinea a trajetória de vida do autor, começando pelo histórico de família, a prosperidade inicial e posterior derrocada financeira do pai. “Suas iniciativas de negócios fracassaram, Joaquim e sua segunda esposa, Dona Nhanhá, criaram seus seis filhos em relativa pobreza” (2016, p. x)³ e uma caracterização de afã generalizador do lugar de origem do escritor:

A cidadezinha de Curvelo era típica do sertão de Minas Gerais, um estado que é tido como capaz de gravar um caráter especial em seus habitantes, e um cuja personalidade ocupa um espaço proeminente na mitologia brasileira. Os "mineiros", diz o estereótipo, são mão-fechada, desconfiados, e religiosos; existe uma piada que mesas de jantar em Minas têm gavetas embutidas, para que com o aproximar de visitas seja possível esconder comida de possíveis hóspedes. É um lugar onde as elocuições amaneiradas cumprem um papel importante na linguagem local. Ninguém em Minas é louco; o eufemismo preferido é "sistemático". Há um tabu sobre descrições específicas de procedimentos médicos "eles abriram ele, e depois fecharam ele" é o máximo que pode se descrever de uma cirurgia. Um "mineiro", acima de tudo, não chama atenção a si mesmo. Um nativo, retornando pra casa de São Paulo, reconta sua perplexidade ao ser objeto de olhares fixos espantados. Ele finalmente percebeu que isso acontecia por estar usando uma camiseta vermelha. (2016, p. x)⁴

³ “His business ventures failed, Joaquim and his second wife, Dona Nhanhá, raised their six children in relative poverty”.

⁴ “Their town of Curvelo was typical of the backwoods of Minas Gerais, a state Said to imprint a special character on its inhabitants, and one whose personality occupies a prominent place in Brazilian mythology. The *mineiros*, the stereotype goes, are tight-fisted, wary, and religious; there is a joke that Minas dining tables have drawers built into them, the better, at the first approach of a visitor, to hide food from potential guests. It is a place where mannered elocutions play an important role in the local language. Nobody in Minas is crazy, or *louco*; the preferred euphemism is “systematic”. There is a taboo against overt descriptions of medical procedures: “they opened him, and closed him back up” is the most that can be conceded of a surgery. A *mineiro*, above all, does not draw attention to himself. One native, returning home from São Paulo, recalls his puzzlement at being the object of amazed

Por se tratar de um escritor que famosamente afirmou “Meu movimento de luta, aquilo que viso destruir e incendiar pela visão de uma paisagem apocalíptica e sem remissão é Minas Gerais. Meu inimigo é Minas Gerais” (CARDOSO, 1991, p. 763), e do qual é impossível extirpar a questão da ambientação e local da história de seus personagens, a contextualização feita por Moser é apropriada, mas seu principal defeito é a brevidade e o investimento discursivo nas estilizações. Em vez de dar continuidade a esse panorama ao leitor estrangeiro, que não teria acesso a todo esse repertório de normalidades estritas que constituiriam o caráter e o *ethos* mineiro, o crítico demonstra sua preferência por narrar cenários cosmopolitas e dá continuidade ao texto já com Lúcio Cardoso como péssimo empregado de uma empresa de seguros de seu tio no Rio de Janeiro.

No que diz respeito à trajetória de Lúcio Cardoso no sistema literário brasileiro, Moser, de maneira pertinente e concisa, recupera a questão tida como formativa e central da literatura brasileira, o nacionalismo, e a forma como os textos de Cardoso não se encaixavam nesse horizonte de expectativas que vinha desde pelo menos o romantismo, esse interesse vívido por narrar o nacional:

Essa literatura tinha sido nacionalista, consumida com questões de Brasil e “brasileidade”: “Quem quer que examine a literatura brasileira do dia presente reconhece seu traço primário, certo instinto de nacionalidade” escreveu o clássico romancista do Brasil, Machado de Assis, em 1873. “Poesia, romances, tudo... se veste nas cores do país”. O resultado era que a literatura brasileira era principalmente uma literatura sobre o Brasil, e só a um grau muito menor uma literatura escrita por brasileiros. Era local, regional, patriótica, escrita por brasileiros autoconscientes dedicados a criar, ou opor, certa imagem do Brasil. Eles celebravam as particularidades do país – sua beleza natural, sua história, sua cultura popular, a herança indígena e africana – e denunciavam os problemas sociais, sua pobreza, injustiça, seu fracasso de atender seu potencial aparentemente ilimitado. Na maior das vezes faziam as duas coisas. (2016, p. xii)⁵

stares. He finally realized that it was because he was wearing a red shirt.”

⁵ “This literature had been nationalistic, consumed with questions of Brazil and Brazilianness: “whoever examines the Brazilian literature of the present day immediately recognizes its primary trait, a certain instinct of nationality,” Brazil’s classic novelist Machado de Assis wrote in 1873. “Poetry, novels, all ... dress themselves in the colors of the country.” The result was that Brazilian literature was mostly a literature about Brazil, and only to a much lesser degree a literature written by Brazilians. It was local, regional, and patriotic, written by self-conscious Brazilians dedicated to creating, or opposing, a certain image of Brazil. They celebrated the country’s particularities- its natural beauty, its history, its popular culture, the heritage of the Indian and the African – and they denounced its social problems, its poverty, its injustice, its failure to live up to its apparently limitless potential. Most often they did both”.

Ainda que o aproveitamento do texto de Machado de Assis seja um pouco desajustado, tendo em vista que o romancista carioca não seria um exemplo desse nacionalismo ferrenho e no texto recuperado defendesse um uso novo e menos imediatista da questão do local, seria provavelmente descabido exigir de uma introdução de contexto extra-acadêmico (com interesse de divulgação e venda ampla) uma discussão muito detalhada: o leitor que apenas quer ler um bom romance se interessaria pouco por figuras como Ferdinand Denis, a polêmica de Gonçalves de Magalhães contra José de Alencar, as reivindicações da Semana de Arte Moderna, etc. Fica como sintética e proveitosa a recuperação do julgamento de Mário de Andrade, apresentado como árbitro cultural máximo do Brasil, a respeito de um dos romances de início de carreira de Cardoso:

"Artisticamente é terrível", Andrade trovejou "Socialmente é detestável. Mas eu entendo o propósito... retornar a dimensão espiritual à literatura materialista que hoje é feita no Brasil. Deus retornou para mexer o rosto das águas. Finalmente"

Uma razão para o entusiasmo de Mário de Andrade, independentemente do quão rancorosamente foi expressado, era que os livros iniciais de Lúcio Cardoso representavam uma revolução real na literatura brasileira. (2016 p. xi-xii)⁶

Por mais que a questão do nacionalismo literário seja relevante para entender o contexto em que a obra surgiu e o vaticínio de Mário de Andrade seja útil para ilustrar essa questão, o crítico de novo exagera ao usar o termo “revolução” para tratar de uma pretensa singularidade que a obra e os interesses estéticos do escritor teriam no panorama literário. Como mostra o admirável estudo de Luís Bueno, *Uma História do Romance de 30* (2006), diferente da visão que se tem por meio das obras que foram consagradas pela crítica e que atualmente encontram ampla reedição, a literatura brasileira desses anos não se forjava apenas sob o signo de certo realismo socialista, denúncia social e empenho político desabrido.

Diante de um legado de matiz cumulativo-historicista, Luís Bueno problematiza o apagamento das produções intimistas, preteridas pela linguagem neonaturalista de “romances sociais, pelos romances regionais” ao longo dos anos 1930, em um

⁶ “Artistically it is terrible” Andrade thundered. “Socially it is detestable. But I understood its point... to return the spiritual dimension to the materialistic literature that is now being made in Brazil. God has returned to stir the face of the waters. Finally. One reason for Mario de Andrade’s enthusiasm, no matter how grudgingly expressed, was that Lúcio Cardoso’s early books represented a real revolution in Brazilian literature”.

fenômeno que conjuga polarizações políticas e um ideal de brasilidade que ainda acossa parte da crítica contemporânea. O crítico defende a tese de que esses romances considerados intimistas também viabilizaram e influenciaram um aparato de tradição no que concerne a prosa de feição psicológica das gerações vindouras, como a emergência de nomes como Clarice Lispector e Guimarães Rosa. Sobre esse gesto, que fez desvanecer do panorama de uma literatura brasileira desde os anos 1930 nomes como Cornélio Penna, Marques Rebelo, Lúcio Cardoso, Bueno argumenta que:

Mais uma vez se vê que o dilema entre historicismo e esteticismo se coloca, noutras bases. Constatar que um caráter empenhado impregna nossa tradição literária não significa postular a superioridade da literatura empenhada sobre uma outra, não empenhada ou desinteressada – até porque mesmo o alcance social de uma obra não se separa do problema da fatura do texto em si. É claro que, no decorrer do século XX, os regimes políticos fechados de direita levaram a uma reação por parte da intelectualidade de esquerda, muitas vezes hegemônica, cuja tendência foi a de sobrevalorizar a literatura empenhada.

Um efeito claro desse fenômeno, relativo aos anos 30, é o apagamento a que foram condenados os autores ditos intimistas que surgiram naquele momento.

Mas esse tipo de distorção – se é que cabe o termo – deve ser creditado muito mais aos efeitos de uma crítica empenhada – que faz o papel de leitor benévolo nuns casos e exigente noutros – do que à literatura empenhada propriamente dita. (Bueno, 2006, p. 17)

Sob esse prisma analítico, Lúcio Cardoso não seria um autor isolado no transcorrer dos anos 1930, inscrevendo-se perfeitamente na categoria de sistema: “Insistindo na já consagrada divisão do romance de 30 em ‘social’ e ‘intimista’, Lúcio Cardoso e, depois, Clarice Lispector, integram-se a um sistema, o ‘intimista’, que é bem mais numeroso e significativo do que tem sido registrado”. (BUENO, 2006, p. 22). Outra consideração de Bueno a ser retomada é o argumento de que vingariam na narrativa cardosiana de estreia, *Maleita*, características distintas que a separavam do lado materialista mais consagrado da produção literária da época: “Também nos autores do grupo dos chamados intimistas se manifesta essa descrença no poder da modernização” (2006, p. 70).

Moser chega a mencionar com rapidez a existência de uma “[...] escola introspectiva, cujas preocupações principais eram menos sociais e nacionais que internas e espirituais [...] eles buscavam ser salvos pela arte. Escrever para eles era um

exercício espiritual, não intelectual” (2016, p. xii-xiii)⁷, tendo citado o próprio agenciador primeiro de Lúcio Cardoso, o hoje esquecido poeta católico Augusto Schmidt (figura de certa grandeza cultural na época), ou, mais adiante, a defesa feita por Otávio de Faria (outro escritor hoje esquecido, alinhado aos interesses intelectuais e estéticos de Cardoso), mas não fica clara qual seria a revolução individual empreendida por Cardoso com seus livros, uma vez que não era o único que desenvolvia suas histórias por searas intimistas e espirituais. Sua singularidade talvez seja a de ser o único ou um dos pouquíssimos entre os “introspectivos” ainda hoje publicados e lidos no Brasil, mas nada semelhante a isso é mencionado por Moser.

Após essa contextualização compreensivelmente rápida, ainda que ocasionalmente falha, Moser retorna para a história de vida de Lúcio Cardoso, que não é esparsa em anedotas que atijam o interesse do leitor ávido por curiosidades biográficas. A principal fonte utilizada é a obra memorialística de Maria Helena Cardoso, irmã do romancista, que narra inclusive a convalescência e morte do escritor, assim como sua trajetória como figura do meio cultural de sua época, a forma como, nas palavras de Moser, tentava “[...] quase por si só, refazer a cultura brasileira” (2016 p. xv)⁸. Um espaço enorme da introdução é dado a sua carreira fracassada de dramaturgo, quando esse lado de sua obra é, na atualidade, relegado ao *status* de obscuridade secundária, junto com sua poesia, que em nenhum momento é mencionada.

Novamente, fica visível o interesse do crítico em se deter sobre o que é mais próximo de sua sensibilidade, estreias teatrais fracassadas, grandes festejos comemorativos sem o dinheiro para arcar com a conta ao final, enormes encomendas de rosas vermelhas, dando a impressão de que seu trabalho teatral ocuparia um lugar de centralidade no cânone literário brasileiro. No papel que Moser desempenha de mensageiro de uma cultura quase de todo desconhecida pela maioria dos leitores internacionais do livro, teria sido produtiva uma breve contextualização (como a feita sobre o nacionalismo literário) da situação do teatro nacional a sua época, ou ao menos uma menção ao dramaturgo tido como central da literatura brasileira, Nelson Rodrigues, em especial por trazer diversas semelhanças importantes em seus interesses temáticos (o gosto pelo retrato de escândalos e pelo dissecar da hipocrisia dos silêncios familiares) assim como estéticos, como certo expressionismo na montagem. Esio Macedo Ribeiro,

⁷ “there was the “introspective school” whose concerns were less social and national than internal and spiritual [...] they sought to be saved through art. Writing was for them a spiritual exercise, not an intellectual one”.

⁸ “trying, almost singlehandedly, to remake Brazilian culture”.

organizador da edição completa dos diários de Lúcio Cardoso, chega a noticiar certa polêmica pouco disseminada de uma disputa de qual teria sido o inovador que existiria entre os dois: “Muitos críticos dão *Vestido de noiva* como o marco zero do moderno teatro brasileiro. Apenas Sábato Magaldi dá crédito à peça de Lúcio, que também se enquadrava no que se fazia de mais moderno no Brasil” (CARDOSO, 2012 p. 277). Dado o aprofundado contato que Moser demonstra ter com a tradição literária brasileira, parece difícil que essa omissão tenha se dado por desconhecimento de quem teria sido o dramaturgo carioca.

É compreensível que o fascínio por obras de arte se estenda a um fascínio pelas pessoas que as produzam, que o leitor queira saber mais a respeito daquilo que de certa forma é a origem do romance, ou da música, do quadro: para atender de maneira intelectual e mercadológica a essa vontade, surgem as biografias de artistas, que são leitura de interesse e proveito, em especial quando o biógrafo demonstra diligência e dedicação à tarefa. O ponto nevrálgico da questão está na maneira como é entendida essa forma em que a origem influencia o objeto estético, se este é apenas um disfarce bem organizado de um ímpeto confessional e imediatista do escritor, a obra sendo em seu cerne uma cifra (todo romance sendo uma espécie de *Roman a clef*), determinadas cenas ou temas se explicando de maneira completa por determinados acontecimentos específicos na vida do artista, ou se existiria certa independência relativa e fundamental da obra de arte.

Não é uma questão que se restringe ao caso específico de Moser, e é na verdade estrutural ao trabalho de qualquer biógrafo: quanto mais importante for a vida do artista para o entendimento “real” de sua obra, mais importância ganha o trabalho do biógrafo, guardião da verdade de maneira que poucas outras possíveis sendas interpretativas vão proporcionar, uma vez que a sequência de acontecimentos de uma história de vida há de trazer menos ambiguidades do que as diversas interpretações que qualquer escola de pensamento pode produzir. Nessa economia discursiva, realça-se o trabalho do biógrafo com o cargo de cicerone iluminador do percurso do leitor adequadamente informado.

Uma vez que Moser construiu sua reputação de amplitude considerável com a biografia de Clarice Lispector, não é de se espantar que a estratégia se repita na apresentação de *Crônica*, e também não surpreende a conexão constante que Moser faz do romancista à figura da escritora: novamente, trata-se da sensibilidade do crítico, que em momento nenhum disfarça seus interesses. No entanto, o método biográfico que para um leitor de interesses diferentes quase sempre soa muito simples se torna

escancaradamente descabido para tratar de uma pessoa como Lúcio Cardoso e sua obra. Ainda que seja descrito como uma pessoa intensa por todos que o conheciam, sua situação ambivalente no cânone literário (o próprio *Crônica da Casa Assassinada*, sua obra prima, com certa frequência fica indisponível nas livrarias brasileiras) esgarça a validade do método biográfico, mostrando como foi passageira a importância social-cultural de suas iniciativas que estivessem fora da qualidade artística extraordinária de seus livros: não é possível facilmente reconstituir uma época ou uma sociedade a partir de sua história de vida e de seu trabalho artístico, como seria a partir de figuras mais centrais na cultura brasileira, como Machado de Assis ou Mário de Andrade.

O descompasso do método com o objeto se torna gritante em um nível expressionista no momento em que o leitor percebe (como o próprio Moser parece ter percebido inconscientemente) que, por mais que a vida de Lúcio Cardoso tenha sido cheia de anedotas que prendam a atenção do leitor, o fato mais marcante de sua vida foi o acidente vascular cerebral que efetivamente impediu que ele conseguisse continuar a escrever após produzir um romance do porte de *Crônica da casa assassinada*. Não é à toa que a abertura do texto introdutório se dá justamente pela descrição do objeto mais melancólico em posse do crítico, da época em que o romancista conseguia apenas pintar abstrações. Não há, portanto, saldo literário desse acontecimento tão marcante, não havendo como buscar em seus textos qual trecho teria esse momento como chave.

O próprio romance que o leitor tem em mãos traz um enredo que em seu nível mais simples mostra como a ênfase biográfica tem aplicabilidade complicada: não se encontra na vida de Lúcio Cardoso uma relação sexual escandalosa entre mãe e filho, um envelhecimento em mansão decadente permeada de silêncios rancorosos, suicídios ou possíveis assassinatos de amantes de classe social inferior. As experiências que o autor possa ter tido com o tradicionalismo mineiro e que, em suas palavras, é o fundamento/nêmesis de suas iniciativas literárias não são discutidas por Moser, e também não trariam chaves específicas e fáceis para as pretensões de dissecar os acontecimentos do romance. Ainda que o ímpeto do confessional seja inextirpável da expressão de cada um dos personagens, com alguns dos “capítulos” (ou fragmentos narrativos) do livro inclusive recebendo essa denominação, não é possível fazer uma conexão imediatista das páginas com a vida do autor.

Parece que existe um reconhecimento implícito da parte de Moser dessa realidade do livro, e a solução que emprega para a insuficiência de seu método crítico é dedicar de suas 12 páginas de introdução apenas um parágrafo para falar

especificamente de *Crônica*, de maneira marcadamente rasa mesmo para um espaço tão reduzido:

Sua ambientação, a mansão em decrepitude da família Meneses de antiga grandeza, e seus temas, incluindo as formas que os pecados de uma geração são visitados em seus descendentes, evocam os de Faulkner; mas seu charme jaz nas formas que Lúcio casa esses temas ao que só pode ser chamado de kitsch: como se Bette Davis tivesse perambulado, de peruca e maquiagem completa, em Yoknapatawpha. A figura de Timóteo, semi degenerado e *cross-dresser*, rebento da dinastia decadente, não tem precedentes na literatura brasileira e, quase certamente, nenhum descendente: uma quase-caricatura de um homem preso entre sua própria natureza e expectativas da família e sociedade, e que, incapaz de fugir, balança entre alcoolismo e histeria. O personagem de Timóteo pode ser visto como representante de todos aqueles *gays*, no Brasil ou em qualquer outro lugar, para quem uma linguagem adequada não tinha sido encontrada, e que desesperadamente buscava alguma forma de expressão. (2016, p. xvii)⁹

Não cabe a esse artigo discutir a fundo o descabimento do termo *kitsch* e o desajuste de sensibilidade entre obra e intérprete evidenciado pelo seu uso, uma vez que nas mais de quinhentas páginas do romance de Cardoso não existe nenhuma abertura para certa auto consciência irônica do exagero ou mesmo qualquer humor: Moser não se estende nessa questão interpretativa, continuando seu comentário com uma análise mecânica do personagem de Timóteo, colocando-o de maneira direta como uma metáfora da situação dos homossexuais no país. A colocação soa despropositada até para o crítico, talvez por não haver nenhum indício inequívoco de homossexualidade por parte do personagem (para além de sua forma incomum de se vestir). Não se trata de defender que Timóteo não seria homossexual, e sim de que o tratamento dado pelo livro ao assunto dificilmente dá espaço para uma interpretação como a de Moser, em especial quando o crítico acrescenta que a linguagem do livro para tratar da matéria não seria adequada. O que não parece figurar como possibilidade nesse breve parágrafo é a de

⁹ “Its setting, the decaying mansion of once-grand Meneses family, and its themes, including the ways that one generation’s sins are visited upon its descendants, are redolent of Faulkner; but its charm resides in the ways Lúcio marries those themes to what can only be called camp: as if Bette Davis had wandered, bewigged and in full makeup, into Yoknapatawpha. The figure of Timóteo, the semi-deranged cross-dressing scion of the decadent dynasty, has no precedents in Brazilian literature, and, almost certainly, no descendants: a not-quite-caricature of a man trapped between his own nature and the expectations of family and society, and who, unable to escape, wavers between alcoholism and hysteria. The character of Timóteo may be seen as representing all those gay people, in Brazil or anywhere else, for whom an adequate language had not been found, and who desperately sought some means of expression”.

que se o livro não expressa adequadamente determinada ideia, pode ser indício de como a ideia é descabida como fundamento para entender a obra, em especial por se tratar de um livro em que dos 56 fragmentos narrativos apenas dois são narrados pelo personagem destacado com exclusividade nessa introdução.

O texto segue com informações a respeito do lugar dos homossexuais na cultura brasileira: no carnaval, na religião, e mencionando o pouco espaço que a questão encontrou na literatura brasileira. O enfoque estritamente sociológico para os estudos literários é velho conhecido do leitor brasileiro. Luiz Costa Lima, no decorrer de sua obra, critica certa orientação “[...] de ver as obras literárias e artísticas como epifenômenos do tecido social, como “documentos” da “realidade” capazes por si de dizerem desta” (LIMA, 2002, p. 661-662), reduzindo a obra artística como apenas um meio de dar notícia imediata do mundo de onde vieram, de maneira talvez parecida (ainda que bem menos eficiente) com a forma com que um jornal o faria. A forma artística, o apuro estilístico, a profundidade psicológica ou filosófica, seriam entretenimento ou distrações a fim de melhor divulgar as verdades sociais contidas no livro.

Após essa breve pausa para falar do conteúdo do romance, Moser retoma em sequência o foco biográfico, dando a palavra final do texto a uma declaração de Clarice Lispector a respeito do enterro de seu antigo amigo, que funciona como um reforço à ideia de uma conexão total entre os dois, uma assinatura de posse, ao final do texto.

A questão discutida neste artigo, dos problemas da biografia literária, não é um problema que se inaugurou com o trabalho de Moser ou mesmo por outros trabalhos de anos recentes, tampouco depende de qualquer assimetria entre a produção advinda de literaturas que seriam “galhos secundários” e seu traslado para mercados ou culturas entendidas como principais, suscitando acusações de imperialismo cultural ou desrespeito. A centralidade da figura do gênio junto com a importância supostamente inescapável de sua trajetória de vida sempre será um entendimento atuante em discussões a respeito de arte, contemporaneamente irmanado do culto à celebridade e o ímpeto egoico de certos admiradores de quererem se parecer com seus ídolos, e a persistência dessa ideia talvez pudesse ser entendida como inócua se não produzisse danos tão grandes ao aproveitamento estético, filosófico, ou mesmo sociológico das leituras.

No que concerne a prática geral da crítica biográfica, Charles Rosen, em seu livro *Poetas românticos, críticos e outros loucos* (2004), observa da pertinência das

análises de Walter Benjamin em seu ensaio sobre a novela de Goethe, *As afinidades eletivas*, discutindo “[...] uma extensa polêmica contra a prática geral da crítica biográfica, em que a biografia de Goethe escrita por Gundolf é escolhida como inimigo exemplar” (2004 p. 157), e condenando o método de imersão biográfica ao exame circunscrito da obra. Conforme ressalta Rosen, as colocações de Benjamin que evocariam algum grau de purismo bem como a contenda com Gundolf seriam “[...] um esforço não no sentido de desvincular a obra de Goethe da história, mas de encontrar a relação adequada da obra com a vida da qual provinha e – ponto de igual importância para Benjamin – para a qual se dirigia” (2004 p. 157). Rosen ainda argumenta que:

[...] para Benjamin, a significação da obra não é esgotada pelo significado atribuído a ela pelo autor e seus contemporâneos, e frequentemente não é sequer suficientemente compreendida por eles. A obra é “atemporal” visto que não está limitada ao instante de seu aparecimento. Ela transcende a história, mas esta transcendência só é revelada por sua projeção ao longo da história. A transcendência é dupla: de um lado, a obra revela pouco a pouco um sentido acessível a quem não tenha conhecimento da época em que surgiu e, do outro, preserva para a posteridade algum aspecto daquele tempo. Uma sinfonia de Haydn é expressiva e emocionante mesmo para aqueles que sabem pouco, ou nada sabem, dos contemporâneos de Haydn e de sua época, e ainda assim hoje parece materializar aquela época para nós. (ROSEN, 2004, p. 157).

Rosen, em sequência, destaca de maneira decisiva e contundente:

A obra se destaca da vida que a produziu e do meio cultural específico em que foi concebida; contudo, conserva uma impressão daquela vida passada como um efeito de distância em relação a nós. Comentário e crítica são nomes dados por Benjamin às duas vias de aproximação dessa dupla natureza da literatura. O comentário ocupa-se da impressão da vida passada evocada pela obra; a crítica é lida com a maneira como a obra se destaca daquela vida. O comentário é filológico em seu método; a crítica é filosófica. São interdependentes: sem comentário, a crítica é devaneio voluptuário; sem crítica o comentário é informação frívola (ROSEN, 2004, p. 157-158).

Não se trata de rejeitar por completo a história de vida do autor, e sim dimensioná-la para uma não centralidade, que comprometeria o possível sucesso da obra de arte em um nível muito básico:

O que ele combatia em Gundolf era uma forma de interpretação que diminui e restringe o sentido da obra quando ela é vista como um

produto direto da vida do autor. Ao contrário de uma ação, uma obra não extrai da vida seu sentido imediato – se o fizesse, as Afinidades Eletivas seriam ininteligíveis para um leitor que não conhecesse a biografia de Goethe. A obra tem de ser entendida, antes de tudo, numa tradição literária, histórica e até filosófica mais objetiva. Por baixo da abordagem de Gundolf, pensava Benjamin, estava um processo de mitificação sentimental, que convertia a vida de Goethe numa obra de arte com o fim de colocá-la em correspondência com a novela [...] Para Benjamin, isto deturpava inevitável e desastrosamente o processo imaginativo. O artista transforma sua experiência, mas a experiência não é apenas uma fonte de emoções e motivos que o artista deve aceitar, nem a experiência se impõe à obra. O artista não canta suas emoções, mas procura ativamente “ocasiões” para transformá-las em canção. (ROSEN, 2004, p. 158).

A edição brasileira de *Crônica da casa assassinada* nesse sentido serve novamente de parâmetro: além de não estabelecer as duas questões supostamente principais que comandariam o legado de Lúcio Cardoso (sua homossexualidade e sua conexão com Clarice Lispector), a versão nacionalmente corrente do livro tampouco apresenta qualquer prefácio continuamente biográfico que a princípio permitiria ao leitor o entendimento da obra, ou ao menos um aproveitamento realçado de seus conteúdos.

O intuito da escolha de Moser como prefaciador, com tantos argumentos contrários já delineados a respeito de seu método, é tão claro que sequer caberia o nome de descoberta ou conclusão para sua exposição: trata-se de uma tentativa de que todo o recente e bem-vindo sucesso (não apenas de crítica, mas também de vendas) das traduções de Clarice Lispector influencie um pouco o destino comercial de um projeto trabalhoso, custoso e arriscado como traduzir um livro tão longo, difícil e internacionalmente desconhecido como *Crônica da casa assassinada*. Tende a ser fácil e tacanho da parte do crítico literário atacar as tentativas de uma editora de conseguir pagar suas contas, primeiramente porque suas colocações em matérias comerciais dificilmente seriam levadas em consideração, mas em especial em um caso em que o possível sucesso da empreitada editorial resultaria em um reconhecimento maior para uma obra-prima da literatura brasileira. Isso não implica, contudo, em uma aceitação irrestrita, por parte de leitores interessados ou de críticos literários, do conteúdo intelectual dessas tentativas de obter sucesso de vendas, em especial quando elas vão além de uma menção destacada no texto de quarta capa, com o nome da escritora posto ao fim com um intuito de dar a entender de forma sub-reptícia que teria sido Clarice Lispector a escrever aquele resumo: “[...] a obra-prima de Cardoso marcou um

distanciamento do realismo social em voga na literatura brasileira dos anos 30 e teve um imenso impacto na escrita da amiga de longa data e grande admiradora – Clarice Lispector”¹⁰ (2016, 4ª capa).

Mesmo levando em consideração o compartilhamento entre Clarice Lispector e Lúcio Cardoso de um interesse pelo que a literatura permite em investigação profunda a respeito de subjetividade, não há como deixar de perceber as diferenças enormes de método, técnica e resultado entre os dois escritores, a tal ponto que por mais concentrado que Moser esteja em estabelecer uma conexão inquebrantável entre os dois, a ideia colocada na quarta capa, de que o romance em questão teria influenciado imensamente a escrita de Clarice, sequer é mencionada pelo crítico. Em certo momento, no que talvez configure outra aparição involuntária de seu inconsciente crítico, Moser, ao comentar sobre influências mútuas dos escritores, fala de uma sugestão importante que Lúcio teria dado a Clarice: “O título, *Próximo ao coração selvagem*, se tornou famoso, e se destaca na obra de Clarice, talvez por soar tão manejado, tão parecido com o título de romance adolescente, tão parecido – pode-se dizer – com o título de um livro de Lúcio Cardoso”. (2016, p. xv)¹¹. Como o próprio Moser lembra, de forma apropriada, o romance seguinte de Clarice teria o título bem mais sóbrio de *O lustre*.

Não é razoável rejeitar ou mesmo condenar por completo o trabalho feito por Moser no papel de divulgador da literatura brasileira, uma vez que os resultados obtidos por suas iniciativas são inegáveis, de saldo que vai muito além de qualquer ganho para sua reputação pessoal. Para citar um caso claro de sua influência positiva, foi apenas a partir da premiada edição estrangeira dos contos completos de Clarice Lispector que o leitor brasileiro passou a ser capaz de comprar em um só volume todas as narrativas curtas da escritora. É, sem dúvida, muito positivo o saldo de suas intervenções, em especial considerando que os textos literários em tradução atenciosa e divulgação ampla continuarão repercutindo para além de qualquer texto imperfeito escrito a respeito deles. No entanto, ainda assim é importante uma recepção crítica a esses textos, e a ressalva de que o sucesso da atuação cultural e editorial de um crítico não se traduz de maneira imediata em acertos interpretativos, e suas boas intenções e seus resultados positivos não impedem que sejam discutidas suas colocações, em especial ao se observar o espaço

¹⁰ “Cardoso’s masterpiece marked a turning away from social realism fashionable in 1930s Brazilian literature and had a huge impact on the writing of Cardoso’s life-long friend and greatest admirer – Clarice Lispector”.

¹¹ “The title, *Near to the Wild Heart*, became famous, it stands out in Clarice’s work, perhaps because it sounds so much like – one might say – the title of a book by Lúcio Cardoso”.

de considerável destaque que o crítico tenha conquistado. A experiência principal da leitura da introdução de Moser, com seu espaço limitadíssimo dedicado ao conteúdo do romance e a importância imensamente exagerada dada a curiosidades da vida do artista, é o de passar a rejeitar certo deslumbramento fácil e talvez automático a respeito dessa nova divulgação maior da literatura brasileira no cenário internacional, que não há de se dar necessariamente pelos caminhos ou motivos mais interessantes.

REFERÊNCIAS

- BUENO, L. *Uma história do romance de 30*. São Paulo: Editora Unicamp, 2006.
- CANDIDO, A. *Formação da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007.
- CARDOSO, L. *Crônica da Casa Assassinada (Edição Crítica)*. Madri: Archivos, 1991.
- _____. *Crônica da Casa Assassinada*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.
- _____. *Diários*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.
- LIMA, L. C. *Teoria literária em suas fontes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.
- MOSER, B. “Biographical note: Bette Davis in Yoknapatawpha. In: CARDOSO, L. *Chronicle of the Murdered House*. Trad. Margaret Jull Costa e Robin Patterson. New York: Open Letter Books, 2016.
- ROSEN, C. *Poetas românticos, críticos e outros loucos*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

Data de submissão: 30/06/2017

Data de aprovação: 22/08/2017