



**Pró-Reitoria de Pós-Graduação e Pesquisa
Lato Sensu em Literatura Brasileira
Trabalho de Conclusão de Curso**

**AS VOZES DO SANGUE: PECADO, VERDADE E
TRANSGRESSÃO EM “CRÔNICA DA CASA ASSASSINADA”.**

**Autor: Bruno Batista de Paiva
Orientador: Prof. Dr. Maurício Lemos Izolan**

**Brasília - DF
2013**

BRUNO BATISTA DE PAIVA

**AS VOZES DO SANGUE: PECADO, VERDADE E TRANSGRESSÃO EM
“CRÔNICA DA CASA ASSASSINADA”.**

Monografia apresentada ao Programa de Pós-Graduação *Lato Sensu* em Literatura Brasileira da Universidade Católica de Brasília, como requisito parcial para obtenção do título de Especialista em Literatura Brasileira.

Orientador: Prof. Dr. Maurício Lemos Izolan

**Brasília
2013**



Monografia de autoria de Bruno Batista de Paiva, intitulada AS VOZES DO SANGUE: PECADO, VERDADE E TRANSGRESSÃO EM “CRÔNICA DA CASA ASSASSINADA”, apresentada como requisito parcial para obtenção do certificado de Especialista em Literatura Brasileira da Universidade Católica de Brasília, em junho de 2013, defendida e/ou aprovada pela banca examinadora abaixo assinada:

Prof. Dr. Maurício Lemos Izolan
Orientador

Programa de Pós-Graduação Lato Sensu em Literatura Brasileira – UCB

Prof^ª. Msc. Lívia Pereira Maciel

Programa de Pós-Graduação Lato Sensu em Literatura Brasileira – UCB

Prof. Msc. Robson André da Silva

Programa de Pós-Graduação Lato Sensu em Literatura Brasileira - UCB

A Lúcio Cardoso, por me mostrar outro universo da Literatura Brasileira que eu não conhecia.

AGRADECIMENTO

A Deus, ou como queiram chamar a força divina que origina cada ser, pela energia que me impele a viver e a lutar pelos meus sonhos.

Aos meus pais, Vergílio e Balbina, os educadores mais importantes da minha vida, e aos meus irmãos, Tainá e Pedro. Agradeço a todos eles por tudo o que me ensinaram e ensinam até hoje, por serem minha fortaleza nos momentos mais complicados e por estarem comigo nos momentos felizes.

À Dayane, pela paciência e compreensão dedicadas em todos os momentos, inclusive nos quais eu estive distante e preocupado com este trabalho.

Aos meus padrinhos, Maria Luiza e Hélio, pelo carinho e atenção que sempre me dedicaram.

A todos os meus amigos e parentes, que me apoiaram até a conclusão desta importante etapa. Agradeço especialmente a Dyego, Vinícius, Elane e Cristina, companheiros de longa data no percurso ao qual chamamos de vida, e aos amigos Luziene e Thales, pelo precioso auxílio na revisão deste trabalho e pela tradução do *abstract*, meus sinceros agradecimentos.

A todos os professores da Pós-Graduação *Lato Sensu* da UCB, especialmente a Maurício Lemos Izolan, que me apresentou ao universo de Lúcio Cardoso e me acompanhou na jornada que resultou neste trabalho, a Robson André da Silva, pelas precisas e importantes reflexões sobre o Barroco em suas aulas e à Lívila Pereira Maciel, a quem serei eternamente grato pela imensa compreensão e pelo auxílio, sem os quais eu não teria concluído este trabalho e também o curso.

A linguagem é o lugar no qual Deus e o homem finalmente se encontram.

Eduardo Portella

RESUMO

PAIVA, Bruno Batista de. **AS VOZES DO SANGUE: PECADO, MORTE E TRANSGRESSÃO EM “CRÔNICA DA CASA ASSASSINADA”**. 2013. 103 páginas. Monografia. Literatura Brasileira. Universidade Católica de Brasília, Brasília/DF, 2013.

O presente trabalho tem como objetivo propor novas perspectivas de leitura do romance *Crônica da Casa Assassinada*, de Lúcio Cardoso, comprovando, assim, a grande importância e influência da citada obra no contexto literário brasileiro. Partindo de conceitos como desespero e pecado e trabalhando com elementos da visão cristã sob a ótica poética, o romance de Lúcio Cardoso é uma das criações literárias mais originais e instigantes da literatura contemporânea brasileira, propondo inovações também no que diz respeito à estrutura narrativa, construída por uma tessitura textual barroca fundamentada na relação de seus elementos simbólicos e alegóricos. Além disso, o romance dialoga constantemente com a filosofia, conectando-se às reflexões de grandes pensadores como Aristóteles, Søren A. Kierkegaard, Gaston Bachelard, Georges Bataille, Luigi Pareyson e Walter Benjamin, e também com outros grandes romancistas, como Dostoiévski, Edgar Allan Poe, William Faulkner e Autran Dourado. A obra mais importante de Lúcio Cardoso, nesse contexto, constitui uma autêntica tragédia moderna em toda a sua grandiosidade e importância.

Palavras-chave: Desespero. Pecado. Transgressão. Verdade. Morte.

ABSTRACT

PAIVA, Bruno Batista de. **THE VOICES OF THE BLOOD: SIN, DEATH AND VIOLATION ON “CRÔNICA DA CASA ASSASSINADA”**. 2013. 103 pages. Monograph. Brazilian Literature. Universidade Católica de Brasília, Brasília/DF, 2013.

The present study aimed to propose a new perspective on reading of *Crônica da Casa Assassinada* romance, by Lúcio Cardoso, showing the great importance and influence of this literary work on Brazilian Literature scenario. Considering concepts like despair and sin, and working with Christian's vision elements according poetic perspective, the Cardoso's romance is the most original and thought-provoking literary work from contemporary Brazilian Literature. This literary work proposes, also, innovations regarding narrative structure, which was made by baroque textual organization, based it on relation of its symbolic and allegorical elements. Furthermore, the romance constantly make dialogue with philosophy, connecting with reflections of great thinker like Aristóteles, Søren A. Kierkegaard, Gaston Bachelard, Georges Bataille, Luigi Pareyson and Walter Benjamin, as well as with others great romance authors like Dostoiévski, Edgar Allan Poe, William Faulkner e Autran Dourado. Thus, in this context, the most important Cardoso's literary work is an authentic modern tragedy in all its grandeur and importance.

Keyword: Despair. Sin. Transgression. Truth. Death.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1. DESESPERO E PECADO – REFERENCIAL TEÓRICO	18
2. PAIXÃO E TRANSGRESSÃO	32
3. A DIALÉTICA DO BEM E DO MAL.....	46
4. POLIFONIA, PERSPECTIVISMO NARRATIVO E A CONSTRUÇÃO DA VERDADE	56
5. A CONSTRUÇÃO DO ESPAÇO	75
6. A REPRESENTAÇÃO SIMBÓLICO-ALEGÓRICA DA RUÍNA.....	84
CONCLUSÃO	99
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	101

INTRODUÇÃO

Gostaria que meus leitores se transportassem a um estado de tão alta emoção passional, que isto lhes destruísse o equilíbrio e eles se sentissem fisicamente doentes. As grandes emoções interiores sacodem até o âmago a estrutura física do ser.

Lúcio Cardoso

O romance *Crônica da Casa Assassinada*, de Lúcio Cardoso, é a obra mais conhecida de um dos grandes escritores contemporâneos menos (re)conhecidos pelo grande público e por parte da crítica literária brasileira. A grandiosidade e a importância da obra desse autor mineiro surpreendem os leitores que se debruçam sob os labirintos repletos de imagens obsedantes que se formam nas páginas de seus contos, poemas, novelas e romances; eles são levados a se perguntarem como uma produção de tamanha envergadura poética possa ser ignorada de forma tão displicente no Brasil.

Apesar de possuir uma obra de grande fôlego e coragem, Lúcio Cardoso ainda é um nome desconhecido para grande parte dos leitores, muito em parte pela difícil classificação de sua obra em uma das correntes literárias tradicionais, tornando-o, de certa forma, um “corpo estranho” no contexto literário brasileiro: apesar de começar seu percurso literário durante o auge dos anos 30, na chamada “era do romance brasileiro moderno”, que propunha a construção de uma cultura nacional por meio da temática regionalista fortemente engajada em questões sociais, a obra de Lúcio Cardoso dialoga intensamente com estéticas diversas. Suas conexões com o Neobarroco são inegáveis, mas isso não elimina suas ligações com o Romantismo e com o próprio Modernismo. Lúcio Cardoso foi, antes de um grande escritor, um visionário, criador de uma obra que dialoga com temas universais, não se prendendo a uma única corrente literária.

A estética neobarroca, que será o viés pelo qual o romance de Lúcio Cardoso será analisado neste trabalho, não deve ser entendida somente como uma “atualização” da estética barroca, o que reduziria consideravelmente a sua relevância nos estudos literários. Como muito bem ressalta Lopes (1999, p. 29-30)¹:

O Neo-Barroco, a contrapelo de um ideário burguês e iluminista da modernidade, radicaliza o Barroco por romper seu logocentrismo periclitante, imagem de um universo móvel e descentrado, mas ainda harmônico, em que simultaneamente o

¹ LOPES, Denilson. *Nós os mortos: Melancolia e Neo-Barroco*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1999.

artifício assegura e corrói o *status quo*, instabilizando toda verdade. Se para os barrocos o mundo é um teatro, para os neo-barrocos o mundo é mais uma ópera de vozes esmagadas, solidões monumentais, homens caídos em espaços claustrais, de onde se escapa pela fuga, desenraizamento, morte ou loucura [...]. Como a casa em ruínas, o caráter transcendental do Barroco é estilizado em desespero, desengano, catástrofe. [...]

Portanto, a obra *Crônica da Casa Assassinada* foi analisada, neste trabalho, sob esse ponto de vista oferecido pela estética neobarroca. Nessa obra, Lúcio Cardoso demonstra habilmente o “reflexo necessariamente pulverizado de um saber que sabe que já não está ‘aprazivelmente’ fechado sobre si mesmo” (SARDUY, 1979, p. 178), ao fazer as várias vozes que constroem a narrativa dialogarem incessantemente, cada uma buscando o lugar da verdade em um mundo habitado por sombras e melancolia.

Assim, como observa Silva (2004, p. 171)², “a presença do barroco em Lúcio Cardoso compara-se não somente à beleza esfuziante das igrejas, ao esplendor do ouro usado em profusão, mas também ao traçado labiríntico das cidades mineiras, traduzindo a dor que amalgamou o povo brasileiro”.

A comemoração do centenário de seu nascimento em 2012 apresentou novos caminhos para uma revalorização de sua obra, como, por exemplo, a reedição de seus diários em uma edição cuidadosamente organizada por Ésio Macedo Ribeiro, e a publicação de uma série de contos, presentes em jornais nas décadas de 30 e 40, que foram finalmente reunidos e estão presentes no livro *Contos da ilha e do continente*, organizado por Valéria Lamego.³ No entanto, a comemoração dos também centenários Jorge Amado e Nelson Rodrigues (sem entrar aqui em discussões sobre o valor estético da obra de cada um) acabou por “encobrir”, de certa forma, uma possível divulgação de maior apelo à obra de Lúcio Cardoso, que dessa maneira ainda carece de mais reconhecimento para que seja colocada em seu devido lugar, junto aos grandes escritores da literatura brasileira.

No presente trabalho, o romance *Crônica da Casa Assassinada* foi o escolhido para o estudo aqui proposto por ser considerado a grande realização literária de seu autor, representando o auge de sua maturidade como romancista e mostrando o resultado de sua formação como escritor, constituída por meio de um aprendizado permeado por dificuldades enfrentadas ao longo de sua carreira.

A principal obra de Lúcio Cardoso é resultado do esforço de seu autor para chegar a um novo patamar de romance. Sua trajetória literária começa com a publicação de *Maleita*,

² SILVA, Enaura Quixabeira Rosa e *Lúcio Cardoso: paixão e morte na literatura brasileira*. Maceió: edUFAL, 2004.

³ Tanto os *Diários* como o livro *Contos da ilha e do continente* foram publicados pela Civilização Brasileira, selo do Grupo Editorial Record.

em 1934, romance de caráter épico narrado em primeira pessoa que conta a história da fundação da cidade de Pirapora e que já aponta algumas das características principais da obra que construiria futuramente, como a visão poética aguçada e o domínio da tensão dramática que envolve seus personagens. No entanto, *Maleita* foi lido de forma equivocada e logo foi classificado pela crítica como “regionalista”, fato que incomodou bastante seu autor que, apesar de ainda estar começando sua carreira como romancista, sabia que suas afinidades não o ligavam ao grupo regionalista, embora sua obra trabalhasse com essa temática. As afinidades de Lúcio Cardoso sempre estiveram, desde o início, com o chamado grupo “espiritualista”, composto, entre outros, por Augusto Frederico Schmidt, Vinícius de Moraes, Octávio de Faria e Cornélio Penna (os dois últimos foram grandes amigos e incentivadores de Lúcio Cardoso).

Seu primeiro romance, mesmo lido de forma um tanto precipitada, é aclamado pela crítica e o talento de Lúcio Cardoso e seu futuro como romancista são ressaltados por nomes importantes, como o próprio Augusto Frederico Schmidt. Tudo apontava para uma evolução rápida e sólida do escritor mineiro nascido em Curvelo.

No entanto, seu segundo romance, *Salgueiro*, publicado no ano seguinte ao primeiro (1935), confunde a crítica e até mesmo seus próprios amigos, como Octávio de Faria. Em *Salgueiro*, Lúcio Cardoso trabalha com uma história que gira em torno de personagens que vivem em um morro do Rio de Janeiro, o que levou parte da crítica a acreditar que o escritor mineiro agora estivesse voltado para o realismo social, preocupado em denunciar as mazelas sociais do espaço urbano; os críticos não enxergaram o caráter simbólico-alegórico de sua obra e a evolução no trabalho com a tensão dramática, ampliada pela sua decisão de trabalhar com a narrativa em terceira pessoa e de forma não linear.

Embora Lúcio Cardoso apresente falhas comuns de um romancista iniciante buscando o seu próprio caminho, Carelli (1988, p. 163) ressalta o talento de Lúcio Cardoso em seu segundo romance, “apesar da defasagem entre a ambição do autor, desejoso de revelar as raízes da angústia, do desespero e da violência de seres esmagados pela miséria”. Lúcio Cardoso não pretendia “retratar” a vida de pessoas cercadas pela miséria, mas confrontar suas paixões e destinos trágicos, apresentando os infernos pessoais nos quais viviam e dos quais buscavam desesperadamente escapar.

Em 1936, Lúcio Cardoso publica seu terceiro romance, *A luz no subsolo*, que pode ser lido como o primeiro esboço do que viria a ser *Crônica da Casa Assassinada*, livro que só seria publicada em 1959. No entanto, tal leitura não faz justiça à importância do romance atmosférico de Lúcio Cardoso, como defende Carelli (1988, p. 164):

A estrutura da narrativa reflete a subversão interior dos personagens, para criar um clima de mistério e de alucinação, Lúcio adota uma estrutura romanesca caótica, em que o leitor tem de recompor a trama dos acontecimentos, reconstruir os fragmentos de histórias para desmascarar os diversos protagonistas que incessantemente ocultam seus rostos.

Embora as semelhanças com *Crônica* chamem bastante a atenção, a principal importância de *A Luz no Subsolo* está em mostrar o nítido amadurecimento de Lúcio Cardoso como um romancista capaz de construir verdadeiras atmosferas de melancolia e angústia, nas quais seus personagens confrontam suas paixões em uma tensão harmônica de elementos contrários que jamais cessa. Isso chamou a atenção da crítica e mesmo que muitas das conquistas obtidas com esse romance só fossem plenamente realizadas com a publicação de *Crônica*, é inegável a importância dessa obra em seu processo de amadurecimento como romancista.

A construção dos espaços é o que mais se destaca nesse romance, como percebe Carelli (1988, p. 165): “os espaços fechados não são praticamente descritos; aparecem como lugares simbólicos. Carregados de angústia, os objetos são apenas elementos que vibram em consonância com o drama interior de seus personagens”. É claramente perceptível também o seu aprofundamento na análise psicológica dos dramas das personagens, o que acentua ainda mais o aspecto dramático do seu romance.

Lúcio Cardoso só voltaria a publicar outro romance em 1943. *Dias perdidos*, seu romance “autobiográfico”, foi lido com indiferença pela crítica e, em relação aos seus romances anteriores (especialmente *A luz no subsolo*), é o mais convencional. Não há grandes inovações na narrativa, o que é acentuado pela presença de um narrador onisciente. No entanto, ainda assim as marcas do romancista estão presentes nessa obra. Como muito bem observa Carelli (1988, p. 170), não é possível ler *Dias perdidos* como um livro de memórias ou simplesmente um romance autobiográfico:

[...] No caso de Lúcio, compreendemos perfeitamente que não tenha escrito suas memórias, pois desprezava o anedótico e só se interessava pela verdade oculta por trás das aparências, procurando despojar os seres de sua máscara. Em seu temperamento literário, não pode se conformar com a mediocridade do cotidiano. Só concebe o real transfigurado pela paixão. [...]

Embora *Dias perdidos* não tenha o mesmo alcance literário dos romances anteriores, é difícil também não ver aqui alguns prenúncios do que viria a ser a *Crônica*: os conflitos internos de uma família que evoluem até culminar em sua própria dissolução e a transgressão como forma de buscar uma saída do inferno existencial, especialmente na relação de aspecto

incestuoso entre Silvio e Esperança, que antecipa, de certa forma, a relação entre André e Nina.

A respeito dos seus romances, destaca-se aqui também o romance póstumo (e inacabado) de Lúcio Cardoso, chamado *O Viajante*, publicado em 1973. Há indícios de que esse romance formaria, juntamente com *Crônica* e outro romance também inacabado, chamado *Réquiem* (ou *O pavão de luto*) uma trilogia, na qual haveria uma correspondência entre os seus personagens e suas paisagens trágicas. Dessa forma, *O viajante* constitui um importante registro que atesta o amadurecimento de Lúcio Cardoso e a ampliação de suas ambições como romancista.

É importante ressaltar aqui que a maturação literária de Lúcio Cardoso se deve também ao seu trabalho como novelista. Muitas das inovações de *Crônica* não seriam possíveis sem o refinamento no trato das palavras obtido com a publicação de suas novelas, que muitas vezes serviram de válvula de escape nas ocasiões em que suas ambições como romancista não se concretizavam. Por isso a importância da valorização de suas novelas: *O desconhecido* (1940), *A professora Hilda* (1946), *O anfiteatro* (1946) e a trilogia “O mundo sem Deus”, formado pelas novelas *Inácio* (1944), *O enfeitado* (1954) e *Baltazar*,⁴ que permaneceu inacabada.

Há de se destacar aqui também a ligação de Lúcio Cardoso com outras formas de manifestação artística. O cinema⁵ e o teatro, duas de suas grandes paixões, com certeza aprimoraram seu trabalho como romancista, dando-lhe domínio sobre a tensão dramática e sobre a construção de atmosferas que tanto particularizam suas obras. Nesse contexto, a pintura também contribuiu em sua visão de romancista, tendo importância especial por ter se

⁴ As duas primeiras novelas da trilogia “O mundo sem Deus” foram publicadas, juntamente com a novela *O anfiteatro*, em 1969 pela editora Bloch, sob o título *Três histórias da cidade*. A trilogia só seria publicada com a inclusão da novela inacabada, *Baltazar*, em 2002, também pela Civilização Brasileira.

⁵ Lúcio Cardoso escreveu o roteiro do longa-metragem *Almas adversas*, lançado em 1948 sob a direção de Leo Marten. Além disso, participou ativamente das filmagens de outro longa-metragem, *A mulher de longe*, no qual escreveu a história, o roteiro e ainda atuou como diretor do filme. As filmagens começaram em 1949, mas devido a uma série de problemas e complicações, o filme não foi concluído e o projeto foi cancelado no início dos anos 50. O doloroso processo de trabalho ao longo das filmagens realizadas é relatado por Lúcio Cardoso em vários momentos de seus *Diários*. Conforme reportagem presente na *Folha de São Paulo* publicada no dia 15 de setembro de 2012, as cenas filmadas de *A mulher de longe* permaneceram desaparecidas por mais de 60 anos, quando foram finalmente encontradas pelo pesquisador Écio Macedo Ribeiro na Cinemateca de São Paulo. Écio Macedo também organizou os diários de Lúcio Cardoso e sua obra poética. O pesquisador encontrou cerca de 20 minutos de filmagens, que foram utilizadas pelo cineasta Luiz Carlos Lacerda para a montagem de um “documentário poético” sobre Lúcio Cardoso, que além das cenas de *A mulher de longe* apresenta cenas de outros filmes inspirados em obras de Lúcio Cardoso e trechos de seus diários narrados pelo ator Ângelo Antônio. Esse documentário foi apresentado pela primeira vez em uma sessão na Cinemateca Brasileira, em São Paulo, em janeiro deste ano. Apenas concluindo, é importante lembrar que, entre as obras de Lúcio Cardoso adaptadas para o cinema, está *Crônica da Casa Assassinada*, que virou um longa-metragem denominado *A casa assassinada*, dirigido por Paulo César Saraceni e lançado em 1971.

tornado sua única forma de expressão artística depois que sofreu um derrame cerebral em 1962 e a hemiplegia o impediu de falar e escrever.

Também não podemos esquecer duas outras modalidades literárias as quais Lúcio Cardoso se dedicou com grande empenho: suas poesias, publicadas recentemente⁶ de forma completa em uma edição organizada também por Ézio Macedo Ribeiro e que precisa ser (re)descoberta pelos leitores e pela crítica; e seus diários, que, como já foi citado, foram reunidos e publicados em uma única edição. Suas observações trazem muitas reflexões do homem e do escritor, o que joga luzes sobre o seu processo de amadurecimento como romancista.

Tal processo de amadurecimento teve seu ápice, enfim, com a publicação de *Crônica da Casa Assassinada*, em 1959. Como afirma Bosi (1980, p. 468-469) a respeito da fase madura de Lúcio Cardoso como romancista:

Lúcio Cardoso se encaminhava, nessa fase madura da sua carreira de artista, para uma forma complexa de romance em que o introspectivo, o atmosférico e o sensorial não mais se justapusessem, mas se combinassem no nível de uma escritura centrada, capaz de converter o descritivo em onírico e adensar o psicológico no existencial.[...] Quando a tensão “para dentro” chega ao seu limite, o fluxo da consciência recupera as imagens da natureza (líquido, chama, praia, treva...) como símbolo e metáfora. E começa a ser penoso distinguir a prosa da poesia.

A obra mais importante de Lúcio Cardoso, com o passar dos anos, acumulou lendas e mistérios sobre si mesma e também sobre seu autor, um “poeta maldito” de voz dissonante e que era, ao mesmo tempo, tão consciente de seu tempo. Nas palavras de André Seffrin (2008, p. 12):

Em quatro décadas, acumularam-se já algumas lendas em torno deste romance e de seu autor. Se é uma das obras que permaneceram na literatura deste nosso século, quero crer que o autor, a despeito de todas as contingências e das interpretações contraditórias que sofreu (vítima e algoz de si mesmo, inclusive), ainda é a figura mitológica que a maior parte de seus contemporâneos evitou aceitar ou entender. Mas, apesar de tudo, um mito que as novas gerações terão a oportunidade de visitar sempre.

Ao ler algumas análises e avaliações a respeito de suas primeiras obras, o que se percebe é que, mesmo que, em seus primeiros romances, Lúcio Cardoso já apontasse para inovações importantes na prosa literária brasileira, estas não foram entendidas pela crítica, que preferiu catalogar o escritor mineiro como mais um escritor regionalista com algum potencial a ser desenvolvido. Tais obras, embora não mostrem de forma plena o talento

⁶ A obra poética de Lúcio Cardoso foi publicada de forma completa pela Editora da Universidade de São Paulo (EDUSP) em 2011. Ézio Macedo Ribeiro também organizou um estudo sobre as poesias de Lúcio Cardoso, presente no livro *O riso escuro ou O Pavão de Luto: um percurso pela poesia de Lúcio Cardoso*, que foi publicado em 2006 por meio de uma parceria entre a editora Nankin Editorial e a EDUSP.

literário de Lúcio Cardoso, representaram importantes degraus para sua evolução como escritor.

Outro equívoco de “catalogação” cometido por parte da crítica precisa ser apontado aqui: assim como seus amigos e escritores Cornélio Penna e Octávio de Faria, Lúcio Cardoso foi “classificado” pela crítica da época como um “escritor católico”. Isso se deve, entre outros motivos, por sua postura diferenciada em relação à literatura da época. Ao invés de trazer discussões políticas e sociais explícitas como as presentes nas obras de Graciliano Ramos, Jorge Amado e Rachel de Queiroz, por exemplo, Lúcio Cardoso trabalhava em uma linha mais existencial, trabalhando com elementos do Cristianismo e mostrando que muitos dos problemas sociais eram resultado dos vários conflitos mal compreendidos e mal resolvidos pelo homem.

No entanto, Lúcio Cardoso não era de forma alguma um alienado e desinteressado dos problemas sociais presentes no Brasil daquele período, o que se percebe claramente por meio da leitura de seus diários, nos quais há vários comentários argutos e sensatos sobre os mais variados temas, inclusive sobre a situação política do Brasil. Sua obra almeja sempre o diálogo com temas universais, estabelecendo ligações explícitas e implícitas com grandes escritores como Dostoiévski (principalmente ao tratar em sua obra um tema espinhoso como a relação entre religião e a natureza humana), Faulkner e Poe, mas isso não significa que não haja uma “preocupação nacional” em seus livros: Lúcio Cardoso apenas teve a coragem de analisar os problemas do Brasil sob uma outra ótica, mais profunda e incisiva, mostrando as ligações existentes entre os conflitos existenciais do homem e os conflitos de sua pátria. E ele não estava sozinho neste percurso: escritores como Autran Dourado e Adonias Filho, por exemplo, também optaram por essa linha de trabalho, repudiando a visão do romance (e da arte, de modo geral) como mero instrumento de crítica social.

Tomando como exemplo o próprio romance (*Crônica da Casa Assassinada*) que será analisado neste trabalho, percebe-se claramente que os cenários, que parecem tirados de um pesadelo e que abrigam personagens em constante conflito consigo mesmos e com os seres que os cercam, nada mais formam do que um retrato mais profundo e humano da própria crise vivenciada pelo Brasil, que insistia em manter tradições arcaicas e que cada vez mais se degradavam até se tornarem ruínas.

Levando em consideração essas breves considerações a respeito do conjunto formado pela obra de Lúcio Cardoso, este trabalho tem como objetivo fazer uma nova leitura do romance do escritor mineiro, demonstrando com isso sua originalidade e importância no cenário literário brasileiro (e mundial). Nesse percurso, mostraremos as diversas conexões do

romance de Lúcio Cardoso com autores fundamentais e grandiosos, como Dostoiévski, Edgar Allan Poe, William Faulkner e Autran Dourado e com filósofos como Søren A. Kierkegaard, Gaston Bachelard, Georges Bataille, Luigi Pareyson e Walter Benjamin, apenas para citar alguns.

Também serão abordados os recursos estilísticos empregados por Lúcio Cardoso em *Crônica*, que tornaram a narrativa do romance extremamente inovadora e original, e como essa narrativa trabalha e dialoga com conceitos importantes como desespero, pecado, verdade e transgressão. Por fim, será discutida a dimensão simbólico-alegórica do romance, o que torna a obra de Lúcio Cardoso ainda mais diferenciada e desafiadora no contexto literário brasileiro.

Adentremos, portanto, a casa assassinada de Lúcio Cardoso, repleta de sombras e de melancolia, na qual a literatura brasileira, uma vez mais, encontrou um de seus mais felizes momentos de maturidade e complexidade.

1. DESESPERO E PECADO – REFERENCIAL TEÓRICO

Só as pessoas fortes podem viver na realidade definitiva das coisas; quase todo mundo vaga numa atmosfera morna de fantasia.

Lúcio Cardoso

Crônica da Casa Assassinada narra o processo de dissolução e ruína da tradicional família Meneses, que mora em uma Chácara nas imediações da cidade ficcional de Vila Velha⁷, situada na região sul de Minas Gerais e que é cenário recorrente de outras obras de Lúcio Cardoso (como *Dias perdidos* e *O viajante*). A família Meneses é composta pelos irmãos Valdo e Demétrio e suas respectivas esposas, Nina e Ana. Há, ainda, André, filho de Valdo e Nina (cuja origem será desvelada ao longo do romance), a governanta Betty, o jardineiro Alberto e, por fim, Timóteo, o irmão renegado de Valdo e Demétrio, que passa os seus dias isolado em seu quarto, travestido com as roupas de sua mãe.

Há, ainda, os personagens que vivem fora da Chácara: o farmacêutico Aurélio, o médico da cidade, doutor Vilaça e Padre Justino, que convivem com os Meneses e percebem, cada um à sua maneira, os conflitos e a tragédia que os envolvem.

A respeito da tragédia, é importante ressaltar que sua definição no contexto do romance de Lúcio Cardoso diverge bastante da definição proposta por Aristóteles em sua importante obra, *Poética*, na qual reflete, além do conceito de tragédia, sobre a natureza da comédia e da poesia. O filósofo grego definiu que a tragédia seria não a “imitação de homens, mas de acções [sic] e de vida [...]” (ARISTÓTELES, 1988, p. 111)⁸. Dessa forma, “sem acção [sic] não poderia haver tragédia, mas poderia havê-la sem caracteres” (ARISTÓTELES, 1988, p. 111); apresentar a ação dos personagens e suas possíveis consequências, dessa forma, seria a finalidade principal da tragédia, enquanto o próprio delineamento dos personagens (ou caracteres) seria algo secundário ou até mesmo desnecessário.

⁷ Lembremos aqui de outros dois romancistas que também criaram cidades ficcionais para ambientar seus mais importantes romances: William Faulkner, com Yoknapatawpha (termo indígena que significa, em português, “terra arruinada”) e Autran Dourado, com Duas Pontes. Não é à toa que a obra desses dois autores mantém claras conexões com Lúcio Cardoso, especialmente com *Crônica da Casa Assassinada*. Algumas dessas ligações serão exploradas e analisadas ao longo deste

⁸ ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução, prefácio, introdução, comentários e apêndices de Eudoro de Sousa. 6. ed. Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1998.

No romance de Lúcio Cardoso quase não há “ações”, na acepção aristotélica do termo. Os conflitos dos personagens concentram-se em seus dramas interiores e em suas paixões descontroladas que os levam à destruição. A tragédia em *Crônica* é antes um drama de paixões (e de caracteres) do que um drama de ações.

A tragédia dos Meneses é centrada no ponto fulcral que estrutura toda a tensão dramática da narrativa em *Crônica da Casa Assassinada*: o pecado. O próprio Lúcio Cardoso, em algumas entrevistas, já apontava para a importância da ideia de pecado para a compreensão do romance e sua presença desde o título da obra: “No título, CASA está no sentido de família, de brasão. ASSASSINADA quer dizer, atingida na sua pretensa dignidade, pelo pecado. Eis o ponto nevrálgico do drama: o pecado” (AYALA, 1963 apud CARELLI, 1988, p. 181-182).

Todos os personagens que vivem no casarão dos Meneses vivenciam, de uma forma ou de outra, a experiência do mal proporcionada pelo pecado, tão apegados estão às suas paixões e infernos pessoais.

Contudo, antes de entender como a ideia de pecado é apresentada no contexto do romance de Lúcio Cardoso, é preciso trabalhar com outro importante conceito, que foi amplamente trabalhado e discutido pelo filósofo e teólogo dinamarquês Søren Aabye Kierkegaard: o conceito de desespero.

No contexto oferecido por este trabalho, os estudos de Kierkegaard (2010) situam-se como o referencial teórico central, já que permitem um diálogo com outras referências teóricas, o que permitirá um aprofundamento do debate aqui proposto acerca do romance de Lúcio Cardoso. Além disso, vale lembrar que Kierkegaard é considerado o “pai do existencialismo”, o que reforça suas conexões com o romance que aqui será analisado, pois este trabalha incessantemente com temas existenciais.

O desespero, por sinal, também é uma dos conceitos fundamentais para a compreensão de toda a estrutura do romance de Lúcio Cardoso. A visão do conceito de desespero em *Crônica* aproxima-se, em muitos aspectos, ao estudo feito por Kierkegaard (2010) acerca do mesmo tema, presente em sua obra *O desespero humano (Doença até a morte)*⁹.

Para Kierkegaard (2010), o desespero é universal e está presente em todos os seres, estejam eles conscientes disso ou não. O desespero baseia-se basicamente no desejo de não aceitar (ou conhecer) a si próprio. Por sua vez, o conceito desse “eu”, tão importante para a compreensão da obra desse autor, é assim definido:

⁹ KIERKEGAARD, Søren Aabye. *O desespero humano (doença até a morte)*. Trad. de Adolfo Casais Monteiro. São Paulo: Editora Unesp, 2010.

[...] O eu é uma relação, que não se estabelece com qualquer coisa de alheia a si, mas consigo própria. Mais e melhor do que na relação propriamente dita, ele consiste em orientar-se dessa relação para a própria interioridade. O eu não é, a relação em si, mas sim o seu voltar-se sobre si própria, o conhecimento que ela tem de si própria depois de estabelecida.

O homem é uma síntese de infinito e finito, de temporal e de eterno, de liberdade e de necessidade, é, em suma, uma síntese. Uma síntese é a relação de dois termos. Sob este ponto, o eu não existe ainda. (KIERKEGAARD, 2010, p. 25).

O desespero para Kierkegaard (2010) seria uma doença superior à própria morte porque o desespero não permite morrer. Para o autor, sucumbir ao desespero significa não ter possibilidade de esperança, “e a desesperança é a impossibilidade de morrer” (KIERKEGAARD, 2010, p. 31).

Por ser justamente uma relação de elementos paradoxais, a síntese que forma o “eu” não acontece de forma pacífica e imediata; se isso acontecesse, não haveria desespero. Portanto, o desespero é a possibilidade de discordância da síntese na relação do “eu” que se dobra sobre si mesmo.

Dessa forma, o desespero não é gerado por fatores externos, como a maioria das pessoas acredita, mas é algo intrínseco à natureza humana. A essência desse conflito está em querermos ser o que não somos ou nos recusarmos a ser quem realmente somos, apegando-se a uma ilusão efêmera. Exteriormente, mesmo que o “eu” fabricado pareça bem definido e resolvido, interiormente encontra-se a verdade: esse “eu” talvez jamais tenha existido de fato.

O “eu”, dessa forma, não é algo pronto ou definido desde sempre. Justamente por ser uma relação de fatores paradoxais, o “eu” constitui um eterno “devir”: ele sempre é o que virá a ser, o que se constituirá. E essa constituição do “eu” só ocorre plenamente quando ele se volta plenamente para dentro de si próprio, conhecendo a si mesmo. Como afirma Kierkegaard (2010), quando há o conhecimento de si mesmo, a própria relação entre os elementos que constituem o “eu” se torna um elemento constituinte positivo, relacionando-se individualmente com cada um dos outros elementos, a saber: finito e infinito, o temporal e o eterno, a liberdade e a necessidade.

Quando o “eu” assumir sua condição individual plena, ele conseguirá unir-se ao poder que o originou; tal poder, para Kierkegaard (2010, p. 27), seria o próprio Deus: “orientando-se para si próprio, querendo ser ele próprio, o eu mergulha, através de sua própria transparência, até o poder que o criou”.

Dessa forma, cada um de nós precisa assumir sua própria individualidade, o que representa algo arriscado e até mesmo assustador. No entanto, não há outra forma de assumir o seu próprio “eu” sem correr o risco de perder a si próprio. Como afirma Kierkegaard:

A maior parte das pessoas vive por demais inconscientes de si para suspeitar quais sejam as consequências; por falta do vínculo profundo do espírito, a sua vida, seja por encantadora ingenuidade infantil, seja por necessidade, não é mais do que uma mistura sem nexo de um pouco de ação, de acaso, de acontecimentos; vemo-las umas vezes praticar o bem, depois fazer o mal; umas vezes o seu desespero dura uma tarde, outras se prolongam durante três semanas, e ei-las prazenteiras, e logo desesperadas por mais um dia. A vida é para elas uma espécie de jogo em que se entra, mas não chegam nunca a arriscar tudo, nunca ela se lhes representa como uma consequência infinita e fechada. Por isso não falam nunca senão a acerca de atos isolados, tal ou tal boa ação, tal falta. (KIERKEGAARD, 2010, p. 138).

No entanto, para que o “eu” possa voltar-se sobre si mesmo e se conhecer plenamente e para que cada ser possa ser ele mesmo, é preciso primeiro, segundo o filósofo dinamarquês, “morrer” para o mundo¹⁰. A morte, nesse sentido, configura-se como um processo fundamental para que o “eu” conheça sua própria essência, já que, ao voltar-se somente para os aspectos exteriores da realidade, ele perderia o conhecimento de si próprio e criaria uma falsa imagem de si mesmo, não passando de uma ilusão. Portanto, é preciso morrer para o mundo e para todos os aspectos e ideias que criam a falsa ilusão de que o “eu” é algo pronto e acabado e não um eterno devir, como defende Kierkegaard (2010).

Nesse sentido, o cristão, segundo Kierkegaard (2010), estaria preparado para enfrentar essa morte justamente por não temê-la. Por conhecer o desespero como a doença mortal, o cristão seria dotado de uma coragem desconhecida pelo pagão, ou “homem natural”, como o denomina o filósofo dinamarquês. Justamente por saber da dificuldade do desafio que o espera, o cristão não sente temor frente aos temores menores e está mais disposto a morrer para o mundo para então renascer em seu “eu” agora conhecido. O homem natural, por sua vez, é comparado por Kierkegaard a uma criança, que não desconhece o horror, mas sim a sua real natureza, ou seja, ele tem medo sem saber exatamente o que causa seus temores, diferente do cristão, comparado a um homem adulto, que tem um conhecimento mais claro do seu medo.

¹⁰ É difícil não ver em tal comentário sobre a morte um eco de um dos Sermões da Quarta-Feira de Cinzas de Padre Antonio Vieira, mais especificamente do sermão que foi pregado em Roma, na Igreja de Santo Antônio dos Portugueses, em 15 de fevereiro de 1673, no qual o referido autor, de forma brilhante, expôs a necessidade do “aprendizado da morte”:

[...] Como se aprende a escrever? Escrevendo. Como se aprende a esgrimir? Esgrimindo. Como se aprende a navegar? Navegando. Assim também se há-de aprender a morrer, não só meditando, mas morrendo. Por isso Cristo nos ensinou em Lázaro a morrer duas vezes: uma vez para que aprendêssemos, outra para que soubêssemos morrer. Ao parálítico, e a outros a quem o Senhor deu saúde milagrosa, depois de os sarar, pregava-lhes: a Lázaro e aos demais que ressuscitou, nenhum documento lhes deu. E porquê? Porque eram homens que já morreram uma vez, e haviam de morrer outra; e quem morre antes da morte, não há mister mais doutrina para bem morrer. (VIEIRA, 1959, p. 200).

Dessa forma, o cristão, ao invés de se perder em seu próprio estado de desespero, como acontece com o homem natural, consegue morrer para o mundo e alcançar, assim, o seu próprio “eu”. O homem natural, por sua vez, agoniza aos poucos, sem de fato “morrer” (no sentido existencial) e com isso perde-se em seu próprio desespero e, por consequência, acaba perdendo seu próprio “eu”.

É importante ressaltar que, na obra de Kierkegaard (2010), o desespero é condição fundamental para a salvação do homem. Como afirma o próprio filósofo, ele é uma enorme vantagem e ao mesmo tempo uma imperfeição. Como já foi dito, o desespero baseia-se na possibilidade de discordância da síntese dos elementos contraditórios que constituem o “eu”. Essa “possibilidade de discordância” provoca uma constante reformulação da relação do “eu” consigo próprio e com os elementos paradoxais que o constituem, o que apenas reforça a ideia de que o “eu” é um eterno devir, é sempre aquilo que virá a ser e não simplesmente algo pronto e imutável. Não sucumbir a essa situação, ou seja, não sucumbir ao desespero é o que dará ao homem a condição de não perder seu próprio “eu” e com isso alcançar sua própria salvação.

Não conseguir superar a condição de desespero e sucumbir frente a esse desafio, na visão de Kierkegaard (2010), seria o mesmo que pecar. A ideia do pecado, assim como a ideia do desespero, está ligada à negação do “eu”, ou, em outras palavras, não querer assumir a si próprio ou querer ser um “eu” que não se é, ou até mesmo apegar-se a um “eu” pecador, entregue ao desespero e que recusa a salvação. Kierkegaard (2010) também afirma que o oposto do pecado não é a virtude, e sim a fé. Por meio dessa ideia, pode-se afirmar que sucumbir ao desespero é o mesmo que não ter fé em Deus e na possibilidade de salvação, o que é demonstrado com a falta de coragem do “eu” em voltar-se para si próprio e conhecer a si mesmo.

Chega-se aqui, finalmente, a outro conceito fundamental que estrutura o romance *Crônica*, que é a ideia de pecado. Mais uma vez aqui é possível recorrer a Kierkegaard e sua obra *O desespero humano*, na qual esse importante conceito também é trabalhado. O pecado, como já foi dito, seria o oposto da fé e também seria baseado no princípio do ser que, entregue ao desespero, se recusa a assumir seu próprio “eu” ou cria a ilusão de ser aquilo o que não é, o que também resulta em uma negação de si mesmo. Além disso, segundo Kierkegaard (2010, p. 107), o pecado não é o “desregramento da carne e do sangue, mas o consentimento dado pelo espírito a esse desregramento”.

Aliada a ideia do pecado também está o conceito de escândalo, definida por Kierkegaard (2010) como uma espécie de “admiração infeliz”, próxima à inveja, não referente

a outro ser, mas que se volta contra si mesma e acaba por prejudicar o próprio ser escandalizado. Segundo o filósofo, o escândalo é a impossibilidade de aceitar o extraordinário que envolve a ideia de Deus, justamente por não conseguir compreender esse extraordinário. A falta de humildade perante tal ideia impede que o ser creia em Deus, preferindo ignorá-lo ou tomando-o somente como uma abstração, uma ideia ingênua, rebaixando-o a algo que não pode ser compreendido ou alcançado e, por isso, sem importância. Um ser que não pode ou não quer crer não possui fé e nisso está o seu maior pecado.

Por sua vez, ter fé é crer, termo que Kierkegaard (2010) opõe a compreender. De acordo com o próprio filósofo:

Compreender é do alcance humano, é a relação do homem com o homem. Mas crer é a relação do homem com o divino. Como explica o cristianismo este incompreensível, mas plenamente consequente consigo próprio, de uma maneira não menos incompreensível, visto ele ser a salvação? (KIERKEGAARD, 2010, p. 127).

A respeito do escândalo, a figura bíblica de Lázaro ganha grande proeminência ao longo da leitura de *Crônica*, a começar pela epígrafe do romance, uma citação do Evangelho de São João (cap. 11, versículos 39-40) a respeito da ressurreição desse singular personagem bíblico. Segundo a passagem bíblica, depois de ser avisado da morte de Lázaro, Jesus Cristo e seus discípulos vão até o local onde ele foi sepultado e se deparam com a forte comoção e o desespero que dominam as irmãs do falecido, Marta e Maria. Depois de conversar com Marta e afirmar que o falecido ressurgiria, Cristo pergunta se ela crê em suas palavras.

Ao ouvir uma resposta afirmativa de Marta, Cristo dirige-se ao sepulcro no qual estava o defunto; pouco antes disso, a outra irmã de Lázaro, Maria, também vai ao encontro de Cristo e o questiona, afirmando que, se ele estivesse presente no momento da agonia de Lázaro, este não teria morrido. Comovido com toda a situação, chegando mesmo a chorar, Jesus Cristo dirige-se em seguida ao sepulcro e ordena que retirem a pedra que bloqueava a passagem da gruta na qual Lázaro havia sido colocado. Ao ouvir essa ordem, Marta, que afirmara acreditar na glória de Deus, hesita e diz que o defunto já cheira mal, pois há quatro dias ele já havia sido sepultado. Sem recuar frente a essa resposta, Cristo faz uma prece a Deus e em seguida ordena que o próprio Lázaro se levante e saia da gruta, o que acontece, para o grande espanto de todos os que presenciam a cena.

Tal passagem é extremamente significativa para a compreensão de muitos aspectos essenciais do romance justamente porque se liga ao conceito proposto por Kierkegaard (2010) relativo ao escândalo. Mesmo que Cristo já tivesse operado grandes milagres, como recuperar a visão de um cego e até mesmo feito um paralítico andar, a morte de Lázaro representava,

para as pessoas que o cercavam, um desafio que não poderia ser vencido, senão no juízo final. A impossibilidade de acreditar na glória de Deus, encarnada na figura de Cristo, impediu que até mesmo suas irmãs acreditassem que Cristo poderia trazer Lázaro de volta à vida; ao invés disso, se escandalizaram frente ao seu pedido para que retirassem a pedra que fechava a tumba.

A passagem sobre a ressurreição de Lázaro também é importante para o romance sob outro ponto de vista: a possibilidade (ou a não possibilidade) de salvação para os personagens do romance. Em vários momentos eles se questionam sobre a possibilidade do milagre da salvação, o que representaria a fuga de seus infernos pessoais. O diálogo transcrito abaixo entre Nina e André demonstra bem esse conflito¹¹:

– Quem sabe – disse ela ainda – quem sabe não seja isto o fim de tudo. Acontece tanta coisa, tanta gente se salva.
E afogando-me em seu hálito ardente:
– Você acredita que haja milagre, André? Acredita que haja ressurreição?
Como eu demorasse a responder, e me sentisse violentamente jogado contra paredes escuras e sem vibração, ela sacudiu-me, numa impaciência que lhe duplicava as forças:
– Você prometeu que não me diria uma só mentira. Vamos, fale, pelo amor de Deus – o milagre existe?
– Não – respondi, e eu próprio me assustei com a calma da minha voz. – O milagre não existe. E não há ressurreição para ninguém, Nina. (CARDOSO, 2008, p. 32).

Diante da relação iminente entre elementos do romance e certas passagens da bíblia, é preciso lembrar-se de outra cena presente em *Crônica*, na qual Ana confronta o Padre Justino sobre a morte de Alberto, o jardineiro:

– Um milagre, Padre, faça um milagre.
E de súbito, abandonando sua posição estática, avançou um passo e gritou quase:
– Ressuscite-o. Ressuscite-o, e eu acreditarei em Deus, em tudo.
– Como posso... bradei, recuando.
Ela indicou o cadáver com a mão trêmula:
– Se o senhor mandar, ele se levanta. É só dizer: levante-se desta cama, limpe este sangue e caminhe. (CARDOSO, 2008, p. 182).

Ana, em seu estado de desespero pela morte de Alberto, exige de Padre Justino um milagre: ela quer que ele ressuscite o morto para “provar” sua suposta santidade (alegada por ela mesma) e a própria existência de Deus. Tal situação assemelha-se à passagem sobre Lázaro, mas também se relaciona à outra passagem da Bíblia, descrita no evangelho de São Mateus (capítulo 4, versículos 1-11) e que também está presente no evangelho São Lucas (capítulo 4, versículos 1-13), além de ser rapidamente citada no evangelho de São Marcos (capítulo 1, versículos 12-13). Na citada passagem, Cristo é tentado, durante o seu retiro no

¹¹ CARDOSO, Lúcio. *Crônica da Casa Assassinada*. 8. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

deserto, pelo diabo, que impõe a ele diversas situações difíceis e exige que ele faça milagres para provar que é realmente o filho de Deus.

Na cena anteriormente citada, presente em *Crônica*, o diálogo entre Ana e Padre Justino continua e ela continua a “tentar” o religioso para que este faça um milagre, constituindo uma espécie de releitura profana da passagem bíblica que trata da ressurreição de Lázaro:

Ergui a mão, não para realizar o que ela me pedia, mas para traçar em sua direção o sinal-da-cruz. Nem sequer prestou atenção no meu gesto e, caminhando um pouco mais em minha direção, continuou a falar atropeladamente:

– Um homem que veio de Mercês disse que o senhor havia feito um milagre. Eu acredito no que este homem disse, Padre. Eu acredito nele. Era gordo e baixo, usava botas, vinha a cavalo, coberto de pó.

– Que lhe disse ele?

– Eu estava na varanda, ele nem se apeou, olhou-me só e foi dizendo: “Acabo de ver grandes coisas, dona.” Perguntei: “Onde?” E ele apontou para a estrada: “No rumo do Fundão.” Quis saber ainda o que ele tinha visto, e o viajante me disse: “Um padre fez um milagre”.

– A senhora acredita nisto?

– Acredito. Tornei a perguntar: “Que milagre?” E ele respondeu: “Ressuscitou um homem morto, um homem que já estava fedendo.”

– É mentira, não houve nenhum milagre.

– Nenhum?

– Não. (CARDOSO, 2008, p. 182).

Nos trechos citados, já é perceptível a intensa dialética que envolve o sagrado e o profano (ou, em outros termos, o “bem” e o “mal”) que permeará toda a narrativa: Ana, aparentemente uma mulher extremamente religiosa, e por isso representante do “bem”, acaba por encarnar um estado demoníaco ao sucumbir ao desespero pela morte de Alberto. Ao se negar a aceitar sua morte, ele chega mesmo a negar Deus e exige milagres para que possa voltar a acreditar nele, numa espécie de barganha na qual a graça realizada será paga com a sua “fé”. O desespero de Ana é, na verdade, uma potência negativa que acabará por destruir a ela mesma ao final do romance, pois implicará na negação da possibilidade de transcendência, encarcerando-a em sua realidade material e demoníaca.

Outro argumento importante apresentado por Kierkegaard (2010) a respeito do pecado trata da sua real natureza, que não se baseia apenas na ideia de ignorância, como o defendia Sócrates. Para o filósofo grego, o pecado seria um erro cometido pelo homem que poderia ser justificado pela sua ignorância. Dessa forma, suas faltas seriam frutos de seu desconhecimento: por desconhecer o que é justo, o homem cometeria seus erros.

Não satisfeito com essa definição, Kierkegaard vai além e dá um passo a frente no estudo do pecado. Sob sua ótica cristã, ele propõe que o homem não peca somente pela ignorância ou por não compreender o justo, mas principalmente por não querer compreender

o que é justo. Com essa proposição, Kierkegaard (2010) supera o conceito de Sócrates e coloca em jogo uma nova categoria que não foi abordada pelo filósofo grego: a vontade do ser em não querer conhecer o justo e com isso cometer o pecado mesmo tendo conhecimento de que está cometendo uma falta:

Para o cristão, pois, o pecado está na vontade e não no conhecimento; e esta corrupção da vontade ultrapassa a consciência do indivíduo. É a lógica em pessoa; caso não, seria necessário que para cada indivíduo nos perguntássemos como começou o pecado! (KIERKEGAARD, 2010, p. 123).

Kierkegaard (2010) ainda supera o conceito de Sócrates ao propor que a ignorância presente no pecado não está em desconhecer o que é justo, posto que a revelação de Deus aos cristãos explicaria a cada um a sua natureza e conseqüentemente orientaria o homem sobre o pecado. A ignorância em questão eleva-se a um nível mais profundo e complexo: a ignorância do ser em relação a sua própria natureza, que se baseia na recusa do ser em reconhecer a si mesmo.

No entanto, para Kierkegaard (2010), pior do que pecar seria permanecer no pecado, o que geraria um encadeamento interior que aprisionaria o ser em constante estado de desespero:

Mas com consequência não inferior à do crente, o demoníaco obstina-se, por seu lado, no encadeamento interior do pecado. Semelhante ao ébrio, dia após dia vai mantendo a embriaguez, com receio à parada, ao langor que então se produziria e dos seus possíveis resultados, se permanecesse sem beber um dia inteiro. [...] (KIERKEGAARD, 2010, p. 139).

O encadeamento gerado pelo pecado, desta forma, permitiria a instauração de um estado demoníaco, no qual o ser, em última consequência, chegaria ao ponto de desesperar do seu próprio pecado, o que representaria a negação de sua própria salvação e o seu afastamento definitivo do bem:

Desesperar do seu pecado significa que este se encerrou na sua própria consequência e não quer sair dali. Recusa-se a qualquer contato com o bem, recebe a fraqueza de escutar por vezes uma outra voz. Não, ei-lo decidido a só escutar a si, a não conviver senão consigo, a fechar-se no seu eu, a enclausurar-se por detrás de uma nova muralha, enfim, a garantir-se pelo desespero do seu pecado contra qualquer surpresa ou perseguição por parte do bem. [...] Pecar é afastar-se do bem; mas desesperar do seu pecado, é um segundo abandono, e que, como de um fruto, espreme do pecado as últimas forças demoníacas; então, nesse endurecimento ou inteiramento infernal, levado na sua própria sequência, obriga-se, não só a ter como estéril e vão a tudo o que seja arrependimento e perdão, mas ainda a ver nisso um perigo [...]. (KIERKEGAARD, 2010, p. 140-141).

A continuação do pecado é percebida em várias personagens do romance, especialmente em Ana e em Demétrio. Ambos se aferram em valores mortos e em uma falsa

nobreza familiar que há muito não existe, recusando-se a aceitar as mudanças e a renovar suas vidas e também a si mesmos. Dessa forma, o maior pecado, portanto, está na obstinação desses personagens em resistir às mudanças. Como muito bem define Silva (1995, p. 42)¹²:

O pecado se consubstancia em não querer ver a verdade, múltipla e vária (realidade), em limitar-se a visualizar, apenas, uma de suas faces, em recusar que ela deve cingir todos os aspectos da contingência humana. O assassino (sic) é, pois, o pecado maior – cometido por todos eles, vítimas, por sua vez, do pecado oriundo das forças sociais que fizeram o país agonizante.

Nesse contexto, são significativas as palavras de Padre Justino em sua última narração (bloco 32¹³) dirigidas à Ana: “[...] eu lhe confesso, seu pecado máximo é este: a falta de esperança. Deus me defenda de não acreditar em nada – o nada é apenas o outro lado do absoluto dos que poderiam acreditar em Deus.” (CARDOSO, 2008, p. 306).

A ideia do pecado está impregnada em todas as páginas do romance: no adultério de Nina com o jardineiro Alberto e com seu próprio filho, o que os leva à relação incestuosa; o desespero de Ana, que blasfema descontroladamente contra Deus e alimenta um ódio destruidor por Nina, além de ter traído seu marido Demétrio com Alberto; Demétrio, em sua obstinada ambição de tornar a família Meneses novamente rica e respeitada, assim como a família do Barão, sua grande fonte de inveja; Valdo, em sua paixão descontrolada por Nina, chegando ao ponto de tentar tirar sua própria vida quando foi abandonado por ela; e Timóteo, em sua negação obstinada de participar da vida dos Meneses, trancando-se em seu próprio quarto para vivenciar sua própria transgressão.

Ana, particularmente, está tão perdida em seu inferno pessoal que até mesmo perdeu a noção clara do que é o pecado. Na tentativa de ajudá-la, Padre Justino tenta reinstalar em sua consciência a ideia do pecado, pois sem ela não há a consciência do bem e do mal e tão pouco a ideia de Deus:

– Minha filha, falo sobre o pecado. [...] Quero reinstalar o pecado na sua consciência, pois há muito que você o banuiu do seu espírito, que o trocou definitivamente pela certeza – que aos seus olhos é a única representação do bem. Não há caos, nem luta e nem temor no fundo do seu ser. Quero reinstalar nele a consciência do pecado, torno a dizer, não pelo terror dele, mas pelo terror do céu. Imaginemos o céu a tal altura que a simples lembrança da morte do Filho de Deus nos arrebate o sossego para sempre. Minha filha, o abismo dos santos não é um abismo de harmonia, mas uma caverna de paixões em luta. (CARDOSO, 2008, p. 292).

¹² SILVA, Enaura Quixabeira Rosa e. *A alegoria da ruína*. Maceió: HD Livros, 1995.

¹³ Foi escolhido, neste trabalho, o termo “bloco” ao invés de “capítulo” para denominar cada segmento do romance *Crônica da Casa Assassinada*, mantendo, assim, coerência com uma das teorias utilizadas para a análise do romance. As razões para essa escolha serão detalhadas na quarta parte deste trabalho.

Dessa forma, Padre Justino tenta recolocar na consciência dos Meneses a ideia de pecado para que se deem conta da real condição na qual se encontram: eles agonizam em seus infernos pessoais, inertes em um estado diabólico no qual não há, a princípio, outro horizonte a não ser a continuação do pecado. Estão, no sentido físico, vivos, mas “vivem” como cadáveres em decomposição, sem esperança e sem fé, recusando-se a morrer e a se renovar.

Nina é, entre os Meneses, a personagem com maior consciência da real natureza do pecado e de sua importância para a própria existência. Ao mesmo tempo em que assume o poder transgressor do seu erotismo, ela também mostra clara consciência de sua natureza pecadora, assumindo a responsabilidade de suas ações e convencendo André a fazer o mesmo:

– Não soube assumir o meu pecado, se pecado houve. Por isto, quando hoje André me aperta em seus braços, eu peço a ele: “André, não renegue, assumo o seu pecado, envolva-se nele. Não deixe que os outros o transformem num tormento, não deixem que o destruam pela suposição de que é um pusilânime, um homem que não sabe viver por si próprio. Nada existe de mais autêntico na sua pessoa do que o pecado – sem ele, você seria um morto. Jura, André, jura como assumirá inteiramente a responsabilidade do mal que está praticando.” E ele jura, e cada dia que passa, eu o vejo mais consciente da sua vitória. (CARDOSO, 2008, p. 277).

Dessa forma:

Constata-se que Nina e André sintetizam as personagens das obras anteriores ao viver uma relação incestuosa em que não se percebem o medo e a recusa, mas um assumir “esse pecado”, revestindo-o de paixão e poesia. Dá-se, dessa forma, a superação do pecado da carne como estigma para transformá-lo em um ato simplesmente humano. (SILVA, 2004, p. 63).

Em contrapartida, o que se percebe nos outros Meneses é a rejeição ao sentido de pecado e, principalmente, a rejeição à morte, não só à morte física, mas existencial, no sentido proposto por Kierkegaard (2010): a morte como forma de acesso a uma nova vida, como uma possibilidade de renovação, ou, em outros termos, de ressurreição. Como afirma Vilela (1998, p. 92):

Só há ressurreição se há morte. A transfiguração da realidade só se faz possível se alguma força nos leva a transpor os limites que nos prendem à realidade. A morte é o agente transformador que faz com que cada um veja a verdade estampada e seja capaz de esboçar um movimento no sentido de mudança, embora na *Crônica* essa mudança não signifique ainda a libertação. É apenas um movimento no sentido da busca. Busca que ninguém sabe onde vai dar.

Ao trabalharmos com o conceito de pecado no âmbito da obra de Lúcio Cardoso, é muito importante lembrar que tal ideia não se encerra em uma concepção cristã tradicionalista e redutora do termo. O pecado assume, em *Crônica*, uma dimensão trágica, da qual não é possível escapar ou se esquivar. Em outras palavras: o pecado no romance cardosiano não é visto somente sob uma ótica moralista, associado a um erro ou uma falta, algo que poderia ser evitado. Na visão trágica proposta pelo romance, o próprio fato de existir implica em assumir

esse “pecado”, ou seja, assumir seu erro, passar pelo sofrimento para depois então alcançar a redenção espiritual e existencial. A visão cristã que abarca a concepção de pecado dentro de *Crônica* é, portanto, trágica; compreender esse horizonte claramente é fundamental para a compreensão do romance de Lúcio Cardoso.

Vale lembrar aqui também do termo grego *hamartía*, utilizado para representar aquilo que Aristóteles, em sua *Poética*, definiu como o erro cometido pelo herói nas tragédias. A *hamartía* seria, em poucas palavras, um erro cometido pela ignorância, pelo não saber, o que levaria o herói trágico a cometer uma falta sem a intenção de causar um mal.

A questão central imposta pelo conceito de *hamartía*, no entanto, é a impossibilidade de evitar o erro, que não é cometido devido a uma falha moral, mas sim pela exigência que impele o herói a fazer uma escolha trágica. Além disso, sua ignorância não deve ser entendida meramente como uma “inocência” sobre o que de fato está acontecendo a sua volta; ela consiste justamente num *saber que não sabe*, em lidar com o desconhecido, em ter que aceitar o desafio da escolha sem saber ao certo quais serão as consequências. Nesse contexto, a razão, por si só, não é mais suficiente para evitar o erro, assim como não é possível fugir de seu próprio destino.

Lembremos aqui também de Sófocles e sua peça *Édipo Rei*, na qual o herói (Édipo) tentou evitar seu destino e buscou a verdade confiando somente em seu próprio julgamento, o que não o impediu (mesmo sem saber que o fazia) de matar o próprio pai e casar-se com a própria mãe, justamente por não interpretar de maneira adequada as mensagens do oráculo. Seu raciocínio brilhante, que o permitiu resolver o enigma da Esfinge e salvar a cidade de Tebas, não foi suficiente para evitar as faltas trágicas que marcaram sua existência. No entanto, foi o conhecimento real dessas faltas que o permitiu vislumbrar a verdade em sua essência múltipla: é no momento de maior desespero e sofrimento, no qual cega os próprios olhos, que Édipo também passa a enxergar (e a entender) de fato a realidade trágica da vida.

Nesse sentido, as palavras de Luigi Pareyson (2012, p. 119-120)¹⁴ acerca do pecado e do sofrimento na obra de Dostoiévski também se adequam à visão desses conceitos dentro do romance de Lúcio Cardoso:

No sofrimento, o espírito humano se purifica e reencontra a própria integridade: essa é a lei da redenção, que substitui a lei da impotência e da negatividade do mal. O aniquilamento do mal, realizado pela dor, é também a afirmação do bem, confirmada pela felicidade. Dostoiévski não teme nem o pecado nem o crime, contanto que, através da dor, o homem possa compreender a natureza do mal e inverter o destino de perdição em anúncio de salvação. [...] No fundo da dor, perfila-se a vocação

¹⁴ PAREYSON, Luigi. *Dostoiévski: Filosofia, romance e experiência religiosa*. Trad. Maria Nery Garcez, Sylvia Mendes Carneiro. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

espiritual do homem: o aniquilamento do mal por obra do reconhecimento do bem. Na vida humana, o mal é inseparável do sofrimento e o sofrimento está ligado ao mal: quem se dá conta disso se confia com segurança à força redentora e regeneradora da dor e faz da própria vida o resgate da culpa, mediante o sofrimento. Desse modo, encontra, no próprio processo desagregador do mal, a via para a instauração do bem e descobre, no próprio fundo do sofrimento levado ao extremo, a possibilidade inesperada da felicidade.

Tal explicação é necessária para evitar uma compreensão equivocada do conceito de pecado em *Crônica*. O romance não assume, de forma alguma, um tom de pregação, nem se destina a fins doutrinários. A reflexão existencial entrevista pelo viés cristão é o caminho pelo qual Lúcio Cardoso pode representar a natureza trágica da vida, sem com isso afirmar que a existência baseia-se somente em sofrimentos que expiarão a culpa pelo pecado original da tradição cristã, esgotando-se na dor e nesses mesmos sofrimentos.

Mesmo que os personagens de *Crônica* estejam mais próximos da destruição total do que da redenção, eles ainda sim buscam, de alguma forma, escapar de seus próprios círculos infernais; por isso Padre Justino quer recolocar na consciência de Ana o conhecimento da real natureza do pecado e do mal: sem isso, seria impossível alcançar a redenção.

A liberdade que cada ser possui implica no conhecimento do bem e do mal, e é esse conhecimento que o permitirá ter a liberdade de fazer escolhas que podem gerar o bem ou o mal. Dessa forma, a dialética entre esses dois elementos, em *Crônica*, também leva em consideração a queda do homem e sua inevitável falibilidade. As palavras de Padre Justino, nesse contexto, são precisas:

– Quero dizer que nossa essência é deste mundo mesmo, e imaginarmos toda a salvação com nossos pobres olhos é diminuir a grandeza de Deus. Calculemos primeiro nossa derrota, que é a parte do homem, depois o triunfo, que é a parte de Deus. Pois não pode haver triunfo sobre a inexistência – que é a virtude sem luta, a conquista sem fermentação? – e sem a existência do pecado não há triunfo. Compreende agora? (CARDOSO, 2008, p. 294).

Nessa perspectiva, a experiência do mal deixa de ser vista somente como o “lado negativo” dessa dialética e passa a assumir também uma positividade que permite ao homem conhecer sua própria complexidade espiritual:

O mal, sem dúvida, tem um valor positivo, na medida em que, através da dor, ele se converte no anúncio do bem. A experiência trágica do mal é capaz de enriquecer o homem e de elevá-lo a um nível superior. Sem essa experiência, o homem certamente permaneceria num grau inferior e mais elementar da moralidade, permaneceria privado de toda a riqueza e complexidade espiritual que lhe pode vir de uma prova como aquela. A experiência do mal é um incremento para a vida espiritual e o enriquecimento interior que dele se pode extrair torna impossível e indesejável o retorno a um estágio mais elementar, menos trágico, mas também mais pobre de riqueza interior. (PAREYSON, 2012, p. 123)

Dessa forma,

o verdadeiro bem não é a inocência ignara do pecado, e sim a virtude, que é a vitória sobre o pecado; mas para a passagem da inocência à virtude, parece indispensável e necessária a experiência do mal. [...] Parece que a plena realização das possibilidades humanas pressupõe como condição indispensável a experiência do pecado. [...] Parece que a regeneração, da qual deve sair o homem novo, exige que a via da negação seja percorrida até o fundo, e que o pecado, só se conduzido até o extremo, com consciente determinação, pode com uma súbita reviravolta da crise, precipitar o pecador na salvação. Parece, em suma, que a própria experiência da salvação e da regeneração impõe a realidade do pecado e da queda. (PAREYSON, 2012, p. 123-124).

Portanto, o homem não é obrigado a fazer o mal e experimentar o pecado; ele possui a liberdade da escolha. O importante é que, tendo consciência dessa liberdade e mesmo que escolha a experiência do mal, ele busque, vivenciando o seu próprio pecado, a redenção que permitirá sua renovação espiritual. É por isso que, aqui, não falaremos em necessidade, e sim em liberdade:

Ora, é precisamente a dialética da necessidade que traz consigo a eliminação da diferença entre o bem e o mal, isto é, a indiferença ou a tibieza; enquanto, ao contrário, a dialética da liberdade põe a alternativa e a escolha, oferecendo, por conseguinte, a possibilidade da regeneração e da salvação. Se o mal é necessário à consecução do bem, se a experiência do pecado é necessária à salvação, então a distinção entre bem e mal desaparece na indiferença e na ambiguidade: esse é o resultado desolador da dialética da necessidade. Mas a dialética da liberdade assegura que a experiência da liberdade é muito mais profunda do que a experiência do mal e que só ela é indispensável ao caminho em direção ao bem; que o próprio mal só e tal se produzindo pela liberdade, do mesmo modo que só da liberdade depende que o sofrimento do mal consiga resgatá-lo através da livre experiência do arrependimento e da livre invocação do perdão divino. (PAREYSON, 2012, p. 133).

A liberdade da qual é dotado o homem permite que ele tome decisões, que por sua vez implicam em transgressões, as quais fazem parte do processo de autoconhecimento de sua condição existencial. Vejamos a seguir como isso é apresentado em *Crônica*.

2. PAIXÃO E TRANSGRESSÃO

Qualquer estilo de paixão é vida.

Lúcio Cardoso

A ideia de pecado na obra de Lúcio Cardoso se manifesta com maior força e transgressão nos momentos que relatam a relação incestuosa de Nina e André. O impacto de tamanha transgressão só será amenizado no último bloco do romance, quando o leitor descobre, pelo relato de Padre Justino, que, na verdade, André é filho de Ana com o jardineiro Alberto. Isso atenua, mas não elimina o impacto transgressor das atitudes de Nina, já que ela deixa que André acredite que está envolvido sexualmente com a sua própria mãe.

Isso, no entanto, não tira o poder transgressivo da relação sexual que se estabelece entre Nina e André. O incesto, nesse contexto, relaciona-se com o conceito de erotismo proposto por Georges Bataille (1980, p. 13)¹⁵, que seria, segundo esse autor, a “aprovação da vida na própria morte”. Como afirma Silva (2004, p. 63): “Nina consegue transgredir numa dupla interdição: a da vida, praticando o incesto; e a da morte, ao realizar, agonizando, habitada pela própria morte, o intercuro sexual ‘incestuoso’ com André.”.

Até mesmo no leito de morte, Nina e André levam às últimas consequências sua transgressão. Como relata o último em seu diário:

Inclinei-me e, cego, coleí meus lábios àqueles lábios já isentos de qualquer vibração. No princípio, quando eles tocaram a membrana dos seus, ainda senti aquele afago, aquele morno de fruta madura que são o íntimo de todos os beijos; mas a medida que lhe forçava a boca, e com a língua atingia-lhe o paladar, não era mais essa descoberta do húmus alheio o que me transportava, mas um odor rançoso, indefinível que sobrevinha do seu âmago como um excesso de óleo que fizesse andar as escuras profundezas daquele engenho humano. [...] No entanto, naquele momento, não era a fruição da vida o que me interessava, mas a da morte. Agi, e como agi, não sei – era um terror, uma ânsia de me completar em sua agonia. Ela própria não me incitara, não me dissera que era preciso atravessar o muro, possuir, romper e anexar os seres que amamos? Amei. Amei como nunca, sem saber ao certo o que amava – o que possuía. Não era um interior, nem uma mulher, nem coisa identificável – era uma monstruosa absorção a que me entregava, uma queda, um esfacelamento. [...] (CARDOSO, 2008, p. 403).

Segundo Bataille (1980), a reprodução sexual gera sempre seres descontínuos, o que cria um verdadeiro abismo existencial entre os indivíduos ou, em uma palavra, uma

¹⁵ BATAILLE, Georges. *O erotismo: o proibido e a transgressão*. Trad. de João Bernard da Costa. 2. ed. Lisboa: Moraes Editores, 1980.

descontinuidade. Dessa forma, cada ser precisa enfrentar sua vida de forma isolada e distinta, pois cada um enfrentou, de forma individual e única, seu próprio nascimento, assim como enfrentará, da mesma forma, sua morte e os demais acontecimentos da vida.

Por ter uma existência descontínua, cada ser é tomado por uma nostalgia de uma continuidade perdida, o que o leva a buscar essa continuidade, que o permita enfrentar sua condição individual e a angústia gerada pela precariedade de sua existência. Nesse contexto, a morte representaria também o estágio “da continuidade do ser: a reprodução leva à descontinuidade dos seres, mas faz também intervir a sua continuidade, isto é, a reprodução está intimamente associada à morte” (BATAILLE, 1980, p. 14). Além da morte, a outra “saída” para a continuidade seria o ápice sexual, que permitiria aos seres, mesmo que por um instante, atingir um estado de continuidade.

Dessa forma, aliada à ideia da morte estaria a ideia do erotismo, e ambas possibilitariam a continuidade tão buscada pelos seres, de modo que representam verdadeiros atos de transgressão contra a descontinuidade que baseia sua existência. Isso é muito bem representado na cena em que André vai ao quarto de Nina, que agoniza devido ao câncer que literalmente destrói seu corpo, e mantém com ela uma relação sexual numa tentativa de afirmar sua própria vida na morte de Nina:

[...] Desfalecida em meus braços, ela arquejava. E pelos meus punhos, pelos meus dedos, escorria um líquido que não era sangue e nem pus, mas uma matéria espessa, ardente, que descia até meus cotovelos e exalava insuportável mau cheiro. Abandonei-a, e ela afundou-se na massa mole dos travesseiros. O líquido, vagaroso, ainda escorria pelos meus braços. Morta? Viva? A questão era inútil. Vivo era eu, ante as sombras da minha louca experiência. Vivo era eu, e esta consciência me fez ficar de pé, transido, olhando a coisa sensível ainda ofegava na cama. [...] (CARDOSO, 2008, p. 404).

Tendo em vista todos esses argumentos, ainda é necessário considerar a ideia da paixão, que, como afirma Bataille (1980, p. 20), é a “substituição da persistente descontinuidade por uma maravilhosa continuidade entre dois seres”. Apesar de permitir aos amantes, mesmo que provisoriamente, um estado de continuidade, a paixão também implicaria também uma enorme angústia, já que a possibilidade da perda do ser amado representaria a perda da possibilidade de continuidade. Como afirma Bataille (1980), o ser amado representa a própria imagem da continuidade e quanto mais intensa for a paixão dos amantes, maior será a sensação de dissolução que os envolve e a confusão entre esses dois seres descontínuos, ligados por uma transitória continuidade. Como lembra Silva (2004, p. 63, grifo da autora):

Ao desejar o corpo de André, Nina realiza o desejo feminino como afirmação que se apropria do corpo do outro, como um gesto fundador que agride e transgride o

mundo das convenções da família Meneses, tornando-o princípio destrutivo da alegoria levado ao extremo: o fragmento, a ruína, o dilaceramento como corpo *morto-vivo* do desejo. Eis porque, priorizando o erotismo acima de toda lei divina, social ou humana. Nina institui a ordem humana no universo inumano dos Meneses.

A paixão, dessa forma, seria uma saída ilusória para a descontinuidade que envolve os seres. Oposta a intensa solidão que permeia a realidade descontínua, a paixão aponta para outra realidade, na qual os amantes possam se fundir numa única existência contínua e – paradoxalmente – permitir que suas descontinuidades sobrevivam de forma contínua.

No entanto, mesmo nesse estágio de continuidade transitória, os seres são afligidos pelo sofrimento e pela consciência da outra realidade, individual e descontínua, da qual voltarão a fazer parte caso haja uma separação. Esse sofrimento pode levar o ser amante a possuir, de qualquer forma, o ser amado, inclusive por meio da morte:

[...] Se é verdade que a posse do ser amado não significa a morte, também o é que a morte está necessariamente envolvida na busca dele. Se aquele que ama não pode possuir o ser amado, pensa, por vezes, em matá-lo, em muitos casos prefere matá-lo a perdê-lo; noutros, deseja a sua própria morte. O que está em causa nesta furiosa ânsia é o sentimento duma continuidade possível apercebida no ser amado. [...] (BATAILLE, 1980, p. 20).

Dessa forma, a paixão também estaria associada à morte:

Se a união de dois amantes é consequência da paixão, a paixão invoca necessariamente a morte, o desejo de morte. Sob esta violência – a que corresponde o sentimento de contínua violação das descontínuas individualidades – começa o reino do hábito e do egoísmo a dois, ou seja, de novas formas de descontinuidade. É apenas na violação – ao nível da morte – do isolamento individual, que surge essa imagem do ser amado, que tem, para o amante, o sentido de tudo o que é. Para o amante, o ser amado é a transparência do mundo. [...] Existe nesta aparência um absurdo, uma horrível confusão, mas através do absurdo, da confusão, do sofrimento, há uma verdade de milagre. No fundo, nada é ilusório na verdade do amor: para o ser que ama, e ainda que (o que pouco importa) só para ele, o ser amado equivale à verdade do ser. O acaso permite que, através dele, desaparecida a complexidade do mundo, o amante entreveja o fundo e a simplicidade do ser. (BATAILLE, 1980, p. 21).

O que chama a atenção nas palavras de Bataille (1980) citadas anteriormente é que, mesmo que a paixão represente uma força transgressora aliada à morte, ela ainda assim possui um caráter sagrado, já que, mesmo na confusão das descontinuidades dos seres, uma verdade de milagre seria revelada. O sagrado, portanto, é, como afirma o mesmo autor, “exactamente [sic] a continuidade do ser revelada àqueles que, num rito solene, fixam a sua atenção na morte de um ser descontínuo” (BATAILLE, 1980, p. 22).

Na visão de Bataille (1980), as transgressões aqui apontadas (erotismo, morte e paixão) além se estabelecerem ligações fundamentais entre si, representam manifestações de violência dos seres contra suas limitações de sua própria existência, ou seja, representam uma

negação contra a sua descontinuidade: “[...] O erotismo abre para a morte. A morte abre para a negação da duração individual. Acaso podemos, sem violência interior, assumir uma negação que nos conduz ao limite de todo o possível?” (BATAILLE, 1980, p. 24).

Voltando ao contexto oferecido pelo romance de Lúcio Cardoso, a transgressão de Nina e André também pode ser vista como uma busca pela superação da descontinuidade, principalmente por parte da primeira, que busca ver em André a imagem do falecido Alberto, com que mantinha um relacionamento clandestino em um num espaço afastado do casarão, chamado de Pavilhão.

Mesmo sem saber ao certo qual era a imagem que Nina enxergava nele, André percebe essa busca pela continuidade perdida por meio dos ecos do passado que envolvem sua relação (para ele) incestuosa, concluindo que os sentimentos que Nina dedica a ele são apenas uma duplicação dos sentimentos dedicados anteriormente a Alberto: “[...] Não são pessoas diferentes que amamos ao longo da vida, mas a mesma imagem em seres diferentes [...]” (CARDOSO, 2008, p. 355).

Ao longo do romance, o leitor de *Crônica* percebe toda a natureza selvagem e transgressora que envolve Nina. Todo o seu ser é dotado de um erotismo que desperta em todos a sua volta os mais diversos sentimentos: os homens que vivem na Chácara dos Meneses (Valdo, André, Alberto e até mesmo Demétrio) são levados à loucura pela paixão que sentem por ela a até mesmo à morte (no caso de Alberto, que comete suicídio ao ser rejeitado por Nina). Além disso, Nina tem o poder de quebrar o silêncio que permeia o casarão: até sua chegada, cada um dos Meneses vivia isolado em seu quarto, em seus universos particulares. Nina altera esse quadro e faz com que todos eles se confrontem.

Nina representa a antítese da vida presente no casarão dos Meneses, opondo-se ao desbotamento e à degradação que atinge cada um de seus moradores. Ela representa a modernidade a que se opõe obstinadamente a família mineira, aferrada em suas tradições e costumes arcaicos. Até a sua chegada à Chácara, os Meneses viviam imersos em seu mundo decadente, numa letargia que os impedia de reagir a qualquer coisa, como nota Valdo em um de seus depoimentos:

[...] (Enquanto Ana ia falando, eu próprio revivia o ambiente da Chácara naqueles tempos, todos nós acorrentados, encadeados a uma rede indissolúvel e de sentimentos partidos, uns vigiando os outros, sentindo a tempestade acumular-se, sem que pudéssemos fazer coisa alguma, porque jamais poderíamos prever de que lado romperia o raio...) [...]. (CARDOSO, 2008, p. 457)

A presença de Nina na Chácara tem o poder de tirar todos os Meneses da inércia diabólica que os prende aos seus infernos pessoais. André percebe essa capacidade de Nina e a existência limitada na qual ele e seus parentes estavam agarrados:

O que mais me assusta, do que primeiro vi em torno de mim, é a pobreza da existência alheia. Admira-me que até agora pudesse ter vivido apenas em companhia de meu pai, de Betty, de tia Ana. Há neles uma tão grande falta de compreensão, são tão estreitos seus pontos de vista, limitam-se a uma estreita economia de sensações que passam a simbolizar para mim tudo o que espontaneamente acabo de deixar. E foi preciso que ela chegasse, para que eu pudesse enxergar e perceber o engano que ia cometendo. Comparo-a às pessoas que enumerei acima, e não posso deixar de notar a flagrante diferença, o ar de espaço largo e venturoso que ela parece respirar, em comparação ao clima fechado que me rodeou até agora. (CARDOSO, 2008, p. 253-254).

Desde a chegada de Nina à Chácara, o poder de atração exercido por ela também é percebido pela governanta Betty, que percebe em Nina um forte erotismo e uma beleza perturbadora, presentindo inconscientemente a destruição e a violência que essa beleza despertaria no casarão dos Meneses:

21 – Creio que fui eu a primeira a vê-la, desde que desceu do carro e – oh! – jamais, jamais poderei esquecer a impressão que me causou. Não foi um simples movimento de admiração, pois já havia deparado com muitas outras mulheres belas em minha vida. Mas nenhuma como esta conseguiu misturar ao meu sentimento de pasmo essa leve ponta de angústia, essa ligeira falta de ar que, mais do que me achar ante uma mulher extraordinariamente bela, forçou-me a reconhecer que se tratava de uma *presença* – um ser egoísta e definido que parecia irradiar a própria luz e o calor da paisagem. (*Nota à margem do manuscrito*: ainda, hoje, passado tanto tempo, não creio que tenha acontecido outra coisa que me impressionasse mais do que esse primeiro encontro. Não havia apenas graça, sutileza, generosidade em sua aparição: havia majestade. Não havia apenas beleza, mas toda uma atmosfera concentrada e violenta de sedução [...]). (CARDOSO, 2008, p. 60, grifos do autor).

Nem mesmo o aparentemente imperturbável Demétrio, o mais apegado às tradições decadentes dos Meneses e incapaz de expressar o que realmente sente (tamanho era o seu aprisionamento existencial), escapou de ser afetado pelo poder de sedução de Nina (é significativo que ele seja o único dos Meneses a não relatar suas memórias diretamente; Demétrio, mais do que os outros, é incapaz de articular a linguagem de forma a reconstruir a si mesmo e sua realidade). Valdo relata as perturbações sofridas por seu irmão devido aos seus sentimentos não confessados por Nina:

[...] No começo [Ana] pensara que fosse um simples caso de amor, uma inclinação forte, quem sabe, dessas que a solidão costuma produzir em certos seres sensíveis. Mas depois, como visse a crise aumentar, e ele atravessar noites e noites em claro, sofrer e calar-se com um orgulho acima de qualquer julgamento, compreendera que era sério: talvez aquele homem de ferro amasse pela primeira vez em sua vida. [...]. (CARDOSO, 2008, p. 457).

No entanto, mesmo assim, Demétrio continua apegando-se a sua existência fracassada, negando-se até mesmo a assumir seu amor por Nina:

[...] Mas em Demétrio o amor não se manifestava como em todo mundo – era para ele uma doença, um mal físico, insuportável. Sua natureza não permitia aquela intromissão, era demais para suas forças, lutava como um homem que estivesse prestes a naufragar. Aos poucos, à força de encarar Nina como uma ameaça à sua tranquilidade, ao seu bem-estar e até mesmo à sua integridade, acabara por supô-la um perigo geral – um mal que, para bem de todos, evidentemente devia ser extirpado. [...] (CARDOSO, 2008, p. 457-458).

Dessa forma, Nina, com sua postura altiva e imponente, desafia todas as tradições da família Meneses. Ao mesmo tempo em que sua presença encanta e atrai os moradores do casarão, seu potencial destruidor também é percebido, especialmente por Timóteo, que vê nela o artífice ideal para o desmascaramento da falsa aura de nobreza que envolvia a família Meneses:

– Um dia, no jardim, [Padre Justino] disse-me que o pecado é quase sempre uma coisa ínfima, um grão de areia, um nada – mas que pode destruir a alma inteira. Ah, Betty, a alma é uma coisa forte, uma coisa que não se vê, indestrutível. Se uma minúscula parcela de pecado – um nada, um sonho, um desejo mau – pode destruí-la, que não fará uma dose maciça de veneno, uma culpa instilada gota a gota no coração do que se quer destruir? (CARDOSO, 2008, p. 120).

Ao lado de Nina, Timóteo é o parente mais transgressor da família Meneses, e ambos têm em comum o potencial destruidor de revelar todas as mazelas silenciadas pelas paredes do casarão. Suas atitudes excêntricas vão de encontro às tradições defendidas por seus irmãos: ele se veste apenas com os vestidos da falecida mãe e idolatra Maria Sinhá, antepassada da família Meneses que é rejeitada pelos outros parentes devido a seus hábitos e atitudes masculinos. Betty descreve em seu diário a aparência extravagante e bizarra de Timóteo, que ia de encontro ao tradicionalismo de seus irmãos:

Ainda daquela vez pude constatar a bizarrice dos costumes que constituíam as leis mais ou menos constantes do seu mundo: ao me aproximar, verifiquei que o Sr. Timóteo, gordo e suado, trajava um vestido de franjas e lantejoulas que pertencera à sua mãe. O corpete descia-lhe excessivamente justo na cintura, e aqui e ali rebentava através da costura um pouco da carne aprisionada, esgarçando a fazenda e tornando o prazer de vestir-se daquele modo uma autêntica espécie de suplício. Movia-se ele com lentidão, meneando todas as suas franjas e abanando-se vigorosamente com um daqueles leques de madeira de sândalo, o que o envolvia numa enjoativa onda de perfume. Não sei direito o que colocara sobre a cabeça, assemelhava-se mais a um turbante ou a um chapéu sem abas, de onde saíam vigorosas mechas de cabelos alourados. Como era costume seu também, trazia o rosto pintado – e para isto, bem como para suas vestimentas, apoderara-se de todo o guarda-roupa deixado por sua mãe, também em sua época famosa pela extravagância com que se vestia [...]. (CARDOSO, 2008, p. 53).

Em sua obstinação em ser fiel a si mesmo, Timóteo acaba vivendo isolado dos demais moradores da casa, passando seus dias em seu quarto, sem nunca sair de lá:

Foi a isto que eles reduziram o meu gesto, Betty. Transformaram-no na mania de um prisioneiro, e estas roupas, que deveriam constituir o meu triunfo, apenas adornam o sonho de um homem condenado. Mas um dia, está ouvindo? – um dia eu me libertarei do medo que me retém, e mostrar a eles, ao mundo, quem na verdade eu sou. Isto acontecerá no instante exato em que o último dos Meneses deixar pender o braço num gesto de covardia. Só aí terei forças para gritar: “Estão vendo? Tudo o que desprezam em mim é sangue dos Meneses!” (CARDOSO, 2008, p. 56).

Outra personagem que também percebe o poder transgressor de Nina é Ana, esposa de Demétrio. No entanto, se Timóteo se iguala a Nina em seu desejo de destruição da família Meneses, Ana se encontra, num primeiro momento, em uma posição diametralmente oposta, alimentando um profundo sentimento de inveja e ódio contra Nina:

– Padre, vamos que eu acredite em Deus. Quem sou eu, para arvorar despidoradamente as minhas dúvidas? Não, imaginei sim, imaginei muitas vezes que essa mulher fosse humana, que sofresse também, cega, girando em sua órbita como qualquer um de nós. Chegaria até a esquecê-la, se estivesse ausente. Mas como perdoá-la, como supor a justiça de Deus, vendo-a existir entre nós, e destruir, e fomentar toda espécie de mal? Então não sei, as palavras se misturam em meus lábios, e rezo de um modo por que não desejaria rezar. “Tenha pena dessa mulher”. Digo, e logo recomeço a sofrer e me rebelo, batendo com os punhos no peito: “Meu Deus, castigue essa mulher, prove que existe, fulminando-a”. Não me ensinaram desde cedo que Ele existe, e atendia misericordiosamente aos nossos rogos? Espero que a tarde desça, imaginando comigo: “Ela ainda não apareceu, deve estar morta lá no meio da estrada.” E assim que começa a escurecer saio correndo, abro o portão, caminho, investigo – e não a vejo estendida em lugar nenhum. (CARDOSO, 2008, p. 306).

Padre Justino percebe esse antagonismo em suas narrações:

Aí estava, ela não cederia nunca, ancorada em seu despeito como nos inabaláveis ferros de um porto. A outra não significava apenas uma rival, uma inimiga: era a própria imagem do mundo, desse mesmo mundo que ainda um minuto antes eu lamentava, de suas pompas, de tudo, enfim que ela se julgava injustamente privada. A lógica dos seres, ainda mesmo aquela que nos parece mais absurda, tem muitas vezes no íntimo sua secreta consonância. [...] (CARDOSO, 2008, p. 307).

Dessa forma, Nina representa todo o mundo do qual Ana foi privada ao ser escolhida desde cedo para fazer parte da família Meneses. Ao invés da glória e do status de nobreza prometidos pelo nome da família, Ana é obrigada a viver num mundo sombrio e excessivamente austero:

[...] Desde criança fui educada para atravessar esses umbrais que julgava sagrados, quer dizer, desde que o Sr. Demétrio dignou-se a escolher-me para sua companheira permanente. Eu era uma menina ainda, e desde então meus pais só trataram de cultivar-me ao gosto dos Meneses. Nunca saí sozinha, nunca vesti senão vestidos escuros e sem graça. Eu mesma (ah, Padre! hoje que sei disto, hoje que imagino como poderia ter sido outra pessoa – certos dias, certos momentos, as clareiras, os mares em que poderia ter viajado! – com que amargura o digo, com que secreto peso

sobre o coração...) me esforcei para tornar-me o ser pálido e artificial que sempre fui, convicta do meu alto destino e da importância que para todo o sempre me aguardava em casa dos Meneses. [...] (CARDOSO, 2008, p. 103).

Ana, portanto, vê sua existência condenada a controlar suas paixões a todo custo. Sua formação tinha como objetivo exclusivo moldá-la ao gosto da família Meneses, mesmo que isso incluísse envolvê-la em um casamento sem paixão:

[...] Ah, decerto, naquela eu me achava bem longe de supor o que fosse um sentimento verdadeiro... uma paixão, por exemplo. Esbatida, trabalhada em linhas de água e de puerícia, imaginava a vida como um conto entrevisto através de uma vidraça. Tudo sem sangue, os gestos mecânicos como os de um ritual que se procedesse nos limites de um bocejo e de uma desencantada imagem dos atos e das intenções. Permita, Padre, que eu assim lhe fale, agora que meu coração envenenado e morto já nada mais espera deste mundo. Repito – amor, paixão, que soube eu dessas graças da terra, que flores deixei crescer na minha alma senão as tristes criações da timidez e da fantasia prisioneira, eu, que agora adivinho tudo pela inconsciência dos outros, pela sua injustiça, pelo seu terror de nada, pela sua ânsia, pela sua voracidade – e, por que não, pela minha própria ânsia, pela minha inútil e retardada revolta.(CARDOSO, 2008, p. 103-104).

Para ampliar sua angústia e seu desejo de impotência diante da vida, ela vê Nina, que vive intensamente e se entrega a todas as paixões que guarda em si, mesmo que isso represente sua própria destruição.

Tendo em vista a definição do “eu” dada por Kierkegaard (2010) citada anteriormente, pode-se afirmar que, dentre os personagens do romance, Timóteo e Nina são os que mais se aproximam de alcançar seu próprio “eu”, justamente por ter a coragem de se assumirem como seres individuais e originais, mesmo correndo o risco de perderem a si próprios. Ambos se recusam a compactuar com a farsa da família Meneses e sua majestosa decadência, que se apega ao passado e a uma falsa estabilidade fechando-se às mudanças. Como nos lembra o próprio Kierkegaard:

[...] A nossa estrutura originária está com efeito sempre disposta como um eu que deve tornar-se ele próprio; e como tal, é certo que um eu tem sempre ângulos, mas daí apenas se conclui que é preciso dar-lhes resistência, e não limitá-los; e de modo algum significa que, por receio de outrem, o eu deva renunciar a ser ele próprio ou não ousá-lo a sê-lo em toda a sua originalidade (mesmo com os seu ângulos), essa originalidade na qual somos plenamente nós para nós próprios. Mas ao lado do desespero que às cegas se embrenha no infinito até a perda do seu eu, existe uma outra espécie, que se deixa como que frustrar do seu eu por “outrem”. A contemplar as multidões à sua volta, a encher-se com ocupações humanas, a tentar compreender os rumos do mundo, este desesperado esquece-se a si próprio, esquece o seu nome divino, não ousa crer em si próprio e acha demasiado ousado sê-lo e muito mais simples e seguro assemelhar-se aos outros, ser uma imitação servil, um número, confundido no rebanho. (KIERKEGAARD, 2010, p. 50-51).

Sendo os personagens mais transgressores do romance, Timóteo e Nina, estão à frente dos demais justamente pela coragem de assumirem ser quem realmente são e por assumirem

suas paixões e suas respectivas individualidades. Dessa forma, Timóteo tem um destaque tão grande como o de Nina ao longo do romance, apesar de assumir a narrativa em apenas dois blocos. Como observa a própria Nina durante uma conversa com a governanta Betty:

[...] Que me importa o que o mundo pensa a respeito de coisas que eu mesma não me sinto com autoridade para julgar? Não, não é por isto. Mas acho que Timóteo tem um excesso, um acúmulo de personalidade. Fechou-se num quarto por acreditar que, fora dele, nada mais existe. Por dentro está cheio do seu próprio problema pessoal que é: Timóteo. [...]

– Há nele originalidade demais. (Dona Nina falava procurando acentuar as palavras, reforçando-as em voz baixa). Originalidade no sentido de pureza: original demais. (CARDOSO, 2008, p. 141-142).

Ao se transvestir com as roupas de sua mãe e assumir sua condição homossexual, ele assume uma postura altamente transgressora e desafiadora perante aos seus parentes, que se horrorizam com sua postura e se alegram por Timóteo ter decidido enclausurar sua existência extremamente original em seu próprio quarto:

[...] Dona Nina falou ainda, e sua voz, quente, deixava escapar aquelas lembranças com o ímpeto de quem pela primeira vez deixava desnudar-se ante o olhar alheio. Era simples, mas ao mesmo tempo naquela sensação – com que outro nome denominar impressão tão fugidia? – encontrava-se o núcleo de tudo o que dissera sobre o Sr. Timóteo. E aí estava: sempre que ia ao quarto dele, sentia-o debruçado sobre a sua alma. Literalmente debruçado, como alguém que do alto procura no fundo de um poço um objeto perdido. E ela podia afirmar que não era um movimento comum de curiosidade, mas uma atenção consciente, um exame demorado e frio. Não havia dúvida de que sondava as possibilidades de contar com ela por alguma coisa – e sem conseguir atinar com o que fosse, começava a ter medo, pois semelhante homem era capaz de todas as aventuras. (CARDOSO, 2008, p.142).

Mesmo trancado em seu quarto, a força transgressora de Timóteo é sentida por todos no casarão, que até evitam se referir a ele. E é justamente essa força transgressora que o une a Nina, em quem Timóteo vê a capacidade de desagregar de uma vez por todas a falsa unidade da família Meneses.

Essa, aliás, é a fraqueza de Timóteo, que assume ser “um monstro para si mesmo” apenas no espaço de seu quarto, até o momento em que aparece aos olhos de todos durante o enterro de Nina (no final do romance).

Se Nina e Timóteo representam o par transgressor da casa, Ana e Demétrio podem ser situados no polo contrário. Se os dois primeiros buscam a todo custo assumir suas próprias essências (mesmo que isso signifique a destruição da família Meneses e, em última instância, a destruição deles próprios), os dois últimos perdem-se em seu próprio desespero e com isso perdem seu próprio “eu”. Demétrio está preso à ilusão da volta dos tempos gloriosos de sua família, e não consegue enxergar no presente nada além de uma melancólica e triste sombra

de um passado distante. Ana, por sua vez, enxerga em Nina todas as possibilidades de vida que sua existência escassa e encarcerada não permitiu, odiando e, ao mesmo tempo, invejando-a intensamente por isso.

Há ainda André, que literalmente não sabe quem é e que também vive imerso na imobilidade dos Meneses até a volta de Nina à Chácara quinze anos depois de sua primeira saída. Ele cresce acreditando que é filho de Valdo e Nina, mas, no entanto, sabemos, no último bloco do romance, de acordo com a narrativa de Ana presente no pós-escrito de uma carta de Padre Justino, que ele era na verdade filho de Ana com o jardineiro Alberto.

Somente ao assumir seu pecado cometendo o incesto com sua suposta mãe é que André transgride a imobilidade diabólica na qual os Meneses e ele mesmo estão imersos, mesmo que essa transgressão seja amenizada, de certa forma, com a “verdade” revelada sobre a sua própria origem. Sua atitude final quando, desesperado com a morte de Nina, foge da Chácara dos Meneses, também constitui uma busca por uma saída do inferno pessoal no qual estava, mesmo que esta busca não ofereça certezas ou uma real possibilidade de transcendência.

Dessa forma, apenas com a chegada de Nina é que André começará a despertar do seu estado letárgico e sente que, pela primeira vez, começa a “existir” de fato:

Sim, já não há em mim nenhuma dúvida, sei exatamente o que quero. Não me empenho às cegas numa luta cujo resultado poderia ser para mim uma surpresa; já pesei todas as possibilidades e estou absolutamente consciente dos resultados que desejo obter. O que os outros pensem, e que habitualmente estão acostumados a pensar – que é que isso importa? O meu sentimento é o de uma extraordinária liberdade: ruíram os muros que aprisionavam meu antigo modo de ser. Como um homem adormecido durante muito tempo no fundo de um poço, acordei e agora posso contemplar face a face a luz do sol. Não é amadurecimento, como supus antes, a sensação que me invade – é de plenitude. Oh, meu Deus, este calor nas faces, esta inquietação que me leva de um lugar a outro, este coração que tantas vezes bate descompassado – tudo isto não é a prova de que começo realmente a viver, de que existo, e de que a vida deixou para mim de ser uma ficção adivinhada através dos livros? (CARDOSO, 2008, p. 253).

No entanto, mesmo que Nina desperte em André a paixão que poderia ser sua salvação, ele acaba por se consumir em seu próprio desespero depois que ela morre, entregando-se totalmente a um estado niilista, chegando mesmo a blasfemar contra o cadáver de Nina e, em última instância, contra Deus. Valdo relata esse momento em um depoimento presente no bloco 55:

– Ah, eu sabia. Não acredito, jamais acreditei numa possibilidade de se reviver. A eternidade não existe. Ela está aí, morta, miseravelmente morta, tão morta que a seu respeito não é possível pensar nada, senão que é lixo, um monte de coisa a que se dá com o pé, como esterco de bicho. Isto, Deus, é o que somos? Tua efígie, como ensina que representamos, é um disfarce do podre? Somos esta hora marcada, este

medo de derreter e não ser nada? Ah, é injusto. Não há piedade e sem piedade, como imaginar Deus, o poder de Deus, o respeito de Deus? Então, aí está: eis o respeito que tenho pela sua criação...

E num movimento rápido, inclinou-se sobre os restos da morta e cuspiu neles – cuspiu não uma, nem duas, nem três vezes, mas inúmeras vezes, até que se esgotou sua saliva, e deteve-se. E estava exausto, e o suor escorria-lhe pela testa. (CARDOSO, 2008, p. 492).

Como afirma Silva (2004, p. 94, grifo da autora):

André consome-se pela falta de esperança. Ele se *desespera*, porque nada *espera*. O texto reafirma o perigo da descrença porque ele não é um frio (como Demétrio), mas um homem de paixão. Em sua blasfêmia, seu intento não é saber se a ressurreição existe para um *mea culpa* mas para encontrar Deus e ofendê-lo face a face. Era a própria criação, gesto fundador de Deus pai, que lhe era difícil perdoar [...]. Ele desespera do próprio fato humano.

Ana, por sua vez, também nega o seu próprio “eu” para construir um eu exterior que sirva aos interesses da família Meneses e especialmente aos interesses de Demétrio, que não a ama e nem sequer a respeita. Seu ódio por Nina esconde uma grande inveja por esta conseguir ao menos buscar seu próprio “eu” assumindo sua feminilidade e seu erotismo, o que não é possível à Ana, que se enclausurou em sua própria sobriedade.

A respeito da relação de Ana e Nina, embora se situem, aparentemente, em posições diametralmente opostas no romance, é claramente perceptível que algo as une: Ana, ao mesmo tempo em que odeia Nina, também sente um forte sentimento de inveja por ela, o que, em última instância, não deixa de ser uma forma de admiração, mesmo que às avessas.¹⁶ Para entender melhor essa relação, é possível aplicar aqui a teoria de René Girard (1990)¹⁷ sobre o desejo mimético.

Para Girard (1990), o desejo seria essencialmente mimético, ou seja, sua origem seria baseada em um processo de imitação de um desejo alheio, que desempenharia um papel de modelo. Dessa forma, o ser que deseja algo só o faz porque elegeu um objeto que é desejado pelo modelo escolhido.

Nesse processo de imitação do desejo, é inevitável que um conflito seja gerado e que seja instaurada uma rivalidade. Dessa forma, o objeto desejado não é o mais importante; o que realmente importa nesse contexto é o fato de o modelo (que se torna um rival) desejar esse objeto. É esse mecanismo que fundamenta a ideia do desejo mimético defendida por Girard.

¹⁶ Lembremos de Machado de Assis (1997, p. 615) e seu romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas*: “Se entendeste bem, facilmente compreenderás que a inveja não é senão uma admiração que luta, e sendo a luta a grande função do gênero humano, todos os sentimentos belicosos são os mais adequados à sua felicidade. Daí vem que a inveja é uma virtude.”

¹⁷ GIRARD, René. Do desejo mimético ao duplo monstruoso. In: _____. *A violência e o sagrado*. Trad, Martha Conceição Gambini. São Paulo: Paz e Terra/UNESP, p. 177-206.

Tal situação é perfeitamente ilustrada no romance através da relação de Ana e Nina. Entre essas duas personagens tão antagônicas há esse desejo mimético, sendo que a segunda desempenha o papel de modelo para a primeira. A própria Ana denuncia essa atração pela figura sedutora de Nina em sua primeira confissão, presente no bloco 8 do romance:

[...] Vivia como todo mundo, e como vivera até aquele momento, mas um fogo interior me queimava sem descanso. Por mais que fizesse, as distrações que inventasse, não podia perder minha cunhada de vista. Ah, como era bela, como era diferente de mim. Tudo na sua pessoa parecia animado e brilhante. Quando caminhava, fazia girar no espaço uma aura de interesse e de simpatia – exatamente o oposto do que sucedia a mim, ser opaco, pesadamente colocado entre as coisas, sem nenhum dom de calor ou comunicação. [...] (CARDOSO, 2008, p. 107).

A citação acima é bastante significativa porque, ao mesmo tempo em que realça o antagonismo que separa Ana e Nina, também demonstra a inevitável atração magnética que aproxima a primeira da segunda. Ana faz de Nina o seu modelo, desejando ser como ela, vibrante e cheia de vida, ao contrário do que sua essência opaca e sem o “dom do calor e da comunicação” transmite aos que a rodeiam.

A atração que sente por Nina traz à Ana também um forte constrangimento, já que ela alimenta por sua rival um grande ódio:

[...] Um dia em que, sentada ao sol, [Nina] penteava os cabelos, aproximei-me dela e, levada por irresistível atração, passei a mão pela sua cabeça. Ela estremeceu àquele contato e voltou-se; ao deparar comigo, hesitou, acabou sorrindo. “Está achando bonito?”, indagou. Respondi que sim, confusamente, sem ter coragem para me aproximar mais. E, no entanto, o que turbilhonava no fundo do meu coração! “Cuido deles”, continuou ela numa displicência quase voluptuosa. “Os homens adoram cabelos bonitos.” Fez um movimento rápido, ondeando ao sol, com clarões de cobre, a cabeleira bem tratada. “Está vendo?”, tornou a indagar. E com densa malícia: “Eles gostam de alisar uma cabeleira assim, de levá-la ao rosto, aos lábios...” Fitou-me e, vendo o meu embaraço, concluiu: “Oh, como são terríveis os homens!” “Cale-se!”, bradei, remoída por um intolerável mal-estar. Então ela se levantou, veio até mim: “Você gostaria de ser assim, não gostaria? Confesse, que não daria neste mundo para ter cabelos iguais aos meus?” Senti os olhos encherem de lágrimas. [...] (CARDOSO, 2008, p. 107-108).

Nina, como modelo e rival, seduz Ana com sua beleza e erotismo exuberantes, apenas para, em seguida, mostrar que ela jamais poderá possuir seus atributos. Tal recusa desperta ainda mais o desejo de Ana em ser como Nina e de possuir o que ela possui.

O desejo mimético que move Ana é plenamente demonstrado na cena em que ela revela à Nina o amor que também sentia pelo jardineiro Alberto. Ao ouvir tal confissão, Nina a desmascara, mostrando a ela que seu desejo não passa de uma imitação, de um desejo de liberdade que ela não possui:

Não sei como me dirigi à porta – apenas, quando lá chegava, ainda ouvi a voz de Nina, singularmente calma, dizia:

– E não se iluda, você nunca amou Alberto. O que a aprisiona agora à imagem do que ele foi não é o amor, mas o remorso. [...]

[...] Ela se aproximou um pouco e concluiu por trás de mim, num ímpeto tão ardente que ao seu esforço se desfazia a própria crueldade que o ditava:

– Não o remorso de ter sido dele – uma única vez – mas que importa? De ter sido tão pouco, de não ter sabido ser mais. Não era ele o que a interessava – como podia uma Meneses interessar-se por um jardineiro? – mas a sua liberdade. Ou pelo menos aquilo que imaginava que fosse a sua liberdade. (CARDOSO, 2008, p. 303).

Ana e Nina também são unidas pela mesma ilusão que envolve a dualidade Alberto/André: ambas buscam no jovem rapaz a imagem do jardineiro morto, tentando enxergar em seus gestos e feições a imagem do falecido amante. André percebe essa busca de reminiscências de um outro em seus encontros com Nina:

[...] Tantos anos decorridos, e ainda hoje me assaltam dúvidas: teria ela [Nina] realmente me amado, ou procuraria em mim apenas a reminiscência de alguém? Ah, o modo como me tateava às vezes, como se tentasse reconhecer por um sinal perdido a face amiga, as palavras que me dirigia nos momentos de entrega, e que eram restos de palavras, fins de frases que pertenciam não ao meu diálogo, mas ao diálogo interrompido com outro, sua insistência em certa espécie de carinho, em certas expressões de amor, que revelavam uma intimidade, um aprendizado adquirido com alguém que não era eu – e quem era então, em que época? Que outro era esse, como vislumbrá-lo através da descrição que ela mantinha sempre? Repito, até hoje não sei ao certo se foi a mim ou se foi a um espectro que ela amou [...]. (CARDOSO, 2008, p. 332).

Ana, assim como Nina, também percebe em André as reminiscências de Alberto, o que a faz desejá-lo, assim como sua rival:

[...] E se ela [Nina] repetia a aventura com André, com o próprio filho, era que nele encontrava ressonâncias muito fortes, semelhanças que substituíam o gozo antigo e inesquecível. Não, não era um Alberto de mito o que agora surgia diante dos meus olhos – era um fantasma que finalmente se revestia de carne. [...] Não mais necessitava eu de emprestar-lhe traços esquivos, linhas azuladas e sem textura humana: ali estava André e, cega que eu fora, jamais olhara para ele, nem vira o milagre que acontecia mesmo diante de mim. [...] Eu, que nunca me aproximara dele, como justificar agora o meu interesse? Mesquinhas considerações, não havia dúvida – já que a verdade importava acima de tudo. (Neste minuto eu mentia para mim mesma: não era a verdade que me interessava, mas André. Não era André, mas Alberto. Que me importava que André fosse ou não fosse filho de Valdo? Eram os ecos, eram as reminiscências de Nina que eu queria surpreender na sua face.). (CARDOSO, 2008, p. 312).

Mesmo que, intimamente, nutra um intenso ódio pela família Meneses e por tudo que sua convivência com eles a privou de viver, Ana é, como sabemos ao final do romance, a única sobrevivente da ruína dos Meneses, insistindo em agarrar-se a uma realidade decadente e diabólica, perdendo a si mesma.

O desejo mimético é também percebido em Demétrio e, por extensão, em toda família Meneses, que desejam desesperadamente recuperar seu prestígio e importância para se igualar

à família do Barão, fonte de sua grande inveja. Ao longo do romance, Demétrio é o que mais expressa a sua expectativa em receber o Barão na Chácara dos Meneses, o que confirmaria, aos seus olhos, a valorização e a influência de sua família na região, e isso “igualaria” as duas famílias em notoriedade e respeito. Ana denuncia essa obsessão do marido em suas confissões:

[...] Eu não sabia ainda que essa visita do Barão era a sua doença, a sua mais cara obsessão. Ou melhor, para ser justa e exprimir tudo o que vi e ouvi a esse respeito, direi – de toda a família Meneses. Porque, em nosso Município, era a única família que por bem ou por mal consideravam acima dos Meneses, não só pela fortuna, que se dizia imensa, como pela tradição, uns descendentes diretos dos Braganças lusitanos. Davam-se cordialmente, é preciso que se esclareça, cumprimentavam-se, trocavam duas ou três palavras à saída das missas mas, ou por excessiva consciência de sua importância, ou por apenas para castigar a vaidade dos Meneses, jamais o Barão os havia visitado, se bem que promettesse sempre, com magnanimidade e a facilidade dos reis e dos príncipes. Assim, de ano para ano, essa visita foi se tornando um ponto doloroso, um quisto na alma daquele que seria meu marido. Nada fazia, nada pensava que não girasse distante ou perto dessa possibilidade – era como se esperasse dela o selo final, a sanção definitiva da sua glória e da notoriedade de sua família. (CARDOSO, 2008, p. 104).

O Barão, por sua vez, jamais aceita o convite até o dia do velório de Nina, quando finalmente comparece ao casarão dos Meneses. No entanto, o que representaria um passo importante para a recuperação do prestígio dos Meneses transformou-se em mais um elemento do quadro grotesco apresentado em uma das últimas cenas do romance, que será analisada mais adiante, na última parte deste trabalho.

Como já percebemos, a tensão harmônica dos contrários é essencial para o romance cardosiano. Vejamos, na parte a seguir, como essa tensão se dá por meio da dialética que estrutura todo a *Crônica*.

3. A DIALÉTICA DO BEM E DO MAL

Se cada homem não refizer dentro de si o percurso da Paixão, e não desencadear seus elementos de luta, não poderá dizer que realmente conhece o Cristo. Apenas simula, acompanhando o rebanho comum.

Lúcio Cardoso.

A proposta de Kierkegaard (2010), que apresenta o homem como um ser que possui, em última instância, a liberdade de escolher até mesmo não conhecer a si mesmo e se entregar ao pecado, abre a possibilidade de um diálogo com outro grande teórico: Luigi Pareyson. Ao se debruçar sobre a obra de Dostoiévski, Pareyson (2012) fez vários apontamentos sobre o pecado, a natureza do bem e do mal e, principalmente, sobre Deus e o diabo, que em vários aspectos também se aplicam ao romance de Lúcio Cardoso. Isso se justifica, em parte, pela grande influência exercida pelo escritor russo sobre a obra de Lúcio Cardoso.

Os personagens presentes nas narrativas de Lúcio Cardoso, de existência tão atormentada, em muitos aspectos assemelham-se aos criados pelo escritor russo. Tais semelhanças levaram alguns críticos a considerarem Lúcio Cardoso como uma espécie de “Dostoiévski mineiro”.

Embora a comparação seja válida, ela não abarca a grandeza e a importância da obra de Lúcio Cardoso. Mais do que um herdeiro literário do escritor russo, Lúcio Cardoso traçou seu próprio caminho dentro da literatura brasileira, deixando uma produção de grande envergadura poética.

De qualquer forma, isso não elimina algumas semelhanças do percurso literário traçado pelo escritor mineiro e pelo autor russo. Curiosamente, Lúcio Cardoso também teve uma estreia na literatura semelhante à de Dostoiévski, sendo aclamado após a publicação de seu primeiro romance, *Maleita*, por críticos e escritores importantes. No entanto, o sucesso da obra veio acompanhado de um equívoco que incomodou seu autor: Lúcio Cardoso acaba sendo, inadvertidamente, “catalogado” entre os autores regionalistas, o que é explicado de certa forma pela temática de *Maleita*. Isso o incomodou principalmente porque ele se sentia ligado aos escritores da denominada linha “espiritualista”, da qual faziam parte, entre outros, Augusto Frederico Schmidt, Vinícius de Moraes, Octávio de Faria e Cornélio Penna.

Suas obras seguintes, de forma similar ao que aconteceu com Dostoiévski, não são bem aceitas, como aconteceu com seu livro de estreia. Até mesmo amigos próximos, como Octávio de Faria, fazem observações pouco cativantes a respeito de suas novas criações, o que abala e instiga ainda mais Lúcio Cardoso. Algumas de suas obras, como por exemplo *A luz no subsolo* ou a trilogia “O mundo sem Deus” (formada pelas novelas *Inácio*, *O enfeitado e Baltazar* – esta última inacabada), apontam para importantes inovações na prosa brasileira, mas ainda apresentam irregularidades que atrapalham a consagração de Lúcio Cardoso como um grande romancista/novelistas. O escritor ainda precisava amadurecer, integrando de forma mais original suas influências e experiências em outros campos artísticos (como a pintura, o cinema e o teatro) antes de publicar aquela que certamente é sua criação mais bem realizada: *Crônica da Casa Assassinada*.

Dostoiévski, por sua vez, como lembra Girard (2011), se viu alçado à glória após a publicação de seu primeiro romance (*Gente Pobre*, em 1846) por críticos influentes como Bielínski; logo depois, foi quase jogado ao limbo do esquecimento pelo grupo de detratores de sua obra, que por sinal era composto por muitos daqueles que o elevaram à glória em sua estreia e o ajudaram a obter grande fama no meio literário russo. Depois do lançamento de várias outras obras, algumas irregulares, outras importantes, mas incompreendidas pela crítica (inclusive pelo próprio Bielínski seu maior incentivador no início da carreira), Dostoiévski se vê num impasse que o obriga a uma superação poucas vezes vista em toda a história da literatura: abandonado pela crítica e assolado por dívidas enormes, Dostoiévski começa então a publicar obras de uma grandeza espetacular, que em breve figurariam entre as maiores criações literárias da Rússia e do resto do mundo, como *Crime e castigo*, *Os demônios*, *O idiota* e *Os Irmãos Karamázov*.

No entanto, a principal semelhança entre Lúcio Cardoso e Dostoiévski está na forma como ambos trabalham a ideia do pecado, sempre presente em suas narrativas: tal conceito, porém, como já foi demonstrado, não é trabalhado de um ponto de vista moralista ou meramente instrucional: em ambos, é a presença do pecado que possibilita a redenção dos indivíduos atormentados que habitam suas novelas e romances. É em meio ao seu próprio desespero que seus personagens mergulham fundo dentro de si mesmos, realizando um processo de autoconhecimento extremamente doloroso, mas no qual a felicidade pode ser alcançada.

É assumindo sua condição pecadora e humana que as personagens dos dois romancistas buscam sua própria salvação. Assumindo seus erros e chegando ao limite do sofrimento, esses indivíduos buscam desesperadamente a paz espiritual que lhes foi negada,

fazendo com que vivam de forma tão angustiante em um mundo cruel, guiados cegamente por suas paixões.

Dessa forma, as personagens de Lúcio Cardoso também trafegam entre a tênue linha que separa sua destruição total da tão buscada redenção. A alguns a salvação é negada e o que fica é apenas um grande vazio e uma enorme angústia. É difícil não ver, por exemplo, o homem do subsolo de Dostoiévski em personagens como Rogério e Inácio Palma, da “Trilogia do mundo sem Deus”, por exemplo.

O trecho seguinte, extraído dos *Diários*¹⁸, reflete bem o sentimento de destruição e fragilidade presentes em sua obra:

[...] Não sei se é novo o que digo, que me importa, mas não só a filosofia, como toda a arte que se conta como tal, não deve permitir ao homem nenhum sentimento de tranquilidade. Tudo o que é belo, só deve ser útil para fazer crescer nossa impressão de intranquilidade. A beleza é o supremo espasmo, a angústia máxima, o sentimento maior ante a fragilidade e a possibilidade de destruição de tudo. E é assim, sob o terror, que o homem se realiza integralmente. Estamos nus, em toda estranheza de nosso trágico destino, quando sentimos o chão faltar sob nossos pés. [...] Não há tranquilidade de espécie alguma, a vida é uma série de probabilidades mal defendidas, o universo um acúmulo de formas executadas por mãos infieis. Não devemos temer a verdade, porque afinal, revelada ou não, é a única coisa que nos pertence. (CARDOSO, 2012, p. 210).

É preciso ainda ressaltar aqui a concepção trágica do Cristianismo presente em *Crônica*, muitas vezes mal interpretado pela crítica que, recorrendo a catalogações fáceis, classificou Lúcio Cardoso por diversas vezes como um “escritor católico”. O catolicismo presente na obra de Lúcio Cardoso é, antes de tudo, trágico, não doutrinário; nele, a dramaticidade que envolve a condição do homem é levada em consideração. Como afirma o próprio autor em um outro trecho dos *Diários*:

O que falta essencialmente à Igreja dos nossos dias é o sentido dramático – no seu sentido amplo possível. Nossos templos atuais são confortáveis e sem lembranças como uma sala de teatro. E ouço mesmo dizer que este nivelamento é necessário ao católico, para atraí-lo à casa do Senhor. Então o erro é de base, pois que católico é este que para frequentar uma igreja tem necessidade de fazê-lo como se fosse à casa onde se exhibe uma vedete? Urge modificar o conceito católico (ou cristão) de Jesus Cristo. A verdade é que todo progresso exterior, ou o que isto se intitula, é um atentado contra o *sentimento de Cristo, pois é ele a única coisa sem tempo, o progresso máximo, eternamente no apogeu do seu desenvolvimento*. Se o Cristianismo não deve ser estático, não é o seu espírito que se move, mas nós que nos movemos em relação a ele. Todo pensamento moderno é uma forma de ocultar o Cristo. Nessas igrejas modernas, dulcificadas e tranquilizadoras, não é o espírito de Deus que encontramos, mas o seu túmulo. (CARDOSO, 2012, p. 455, grifo nosso).

¹⁸ CARDOSO, Lúcio. *Diários*. Organização, apresentação, cronologia, estabelecimento de texto e notas por Écio Macedo Ribeiro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

Dessa forma, Lúcio Cardoso rejeita o Cristianismo conveniente e apaziguador, que não leva em consideração da natureza trágica do homem. Sua visão da religião (e do próprio Cristo) abarca o drama das paixões em luta que existe no coração de cada indivíduo e a eterna tensão entre bem e mal:

O que eu digo é tão simples: amesquinhando o mal, amesquinham o homem e, amesquinhando o homem, amesquinham a imagem de Cristo que cada homem traz em si. À medida que estes dois poderes – o bem e o mal – coexistem em maior choque no íntimo do homem, maior será a projeção da imagem de Cristo que resultará desta luta.

Porque aplacando o mal (que digo? o terror, o medo, o pânico) não se ampliou o bem, apenas nivelou-se o homem, tornando-o sem identidade dentro da multidão domingueira que enche as igrejas. (CARDOSO, 2012, p.. 453-454).

Por colocar o problema de Deus na consciência do homem em jogo nos seus romances e novelas, Lúcio Cardoso acabou sendo lido muitas vezes como um escritor com intuítos “religiosos”. A questão colocada em sua obra aponta para a necessidade que o homem tem da ideia de Deus, o que torna o problema ontológico, e não meramente teológico ou filosófico. Isso também o aproxima de Dostoiévski, que também problematiza essa questão em suas grandes obras, como bem observa Pareyson (2012).

Com isso, o problema de Deus para a existência humana deve ser vista sob uma nova ótica, como aponta o próprio Lúcio Cardoso:

É inútil negar, o homem é obsedado pela ideia de Deus. Tudo o que faz – quer se manifeste à luz do sublime ou do ignominioso, é um esforço para provar a si mesmo, consciente ou não, a realidade ou o mito da sombra de Deus. Já é uma filosofia banal afirmar que, no entanto, toda a Criação está vincada pela presença de uma entidade incompreensível. (Pois Deus é incompreensível, e aí reside sua grandeza. Os tolos, o que não podem deixar de reduzir as coisas à sua própria altura, julgam-no uma equação resolvida – mas quanto mais é profunda a nossa fé, mais fechado e mais espantoso é o segredo). Não, não é possível fugir: não sabemos quem somos, e nossa própria angústia ante este fato, justifica o mistério que nos obseda. Somos a pequena afirmação de alguma coisa imensa que não foi levada às últimas consequências – e o que quer que seja, só pode ser um arquitetura no invisível. A qualquer momento, podemos deixar de existir, e neste caso Deus existe, porque não temos a quem doar a esperança que nos foi dada. Certamente há homens sem esperança, mas entre todos é o ser mais triste, pois representa o ateu completo. O único para quem nada tem motivo, para quem este mundo tosco e cheio de arestas informes representa um todo fechado, uma finalidade. (CARDOSO, 2012, p. 209).

As aproximações entre Lúcio Cardoso e Dostoiévski no que trata da problematização de Deus para o homem são inegáveis. Em vários momentos do seu diário, o escritor mineiro teoriza aquilo que está em suas obras, especialmente na *Crônica*:

[...] Se Deus não existisse, não chegaríamos apenas à conclusão de que tudo seria permitido. A vida seria simplesmente IMPOSSÍVEL, o peso do nada nos esmagaria

com sua existência de ferro. Tudo pode desaparecer, desde que seja possível continuar numa outra vida – mas saber que o esforço é vão, que o jogo não tem maior razão de ser, tira-nos não só o gosto de brincar, como o de realizar qualquer coisa que valha a pena. A existência de Deus, mesmo mantida no subconsciente ou apenas pressentida, é o que garante a chama da vida no coração de quase todos os homens. (CARDOSO, 2012, p. 192).

A dialética dos conceitos de “bem” e “mal” também é algo que chama a atenção no romance e o aproxima ainda mais das obras maduras de Dostoiévski. Em seu importante estudo sobre as obras do autor russo, Pareyson (2012, p. 140-141) destaca essa relação entre os dois polos:

[...] portanto, o mal é dialético: a autodestruição do mal é já início da instauração do bem, de modo que a denúncia do mal e a afirmação do bem são um mesmo ato.

Por outro lado, dialético é o bem, cujo valor reside na consciência da possibilidade do mal. [...] O paradoxo da condição humana é que a experiência do mal é uma negação da vida e uma aproximação do não-ser, todavia é um passo adiante na afirmação do homem na vida e no ser. Nesse sentido, o delito é a prova suprema do homem, e Dostoiévski não o teme, dado que ninguém é totalmente bom [...]; naturalmente é preciso que o mal não se detenha no seu momento destrutivo e que, através da dor, o homem possa compreender sua natureza e inverter o seu destino de perdição em anúncio de salvação.

Por meio desse comentário acerca das obras de Dostoiévski (e que se aplica perfeitamente à *Crônica*), percebe-se claramente como é difícil estabelecer um julgamento moral a respeito dos personagens do romance de Lúcio Cardoso. Como polos dessa tensão, Nina e Ana parecem “transitar” entre o bem e o mal ao longo da narrativa: Nina, a princípio, representa o mal, o fator que determinará a derrocada definitiva da família Meneses; por sua vez, Ana demonstra ser, inicialmente, um alicerce do orgulho dos Meneses, com sua fé que beira ao fanatismo. Só depois saberemos que o mal provocado por Nina, na verdade, representa a instauração do verdadeiro “bem”, que substituirá a rede de mentiras e aparências que cerca o casarão. E Ana, ao contrário do que se pensava, nutre pela família Meneses um enorme desprezo, constituindo uma imagem ideal da ruína que se tornará a tradicional família mineira.

Mais uma vez é possível aplicar um comentário de Pareyson (2012, p. 175, grifo nosso) à obra de Lúcio *Cardoso*:

Para compreender bem a ambiguidade do mal e do bem, é preciso remeter-se à ideia de Dostoiévski *de que o desmascaramento do falso bem é tarefa e privilégio do mal*. [...] Importa, então, reconhecer que, nesse nível, o mal é superior ao bem, porque, somente pela sua maior energia e consciência, consegue desmascarar o bem, denunciar sua impotência ou, na verdade, condenar sua falsidade. Nisso consiste a ambiguidade do mal, que, precisamente pela sua natureza negadora e corrosiva, por

um lado, se eleva acima do falso bem, e, por outro, introduz ao bem verdadeiro, que sem ele não seria aquilo que é, a saber, vitória sobre o mal e sua superação.

No entanto, a dialética entre o bem e o mal não se encerra em uma ideia positivista (ou mesmo otimista) de que o bem sempre sairá vencedor. Para compreender essa dialética no contexto das obras de Dostoiévski e também na *Crônica*, é preciso ter em mente que esses conceitos são perpassados por uma ideia fundamental: a liberdade. Nenhum personagem está determinado a fazer o bem ou o mal, assim como cabe a cada personagem buscar – ou não – sua salvação. Suas ações consistem em escolhas, que implicarão em consequências que poderão levar à instauração do bem ou à destruição completa pelo mal. Como observa Pareyson (2012, p. 144):

[...] de fato, a liberdade implica a possibilidade do mal sem a necessidade da sua experiência real. É esse o seu mérito: o maior valor da virtude, com relação à inocência, está, portanto, na liberdade e não no mal cometido. Além disso, o caminho do mal é certamente irreversível, mas isso não significa que o processo de realização do bem seja unívoco e que, como superação do mal, o bem seja inevitável. Significa apenas que o homem não pode mais fechar os olhos diante do mal que ele cometeu e que, doravante, o bem não lhe será mais possível a não ser através da experiência do mal; entretanto, esse é sempre um caminho de liberdade, que pode levar quer ao desenlace redentor do bem, quer ao desenlace destruidor do mal.

A citação abaixo, retirada dos *Diários* de Lúcio Cardoso e que aborda a problematização da ideia de liberdade e a dialética do bem e do mal, apresenta uma enorme sintonia com o comentário de Pareyson e também com o próprio Dostoiévski:

A liberdade, a única liberdade autêntica, é a de ser homem, mas totalmente, com as nossas faces conjuntas do bem e do mal. Todo ser autêntico é um ser implantado na sua forma total – e para entendermos o Cristo, e a essência mesmo do Cristianismo, nós temos necessidade do mal. Cristo, sem o mal, sem a presença do mal, é um desenho sem sombra.

Onde reside o mal, e se conhece a projeção sombria da vida, existe uma furiosa nostalgia do Cristo. Mas onde só existe um esboço paroquial, pacificado e em ordem com os problemas da igreja, não existe o Cristo. Não existe o Cristo onde o homem mistura seus anseios aos anseios comuns de todos os homens; não existe o Cristo nas assembleias e nos governos populares; não existe o Cristo na democratização do homem, como não existe o Cristo no nivelamento mecânico e inteiriço das multidões. Porque onde não há esforço, há silêncio, onde não há diferença, há igualdade. Cristo é um esforço pessoal e uma voz íntima, um combate de cada um. Não há, no entanto, um isolamento neste cristianismo, uma ilha social – há um modo de ser melhor e autêntico, baseado num conhecimento certo e num amor que ultrapassa a possibilidade de todas as quedas. (CARDOSO, 2012, p. 453).

Outra dialetização que aproxima a *Crônica* das obras de Dostoiévski é a que abrange as ideias de Deus e diabo. Um diálogo entre Valdo Meneses e o Padre Justino, presente no bloco 28 (“Segunda narração de Padre Justino”) é bastante significativo a esse respeito:

[...] Olhei mais uma vez e com infinito cansaço, tudo aquilo que me cercava. Devia ter compreendido meu olhar, pois também circunvagou a vista em torno e deixou escapar um suspiro. “É preciso...”, retornou num tom de voz de quem fosse perdendo a força aos poucos, “é preciso acreditar em Deus... para saber que o diabo existe?” Novamente ele me colocava numa posição falsa, e eu procurava as palavras com certa ansiedade. Poderia responder logo, e liquidar de vez a questão, mas não iria suprimir assim a possibilidade de ouvir o que ele tinha a me dizer? Não me era custoso afirmar, por exemplo, que os sinais da presença do demônio – não é este mundo o seu principado? – costumavam ser infinitamente mais positivos do que os da presença de Deus. Pelo menos mais audaciosos, mais grosseiros. No entanto, limitei-me a perguntar aquilo que eu já sabia de antemão: “O senhor não acredita em Deus, não é mesmo?” Como acreditar, na quente placidez daquela varanda? Ele riu de novo, e havia no seu riso um tom velhaco que me desagradou. “Não, não acredito”, disse. [...] Era preciso dizer qualquer coisa e então, abandonando o sortilégio à hora luminosa e cheia de carícia que nos envolvia, indaguei: “E no demônio, o senhor acredita?” Eu o vi tremer, tremer, e olhar para o fundo da varanda como se adivinhasse a presença de alguém. “Acredito”, respondeu numa voz tão apagada que mal pude ouvi-lo. (CARDOSO, 2008, p. 281-282).

A imagem do diabo, assim como a de Deus, ganha grande proeminência ao longo da narrativa em *Crônica*. Em vários momentos o casarão dos Meneses é apresentado de forma que suas descrições apontam para uma dominação de uma força demoníaca que impele seus moradores à destruição total. Tal domínio é percebido por Padre Justino, como em um dos seus diálogos com Ana, transcrito abaixo:

– O diabo, minha filha, não é como você imagina. Não significa a desordem, mas a certeza e a calma. [...]
 – Que é que você imagina como uma casa dominada pelo poder do mal? (Essas palavras, tão vulgares – o poder do mal – e sobre que eu escorregava, indiferente ao seu manuseio e à pobreza que patenteavam...) é uma construção assim, firme nos seus alicerces, segura de suas tradições, consciente da responsabilidade do seu nome. Não é a tradição que se arraiga nela, mas a tradição transformada no único escudo da verdade. (CARDOSO, 2008, p. 291).

O caráter diabólico do casarão é percebido por Padre Justino, que enxerga além da calmaria e imobilidade presentes nas paredes do imóvel:

[...] “O inferno é isto, esta casa, esta varanda, este sol que uniformiza tudo.” Contive-me, no entanto, e volvi a cabeça para ele: “Ah, filho. O inferno é por sua essência a mais mutável das coisas. Em última análise, é a representação de todas as paixões dos homens.” Ele pareceu não compreender logo e repetiu baixinho: “Paixões?” Fiz um gesto afirmativo com a cabeça: “Paixões, tendências profundas. O repouso, por exemplo.” E ao dizer isto, senti que possivelmente de um modo um pouco arbitrário havia nomeado aquela casa, a varanda e o próprio brilho do sol. [...] (CARDOSO, 2002, p.281).

Mais uma vez há uma dialética entre os conceitos de Deus e diabo. Na obra de Lúcio Cardoso, Deus está sempre associado a uma ideia de mudanças, tempestades e perturbações, enquanto o diabo está ligado à imobilidade, à inércia e à aparente calmaria. Isso é

comprovado pela visão de Padre Justino a respeito do casarão: ele percebe que, atrás da falsa fachada de repouso, o casarão dos Meneses é, ao mesmo tempo, palco e protagonista dos conflitos entre as paixões de seus moradores, tornando-se também, nessa perspectiva, uma personagem do romance.¹⁹

A respeito dessa personificação do casarão dos Meneses, Eduardo Portella (1997, p. 20) é preciso em sua análise:

[...] a Chácara é o personagem central, quase imperial, em cujo cenário se ergue toda uma série de coadjuvantes incendiados, contidos ou estressados, que, em vão, ou no desvão dos espaços privado, procuram sediar a sexualidade extraviada. A precisa descrição desse dilaceramento, a ausência de intenção política, a presença ética da religiosidade, apressam as mais diferentes classificações psicológicas. Muito se tem falado da competência de Lúcio Cardoso na condução da intimidade. Appropriadamente, acredito. Mas o seu repertório de figuras, convém acrescentar, um conjunto de desenlaces que igualmente apontam para uma ordem social em ruínas - um mundo soterrado, porém ainda não de todo morto: letárgico, larval, incapaz de decidir sobre o que fazer dos seus distúrbios recalçados ou das suas feridas expostas.

Dessa forma, como astutamente percebe Padre Justino, o demoníaco encontra-se disfarçado, misturado ao cotidiano da casa, quase imperceptível aos seus moradores. Esse estado demoníaco leva ao estado de ruína não só da Chácara, mas da própria família Meneses, que em sua imobilidade e letargia mantêm-se no círculo infernal ao qual estão presos, simbolizado pelo casarão.

Como muito bem observa Pareyson (2012, p. 71) a respeito da natureza do diabo:

[...] O diabo tem dois aspectos aparentemente contraditórios, mas justamente na sua indivisibilidade consiste a ameaçadora insídia do mal e a sua força dissolvente. Por um lado, ele está sedento de realidade, desejoso de encarnar-se, necessitado de assumir as mesmas aparências da vida do homem; por outro lado, aspira ao nada, tende à negação, só visa à destruição. O perigo mortal do mal está precisamente nisto: aquela que, definitivamente, é apenas uma potência de destruição e de morte se apresenta sob as vestes da realidade mais familiar e cotidiana; o mal não subsistiria sem o esteio do homem, no qual ele toma uma sede, mas, precisamente aí, onde encontra sede e refúgio, ele exerce a sua força destrutiva e negadora.

Ao se misturar às ações mais cotidianas e às tradições imutáveis dos Meneses, o diabo desenvolve sua potência maligna, misturando-se cada vez mais à realidade, a ponto de os

¹⁹ É curioso notar a ligação existente entre Lúcio Cardoso e outro autor mineiro, Autran Dourado, no que diz respeito à personificação dada à imagem da casa em seus romances, presente em *Crônica da Casa Assassina* e *Ópera dos Mortos*, respectivamente. Esse fator também foi analisado por mim, no âmbito do romance citado, de Autran Dourado, em meu artigo de conclusão do curso de graduação em Letras-Português na Universidade Católica de Brasília (UCB) em 2009. O citado artigo é intitulado “A construção simbólico-alegórica da narrativa trágica em ‘Ópera dos Mortos’” e foi escrito sob a orientação do Prof. Dr. Maurício Lemos Izolan, que também me orientou na feitura desta monografia sobre o romance de Lúcio Cardoso. O resumo do artigo foi publicado no volume 3, nº 1/2 da Revista de Letras da UCB, em 2010.

moradores do casarão quase não terem consciência dos infernos pessoais em que suas existências estão contidas:

Banalizando-se, o diabo torna banal tudo aquilo em que toca: ele pode até crer em Deus e ir à missa, porque Deus está reduzido a uma simples ideia, que todos podem admitir, tanto ela é larvária, e ir à missa não é mais que uma convenção na qual todos podem encontrar-se. Mas essa banalização do diabo não é uma minimização ou extenuação, porém a sua completa inserção na realidade e por conseguinte, o seu triunfo. O diabo tanto mais ganha em realidade e eficácia quanto mais a sua imagem perde em relevo e em evidência, a ponto de se poder dizer que a vitória do diabo só tem lugar através de seu desaparecimento. A obra mais perfeita do diabo consiste, de resto, em convencer que ele não existe: com base nessa convicção, toda defesa contra o mal é desmantelada, pois não se luta contra quem não existe, e, dessa maneira, o diabo venceu. (PAREYSON, 2012 p. 205-206).

Nesse contexto, a inércia dos Meneses só será perturbada com a chegada de Nina e seu erotismo transgressor. É a paixão que ela despertará que abalará o poder demoníaco que se instaurou na Chácara dos Meneses. Como observa Barros (2004, p. 33):

[...] Com a chegada de Nina, recém-desposada por Valdo, um dos irmãos Meneses, a moral burguesa à qual a família se apegara como sendo da ordem da verdade cai por terra, no que a personagem, encarnadora tanto de Eros, por dar livre curso às suas transgressoras paixões, quanto de Tânatos, por trazer em si o mal fatal que acabará por matá-la, opõe-se, conforme Georges Bataille, ao etos do mundo do trabalho e da razão.

O comentário citado acima aponta para um aspecto importante da natureza de Nina: ela encarna em si, simultaneamente, o erotismo e a morte, fatores que estão profundamente ligados de acordo com a visão de Bataille (1980), já aqui descrita. E é da união dessas forças que vem o seu poder transgressor, que dará início ao processo final da ruína dos Meneses.

Nina se mostra, dessa forma, a personagem mais complexa do romance de Lúcio Cardoso. Sua natureza é ambígua e encerra em si o dialogismo de vários elementos que, a princípio, seriam tidos por opostos (bem/mal, vida/morte). Dessa forma, ela representa o mal que possibilitará a instauração do bem ao desmascarar todos os aspectos mais sórdidos da família Meneses. Nessa perspectiva, podemos afirmar que essa relação entre “bem” e “mal” é dialética:

[...] para Dostoiévski, no mundo humano a passagem do mal ao bem é dialética: em primeiro lugar porque o homem, na sua condição, não tem outra possibilidade de chegar ao bem a não ser levando até o fundo o processo autodestrutivo do mal; depois, porque o bem não é tal se não inclui em si, como momento vencido e superado, a própria realidade ou possibilidade do mal, ou seja, se não é concebido em termos de resgate e redenção. A dor é o ponto de virada dessa dialética, porque nela culmina o mal no seu processo de autodestruição, e nela reside aquela força redentora que leva ao bem. (PAREYSON, 2012, p. 140-141).

É preciso ressaltar que, embora o desmascaramento provocado por Nina (e, em outro nível, também por Timóteo) provoque o fim do falso “bem” que cercava o tradicionalismo dos Meneses e possibilite a instauração do verdadeiro bem, isso ainda não significa a salvação ou redenção das personagens, mas apenas a busca dessa condição transcendental, que seria alcançada por meio de Deus. Até mesmo os personagens que fogem, ao final do romance, de toda a decadência da família Meneses (como Valdo e André) apenas mostram, com suas reações, buscas, tentativas de se salvar de seus próprios infernos pessoais, nos quais estavam presos até então. Para outras personagens (como Ana, Demétrio e Alberto, por exemplo) as formas de escapar do domínio diabólico representado pelo casarão foram a morte e/ou a loucura, sem possibilidade de salvação ou transcendência.

Portanto, a instauração do bem não é uma certeza definitiva, assim como o mal não é infinito e irreversível. Ao ler *Crônica*, é preciso ter consciência do incessante movimento que envolve esses dois polos, que estão indissociavelmente ligados. Nesse contexto, Deus representa a imagem da transcendência (ou melhor, sua possibilidade), não como uma verdade dogmática e inquestionável, mas sim trágica, e os homens, em meio às suas paixões em constante luta, buscam, por meio de seus sofrimentos, alcançar a redenção. Como afirma Vilela (2007, p. 160), é esse o caminho a ser trilhado por cada homem:

É afundando na alma humana, é enfrentando o mal como uma verdade irrefutável do ser humano, que percorre o caminho abismal em direção à face Deus. E se Deus só se interessa de fato por quem tem a coragem de pelo menos uma vez perder o paraíso, após trilhar seu caminho de beira-abismo, a face de Cristo que espera contemplar é a do Cristo morto, violáceo, exausto de tantas batalhas, desfeito pelo massacre imposto à sua carne torturada. Um Cristo no qual possa se reconhecer como sua imagem e semelhança.

4. POLIFONIA, PERSPECTIVISMO NARRATIVO E A CONSTRUÇÃO DA VERDADE

O homem de maior espírito não é o de uma única resposta, nem o da resposta mais constante, mas o de várias respostas ao mesmo tempo, e o mais mutável quanto à certeza delas.

Lúcio Cardoso

A narrativa em *Crônica da Casa Assassinada* é repleta de labirintos, ecos e incongruências. Isso se justifica pelo fato de várias personagens do romance assumirem a narrativa para dar a sua versão e suas impressões sobre os fatos que envolvem o casarão da família Meneses e seus habitantes, tornando, dessa forma, a narrativa do romance fragmentada, cabendo ao leitor reconstituir o quadro apresentado para compreender a tragédia que envolve os personagens.

Como ressalta Lopes (1999, p. 17):

o fragmento não é o todo, nem um caminho para o todo, nem se define positiva ou negativamente face ao todo.[...] O desafio do fragmento na pós-modernidade é o de pensar na dispersão sob a égide de verdades regionais, fora de totalidades orgânicas, e sobretudo um pensar da escritura.

Portanto, cada capítulo representa um fragmento que representa mais do que a parte de um todo orgânico. Se pensarmos na organização dos capítulos em *Crônica* como uma narrativa em blocos, é possível estabelecer uma ligação entre o romance de Lúcio Cardoso com a obra de outro importante escritor mineiro, falecido em 2012 (e que, por sinal, também era adepto da estética neobarroca), responsável por refinar esse tipo de estrutura narrativa: Autran Dourado²⁰, que em romances como *O risco do bordado* (1970) ou *Os sinos da agonia* (1974), por exemplo, utiliza a narrativa em blocos, “fragmentando” intencionalmente o texto e

²⁰ Mais uma vez nota-se uma aproximação entre as obras de Lúcio Cardoso e Autran Dourado, agora quanto à estrutura narrativa. É bom lembrar que os dois escritores eram amigos, como ressalta Mario Carelli em seu livro *Corcel de fogo – vida e obra de Lúcio Cardoso* (1988, pág. 32). Além disso, Lúcio Cardoso, em um dos registros de seus *Diários* referente ao dia 14 de outubro de 1957, relata brevemente um almoço com seu colega mineiro. Tal registro é citado abaixo:

14 – Mais uma vez, insistentes, as imagens se repetem: Belo Horizonte. Autran Dourado, que almoça comigo, diz que Belo Horizonte deve ter para mim o mesmo significado que para ele a cidadezinha do interior de onde veio. Não acredito. Para mim, a medida que o tempo passa, a imagem flui com uma força e uma clareza de obsessão. É um ponto de ruptura, um marco abandonado que teima em repetir sua mensagem – e que à força de insistir, eu sei, acabará por ser entendida. (CARDOSO, 2012, p. 436).

construindo a narrativa a partir dos fluxos de consciência das personagens, obtendo com isso efeitos estéticos notáveis.

A respeito da montagem estrutural da narrativa em *O risco do bordado*, Autran Dourado (2000, p. 70) afirma que seu romance é “formado em blocos, como pedras de um dominó. Um dominó de pedras de tamanhos diferentes”. Com isso, a linearidade narrativa esperada pelo leitor é quebrada e novos sentidos de leitura e compreensão do texto são construídos, pois a leitura não é mais “horizontal e linear, mas vertical e múltipla” (DOURADO, 2000, p. 68).

Tal ideia sobre a narrativa em blocos é ainda mais reforçada se notarmos que Lúcio Cardoso evitou a denominação usual de “capítulos” em *Crônica*, como destaca Brayner (1997). Ao invés disso, apenas numerou cada segmento narrativo, identificando em cada bloco a forma narrativa empregada por cada voz (carta, diário, confissão etc.).²¹

Como observa Brayner (1997, p. 718):

A palavra dialógica de Lúcio Cardoso trabalha em um horizonte amplo de possibilidades de relação interna. Aí encontramos o escritor, o cineasta, o teatrólogo, o pintor. São atividades e “olhares” que se conjugam, cada qual com a sua peculiaridade, para captar um espaço intersemiótico, movente, pleno de visões, lacunas, angulações. O leitor, seduzido pela composição dissonante dos padrões usuais, torna-se eixo de dinamização textual e, recompondo os fragmentos, atualiza as alusões, cruza as referências a fim de desvendar o mistério maior da criação. A segmentação em planos, a justaposição de sequência e frases, a montagem, os deslocamentos temporais, são algumas estratégias dessa composição moderna, direcionada para a transgressão do monologismo.

Em *Crônica*, como lembra Vilela (2007), o principal elemento de composição da narrativa é a memória, o que não significa que Lúcio Cardoso seja um “memorialista”, mas sim um “inventor de totalidades existenciais”, como afirma Bosi (1980). Os personagens narram seus pontos de vista a partir da tessitura de lembranças possuídas por cada um, expondo suas sensações e experiências de forma particular. Dessa forma, como lembra Sonia Brayner (1997), a narrativa em *Crônica* é refletorizada, referindo-se ao termo cunhado pelo escritor norte-americano Henry James; não há um narrador onisciente que organiza a narrativa. Ela é construída pelos fragmentos narrativos expostos por cada personagem.

Com isso, todas as narrativas do romance são fragmentos permeados de lembranças e também de esquecimentos, pois “o esforço de se tecer uma memória tem grande afinidade com o trabalho de urdidura de um texto ficcional, pois, se trabalhar com memória é lidar com

²¹ Por essa razão, a denominação “bloco” foi escolhida no lugar de “capítulo”, mantendo-se, assim, a coerência necessária com o referencial teórico escolhido para analisar a estrutura narrativa em *Crônica da Casa Assassina*.

o esquecimento, a escrita da memória passa a ser também uma escrita de fantasia, pois a lembrança acaba por ser construída a partir do que se inventa” (BRAYNER, 1997, p. 718).

Nesse contexto, o comentário abaixo, de Autran Dourado (2000, p. 68), também a respeito de *O risco do bordado*, parece encaixar-se à perfeição também à *Crônica*:

A tônica é a memória. A memória do autor e a do leitor, cuja colaboração e identificação são solicitadas. O leitor deve guardar bem na lembrança os focos essenciais ou motivos, a fim de que consiga uma leitura não apenas linear mas focal, em que a linha narrativa ou centro de interesse se desloca. Assim, o autor tem a pretensão de exigir do leitor mais de uma leitura, a fim de que ele “arranje” dentro de si uma linha narrativa própria, em que encontre o desenho do livro, enfim – descubra o risco do bordado que o autor traçou, o plano ou estrutura narrativa subliminar.

Dessa forma, cada narrativa apresenta ao leitor óticas diferentes sobre os fatos narrados, embora todas elas convirjam para a imagem da decadência e ruína que é representada pelo casarão dos Meneses, símbolo máximo da aniquilação total da tradicional família mineira. Tal fragmentação da narrativa, que foi lida por alguns críticos como uma “falha” do romance, representa, na realidade, mais uma marca de sua grande originalidade:

Os fragmentos têm uma autonomia relativa que faz com que possam ser lidos isolada e aleatoriamente. Um fragmento enriquece o outro, menos enquanto soma do que em multiplicidade de direções, compondo um quadro, feito por um emaranhado de linhas de dispersão e pontos de concentração. (LOPES, 1999, p. 14).

O romance se abre com um registro do diário de André, intrigando o leitor logo no início da narrativa, principalmente pela observação contida entre parênteses que está ao lado do título do primeiro bloco: “Diário de André (conclusão)”. Dessa forma, o leitor tem o primeiro contato com a trágica saga dos Meneses por meio dos olhos de André, que relata a agonia de Nina, consumida pelo câncer em um estado irreversível. Após esse relato, seguem-se as narrativas dos demais personagens, cada um apresentando o seu ponto de vista.

Das personagens do romance, apenas Demétrio e o jardineiro Alberto não relatam diretamente seus pontos de vista no romance; entretanto, suas vozes estão permeadas nos relatos das outras personagens, que se expressam de variadas maneiras, como por meio de cartas, confissões, diários, depoimentos e livros de memórias. As personagens com maior “espaço” no romance são André (11 blocos) e Ana (10 blocos), seguidos por Valdo (9 blocos), Nina (5 blocos), Padre Justino (5 blocos), Betty (5 blocos), o farmacêutico Aurélio (4 blocos), o médico, doutor Vilaça (4 blocos), Timóteo (2 blocos) e o coronel Amadeu Gonçalves (1 bloco). Assim, “a tragédia de um ser passa a refletir-se no coro das testemunhas; e estas percorrem a vária gama de reações, que vai da febre amorosa ao ódio, deste a

indiferença ou ao juízo convencional. O ‘caso’ psicanalítico sai, portanto, do beco da auto-análise e assume dimensões familiares e grupais” (BOSI, 1980, p. 468).

Os relatos do farmacêutico e do médico representam o ponto de vista da cidade (Vila Velha) acerca dos Meneses e demarcam a separação Chácara/cidade que é notada ao longo do romance. Nesse sentido, é possível entender suas vozes como a representação de um coro trágico²², tão característico da tragédia grega, que se opõe às vozes dos habitantes da Chácara dos Meneses: enquanto os habitantes da cidade têm grande interesse sobre o que se passa dentro do casarão, os Meneses, em contrapartida, defendem ao máximo sua intimidade dos olhos externos.

É importante destacar também que Padre Justino representa a voz mais sensata e sensível presente em *Crônica*. Ao perceber a dialética entre o bem e o mal, entre Deus e o diabo e, conseqüentemente, entre o sagrado e o profano, Padre Justino acaba por revelar também a própria tessitura do romance, que trabalha o tempo inteiro com essas dialéticas. Com isso, seus relatos são pistas do trabalho do próprio autor que constrói o romance a partir das tensões de elementos que até então pareciam irremediavelmente separados, mas que em *Crônica* estão unidos, formando a tensão que estrutura toda a obra.

Dessa forma, a narrativa em *Crônica* não é linear nem tampouco “padronizada”. Sua organização se assemelha a uma montagem de blocos de diferentes tamanhos e formas que unem-se de forma nem sempre simétrica e que buscam elucidar os fatos sobre os moradores do casarão dos Meneses.

Todos esses relatos subjetivos organizam uma estrutura maior, anunciada pelo próprio título do romance: a *Crônica*. O termo “crônica”, originário do grego *krónos*, tempo, e do latim *annu(m)*, ano, como lembra Massaud Moisés (2004), designava os textos que, no início da era cristã, listavam uma sucessão de acontecimentos, organizados de acordo com a sequência linear do tempo, constituindo um registro fiel dos acontecimentos, sem maiores aprofundamentos sobre suas causas ou conseqüências. Dessa forma, ainda havia um distanciamento entre o cronista e os fatos registrados da crônica.

É na Idade Média que o gênero ganha mais prestígio com o surgimento de cronistas importantes, como, por exemplo, o português Fernão Lopes, no século XIV. Nesse período, as crônicas apresentam posicionamentos pessoais e perspectivas subjetivas da História, não se limitando apenas a registrar os acontecimentos. O distanciamento objetivo das crônicas do início da era cristã desaparece aos poucos e dá lugar a uma visão subjetiva do cronista, que

²² Autran Dourado também utiliza o recurso do “narrador coral” em seus romances, especialmente nos já citados *Ópera dos Mortos* e *Sinos da Agonia*, publicados em 1967 e 1974, respectivamente.

passa a ser testemunha dos acontecimentos registrados. Mas tal subjetividade passa novamente pelo crivo da objetividade ao se tornar relato histórico e de tal relação subjetivo-objetivo surge o alegórico barroco, ou walterbenjaminianamente falando, a história da ruína, a história do que poderia ter sido, substrato barroco que subjaz à *Crônica*.

No Brasil, a personalidade literária da crônica se consolida com o trabalho de nomes importantes como Machado de Assis, Olavo Bilac, Raquel de Queirós, Rubem Braga, Carlos Drummond de Andrade, entre outros. A crônica, então, passa a trabalhar com aspectos do cotidiano, o que lhe dá uma transitoriedade que acabará por desvalorizá-la como forma de expressão literária duradoura.

Na era moderna, a crônica passa a ser vinculada com frequência a publicações jornalísticas, embora ainda possua caráter literário. No entanto, por apresentar uma forma de expressão bastante híbrida, o aspecto literário da crônica muitas vezes foi desvalorizado, em comparação com outras formas de expressão “puras” e melhor definidas, como a poesia, o conto e o romance, por exemplo.

Portanto, a principal característica da crônica em sua feição moderna é a visão subjetiva que apresenta frente aos acontecimentos do cotidiano, que são transfigurados pela estética literária da qual seu autor faz parte. Isso mostra que a escolha de Lúcio Cardoso para o título do romance foi adequada e tem consonância com a forma como a narrativa foi trabalhada: com vários pontos de vista subjetivos a respeito dos acontecimentos que envolvem a família Meneses e, ao mesmo tempo, alegoricamente, com a complexa urdidura polifônica e fragmentária do romance.

Silva (1995, p. 26) ainda ressalta que o termo crônica, além das acepções citadas acima, também pode significar o registro da “história e genealogia de uma família nobre”, o que justificaria mais uma vez a escolha do termo para título do romance, já que ele também relata a história da decadência dos Meneses.

No entanto, a respeito da organização da narrativa em *Crônica*, um detalhe chama a atenção, embora possa passar despercebido aos olhos dos leitores mais desatentos: mais especificamente em dois momentos do romance, há a impressão de que os fatos narrados estão sendo colhidos e organizados por alguém que investiga esses fatos com o intuito de reconstruir a verdade sobre a derrocada da família Meneses. Esse investigador seria uma espécie de “organizador” ou “cronista central” dos relatos das personagens, atuando, como

como um autor implícito, como aponta Rafael Batista de Sousa (2011) em sua dissertação de mestrado que também analisa a *Crônica*.²³

Tal presença, não entanto, não fica explícita; esse “cronista” não se apresenta “formalmente” ao longo do romance, mas sua presença é percebida nos relatos do médico e do Padre Justino, respectivamente:

... E finalmente concordo em narrar o que presenciei naquela época, apesar de serem fatos tão antigos que provavelmente já não existe mais nenhum dos personagens que neles tomaram parte. [...] No entanto, creio poder precisar exatamente o dia a que o *senhor* se refere.[...] (CARDOSO, 2008, p. 243, grifo nosso).

Sim, resolvi atender ao pedido *dessa pessoa*. Não a conheço, nem sequer imagino por que colige tais fatos, mas imagino que realmente seja premente o interesse que a move. E ainda mais do que isto, acredito que qualquer que seja o motivo desta premência, só pode ser um fato abençoado por Deus, pois a última das coisas a que o Todo-Poderoso nega seu beneplácito é à eclosão da verdade. Não sei o que *esta pessoa* procura, mas sinto nas palavras com que solicitou meu depoimento uma sede de justiça. E se acedo afinal – e inteiramente – ao seu convite, é menos pela lembrança total dos acontecimentos [...] do que pelo vago desejo de reestabelecer o respeito à memória de um ser que muito pagou neste mundo, por faltas que nem sempre foram inteiramente suas. (CARDOSO, 2008, p. 495, grifo nosso).

Silva (1995) percebe de maneira perspicaz a presença dessa figura organizadora no romance e a denomina como “narrador-regente”. Tal narrador seria um organizador da pluralização das vozes presentes no romance, reconstruindo a história dos personagens que vivem no casarão e executando, assim, um papel de cronista, sem no entanto apontar seu posicionamento objetivo em relação aos acontecimentos narrados. A objetividade esperada para executar tal tarefa (ou seja, “reger” os acontecimentos narrados) desse narrador-regente opõe-se e, ao mesmo tempo, complementa as subjetividades de cada narrador-personagem (que também exercem, ao seu modo, papéis de cronista), construindo assim a história da ruína e da decadência dos Meneses. Todas as vozes presentes no romance, dessa forma, seriam singularizadas na forma de “crônica”; essas vozes, no entanto, “terminam por criar um coro de vozes que se confundem mas não se fundem, o da família Meneses, no qual mesmo os que buscam sua destruição não escapam” (LOPES, 1999, p. 64).

A presença de tal figura investigadora também sugere, como aponta Carelli (2008) que o romance possui uma macroestrutura narrativa de um romance policial, gênero do qual Lúcio Cardoso era grande admirador. Tal impressão se fortalece se considerarmos alguns fatos do romance, especialmente o episódio no qual Valdo tenta cometer suicídio com o revólver que

²³ SOUSA, Rafael Batista de. *Um concerto de vozes dissonantes: o moderno e o arcaico em Crônica da Casa Assassinada*, de Lúcio Cardoso. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Teoria e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília – UNB. Brasília: 2011.

Demétrio (de modo muito suspeito) comprou do farmacêutico Aurélio e deixou à vista de todos da casa. Há ainda o suicídio do jardineiro Alberto com o mesmo revólver (esse episódio em particular será analisado de forma mais detalhada posteriormente neste trabalho). Soma-se a isto o fato de, no título do romance, a execução de um “crime” ser sugerida (*Crônica da Casa Assassinada*).

No entanto, ao mesmo tempo em que sugere uma narrativa policial, Lúcio Cardoso também nega esse tipo de estrutura narrativa e, ao mesmo tempo, a ironiza. Os romances policiais destacam-se pelas investigações que buscam soluções para os mistérios que ligam os fatos narrados, constituindo, assim, uma busca pela verdade que esclareça os crimes cometidos. Essa busca em *Crônica*, no entanto, não se encerra com a descoberta de uma verdade apaziguadora ou ao menos esclarecedora: os relatos das personagens são assimétricos e muitas vezes geram mais dúvidas do que esclarecimentos. Dessa forma, ao mesmo tempo em que aponta para uma “investigação” dos fatos narrados, o autor também revela seu segredo: a verdade no romance é inapreensível e não é, de forma alguma, definitiva. O leitor é seduzido pelas possibilidades de leitura e pela ilusão de que um crime será desvendado, quando na verdade toda a estrutura narrativa propõe uma leitura mais profunda do romance.

Ainda sobre a figura do narrador-regente presente no romance, ela poderia ser associada, numa “fantasia interpretativa”, como aponta Denilson Lopes (1999, p. 64), ao próprio personagem André, *herdeiro sobrevivente* dos Meneses e de profundo temperamento melancólico, que, numa tentativa de compreender todos os fatos que cercaram a ruína de sua família, articularia todos os fragmentos narrativos do romance, não se caracterizando como “uma consciência unificadora, fechada, estável, mas um ponto de vista narrativo melancólico, instável, à deriva” (LOPES, 1999, p. 64-65). A sobrevivência de André no tempo e ao tempo, na *Crônica* e à *Crônica*, é trágica na medida em que sua narrativa não é uma “conclusão” conclusiva, mas apenas o relato dramático de uma consciência torturada pelas ruínas da sua casa (assassinada) e de sua parcial compreensão do sentido de sua existência e de seu sofrimento.

A multiplicação dos pontos de vista narrativos e a fragmentação presentes no romance de Lúcio Cardoso apontam, portanto, para a impossibilidade de uma apreensão total da realidade, justamente pelas limitações da experiência individual de cada um de nós e dos personagens do romance. No entanto, faz-se necessário ressaltar que a representação da verdade, em *Crônica*, não se apresenta como uma *doxa*, mas como um processo em construção entre diversos pontos de vista.

Outro aspecto importante a ser ressaltado é a forma como o tempo é trabalhado na narrativa de *Crônica*. O tempo no romance de Lúcio Cardoso, como bem observa Carelli (1988, p. 183), “não é apenas um tema; torna-se aqui um sujeito desse romance de decomposição, já que se trata do fim de uma família tradicional mineira, que vive em uma espécie de intemporalidade e cuja decadência é precipitada pela irrupção de Nina”.

De qualquer forma, como também nota Carelli (1988, p. 184), há alguns momentos da narrativa que podem ser organizados cronologicamente:

Na estagnação representada pela lenta decadência dos Meneses, intervêm acontecimentos cronologicamente reconstituíveis: a partida de Valdo para o Rio de Janeiro e seu casamento, chegada de Nina à Chácara, permanência, partida de Nina e Ana e nascimento de André no Rio, quinze anos de ausência de Nina, retorno de Nina e nova permanência em Vila Velha, última partida para o Rio e retorno definitivo à Chácara, onde Nina morre. Após esse episódio, a temporalidade dos acontecimentos é praticamente abolida, a Chácara recai em seu tempo cíclico coroado por sua longa agonia.

A organização cronológica desses acontecimentos permite, ainda, a organização dos blocos narrativos em grupos de temporalidade cronológica:

[...] as massas das narrativas se reagrupam em uma temporalidade cronológica. Do capítulo 2 ao capítulo 16, os episódios centram-se na primeira temporada de Nina em Vila Velha. Do capítulo 17 ao capítulo 37, trata-se da segunda temporada de Nina. A partir do capítulo 38, a curta viagem de Nina ao Rio precede o último conjunto (do capítulo 41 ao 55) – terceira temporada, agonia e morte de Nina. (CARELLI, 1988, p. 185).

Além disso, há ainda que se considerar que o tempo da narrativa imposto ao leitor durante a leitura dos relatos de cada personagem sobrepuja a linearidade dos acontecimentos, que sucedem num período não totalmente preciso. Assim, o tempo “psicológico”, da escrita, sobrepõe o tempo convencional; no entanto, é preciso ressaltar que o termo “psicológico” aqui citado refere-se ao momento no qual se realiza uma revelação, a hermenêutica de um aprofundamento sobre uma realidade intersubjetiva e polifônica.

Dessa forma, não são relatadas apenas as impressões íntimas de cada personagem, mas todo o contexto que as envolve, que é observado e interpretado de um foco particular em cada bloco narrativo.

A intemporalidade vivida pela família Meneses é o contraponto da vida que se moderniza e evolui; tal oposição apresenta de forma perfeita o esfacelamento da tradicional família mineira, que luta para continuar apegada a valores decadentes, insistindo em olhar apenas para o passado e não enxergando a ruína e a destruição que envolvem o seu presente, que barrocamente está prenhe de mortes (assassinada), uma vez que na dialética do texto o presente é o passado do futuro e o futuro do passado.

Quanto à variedade de estruturas narrativas utilizadas pelas personagens para relatar suas impressões, é importante ressaltar que todas as narrativas feitas por Ana acontecem por meio de confissões. Como muito bem ressalta Silva (1995, p. 18):

Confissões, textos que traduzem toda a problemática de um procedimento de conversão ou de uma determinada opção devida, expressam uma transformação do eu passado para o eu presente e têm caráter penitencial. Com elas pretende-se obter a absolvição de Deus (atitude transcendental) ou o perdão da humanidade (através do público leitor). Sendo uma tradução dos erros e atitudes de vida, constituem as confissões a forma narrativa autobiográfica que exige essencialmente sinceridade e autenticidade.

Em contrapartida, os relatos de André e também os de Betty aparecem sempre por meio de relatos presentes em seus respectivos diários, o que permite a revelação do que há de mais íntimo em seus autores. Além disso, como observa Silva (1995), ao contrário das confissões, que são textos definitivos, os diários constituem uma modalidade textual que sempre está se fazendo, visto que sua construção se dá à medida que o autor registra suas impressões e ideias mais privadas.

Dessa forma, vários relatos se contradizem, pois mostram pontos de vista diversos, o que cria a dúvida permanente no leitor sobre a veracidade sobre o que está sendo narrado.

Aliás, o conceito de “verdade” é um dos pontos fulcrais do romance. Cada personagem narra suas impressões de forma incomunicável a outros personagens: cada um deles assume uma posição isolada e suas narrativas cruzam-se de forma assimétrica. Tal sensação foi compreendida por alguns críticos como “erro”; tal leitura da obra de Lúcio Cardoso mostra-se extremamente superficial e limitada, pois é claro que tal mecanismo é proposital, visando justamente o questionamento da “verdade” apresentada pelo romance.

Como muito bem observa Ruth Silviano Brandão (1998, p. 33):

[...] Assim, os fatos presentes na narrativa de um não se relacionam com os do outro, produzindo-se um estranho efeito de confusão, como numa inquietude Babel, em que os discursos não se comunicam, presos de uma opacidade paralisante. Longe de essa construção enunciativa ser um defeito, como já foi afirmado por alguns críticos de Lúcio Cardoso, tal estratégia parece-me, antes, uma desconstrução da técnica do romance realista tradicional que supõe uma única verdade subjacente à superfície da narrativa.

Com isso, todos os relatos tornam-se questionáveis, o que torna a narrativa ainda mais intrigante e curiosa. Além disso, os relatos, ainda que separados, são entremeados por outras vozes, relatos de relatos, criando um efeito de eco na narrativa. Quanto a isso, o bloco 7, denominado “Segunda narrativa do farmacêutico”, é bastante representativo. Nele, o farmacêutico Aurélio narra a visita de Valdo Meneses à sua farmácia, e como este começa um relato sobre quando conheceu a esposa (Nina), quando ela ainda morava no Rio de Janeiro.

Nesse momento, temos o farmacêutico contando o relato de uma outra personagem que, durante o seu próprio relato, mistura outros relatos, outras vozes, como as do velho pai de Nina e do Coronel, amigo de Nina e de seu pai.

A respeito dessa cena, é possível fazer uma relação mais abrangente entre ela e a dinâmica da própria obra que a abrange. No citado momento, o Coronel, que tinha por hábito visitar o pai de Nina todas as noites para jogar cartas, começa mais um relato sobre os tempos em que ambos serviam ao Exército. As histórias do Coronel sempre prendiam a atenção do velho, que, em virtude de um acidente com uma granada, tinha parado em uma cadeira de rodas. As narrativas do Coronel tornaram-se seu único vínculo com o mundo e sua razão de viver.

O que chama a atenção nessa cena é a forma como o Coronel faz a sua narrativa: ela é permeada de pausas, silêncios e “esquecimentos”, muitas vezes deliberadamente calculados pelo Coronel, que se diverte em torturar o pai de Nina que, por sua vez, se desespera na ânsia de conhecer o desfecho das histórias.

Sobre isso, Brandão (1998, p. 34) argumenta:

[...] Essas cenas são narradas num crescendo de pormenores que, repentinamente, se interrompem, pelo esquecimento real ou fingido do narrador. Assim, o prazer de saber, de ouvir, que alimenta a vida do velho se frustra, pois para ele, não saber tudo é motivo de sofrimento insuportável. Dessa maneira, esse não-todo, essa não-completude, que são as histórias do Coronel, constituem uma morte para seu ouvinte.

Assim como os relatos do Coronel, as narrativas que estruturam a obra também são permeadas de pausas e omissões. Os relatos não são lineares e os personagens se alternam ao contar a história. Muitas vezes os relatos têm a presença de sinais gráficos como as reticências, os parênteses e as linhas intermitentes que dão a entender que há trechos que foram suprimidos, omitidos, o que aguça ainda mais a curiosidade do leitor, que “sofre” ao tentar apreender a “verdade” sobre os fatos narrados.

Chega-se, portanto, à conclusão de que não há uma única verdade, mas sim várias “verdades” ou pontos de vista sobre “a verdade”, que trafegam diante dos olhos do leitor, cada uma mostrando uma possibilidade de leitura da obra, mas que em algum ponto ou momento convergem para a verdade trágica e, por isso, ambivalente do romance.

Mais uma vez é possível recorrer a Kierkegaard suas ideias sobre o conceito de verdade. A busca de uma verdade sobre a existência é algo que perpassa toda a obra de Kierkegaard, que aponta a relação entre essa busca e a subjetividade.²⁴

A verdade é subjetiva porque cada indivíduo precisa, antes de encontrar sua verdade, conhecer a si próprio, assumindo assim sua individualidade. É bom lembrar que “Kierkegaard compreendia que o Cristianismo permitia ao indivíduo voltar-se para seu interior e refletir sobre sua ação e relação com a realidade, mediante o encontro com Deus. O cristão é um indivíduo marcado pela subjetividade” (ADAMINSKI; BATISTELLA; MORAES, 2006, p. 2-3).

Dessa forma, a busca pelo sentido da existência, nesse contexto, é solitária e individual, e cada indivíduo busca a sua própria verdade. Tal busca é permeada de percalços, desafios e etapas que permitirão ao indivíduo fortalecer-se, conhecer a si mesmo e encontrar-se com a força que o originou, ou seja, Deus. Somente assumindo sua interioridade e individualidade o ser poderá encontrar-se com ele e ter a verdade da sua existência finalmente revelada.

A busca que envolve esse autoconhecimento exige a superação do que Kierkegaard chama de estágio estético, que seria baseado em aparências e na satisfação de prazeres imediatos. Quando o ser toma conhecimento de sua própria existência, também começa a perceber o vazio que a perpassa; a angústia que sente ao descobrir-se nessa condição é o que o possibilitará a buscar um sentido para a sua própria existência, levando-o a superar o estágio estético e alcançando o estágio ético, no qual experimentará sua liberdade e suas implicações, como a contradição entre as responsabilidades e os deveres, entre o certo e o errado.

No estágio ético, o ser começa a assumir a sua própria identidade, deixando de ser apenas um número em meio à multidão, renovando-se:

O indivíduo vivendo esta situação compreende que sua história pessoal é marcada pelo justo, pelo injusto, pelo certo e pelo errado. O indivíduo toma consciência da sua condição humana, do seu pecado e do seu erro. Esta tomada de consciência, segundo Kierkegaard, só é possível porque o indivíduo descobre e afirma a sua subjetividade, isto é, o indivíduo conhece verdadeiramente a si mesmo. (ADAMINSKI; BATISTELLA; MORAES, 2006, p. 4)

Ao reconhecer as contradições que perpassam sua liberdade e sua própria existência, o ser passa também a perceber com maior clareza os seus acertos e, principalmente, seus erros e pecados. Nesse ponto, o desespero é crucial para que o ser passe para o próximo estágio, que

²⁴ Essa questão é particularmente abordada por Kierkegaard em outra obra, *Estética y ética*, ainda não traduzida no Brasil.

Kierkegaard denomina de religioso: o ser “morre” existencialmente para transcender e se unir à força que o criou (ou seja, Deus) e, finalmente, descobrir a verdade acerca de sua existência. Nesse estágio, o ser perceberá que somente a razão é insuficiente para entender o sentido da existência e que a fé é um elemento fundamental para que ele assuma de forma plena sua própria individualidade:

A passagem do estágio ético para o religioso se realiza por intermédio de um salto qualitativo, caracterizado pelo abandono de todo imperativo moral universal em direção a um domínio em que não se dispõe de diretrizes ou normas gerais de ação, domínio esse que deve ser realizado com base na interioridade infinita. Na passagem entre esses dois domínios o homem percebe a insuficiência da razão em auxiliá-lo e necessita agora de um novo instrumento que lhe permita enfrentar os paradoxos apresentados nesse novo domínio (SECCO, 2004, p.931 apud ADAMINSKI; BATISTELLA; MORAES, 2006, p. 5).

Portanto, a forma como essa verdade se revela a cada indivíduo é extremamente subjetiva, o que significa que o modo de compreensão das experiências que cada ser tem com a realidade que o cerca será irremediavelmente diferente do modo de compreensão dos demais indivíduos. Isso se aplica à *Crônica*, em que cada personagem, ao assumir a palavra, mostra diferentes impressões e conclusões sobre os acontecimentos narrados.

Isso não significa, no entanto, que uma dessas verdades subjetivas consiga se impor às outras como absoluta e autêntica. No contexto construído pela *Crônica*, em que a narrativa é construída por meio da polifonia, nenhuma das verdades domina o romance; elas participam de um jogo incessante de velamento e desvelamento. Com isso, cada voz presente na *Crônica* reivindica para si o lugar da verdade, e o conflito não se encerra, porque é impossível estabelecer qual das verdades é autêntica e quais não são. E esse é realmente um dos objetivos do romance: quebrar a univocidade monológica dos romances tradicionais construindo uma narrativa dialógica.

Um episódio presente no romance é particularmente representativo dessa visão polifônica dos acontecimentos²⁵. No bloco 6, no qual há um relato de Nina em uma carta destinada a Valdo Meneses, há a menção a uma discussão entre esses dois personagens: ambos discutem sobre uma possível infidelidade de Nina com o jardineiro, Alberto. A discussão acontece depois de uma tentativa de suicídio de Valdo, utilizando um revólver comprado por Demétrio do farmacêutico Aurélio (o procedimento é narrado pelo farmacêutico no bloco 3). O gesto de Nina ao atirar o revólver pela janela implicará desastrosas consequências:

²⁵ Mais uma vez lembramos de Autran Dourado, que também emprega esse recurso em romances como *A barca dos homens* e *Os sinos da agonia*.

[...] Ah, Valdo, acredite que mais tarde, somente mais tarde, em muitas e muitas noites de insônia, é que comecei a pensar na figura deste rapaz [Alberto]. A verdade é que ele não me saía da memória. É terrível o que fazemos sofrer aos outros, e em todo o drama que se desenrolou depois – refiro-me ao meu estúpido gesto atirando o revólver no jardim – o destino dele foi de todos nós o mais tragicamente selado.[...] (CARDOSO, 2008, p. 85).

Nina refere-se ao jardineiro Alberto, com quem manteve um relacionamento amoroso enquanto vivia na Chácara dos Meneses, embora o relato dela nesse bloco tente ocultar esse fato, com a intenção de convencer seu marido (Valdo) de que a paixão era unívoca, partindo apenas do jovem rapaz. O que se destaca no trecho citado, no entanto, é a menção de Nina ao fato de ela mesma ter atirado pela janela o revólver usado por Valdo em sua tentativa de suicídio. Esse mesmo acontecimento é “recapturado” por outros dois pontos de vista diferentes: no bloco 10, em uma carta de Valdo Meneses, e posteriormente no bloco 15, em uma continuação da segunda confissão de Ana.

No relato de Valdo, há mais esclarecimentos (obviamente sob o seu ponto de vista) sobre a sua discussão com Nina. O leitor compreende melhor o motivo da briga que os envolve e tem mais informações sobre a tentativa de suicídio de Valdo (que já havia sido narrada sob o ponto de vista do médico, doutor Vilaça, no bloco 5) e em determinado momento presencia a mesma cena relatada por Nina a respeito da arma jogada pela janela, só que agora por um outro ponto de vista:

Percebi que você [Nina] percorria o quarto com o olhar, evidentemente à procura de alguma coisa. [...] O objeto que procurava – e eu sabia tão bem quanto você – era o revólver que me servira. Sim, Nina, o revólver com o qual tentara meu suicídio malgrado [...].

Lembro-me de quando você examinou a arma com cuidado e, repentinamente, como se do lado de fora alguma coisa lhe chamasse a atenção, precipitou-se para a janela, debruçando-se sobre a escuridão. Nada se distinguia lá fora senão a copa das árvores que o vento agitava. Indaguei o que havia acontecido e você, sem se voltar, respondeu:

– Não sei, pareceu-me ter visto alguém ali.

Procurei convencê-la de que havia apenas uma sombra, um galho de árvore, talvez, mas você continuou afirmando que não era a projeção de nenhum galho, mas um ser vivo, autêntico, que deslizara sob a ramada. [...]. Calma, ainda rondou o revólver entre as mãos e, de súbito, como movida por uma inspiração [...], você o atirou pela janela, dizendo:

– Que desapareça, que apodreça no jardim esta arma infernal. (CARDOSO, 2008, p. 125-126).

A percepção de Nina a respeito da presença de alguém do lado de fora do casarão na cena citada acima só será completada no bloco 15 e (mais uma vez) sob um outro ponto de vista: agora é Ana que registra suas impressões sobre o revólver atirado pela janela:

Pois bem, foi neste mesmo parque, momentos mais tarde, que deslizando entre os tufos de verdura, fui parar de novo com a figura de Alberto.[...] Talvez Alberto procurasse ouvir o que se passava no quarto, possivelmente chegara mesmo a entender parte da discussão – pelos gestos de Nina, que parecia extremamente irritada, não se podia ter dúvidas de que era de uma discussão se tratava - mas quanto a mim, era impossível ouvir a menor palavra que fosse, apesar de meus esforços neste sentido, e de me aproximar do jardineiro tanto quanto possível. [...] Assim mesmo pude verificar que Nina se dirigia a uma pessoa deitada, e como aquele fosse o quarto do casal, podia-se afirmar que era Valdo o seu interlocutor. Em certo momento, como levantasse um pouco mais a cabeça, vi um objeto de metal reluzir em suas mãos. Aproximou-se ela rapidamente do peitoril da janela e, com um gesto brusco, atirou fora o que trazia – o objeto descreveu uma curva no ar e tombou sobre um dos canteiros. [...] (CARDOSO, 2008, p. 164-165).

Portanto, mais uma vez temos o mesmo episódio narrado sob um outro ponto de vista. Agora é Ana, que escondida no jardim, assim como o jardineiro Alberto, que descreve a cena em que Nina atira o revólver pela janela. Nesse mesmo bloco, Ana relata que o objeto foi pego por Alberto, que por sua vez acabaria com a própria vida depois de ser desprezado por Nina.

O episódio do revólver também é descrito por Padre Justino em sua primeira narração, presente no bloco 16 do romance. Em seu relato, ele narra a conversa que teve com Ana e como esta lhe contou suas impressões sobre a noite em que Alberto cometeu suicídio. Embora ele não estivesse presente na Chácara dos Meneses na noite dos acontecimentos, suas impressões não são menos reveladoras:

Esperei que ela própria me explicasse o motivo daquela estranha afirmativa. Avançando um pouco mais, sem no entanto desfrutar os olhos do pobre corpo que jazia sobre o catre, narrou-me que fora Dona Nina quem causara tudo. Ela é quem atirara o revólver pela janela, e criara, por assim, dizer, a oportunidade do suicídio. Ah, sabia muito bem por quê: Dona Nina ia partir, era obrigada a partir, e sabia que o jardineiro se destruiria no momento em que não lhe sobrasse mais nenhuma esperança. E ali estava a prova de tudo quanto dizia: o morto. Apoderando-se do revólver que fora cair no jardim, ele o usara como se fosse uma ordem recebida. Ninguém poderia imaginar jamais até onde ia a lealdade dessas almas simples.(CARDOSO, 2008, p. 177).

Desta forma, há quatro impressões diferentes sobre um mesmo acontecimento. Os registros de Nina, Valdo, Padre Justino e Ana se cruzam, mostrando diferentes pontos de vista de uma mesma situação. No entanto, esse cruzamento de pontos de vista não forma um quadro simétrico.

Ao observar o gesto de Nina, Ana tira suas próprias conclusões sobre os fatos:

[...] Ah, provavelmente a ideia horrível ainda não penetrara no seu íntimo, provavelmente ele próprio estava longe de imaginar a que extremos chegaria, mas eu já sabia o que iria acontecer mais tarde, e mais do que isto, já compreendera que Nina vira o rapaz do lado de fora, e só atirara a arma para que ele a apanhasse. Essa descoberta causou-me tal emoção que quase me traí, denunciando o esconderijo onde me achava. [...] (CARDOSO, 2008, p. 166).

O ódio que Ana sente por Nina a leva a concluir que o gesto desta foi deliberado, com a intenção de “incentivar” e “sugestionar” Alberto a cometer suicídio (tal impressão não fica clara no relato de Nina, nem tampouco no de Valdo, o que leva o leitor a crer que o lançamento da arma foi puramente casual). No entanto, mesmo Ana duvida dessa conclusão, incerta das verdadeiras motivações de Nina ao atirar o objeto pela janela²⁶:

[...] eu desejava conservar para mim mesma aquela prova da perfídia de Nina. Não sabia para quê, nem quando a usaria; apenas um dia poderia lançar-lhe em rosto aquela horrível verdade, e chamá-la de assassina, demonstrando que era sua culpa, e que eu a vira atirar o revólver no jardim. (No entanto, à medida que o tempo passa, desnorteio-me, não me sinto mais segura do meu direito: saberia ela realmente o que estava cometendo, quando lançara a arma fora? Ah, caso tivesse sido apenas um gesto inconsciente – e era, na verdade, praticamente impossível estabelecer o certo – a culpa retombaria quase inteira sobre meus ombros, e eu seria a criminosa, e não ela. Mas naquele instante, como não ceder à volúpia de jogar e arriscar tudo? Era praticamente minha única oportunidade de destruí-la.) [...] (CARDOSO, 2008, p. 167).

Ao ouvir o relato de Ana (no bloco 16), Padre Justino também mantém suas dúvidas sobre as verdadeiras intenções de Nina ao arremessar a arma no jardim:

[...] À proporção que ela falava, ia-se esboçando para mim essa angustiada pergunta que desde aí nunca mais me abandonou: Dona Nina seria realmente consciente do seu gesto? Saberá assim tão cruelmente que estava decretando a morte do jardineiro? Até onde se estenderia sua responsabilidade, até onde iria a dos outros? A este respeito nada sei, nunca o soube, aliás. Por mais que investigasse – e muito o fiz no decorrer do tempo – jamais pude situar exatamente a posição daquela mulher em tão triste ocorrência. Nunca me foi possível discernir se ela agira por simples maldade – coisa em que não creio – ou se fora levada pelo ciúme, pelo receio de deixá-lo após si, tendo de partir, o que era apenas mais provável. E ainda sobrava o mais plausível, que seria encarar aquele gesto como um movimento irrefletido, brusco, desses que eram tão comuns, pelo que ouvira dizer, no destemperamento daquela mulher. Esta era, não sei porquê, a possibilidade que me parecia mais natural. [...] (CARDOSO, 2008, p. 177-178).

Portanto, os relatos, mesmo quando narram um mesmo acontecimento, são contraditórios e inconclusivos, o que remete para a assimetria necessária entre o plano da forma e do conteúdo, uma vez que a crônica aponta para o romance policial e não tem uma verdade concludente e nem definitiva no seu relato. A narrativa torna-se um quebra-cabeça no qual as peças não se encaixam perfeitamente, provocando no leitor dúvidas sobre a verdade dos fatos narrados. Cada personagem possui uma “verdade” que muitas vezes trai as “verdades” dos outros personagens (há aqui mais uma vez uma relação com a polifonia de

²⁶ Essa ideia de “sugestionar motivações” apresentada pelo episódio do revólver em *Crônica* nos lembra novamente Dostoiévski, mais especificamente um dos seus mais importantes romances, *Os Irmãos Karamazov*. Na obra em questão, Ivan Karamázov “sugestiona” Smierdiakóv a matar o pai, Fiódor Karamázov. Smierdiakóv comete realmente o assassinato, e Ivan sente-se tão culpado quanto o assassino de seu pai, já que ele “sugeriu” ao criminoso a ideia.

Dostoiévski, uma vez que foi o mestre russo genial urdidor de narrativas em que as verdades de seus personagens são verdadeiros mundos imiscíveis entre si). Às vezes a verdade trai o próprio personagem que a defende, como fica claro no relato de Ana reproduzido anteriormente.

O que une as verdades defendidas pelas personagens do romance é o fato de todas abrangerem, de uma forma ou de outra, uma das personagens mais emblemáticas do romance: Nina, a suposta mãe de André. Todos se voltam para ou contra ela, tentando desvendar a mulher que tanto intriga não só os habitantes da cidade, mas principalmente aos que convivem com ela na Chácara. Sua figura, no entanto, parece inapreensível: sua natureza quase não pode ser descrita por palavras, tamanha é a sua aura incógnita.

Ao tentar entender Nina, todas as personagens acabam por revelar mais sobre si mesmos do que sobre a mulher misteriosa que a todos encanta e surpreende. Os relatos acabam por desvelar os medos, invejas e desejos secretos de cada um deles.

A respeito da personagem Nina, Vilela (2007, p.76), destaca:

[...] Além de ser, de certa maneira, agente do mal, elemento estranho que traz à tona na família Menezes seus pecados íntimos e acelera o processo de ruína, a partir de sua entrada na família, a vaidade, a cobiça, a luxúria, a inveja, o crime, tudo passa a brotar daquelas paredes, daquele solo, daquelas almas. Há também um quê de artificial nessa mulher. Sua beleza excessiva, o tom teatral de suas cartas e falas, suas roupas demasiadamente glamourosas [sic] para aquele ambiente interiorano e austero, tudo não só destoa como parece ensaiado, representado [...].

Ainda a respeito de Nina, a própria “verdade” sobre o nascimento de André (fato central do romance) mostra-se ambígua e indeterminável: será ele filho de Valdo e da própria Nina? Ou filho de Nina com Alberto, o jardineiro? Ambas as possibilidades sustentam a ideia de uma relação romântica e sexual entre mãe e filho, o que fundamenta a tragédia presente no romance, pois representa, a princípio, o pecado do incesto.

Além das duas possibilidades citadas, há outra “verdade”, que se revela apenas no último bloco do romance (“Pós-escrito numa carta de Padre Justino”). Nesse bloco, Padre Justino revela uma conversa que teve com Ana, na qual esta revela que André seria, na realidade, seu filho com Alberto, desfazendo, assim, o incesto no qual o leitor foi levado a acreditar durante todo o romance. Mesmo após essa revelação, o fato não se mostra totalmente confiável. Em vários momentos do romance Ana mostra-se fora de si e seus relatos são contraditórios. Além disso, no momento no qual faz a confissão a Padre Justino, sua saúde é deplorável e ela está praticamente agonizando em um quarto do velho Pavilhão. Nada nos impede de acreditar que sua última narrativa pudesse estar repleta de delírios.

De acordo com o relato de Padre Justino, Ana teria lhe contado que foi ao Rio de Janeiro em busca de Nina, alegando que ia tentar convencê-la a voltar à Chácara dos Meneses, quando, na verdade, ela própria sabia que estava grávida e que em breve sua situação seria descoberta. A viagem, assim, também lhe dava tempo e espaço para pensar em uma solução até que o seu filho nascesse. De qualquer forma, Ana teria encontrado Nina, que por sua vez teria dito que abandonara a criança no hospital logo depois que ele nasceu, com uma das enfermeiras.

Ana teria, então, decidido ir em busca do menino, não só para levá-lo à Chácara:

[...] Não sabia onde estava, deixara-o no hospital ao nascer, com uma das enfermeiras. Fizera questão de transformá-lo num enjeitado. [...] Ana limitou-se a dizer: “Vou buscá-lo”. E se bem que Nina não respondesse coisa alguma, tinha certeza no entanto de que ela iria realmente procurá-lo. Por quê? Apenas porque assim devia ser – e porque, ao afirmar que jamais voltaria à Chácara, provavelmente não estaria dizendo senão a metade de uma verdade. Obscuramente, sabia que voltaria um dia – quando, não importava. Mas ao chegar ao momento, necessitava de um alibi, um motivo para afrontar o novo olhar hostil dos Meneses. Assim Ana partiu. Agora ela confessava ali, naquele instante, olhos fixos nos meus: jamais fora ao hospital, jamais procurara a enfermeira ou quem quer que fosse. O menino que apresentara na Chácara como filho de Nina não era o herdeiro de Valdo, não era um Meneses, mas o resultado de seus próprios amores com o jardineiro. [...] (CARDOSO, 2008, p. 504).

Além disso, nesse mesmo relato, Ana sugere a Padre Justino que Nina sabia que André não era seu filho; dessa forma, ela mantinha um pacto tácito com Ana ao não revelar a “verdade”:

– Mas Nina – perguntei nunca soube ela de quem se tratava?
Então Ana fez um esforço, apoiou-se com os cotovelos na cama, e vi que seus olhos ainda brilhavam:
– Padre, esta é a desconfiança que trago comigo: Nina devia saber que André não era seu filho. Uma vez – (e eu próprio, ouvindo o que ela dizia, senti que estremecia ante a força de uma recordação que chegava com tal ímpeto) – fui surpreendê-la em prantos, fechada num cubículo que dava para o corredor.
Era o mesmo onde existia o divã em que haviam colocado Valdo quando da sua tentativa de suicídio. Nina estava sentada nele, e tinha um papel amassado entre as mãos, provavelmente uma carta. Vendo-a tão perturbada, não sei por quê, julguei que meu momento de triunfo havia chegado: aquele papel, aquela carta devia ser a prova de um delírio, de um crime talvez, cuja revelação a aniquilaria para sempre aos olhos de todos. Que esperança louca foi a que então se apoderou do meu coração? Precipitei-me, tentei arrancar-lhe o documento das mãos, ela o defendeu como pôde e, vendo que eu não tardaria a me apoderar dele, deixou escapar um grito, um único grito, e que era o nome de um homem: “GLAEL!” Imobilizei-me, sentindo ao mesmo tempo que ela designara um ser sagrado, que eu não conhecia, e que provavelmente era aquele filho verdadeiro, gerado de sua carne. (CARDOSO, 2008, p. 505-506).

Dessa forma, o discurso de Ana põe em jogo mais uma possível “verdade”, que desmascaria a “verdade” de Nina sobre o nascimento de André, na qual o leitor foi levado a acreditar até então:

[...] Mentira, então, não o abandonara ao anonimato, não o deixara entregue ao desinteresse de uma enfermeira qualquer? Não sei, porque naquela mulher tudo se contradizia, e havia nela um lado inteiramente mergulhado na sombra. Não tive coragem de insistir, e abandonei-a. Era tempo, pois Valdo vinha assomando no fundo do corredor. (CARDOSO, 2008, p. 506).

Ao longo da narrativa percebe-se que Nina tem extrema facilidade de manipular os fatos, modulando, assim, sua “verdade”. No bloco seis, por exemplo, que apresenta sua segunda carta para Valdo, ela contesta a insinuação de que teria tido um relacionamento clandestino com o jardineiro Alberto, fato que, por sua vez, ela “confirma” no bloco vinte e sete, no qual Ana faz sua terceira confissão. Essa modulação do discurso por parte de Nina é percebida pelos outros moradores do casarão que, ao mesmo tempo que são seduzidos por essa mulher fascinante, percebem o mistério que envolve a linguagem que reveste seu discurso.

De qualquer forma, mesmo que a verdade seja vária, ele não deixa de ser fundamental e sua busca perpassa a existência de cada ser, como ressalta Timóteo: “A verdade não se inventa, nem se serve de maneira diferente, nem pode ser substituída – é a verdade. Pode ser grotesca, absurda, mortal, mas é a verdade. Talvez você não entenda, Betty, e no entanto aí é que se encontra o ponto central de todas as coisas” (CARDOSO, 2008, p. 57).

O questionamento do conceito de “verdade” em *Crônica* nos remete a um outro importante romance, escrito por outra grande influência de Lúcio Cardoso: *Enquanto agonizo*, de William Faulkner, autor que recebeu, em 1949, o Prêmio Nobel de Literatura.

O romance narra a história da decadente família Bundren e os acontecimentos giram em torno do processo de agonia e morte de Addie, que antes de morrer fez seu marido, Anse, prometer que levaria seu corpo para ser enterrado em uma cidade vizinha, na qual possuía parentes. Após a sua morte, Anse e seus cinco filhos seguem para Jefferson, levando o caixão com o corpo de Addie (o caixão foi construído pelo filho mais velho, Cash, numa das cenas mais interessantes do romance). A trama central é permeada pelos conflitos dos personagens, sejam eles entre os que pertencem a família Bundren, com as pessoas que cruzam seu caminho na viagem a Jefferson ou até mesmo com eles próprios, em seus conflitos interiores. A filha, Dewey Dell, por exemplo, está grávida, mas não conta nada a ninguém e vai à cidade na esperança de encontrar um remédio que a faça abortar; o segundo filho, Darl, passa por um processo de enlouquecimento gradativo, mostrado brilhantemente ao longo do romance.

Assim como acontece em *Crônica*, a narrativa de Faulkner no romance citado também é fragmentada por relatos diversos e os pontos de vista são múltiplos, constituindo uma verdadeira “colcha de retalhos”, como muito bem aponta Hélio Pólvora no prefácio da 2ª

edição dessa obra publicada em 1978 pela editora Exped, intitulado “Amar a humanidade inteira”:

Entre as novidades deste romance, pelas quais Faulkner seria imitado, copiado e pastichado, convém destacar: a) ausência do escritor em relação ao relato, ou seja, sua absoluta neutralidade; b) a fragmentação da narrativa, o romance é um *patchwork*, uma colcha de retalhos; c) predominância do tempo psicológico, interior, sobre o tempo convencional, cronológico – ou a alternância dos dois tempos, habilmente dosada; d) a incerteza do romancista: ele não sabe, ou finge ignorar o que se passa ou o que virá; e) a verdade do relato, ou dos vários relatos, é uma coisa sempre sujeita a contestação: depende de versões que ora lançam luz, ora obscurecem os fatos, e a verdade procurada será sempre, por conseguinte, ambivalente, ambígua, incompleta – e, no entanto, uma, indivisível; f) a narração é feita pelas personagens, que se explicam pela maneira de falar, de reagir aos acontecimentos: suas psicologias estão indissolivelmente presas às suas palavras; g) a linguagem dessas personagens deste romance equivale a um signo, é o reflexo de seus temperamentos, inclinações, conflitos; h) os depoimentos fazem a ação do romance avançar e retroceder, e um vai esclarecendo o outro, embora certas zonas permaneçam obscuras – intencionalmente ou não. (PÓLVORA, 1978, p. 10-11).

Ora, o comentário de Hélio Pólvora registrado acima aplica-se, em muitos pontos, ao romance de Lúcio Cardoso, o que mais uma vez ressalta a grande influência do escritor norte-americano sobre o autor de *Crônica*. O multiperspectivismo, a fragmentação da a narrativa e a intensa contestação da verdade, por exemplo, são recorrentes no romance de Lúcio Cardoso. Assim como acontece em *Enquanto agonizo*, em *Crônica* muitos relatos se complementam, algumas vezes esclarecendo e outras vezes obscurecendo os acontecimentos narrados. Além disso, a linguagem utilizada pelas personagens denuncia seus conflitos interiores, mostrando toda a tensão que as envolve na busca intensa por uma verdade que as salve.

Portanto, a influência de Faulkner na obra de Lúcio Cardoso é claramente sentida não só na forma de estruturação da narrativa (as semelhanças entre *Crônica* e *Enquanto agonizo* já apontam para isso), mas também na própria criação do espaço no qual se desenvolvem os conflitos das personagens. Como muito bem observa Ribeiro (1966, apud CARELLI, 1988, p. 81), na obra de Lúcio Cardoso há as:

casas assassinadas pelo tempo, contorcidas pela maldição que sobre elas pesava – casas que transportavam para o interior da Minas barroca e secreta a atmosfera trágica de um romance de Faulkner, agitado por visões sinistras de incesto e de crime, de inesquecida injustiça e horror.

A seguir, veremos como a construção do espaço ao longo da narrativa é de fundamental importância para o desenvolvimento do romance.

5. A CONSTRUÇÃO DO ESPAÇO

Meu elemento é a natureza; rochas, montanhas, nuvens altas, águas e descampados. Aqui me sinto eu mesmo e a minha alma se dilata. São as únicas coisas que sinto à minha altura, as únicas de acordo com a minha paisagem anterior.

Lúcio Cardoso.

O leitor de *Crônica da Casa Assassinada* se verá, logo após ler as primeiras páginas do romance, arrebatado pela intensidade das imagens construídas por Lúcio Cardoso. A construção do espaço e sua sintonia com as emoções dos personagens são tão impressionantes que Mário Carelli dedica parte de todo um capítulo de seu livro, *Corcel de fogo – Vida e obra de Lúcio Cardoso*²⁷, a elas, denominando-as de “imagens obsedantes”, tamanha é a sua voltagem poética:

Quaisquer que sejam os narradores, observamos uma série de isotopias estilísticas que constituem uma verdadeira rede de imagens obsedantes. O propósito explícito do romancista é tornar visível o invisível, o funcionamento oculto das paixões humanas e sua dimensão sobrenatural. Essa intenção explica o recurso sistemático ao registro metafórico, utilizando mais as formas orgânicas do que as abstrações. (CARELLI, 1988, p. 191).

O texto de Lúcio Cardoso é vivo e pulsante, impregnado de metáforas que acentuam toda a tragédia que assola a vida dos Meneses. A sensação que temos ao ler o romance é que, no casarão da família mineira, não há um minuto de paz: as paixões estão sempre em conflito, construindo uma tensão dramática que nunca se desfaz e que ameaça levar a todos a uma incontrolável destruição.

O talento de Lúcio Cardoso em construir espaços que refletem as paixões e angústias de seus personagens é fruto de suas incursões por outros meios de expressão artística, que lhe deram uma visão diferenciada dos cenários: é inegável que seu trabalho com o cinema, o teatro e a pintura lhe permitiram observar o espaço sob uma nova ótica. Mais do que um local no qual se desenvolvem as ações, os próprios espaços físicos se tornam parte importante da estrutura trágica de sua narrativa.

O cenário no qual a vida dos Meneses está inserida é o sul de Minas Gerais, espaço “povoado de ruínas do patriarcalismo e do catolicismo” (LOPES, 1999, p. 9). Tal cenário se

²⁷ CARELLI, Mario. *Corcel de fogo – vida e obra de Lúcio Cardoso (1912-1968)*. Rio de Janeiro: Ed. Guanabara, 1988.

mostra como ideal para o romance, pois representa perfeitamente toda a decadência de uma elite agrária que busca se modernizar tardiamente após se dar conta de seu enfraquecimento e declínio; isso é representado pela própria família Meneses, que, apesar de ciente de sua ruína, insiste em se apegar a tradições arcaicas, negando-se a efetivamente se renovar.

Esse conflito entre o arcaico e o novo está, ainda, no próprio nome da cidade próxima à Chácara dos Meneses: Vila Velha, lugar que representa mais uma imagem da decadência do tradicional patriarcalismo mineiro, inexoravelmente fadado à ruína.

Minas Gerais, por sinal, representa, aos olhos de Lúcio Cardoso, a imagem ideal desse estado de decadência e de tradições arcaicas, que acaba por abranger todo o Brasil:

Meu movimento de luta, aquilo que busco destruir e incendiar pela visão de uma paisagem apocalíptica e sem remissão, é Minas Gerais. Meu inimigo é Minas Gerais. O punhal que levanto, com a aprovação ou não de quem quer que seja, é contra Minas Gerais. Que me entendam bem: contra a família mineira. Contra a literatura mineira. Contra a concepção de vida mineira. Contra a fábula mineira. Contra o espírito bancário que assola Minas Gerais. Enfim, contra Minas Gerais, na sua carne e no seu espírito. Ah, mas eu a terei escrava do que surpreendi na sua miséria, no seu imenso orgulho, na sua imensa hipocrisia. (CARDOSO, 2012, p. 730-731).

Dessa forma, a própria presença do casarão dos Meneses, em toda a sua imponência decadente, é uma prova de como o espaço ganha novas dimensão e sentido em sua obra.

Nesse contexto, é inegável a aproximação da imagem do casarão criado por Lúcio Cardoso da imagem da casa presente em um dos contos produzidos por Edgar Allan Poe (2012)²⁸, que por sua vez também exerceu uma influência decisiva sobre a obra do escritor mineiro. O conto de Poe em questão é *A queda da Casa de Usher*, que relata o lento processo de degradação moral e patológica de seus habitantes, especialmente de Roderick e Lady Madeline, irmãos e únicos representantes da tradicional (e decadente) família Usher.

O que chama a atenção no conto de Poe, além da ligação entre os elementos sobrenaturais e a decadência gradual dos Usher, é a relação do espaço físico (a casa) com seus habitantes, o que também acontece em *Crônica da Casa Assassinada*. Tal situação é percebida pelo leitor desde as primeiras linhas do conto, nas quais o narrador-personagem, amigo de Roderick Usher, descreve sua primeira impressão sobre o edifício:

[...] Não sei como foi, mas, ao primeiro relance do edifício, uma sensação de insuportável desespero invadiu meu espírito. Digo insuportável; pois a impressão não era atenuada por nada desse sentimento parcial de prazer, pois que poético, com que a mente normalmente recebe até mesmo as imagens mais austeras de desolação ou dissabor. Contemplei a cena diante de mim – a mera casa, e os simples aspectos

²⁸ POE, Edgar Allan. *Contos de imaginação e mistério*. Trad. de Cássio de Arantes Leite. São Paulo: Tordesilhas, 2012.

panorâmicos da propriedade – as paredes nuas – as janelas vagas semelhantes a olhos – o capim esparso e espesso – uns poucos troncos esbranquiçados de árvores fenecidas – com uma depressão de alma tão absoluta que não a posso comparar mais adequadamente com nenhuma outra sensação terre senão com o estado pós-onírico daquele que se entregou às dissipações do ópio [...] (POE, 2012, p. 221).

Destacam-se no trecho citado acima a profusão de adjetivos, que tornam a cena descrita extremamente “visual”, e o uso recorrente de palavras pertencentes a um campo semântico comum, referente ao olhar (“contemplei”, “olhos”) que aguçam o movimento de visualização executado pelo próprio narrador do conto e, ao mesmo tempo, dão a impressão de que a Casa de Usher é uma entidade viva (“paredes nuas”, “janelas vagas semelhantes a olhos”). Há de se destacar também o uso de palavras e expressões ligadas a aspectos sombrios (“desespero”, “austeras”, “desolação”, “fenecidas”, “depressão da alma”), que realçam toda a melancolia presente na paisagem e que estrutura a narrativa do conto.

As sensações percebidas pelo narrador-personagem são reforçadas pelas impressões do próprio Roderick Usher, morador e proprietário do antigo casarão. O trecho a seguir exemplifica bem essa situação:

[...] Ele [Roderick] era prisioneiro de certas impressões supersticiosas com respeito à morada que ocupava, e a qual, por muitos anos, jamais se aventurara a deixar – com respeito a uma influência cuja força espúria era transmitida em termos obscuros demais para serem aqui reiterados – uma influência que algumas peculiaridades na mera forma e substância de sua mansão familiar haviam, por força do longo sofrimento, disse-me, obtido sobre o seu espírito – um efeito que a *constituição* das paredes e torres cinzentas, e do escuro lago dentro do qual tudo isso se mirava, havia, enfim, produzido sobre o ânimo de sua existência. (POE, 2012, p. 227).

Em muitos trechos de *Crônica*, as descrições do casarão dos Meneses se aproximam das descrições da Casa de Usher. Na citação abaixo, Valdo faz a mesma associação do casarão das janelas a olhos que “vigiam”, atribuindo ao lugar características de um ente vivo:

Avançando ao meu encontro, a Chácara desnudava sua nova fisionomia: *as janelas abertas como que vigiavam em plena escuridão, se bem que aquelas pupilas acesas não se movessem*, e como que fixassem uma outra paisagem, acima e superposta àquela que constituía os velhos pastos em torno do lar onde eu nascera. (CARDOSO, 2008, p. 450, grifo nosso).

O clima de melancolia e angústia e a constante associação à morte que ronda os personagens também é um ponto em comum entre as duas narrativas. A atmosfera lúgubre criada pela narrativa acentua ainda mais o desespero contido nas paredes dos dois casarões, que têm em comum o fato de abrigarem famílias tradicionais e de representarem (mesmo como ruínas alegóricas) as suas tradições e o seu poder, agora deteriorados pelo tempo. Isso é claramente percebido no conto de Edgar Allan Poe:

[...] A mobília de modo geral era profusa, desconfortável, antiquada e dilapidada. Muitos livros e instrumentos musicais jaziam espalhados aqui e ali, mas sem conseguir emprestar qualquer vitalidade à cena. Senti que respirava uma atmosfera de tristeza. Um ar de austera, profunda e irremediável melancolia pairava no ambiente, impregnando tudo. (POE, 2012, p. 225).

A visão decadente da casa (e, por extensão, da própria família Meneses) também é denunciada por Valdo: “[...] A casa é a mesma, mas a ação do tempo é bem mais visível: há outras janelas que não se abrem mais, a pintura passou do verde ao tom escuro, as paredes gretaram-se pelo esforço da chuva e, no jardim, o mato misturou-se às flores” (CARDOSO, 2008, p. 121).

Betty também percebe a decadência e a lenta degradação dos Meneses nos objetos presentes no casarão aos mostrá-los à Nina:

[...] Na meia claridade que se fez, vimos objetos amontoados pelos cantos, e eu reconheci alguns, entre eles os móveis que em vida haviam pertencido à mão do Sr. Valdo. Eram armários grandes, com portas despencadas, cômodas e tamboretas baixos. Havia também um genuflexório, com o veludo rasgado, deixando à mostra o enchimento de paina. Contra a parede, encostado, um enorme espelho rachado de ponta a ponta – em seu fundo, algo límpido, moviam-se em silêncio as nossas figuras. [...] (CARDOSO, 2008, p. 138).

Até mesmo Demétrio, o mais apegado às tradições, percebe a decadência da Chácara, o que não o impede de continuar agarrado à sua obsessão de grandeza, como fica claro no trecho abaixo, retirado de um dos diários de Betty, no qual ela relata uma discussão entre os irmãos Demétrio e Valdo:

– Não vê? Pois olha, você sabe muito bem o que representamos: uma família arruinada do sul de Minas, que não tem mais gado em seus pastos, que vive de alugar esses pastos quando eles não estão secos, e não produz nada, absolutamente nada, para substituir rendas que se esgotaram há muito. Nossa única oportunidade é esperarmos desaparecer, quietamente sob este teto, a menos que uma alma generosa – e ele fitou rapidamente a patroa [Nina] – venha em nosso auxílio. (CARDOSO, 2008, p. 63).

Os personagens quase sempre se referem ao casarão como uma “entidade viva”. No trecho transcrito abaixo, Ana confessa a Padre Justino o seu temor ao perceber essa situação:

Creio que é uma evidência mais pressentida do que enunciada. Padre, acredito ter visto a presença tangível do diabo e, mais do que isto, ter alimentado com o meu silêncio, e minha aquiescência portanto, a destruição latente da casa e da família que há muitos anos são as minhas. (Padre, perdoe-me minha veemência, mas desde que entrei para esta casa, aprendi a referir-me a ela como se tratasse de uma entidade viva. Sempre ouvi meu marido dizer que o sangue dos Meneses criara uma alma para estas paredes – e sempre andei entre estas paredes com certo receio, amedrontada e mesquinha, imaginando que desmesurados ouvidos escutassem e julgassem meus atos. Terei acertado, terei errado, não sei – a casa dos Meneses esvaiu-me como uma planta de pedra e cal que necessitasse do meu sangue para viver.[...]). (CARDOSO, 2008, p. 103).

E posteriormente no mesmo bloco: “Essas pedras argamassam toda estrutura interior da família, são eles Meneses de cimento e cal, como outros de vangloriam da nobreza que lhes corre nas veias.” (CARDOSO, 2008, p. 105).

O farmacêutico Aurélio também registra suas impressões acerca do casarão dos Meneses, que lhe pareceu particularmente sombrio em uma noite de tempestade:

[...] Não tardou muito e desembocamos na estrada que conduzia ao portão central da Chácara. Confesso, ao me aproximar, suas aléias pareceram-me mais sombrias do que nunca. Muito ao fundo, num único traço negro, adivinhava-se o contorno da casa, com uma ou duas janelas iluminadas. Toda uma vida secreta, densa e reservada, inundava os limites em que ela se continha. “Estranhos Meneses”, pensei de novo. E senti vir de toda a paisagem um frio que emanava menos da chuva do que da hostilidade que lhe era própria, e que pertencia àquela gente, sempre tão calada e austera. (CARDOSO, 2008, p. 130).

O médico da cidade, doutor Vilaça, também nota, em uma de suas visitas à Chácara dos Meneses, que o casarão propicia o isolamento de cada um dos integrantes da família:

[...] É verdade que também não encontrei mais pessoa alguma pelas dependências que atravessei, e como não me ocorresse nenhuma explicação sensível para o fato – exceto o de ser aquela uma casa grande, com aposentos largos, capaz de isolar perfeitamente cada habitante dentro dos muros de um quarto [...] (CARDOSO, 2008 p. 71-72).

André também relata suas impressões do casarão, que se tornam ainda mais sombrias durante as ausências de Nina. É exatamente nesses momentos que ele se dá conta da condição demoníaca da habitação e da própria condição existencial dos Meneses, presos ao passado e às recordações:

(A tristeza, como durante essas longas horas pude pensar no seu significado – não um sentimento, nem um impulso, nem sequer uma emoção – mas um estado permanente, uma natureza, um modo de ser. Decerto a casa é a mesma, com sua varanda, suas colunas, seus quartos e todo o poderoso mundo vegetal que a rodeia. E se dela subtraíram alguma coisa essencial – a alma, talvez – nem por isto se modificou sua fria estrutura de pedra e de cimento. Eu é que vago pelas suas salas vazias, sentindo que o ar se tornou irrespirável, e digo a mim mesmo que não importa nem que me vejam, nem que pensem coisa alguma a meu respeito. Importa fugir, salvar-me, pois tudo o que me cerca traduz um naufrágio, e tudo o que ainda subsiste em mim de instintivo refugia-se na única coisa que não me deixa soçobrar: a recordação.) (CARDOSO, 2008, p. 348).

Como lembra Bachelard (1988, p. 20) em sua obra *A poética do espaço*²⁹, “a imagem da casa se torna a topografia do nosso ser íntimo”. Graças ao seu conceito de topoanálise, temos conhecimento da relação entre a imagem da casa e sua integração psicológica com os seres, o que é perfeitamente aplicável tanto aos personagens de *Crônica* como aos

²⁹ BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Trad. de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

personagens de “A queda da casa de Usher”. Dessa forma, a casa deixa de ser um mero espaço que abriga o homem para se tornar a porta que permite a compreensão poética e também psicológica desse mesmo homem, em sua mais profunda intimidade. Com isso, o espaço da casa deve ser lido poeticamente a fim de desvendar a intimidade oculta em suas paredes.

Além disso, Bachelard também ressalta a consciência de verticalidade da qual a casa é dotada. Tal verticalidade é perceptível em *Crônica* com a oposição da imagem do porão e da parte superior da casa: é no porão que são guardadas as relíquias da família Meneses, mas também as suas “vergonhas”, como por exemplo o retrato de Maria Sinhá, fonte de admiração e inspiração de Timóteo.

O porão, na visão de Bachelard (1988, p. 36), é “o ser obscuro da casa, o ser que participa das potências subterrâneas”. Ele constitui o abrigo dos medos subterrâneos e irracionais da casa, o que também se aplica perfeitamente ao casarão da família Meneses, que busca esconder a imagem de Maria Sinhá, mas que no fundo a teme, não a imagem, mas o que ela representa.

Ao lado da topoanálise, outro conceito fundamental apresentado por Bachelard é a definição da topofilia, que corresponderia ao estudo das reflexões do espaço feliz, que oferecem ao ser valores de proteção e intimidade. A imagem da casa, nessa perspectiva, seria privilegiada por permitir uma relação direta e íntima com o ser que a habita, permitindo assim uma compreensão mais plena de sua natureza.

Nesse ponto de vista, há uma oposição entre a visão da casa em *Crônica* e no conto de Edgar Allan Poe e a visão de Bachelard. Longe de representar uma imagem de proteção e aconchego, as casas dessas narrativas (apesar de estarem intimamente ligadas aos seres que as habitam) são verdadeiros espaços de pesadelo, exteriorizando toda a instabilidade e destruição que assolam seus habitantes. Se no pensamento bachelardiano os pensamentos, sonhos e devaneios que constituem a imagem da casa e também os seres que a habitam relacionam-se de uma forma harmônica, nas casas criadas por Lúcio Cardoso e Poe esses elementos se relacionam de forma caótica, compondo um quadro desesperador.

O casarão dos Meneses, portanto, deixa de ser apenas parte do cenário das ações das personagens para se tornar o próprio protagonista do romance (ao mesmo tempo que denuncia a ruína dos Meneses), tamanha a sua dimensão e importância nas páginas de *Crônica*.

Outro aspecto fundamental que precisa ser ressaltado é a representação da natureza ao longo do romance, já perceptível na descrição do farmacêutico Aurélio citada anteriormente, que associava o casarão e os próprios Meneses com a frieza e austeridade da paisagem

presente na Chácara. A respeito disso, é notável como as paisagens naturais que cercam o casarão dos Meneses parecem sempre estar em sintonia com as paixões e sentimentos dos personagens, o que é perceptível em várias passagens de *Crônica*, como por exemplo no trecho abaixo, quando André relembra a impressão que Nina lhe causou:

Era dela que eu me lembrava. Não de agora, mas do outro tempo em que vivera ali. O jardim era o mesmo, e a luz da lua esbatida sobre as árvores, tal como sempre eu a vira, desde que nascera. Naquela paisagem, que se teria passado então, que teria ido ao seu encontro naquelas mesmas alamedas, e que acontecimento ou imagem humana, a partir dessa época, iluminava as profundezas de seu pensamento? Lentamente, e como se fosse procurar do lado de fora o rastro desses passeios, voltava à janela, e sondava os tufos sombrios das árvores, as partes claras onde a areia brilhava, o matagal mais escuro ainda, espremido na distância, de onde vinha um hausto surdo, como se ali respirasse o próprio espírito da treva. Não poderia explicar meu sofrimento, nem as causas estranhas e múltiplas que se chocavam em meu íntimo, mas de uma coisa eu me achava certo – de que vivia, de um modo um tanto diferente para o meu conhecimento, mas vivia – com que dor, com que mísera e sufocante voluptuosidade. (CARDOSO, 2008, p. 255).

As descrições de André a respeito de Nina sempre são pontuadas por manifestações da natureza, que apresentam as suas próprias emoções por sua suposta mãe:

s/d – Ela veio, ela veio finalmente ao meu encontro, no momento exato em que eu começava a desanimar.[...] Sempre que julgava ouvir passos – ventava, bruscas rajadas que estalavam os galhos – retirava apressadamente a capa, atirando-a sobre o banco [...]. (CARDOSO, 2008, p. 255).

Além disso, tais manifestações apresentam uma relação com a própria Nina, que aos olhos de André também representa uma força da natureza, dada a sua beleza e sua imponência:

[...] Apesar de vigiar a alameda, e de investigar o escuro de cada instante, não a vi quando ela chegou, pois uma rajada mais forte sacudia aquela parte erma do jardim. Sei apenas que, ao voltar em determinado instante, eu a vi, alta, parada, aguardando sem dúvida que eu notasse sua presença [...]. (CARDOSO, 2008, p. 255).

André também associa seus próprios sentimentos e sensações aos elementos da natureza, quase fundindo-se a ela em seus momentos de euforia:

[...] Uma onda de entusiasmo, sucedendo àquele período de depressão em que comecei a caminhar através das minhas descobertas, varreu-me o ser como uma lufada de primavera: cheguei a rodopiar pelo meu quarto, ensaiando uns passos de valsa. Debrucei-me à janela, aspirei o ar seco que vinha dos pastos, e examinei demoradamente o recorte da Serra do Baú que ao longe ia se azulando – e como a vida me pareceu de repente terrivelmente grave e bela, com um sentido que eu ainda não adivinhava até aquele momento, mas que existia, e dava cor às árvores e às folhas, às nuvens, ao céu, a tudo enfim o que resplandecia e palpitava de infinito amor. Senti-me grato por existir, e cheguei mesmo a pensar em ajoelhar-me, e agradecer a Deus, qualquer que Ele fosse, a graça de me ter feito presente a todas essas maravilhas. De instantes assim, eu sei, é que são feitos os transportes de certas loucuras. (CARDOSO, 2008, p. 254)

Tal associação de seus sentimentos com a natureza também manifesta-se em momentos de angústia, durante suas reflexões sobre Nina:

[...] Lentamente, e como se fosse procurar do lado de fora o rastro desses passeios, voltava à janela e sondava os tufos sombrios das árvores, as partes claras onde a areia brilhava, o matagal mais escuro ainda, espremido na distância, de onde vinha um hausto surdo, como se ali respirasse o próprio espírito da treva. Não poderia explicar meu sofrimento, nem as causas estranhas e múltiplas que se chocavam em meu íntimo, mas de uma coisa eu me achava certo – de que vivia, de um modo um tanto diferente para o meu conhecimento, mas vivia – com que dor, com que mísera e sufocante voluptuosidade. (CARDOSO, 2008, p. 255).

A angústia de André também associa-se às descrições da natureza quando ele relata o que sentiu após a segunda saída de Nina da Chácara:

5 – Está consumado: ela partiu. Não a vi quando ela saiu de casa, mas corri até um desvio da estrada e coloquei-me à espreita por trás de uma árvore. Ventava, um vento morno, pesado, que arrastava de longe uma enorme quantidade de folhas secas; o céu, escuro, prenunciava uma tempestade que provavelmente nunca chegaria a desabar.[...] Deixei-me escorregar ao chão, encostando o rosto ao tronco da árvore, os olhos fechados. (Enquanto em mim procurava fazer calar o tumulto desencadeado, enquanto em vão eu buscava o silêncio, ouvia as árvores batidas pelo vento, o pio dos pássaros sem abrigo, um rumor de água escorrendo – e admirava-me que o mundo pudesse conter tal sonoridade.) Não sei quanto tempo fiquei assim, sei apenas que, ao reabrir os olhos, vi que era noite, e as estrelas brilhavam. Nuvens céleres, negras, corriam arrastadas pelo vento. Nunca estrelas haviam brilhado mais inutilmente.[...]. (CARDOSO, 2008, p. 347-348).

Outro espaço que se sobressai e ganha destaque ao longo do romance é o Pavilhão, uma velha construção afastada do casarão dos Meneses no qual Valdo e Nina viveram por algum tempo e também onde aconteceram os amores clandestinos de Nina com o jardineiro Alberto e, posteriormente, com André. Esse último, aliás, registra suas impressões do local em um dos seus encontros com Nina:

De qualquer modo ela [Nina] despertou do seu perigoso alheamento, puxou-me novamente pela mão e, com passo mais rápido do que eu supunha que ela fosse capaz, encaminhou-se em direção ao Pavilhão. Confesso que me sentia fortemente intrigado, pois o Pavilhão, uma velha construção de madeira, achava-se condenado há muito tempo, e ao que se soubesse, ninguém mais ousava penetrar em seu interior, dominado pelos ratos e pelas baratas. Lembrava-me de que eu próprio poucas vezes viera daquele lado, achando que aquela parte do jardim, pelo excesso de mato, pelo desleixo em que sempre vivia, não era o trecho mais recomendável e nem o mais pitoresco da Chácara [...]. (CARDOSO, 2008, p. 265-266).

A descrição de André deixa claro o estado decadente do Pavilhão, que aos seus olhos transforma-se em uma ruína de algo simbólico do passado, e embora não perceba claramente do que se trata, consegue notar, pela atitude de Nina, a ligação do local com fatos obscuros de sua família:

[...] Nina, no entanto, avançava com segurança, como se se tratasse de um itinerário que não lhe reservasse nenhuma surpresa, e que já houvesse palmilhado inúmeras vezes, em épocas e provavelmente em situações diferentes. (Quando? No tempo em que ali vivera com meu pai? Mas o mato crescera, e a situação se tornara quase irreconhecível. Depois? Neste caso, em que circunstâncias? Por que viria ela no Pavilhão, que assunto ou que lembrança a arrastaria até aqueles lados praticamente proibidos? Mas por mais que me fizesse essas perguntas, não sabia como respondê-las, e aceitava o que acontecia, convicto de que mais cedo ou mais tarde, pelos meus esforços ou pela simples passagem do tempo, acabaria sabendo da verdade.). (CARDOSO, 1988 p. 266).

Portanto, os espaços apresentados em *Crônica* se configuram muito mais do que meros cenários para o desenvolvimento das ações das personagens. Dessa forma, o espaço físico e os personagens, em muitos momentos, acabam por se assemelhar, chegando mesmo ao ponto de se fundirem.

Além disso, o espaço no romance cardosiano também possui uma dimensão simbólico-alegórica. Vejamos, então, como isso acontece em *Crônica*.

6 A REPRESENTAÇÃO SIMBÓLICO-ALEGÓRICA DA RUÍNA

A vida é mais ou menos o seguinte: tudo que se viveu, tudo que se quer viver mas não se viveu nem se viverá aqui, tudo que pode se transformar em grandeza.

Lúcio Cardoso.

A obra *Crônica da Casa Assassinada* é construída pela relação dialética entre os elementos simbólicos presentes na narrativa, que ganham força à medida em que o leitor avança as páginas do romance de Lúcio Cardoso. O simbolismo presente na narrativa remete, simultaneamente, a uma compreensão também alegórica da obra, que torna-se, dessa forma, mais do que a história da decadência dos Meneses, mas também a história da decadência de Minas Gerais e, num plano mais amplo, de todo o Brasil arcaico e retrógrado que agoniza, recusando-se a morrer e a se modernizar.

No entanto, antes de analisar como esses níveis de leitura presentes em *Crônica* se associam, é preciso fazer um breve apanhado sobre os conceitos de símbolo e alegoria ao longo de alguns momentos importantes da história.

Na Antiguidade Clássica, enquanto a alegoria, etimologicamente, consistia em dizer outra coisa diferente daquilo que foi realmente dito, o símbolo “designava um objeto dividido em dois pedaços que, uma vez reunidos, provavam certa relação entre seus portadores” (SOUSA, E., 1973, p. 174). Nesse contexto, uma obra de arte seria, na visão clássica, um símbolo, e seu sentido alegórico seria dispensável, já que o símbolo conteria em si todas as significações alegóricas que lhe foram atribuídos ao longo do tempo.

O conceito de símbolo também foi amplamente valorizado no Romantismo. Como ressalta Todorov (1996), a visão romântica sobre a natureza da arte consistia em associá-la ao símbolo porque este representaria a totalidade, o que o permitiria abarcar, da mesma forma, toda a sua significação. A alegoria, dessa forma, seria, num primeiro momento, dispensável e foi relegada por alguns autores a um mero papel frívolo e secundário, já que apontaria para significações externas à obra de arte.

Essas questões foram revistas e aprofundadas por Walter Benjamin em sua tese de livre-docência, submetida em 1925 à Universidade de Frankfurt e que foi publicada em livro

três anos depois com o título *A origem do drama barroco alemão*³⁰. O texto em questão, apesar de rejeitado por dois departamentos da universidade alemã (de Literatura Alemã e de Estética) e não compreendido pelos professores que o avaliaram, tornou-se um dos mais importantes estudos contemporâneos a respeito do Barroco e sobre os conceitos de símbolo e alegoria. Além disso, um dos grandes méritos de Walter Benjamin foi mostrar a importância da alegoria na obra de arte, colocando-a em seu devido lugar.

Para ilustrar a diferenciação estabelecida entre símbolo e alegoria, Benjamin cita Goethe, que também refletiu sobre esses dois elementos e sua importância no universo artístico.

Para o poeta alemão:

o poeta é capaz de apreender e de representar o particular através do símbolo, por isso a configuração estética simbólica seria superior quando comparada à alegórica. Goethe entende que, na representação simbólica, a partir do particular atinge-se o universal. Já a alegoria promoveria o movimento inverso: o poeta partiria do universal para chegar ao particular. (SOARES, 2010, p. 374).

Benjamin discorda dessa definição e mostra que a compreensão de alguns românticos sobre a natureza da arte mostra-se equivocada pela sua incompletude. O universal não pode ser representado de uma forma positivista e factível, pois dessa maneira sua essência seria limitada a representações simbólicas definidas. É justamente na impossibilidade em representar o universal de uma forma estável que sua essência é percebida, e nossa compreensão dessa essência será sempre insuficiente e imperfeita. Nesse contexto, a alegoria seria a forma ideal para representar compreensão precária e inconstante que possuímos do universal.

Além disso, a obra de arte representa, de fato, uma totalidade, e sua significação está contida nela mesma. No entanto, não é possível ignorar a dimensão alegórica dessa mesma obra: ao mesmo tempo em que representa a significação de si mesma, a obra de arte também diz (e representa) outros significados, situando-se em uma concepção histórica na qual seus sentidos modificam-se em consonância com o processo dialético da História:

Em oposição à conciliação pacificadora entre ético e estético através do símbolo romântico, derivada da separação de forma e conteúdo, Benjamin apresenta a riqueza dialética derivada da alegoria. Mais do que a ilustração concreta de um conceito abstrato, a alegoria deve ser compreendida como forma de expressão e isso significa dizer que ela não cede forma e conteúdo. A alegoria é expressão da linguagem, simultaneamente, dos elementos sensível e supra-sensível. Em oposição a um símbolo de interioridade não contraditória, que unifica conteúdo ético na forma

³⁰ BENJAMIN, Walter. *A origem do drama barroco alemão*. Tradução, apresentação e notas de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

estética, a alegoria guarda sua riqueza expressiva no movimento dialético entre extremos. Acontece, pois, no movimento. (BRANDÃO, V., 2006).

Com isso, na releitura proposta por Benjamin, a alegoria deixa de ser um mero acessório ou algo dispensável para caracterizá-la como fundamental elemento estético da arte. É justamente no movimento e no conflito que estão sua importância: ao voltar-se para a própria existência humana, a alegoria percebe o movimento dialético da história confrontando o desejo de eternidade à consciência de precariedade do mundo. A partir dessa visão, a fixação de uma única verdade absoluta torna-se impossível, já que qualquer visão positiva e fechada da realidade torna-se imediatamente inconsistente. A ideia do fragmento, que já era valorizada no Romantismo por uma série de autores importantes, passa a ser compreendida num contexto ainda mais amplo, já que toda imagem, na verdade, é fragmento, pois é incompleta e não pode ser vista em sua plena totalidade. É em sua transitividade, em dizer sempre o outro e em significar sempre algo diferente daquilo que é que está a grande importância da alegoria para a obra de arte.

Nessa perspectiva, a obra de arte é:

1) a ruína de uma ruína, a ruína da História enquanto ruína de suas concretizações possíveis; 2) a alegoria de uma ruína, ao apontar para outras histórias que, mesmo fictícias, poderiam ter sido e não foram (e isto não tanto pelo nível do conteúdo, mas da forma); 3) a ruína de uma alegoria, ao tornar ainda mais estática a própria rigidez da História, que se mostra pouco flexível ao concretizar quase nada de suas potencialidades; 4) a alegoria de uma alegoria, ao dizer o outro de todos os outros possíveis à História, tornando possíveis até mesmo os impossíveis da História. (KOTHE, 1976 p. 47-8).

Ao apresentar a relação entre símbolo e alegoria, Benjamin (1984, p. 188) utiliza o tempo como elemento mediador entre esses dois conceitos:

[...] A relação entre símbolo e alegoria pode ser compreendida de forma persuasiva e esquemática à luz da decisiva categoria do tempo, que esses pensadores da época romântica tiveram o mérito de introduzir na esfera da semiótica. Ao passo que no símbolo, com a transfiguração do declínio, o rosto metamorfoseado da natureza se revela fugazmente à luz da salvação, a alegoria mostra ao observador a *facies hippocratica* da história como protopaisagem e petrificada. A história em tudo o que nela desde o início é prematuro, sofrido e malogrado, se exprime num rosto – não, numa caveira.

A imagem do tempo, como já foi demonstrado anteriormente, tem papel fundamental no contexto do romance cardosiano. Ao apresentar-se de forma fragmentada e não linear, o tempo torna-se mais um símbolo da ruína e da decadência dos Meneses, como bem observa Silva (1995, p. 27), que destaca que a narrativa em *Crônica* é construída a partir de “dois signos temporais básicos”:

a analepse, isto é, qualquer evocação de um acontecimento anterior ao momento em que se encontra a história, e a prolepse, ou seja, toda manobra narrativa consistindo em contar antecipadamente um acontecimento posterior. A recuperação do passado, através da representação de fragmentos da história já consumidos pelo tempo, realizada pela analepse, permite contrastar o passado com o presente, ressaltando a tematização da decadência. [...]

Ainda a respeito do tempo, Lopes (1999, p. 124) aponta para a relação entre o tempo e a melancolia presente no romance:

[...] A melancolia é mais de uma vez utilizada para nomear atitudes de diversos personagens, como uma lembrança de algo que não se sabe, não localizada no tempo e no espaço [...], ou seja, sem um objeto de perda claramente identificado, talvez o absoluto, só apresentado em ruínas, em que o passado e o presente parecem se integrar, dialogar em meio a desgastes e recorrências, mas que não se aniquilam. [...] A lenta corrosão do tempo é confundida com imobilidade ou pura repetição do passado, como sob um influxo mítico. Apesar do passado ser a matriz do presente, o desejo de repetição não se realiza, o círculo vira espiral, o passado de modelo vira fantasmagoria em face de um tempo agressor, desmantelando o mito pela alegoria [...].

Dada a sua representação e sua relação com o tempo ao longo do romance, a melancolia não deve ser entendida aqui simplesmente como um sinônimo de “tristeza” ou até mesmo de “depressão”. Seu sentido no contexto literário é mais amplo e profundo:

A melancolia não é simplesmente uma vaga tristeza ou prostração, fruto de uma desilusão amorosa, de um problema psicológico qualquer. Sua suave força nasce da percepção da passagem do tempo, das ruínas que se avolumam, até na história dos sentimentos. O melancólico se sabe infinitamente ínfimo e a morte está sempre próxima. [...] (LOPES, 1999, p. 17).

Como afirma o próprio Walter Benjamin (1955, p. 308 apud JAMESON, 1985, p. 62), a melancolia é vital para a compreensão da alegoria, que cria novas possibilidades de leitura da realidade:

Sob a aparência ensimesmada da Melancolia, o objeto, uma vez que se torna alegórico, uma vez que a vida escorreu para fora dele, fica para trás, morto, e no entanto preservado para toda a eternidade; jaz diante do alegorista, completamente entregue a ele, para o bem ou para o mal. Em outras palavras, o objeto é doravante incapaz de projetar qualquer significado por conta própria; pode tão somente assumir aquele significado que o alegorista quer lhe conferir. Ele o instila com o seu próprio significado, ele próprio desce para habitá-lo: e isso deve ser compreendido não psicologicamente, mas num sentido ontológico. Em suas mãos, o objeto em questão torna-se uma outra coisa, fala de outra coisa, passa a ser para ele a chave para algum domínio de conhecimento abscondido, ao qual, enquanto emblema deste último, ele presta homenagem. Isto é o que constitui a natureza da alegoria enquanto escrita.

A melancolia associa-se, ainda, ao conceito de História, como comenta Soares (2010, p. 374):

Em suas teses sobre o conceito de História, Benjamin procura recuperar as imagens de um passado oprimido, através do esforço revisionista. Para tanto, propõe a leitura da História [...] contra o historicismo servil que se vale da imagem triunfante dos

dominantes e ignora a presença do cadáver. Porém, aquela face doente, “*hippocratica*” da História, reveladora das barbáries, só pode ser resgatada de maneira parcial, incompleta e fragmentária, ou seja, alegórica. Nesse ponto, a alegoria encontra a melancolia. Se a melancolia é a consciência da perda e da transitoriedade das coisas, a alegoria é sua manifestação primordial, pois nela o efêmero e o eterno se aproximam. A alegoria revela o “desejo de eternidade” e a “consciência aguda da precariedade do mundo” [...].

Retornando à problematização do tempo no romance cardosiano, nota-se que a estrutura temporal construída pela narrativa em *Crônica* é bastante complexa, como já foi demonstrado anteriormente. A intemporalidade vivida pelos habitantes do casarão, que constitui a temporalidade circular ligada à dimensão demoníaca de suas existências, choca-se com a evolução dinâmica do tempo, na qual as mudanças não cessam de acontecer e a transitoriedade das coisas e dos seres é sentida a cada instante. Nesse sentido, os Meneses (especialmente Demétrio) ao apegarem-se à ilusão de que o passado se repetirá da mesma forma no presente, condenam seu próprio destino à destruição. Isso é denunciado pela degradação do casarão, que pouco a pouco vai sendo corroído pelo tempo até virar uma ruína, como nota Padre Justino em sua última visita à Chácara:

[...] A Chácara dos Meneses foi das últimas a tombar, se bem que seu interior já houvesse sido saqueado pelo bando chefiado pelo famoso Chico Herrera. Vejo-a ainda, com seus enormes alicerces de pedra, simples e majestosa como um monumento em meio à desordem do jardim. A calça já tinha quase completamente tombado de suas paredes, as janelas, despencadas, batiam fora dos caixilhos, o mato invadia francamente as áreas outrora limpas e subiam pelos degraus já carcomidos – e no entanto, para quem conhecia a crônica de Vila Velha, que vida ainda resumava nela, pelas fendas abertas, pelas vigas à mostra, pelas telhas tombadas, por tudo enfim que constituía seu esqueleto imóvel, tangido por tão recentes vibrações. (CARDOSO, 2008, p. 495).

Destaca-se ainda na descrição de Padre Justino um dos efeitos da ação do tempo no espaço da Chácara dos Meneses: a expansão da vegetação local, que invade e se apossa dos locais antigamente ocupados pelas construções. A evolução dinâmica do tempo permite, assim, que a natureza se imponha sobre a ruína dos Meneses, transformando novamente o espaço. A natureza representa a constante renovação da vida e da realidade, que agora sobrepuja a imobilidade dos Meneses, que se destruíram por ficarem aferrados à imutabilidade e às tradições decadentes.

Portanto, o tempo constitui um símbolo da ruína da antiga opulência e importância dos Meneses. O *desejo da repetição do passado*, simbolizado por Demétrio, que sonha em ver sua família novamente reconhecida e valorizada por meio de uma visita da tradicional família do Barão, não se concretiza; pelo contrário, a *lenta passagem do tempo* demonstra apenas a agonia da impossibilidade da repetição e de um presente que se destrói aos poucos ao tentar

repetir o passado. A *negação da impossibilidade de reviver o passado* o aprisiona em um tempo estático, que pouco a pouco revela a decadência de sua própria existência. Seu desespero frente ao presente (e ao futuro) o impede de “morrer”, segundo o contexto de Kierkegaard (2010), descartando qualquer possibilidade de redenção.

A melancolia, dessa forma, aponta para uma atração sobre as imagens da morte, não num sentido negativo, mas em um contexto em que a própria morte representa uma possibilidade de transcendência:

[...] a melhor morte é a morte cotidiana, pouco a pouco, dia após dia. A pedagogia da morte resgata a consciência da mortalidade na subjetividade contemporânea. No exemplo de uma sensibilidade melancólica haveria uma alternativa frente ao intenso e constante fluxo de imagens, uma possibilidade de se manter singular em meio à massificação, uma via de formação numa sociedade plural, sem deuses nem grandes ideais, um aprendizado visando à inclusão da morte como categoria de reflexão e parâmetro existencial. (LOPES, 1999, p. 15-16).

Uma imagem recorrente em todo o romance e que representa um importante elemento simbólico (e, ao mesmo tempo, alegórico) é o sangue. Como lembra Carelli (1988), o sangue é associado a diversos significados em *Crônica*: apresenta-se como elemento fisiológico (numa acepção denotativa), mas também representa a “raça” e a linhagem nobre dos Meneses.

Os personagens, por diversas vezes, fazem referência ao “sangue dos Meneses”, que parece alimentar até mesmo as paredes do casarão. Em uma de suas confissões, Ana afirma que a herança dos Meneses talvez seja “uma doença de sangue” (CARDOSO, 2008, p. 103), ou, em outras palavras, uma maldição; Timóteo alega que tudo o que os seus irmãos mais desprezam nele é o próprio sangue dos Meneses.

A imagem do sangue aparece intimamente associada também à Nina. Nela, ao mesmo tempo em que representa a afirmação da vida, o sangue também associa-se à morte e à tragédia que engloba todos os Meneses:

O sangue na *Crônica* é o sangue da família dos Meneses que pesa sobre cada um de seus membros, é também o sangue da morte, morte que a presença destruidora de Nina provoca: a tentativa de suicídio de Valdo Meneses, o suicídio de Alberto, o jardineiro. Talvez esse poder destruidor esteja ligado até mesmo à sua própria morte. O mal sob a forma de um câncer que a destruiu e consumiu, a ela e àqueles cuja vida ela modificou. (VILELA, 1998, p. 88)³¹.

O sangue, de acordo com a mesma autora, também é associado ao fogo, conectando-se, nesse sentido, à liturgia católica:

³¹ VILELA, Andrea de Paula Xavier. A liturgia das cores de uma obra profana. In: BRANDÃO, Ruth Silviano (Org.). *Lúcio Cardoso: A travessia da escrita*. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

O segundo significado do vermelho na liturgia liga-se à vida, à figura do Espírito Santo, remete ao fogo como agente da vida. É usado nesse sentido na celebração de Pentecostes. O Espírito Santo de Deus que desceu sobre os apóstolos em formas de línguas de fogo, fazendo com que todos ficassem plenos de Si, significa nascer de novo, renascer do Espírito. Novamente, aqui, a ligação de Nina com o fogo tem um sentido inverso, porém indicador da vida, mas da vida na sua dimensão carnal. O seu fogo é o das paixões, dos sentimentos extremos. Mas, ao mesmo tempo que é sinal de se estar vivo, é também devorador, pois consome e aprisiona os que nele se deixam arder. (VILELA, 1998, p. 89).

Outra imagem presente no romance que possui forte caráter simbólico são as violetas. Elas sempre estão associadas à ideia da morte, como se percebe no diálogo entre Nina e Timóteo transcrito abaixo e relatado por Betty no segundo registro de seu diário (no bloco 9):

– As violetas – disse ela. (Lembro-me desse detalhe: de repente, como se seu pensamento viajasse numa zona de sombra, seus olhos tornaram-se escuros. E sua voz, abandonando a frivolidade do assunto, também adquiriu repentina gravidade.) – Olha, Timóteo, quero que você me prometa uma coisa.
 – Tudo, meu anjo.
 – Tenho certeza de que não voltarei mais ao Rio...
 – Por quê?
 Ela ergueu os ombros:
 – Não sei. Alguma coisa me diz que vou morrer aqui.
 – Que ideias tão tristes! – protestou o Sr. Timóteo.
 – Tristes ou não, é a verdade. E quero que você me prometa uma coisa. [...] quero que me prometa que não se esquecerá de mim e levará violetas ao meu caixão. (CARDOSO, 2008, p. 119).

As violetas também são associadas à morte quando Timóteo cumpre sua promessa e as leva ao velório de Nina, ao final do romance.

No entanto, as mesmas violetas também simbolizam a vida e o frescor da juventude quando Alberto as cultiva e colhe para dá-las a Nina, que as considera suas flores favorita; a mesma significação também é sentida por Timóteo, que rouba os pequenos buquês feitos por Alberto e deixados na janela do quarto de Nina, com o intuito de apreender um pouco da essência do mundo e da juventude do próprio Alberto:

[...] Mas não me enganava, Nina, era sua a janela, e todas manhãs, cautelosamente, na mais primaveril e mais doce das homenagens, vinha ele colocar no rebordo da sua janela um pequeno molho de violetas – e então, eu que nada tinha senão sua visão no espaço de um minuto por dia, eu que só vivia no momento em que levantava a ponta da minha cortina, esperava que ele se afastasse e, estendendo a mão – eram tão próximas as nossas janelas! – apoderava-me das flores. Era como se afinal pegasse em minhas mãos um pouco da matéria do mundo, da sua essência, do seu íntimo. Agora eu sei, Nina: a mocidade tem o cheiro bom das violetas. [...] (CARDOSO, 2008, p. 482).

Há de se destacar também a simbolização presente nos objetos da casa, que também apontam para a inexorável decadência dos Meneses. O farmacêutico Aurélio percebe essa dimensão simbólica em uma de suas raras visitas ao casarão:

[...] com a curiosidade e o prazer que sempre haviam me animado, e como se assistisse à demonstração de um espetáculo mágico, ia revendo aquele ambiente tão característico de família, com seus pesados móveis de vinhático ou de jacarandá, de qualidade antiga, e que denunciavam um passado ilustre, gerações de Meneses talvez mais singelos e mais calmos; agora, uma espécie de desordem, de relaxamento, abastardava aquelas qualidades primaciais. Mesmo assim era fácil perceber o que haviam sido, esses nobres da roça, com seus cristais que brilhavam mansamente na sombra, suas pratas semi-empoeiradas que atestavam o esplendor esvanecido, seus marfins e suas opalinas – ah, respirava-se ali conforto, não havia dúvida, mas era apenas a sobrevivência de coisas idas. Dir-se-ia ante esse mundo que se ia desagregando, que um mal oculto o roía, como um tumor latente em suas entranhas. (CARDOSO, 2008, p. 130-131).

As imagens simbólicas presentes no romance criam, em conjunto, a significação alegórica que é vital para a narrativa de *Crônica*, que ganha uma nova complexidade quando compreendida nessa dimensão simbólico-alegórica construída por Lúcio Cardoso. Essa dimensão é apresentada em seu ápice nas cenas que descrevem a lenta agonia de Nina e a sua morte. O momento de seu velório também representa o momento da morte dos Meneses.

A imagem da morte, por sinal, é decisiva para a compreensão da obra em sua dimensão simbólico-alegórica. Ela está presente desde as primeiras páginas do romance, no relato de André, quando este narra suas lembranças com Nina, que agonizava em seu leito de morte, sofrendo com o câncer que degenerava todo o seu corpo. Além disso, as palavras de Aurélio tornam-se ainda mais significativas quando associadas à morte de Nina: quando ele afirma sentir que uma espécie de tumor “roía” o casarão, ele antecipa o câncer que destruiria o corpo de Nina e que representaria, ao mesmo tempo, a queda da casa dos Meneses e sua derrocada final.

O prenúncio da morte de Nina é sentida também pelas outras personagens. Betty, por exemplo, no bloco trinta e quatro, relata o dia em que sua patroa resolveu queimar seus vestidos, dos quais tanto se orgulhava e que eram o seu próprio símbolo de modernidade, beleza e sensualidade que ela impunha aos Meneses:

s/d – Desde que a patroa queimou os vestidos que tenho andado preocupada, imaginando qual o significado exato que teria o seu gesto. Nunca havia me falado com tanta espontaneidade, e à medida que o tempo vai passando sobre os acontecimentos do pátio – já decorreram sete dias – eu me surpreendo ainda abalada com o que assisti. E apesar de tudo, não se desfez a impressão de tristeza que ela havia me provocado; do contrário, com o tempo, ia-se adensando em torno dela aquela atmosfera que eu havia sentido desde o primeiro momento, e que parecia acioná-la não sei a que destino previamente marcado. (CARDOSO, 2008, p. 320-321).

Mesmo que Betty não entenda de forma exata o que representou o gesto de Nina, ela percebe que tal ato foi revestido de simbolismo, apontando para algo definido no destino de Nina. Além disso, a ação de Nina antecede sua segunda saída da Chácara rumo ao Rio de

Janeiro, para onde foi com o intuito de se consultar com um médico (ela não admite que está doente; só sabemos que Nina está com câncer e que não há cura possível para seu estado no bloco trinta e nove, quando o Coronel Amadeu relata seu último encontro com ela e conversa com o médico que a atendeu, que por sua vez revela o real estado de saúde de Nina).

Depois de sua segunda saída da Chácara, Nina retorna quinze dias depois com baús carregados de roupas e vestidos de festa, comprados pelo Coronel. Esse gesto de Nina também é dotado de simbolismo, só que, neste caso, ambíguo: podemos, em primeiro lugar, entendê-lo como um ato de afirmação da vida na morte que se aproxima, pois Nina tenta, mais uma vez, renovar a si mesmo ao comprar novas roupas (essa leitura seria mais coerente, tendo em vista a personalidade de Nina). No entanto, essa ostentação de novas roupas e vestidos também pode ser interpretada como um ato de desespero e negação frente a um destino que já se conhece e do qual não há como escapar (no caso de Nina, é a morte o seu destino).

De qualquer forma, seu gesto é revestido de um caráter trágico, e se torna ainda mais dramático quando contrastado com o estado que seu corpo assumiria algum tempo depois, quando o câncer definitivamente se espalha por seu organismo, fazendo seu corpo, literalmente, se degradar.

A degradação física do corpo de Nina representa, ao mesmo tempo, a degradação do casarão dos Meneses. Sua morte também é a derrocada final de toda a glória decadente dos Meneses. Assim como o corpo de Nina, que era belo e erótico, e que agora exala um cheiro podre e se degrada lentamente, o casarão dos Meneses também agoniza. André constata esse fato na conclusão de seu diário (que abre o romance) logo após a morte de Nina: “Cego, com gestos manobrados por uma vontade que não me pertencia, abria as portas, debruçava-me às janelas, atravessava quartos: a casa não existia mais” (CARDOSO, 2008, p. 20).

A morte de Nina, no entanto, tem outra significação para Ana. Dentro de sua visão deturpada e demoníaca acerca do bem, do mal e do próprio Deus, ela entende que a morte e o sofrimento de Nina são dotados de outro significado: seriam sinais de castigo da Providência divina, que ela tanto havia pedido como prova da existência de Deus:

[...] Sim, por mais que fizesse, e debatesse no meu íntimo, e arrazoasse os fatos, a verdade é que não esperava que ela morresse daquele modo. Não era para mim um acabar normal, uma solução para tantos pontos confrangidos e dolorosos – não desaguávamos ali naturalmente como uma coisa que se esvai, aparando as arestas, consumindo as dissonâncias, e afinal atirando tudo ao insondável do tempo – não, era um castigo abrupto e sem sentido que sobrevinha, uma agressão, o sinal da vontade e da cólera de um Deus provocado em sua justiça. Ah, e então, por muito que estranhasse o efeito daquela morte, não podia deixar de compreender que realmente há uma Providência divina que vela por todos nós, e ninguém poderia me

dizer o contrário, nem mesmo Padre Justino. Ali estava a prova, naquele montão de roupa ensanguentada, e eu não tinha a mínima dúvida de que constituísse um testemunho solene de que meus apelos haviam sido atendidos. [...] (CARDOSO, 2008, p. 414).

Em sua profunda inveja de Nina, ela vê na agonia da rival a justiça divina, que no entanto, não trazia a ela uma alegria genuína, mas apenas um vazio sentimento de que sua “missão” (que era combater o “mal” de Nina) havia terminado:

[...] Durante algum tempo, imóvel, permaneci com o rosto colado junto ao cimento frio. Deus existia, repetia comigo mesma, pelo menos o Deus inflexível e capaz de desferir o raio, mesmo sobre os mais diletos objetos de sua criação – mesmo sobre aqueles que, como Nina, houvessem no seu acúmulo de graça infringindo as severas leis a que são submetidos todos os seres humanos. Agora poderia vagar tranquila, pois tinha certeza de que Deus me ouvia e não desinteressava da pobreza dos meus gestos. Meu espanto nada tinha a ver com a ferocidade do decreto. E isto me transmitia – afinal – uma paz seca, sem nuanças e também sem alegria. Sobre aquele último passo de dança, o que gozava era o sossego da missão cumprida. (CARDOSO, 2008, p. 415).

A morte de Nina é desprovida de qualquer vestígio da beleza que ela emanava em vida. Em seus últimos momentos, seu corpo inerte e em decomposição foi envolvido pelos lençóis de seu quarto (para a satisfação de Ana) e nessas mesmas condições foi velado no centro da sala do casarão, visto por todos Meneses e também pelos moradores de Vila Velha (para a revolta de Betty e Valdo).

A cena do velório de Nina é fundamental para a compreensão da queda final dos Meneses. É por meio dela que as últimas aparências da família mineira caem por terra e sua condição patética é, enfim, desmascarada para toda a cidade. O quinto depoimento de Valdo, no bloco cinquenta e três, mostra ao leitor o processo de desmascaramento da “nobreza” mineira, no espetáculo patético representado pelos próprios Meneses e também pelo próprio Barão. Mas tudo começa com a chegada de Angélica, filha do Barão de Santo Tirso, conhecida na cidade por ser “afetada em suas faculdades mentais” (CARDOSO, 2008, p. 470). Ela pede a Valdo os vestidos da falecida Nina, que foram jogadas no chão da sala do casarão por Demétrio em um acesso de fúria. Angélica alega que quer as roupas para doá-las a um orfanato de meninas, mas fica muito claro que ela as deseja para si mesma, o que deixa Valdo Meneses completamente estupefado:

Senti-me estupefato: ousaria ela pedir as roupas – aquelas roupas – as que Demétrio jogara fora como infetadas?
 – Se não houver transtorno – continuou ela imperturbável – gostaria de aproveitar aqueles vestidos para as pobres órfãs.
 Olhei-a, sem saber o que responder. Ela sorriu-me de novo, e de novo senti aquela impressão de mal-estar.
 – Mas a senhora sabe...
 – Sei, sim. Mas acredite; nada há provado ainda neste sentido. A medicina...

– Não seria melhor adotar uma atitude preventiva?

Ela bateu-me com o leque com se eu tivesse dito uma leviandade:

– Oh, Senhor Valdo, que ideia! Se soubesse como essas meninas são necessitadas... Calou-se. Nada mais tínhamos a dizer um ao outro, evidentemente, mas ela não se afastava, fitando-me com os olhos quase cerrados. (CARDOSO, 2008, p. 471).

A cena continua com a chegada do Barão, acontecimento tão aguardado por Demétrio nos últimos anos. No entanto, o que poderia significar o momento de glória e renascimento dos Meneses (a visita do Barão seria um sinal de prestígio) torna-se mais um elemento do espetáculo patético que está sendo representado.

[...] Logo em seguida, pequeno, carregando um embornal suspenso do braço direito, saltou o Barão, muito vermelho, um tanto assustado, ao que parecia, com o movimento que se fazia em torno dele. Subiu a escada acompanhado pela mulher e, antes de chegar ao topo, encontrou-se com Demétrio. [...] O Barão dirigiu-lhe algumas palavras que não cheguei a perceber quais fossem, e subiu majestosamente o resto da escada. Majestosamente tanto quanto lhe era possível: pequeno, como já disse, gordo, o embornal atrapalhava-lhe os movimentos, e ele defendia o objeto como se contivesse algo de muito precioso. Inclinando a cabeça ora qui, ora ali, num cumprimento seco e circunstancial, foi sentar-se afinal no fundo da sala, bem distante do corpo exposto, e numa banquetta de veludo aí disposta especialmente para a ocasião. Seus pés, calçados com botinas de cano alto, ficaram suspensos no ar, balançando. Como olhasse inquisidoramente em torno – um olhar de português rude e disposto a uma chalaça brutal – os presentes sentiram que deveriam se ocupar de outra coisa [...]. (CARDOSO, 2008, p. 472).

Se a aparência cômica e assustadiça do Barão contrastava com a sua nobre fama na cidade, suas atitudes se contrapõem de forma grotesca à tragédia que se desenrola no velório de Nina:

[...] Aí o Barão, que possivelmente só esperava por esta oportunidade, retirou o embornal do braço, abriu-o e, metendo lá a mão, retirou de dentro uma comida qualquer – talvez uma guloseima. (Por esta época já se achava ele dominado pelo demônio da gulodice, que mais tarde o arrebataria depois de uma tão cruel agonia; não podia separar-se daquele saco de alimento e, onde quer que estivesse, em visita ou em casa, estava sempre mastigando. Flácido, seus olhos haviam adotado um brilho inquieto, sonso, de alguém que se sente espiado a cometer uma falta grave e que, por isto mesmo, está sempre a reclamar misericórdia. E todo ele já começava a dessorar essa coisa açucarada que lhe banhava o rosto, e que lhe emprestava um aspecto tão repugnante, de presunto untado, como se por todos os poros filtrasse a essência dos alimentos que ingeria laboriosa e constantemente). (CARDOSO, 2008, p. 472).

O Barão, pela descrição de Valdo, assume uma aparência animalesca e patética, agindo de forma impensável durante o velório, comendo as guloseimas presentes em seu embornal. Ao mesmo tempo que o desmascara, Valdo também ironiza suas atitudes:

De longe, mal ousando furtivos olhares (diziam-no senhor das mais ricas terras de Portugal...) as pessoas comentavam: “É o Senhor Barão que está comendo, e não havia nisto nenhum escândalo, como se fosse muito próprio da raça dos barões

carregarem para os velórios um embornal de gulodices. [...]”. (CARDOSO, 2008, p. 472).

A derrocada definitiva dos Meneses só é concluída com a chegada de Timóteo, que finalmente sai de seu quarto para afrontar seus irmãos, especialmente Demétrio. Sua chegada também é descrita por Valdo:

[...] um rumor surdo, como o de um rio represado que vai crescendo veio chegando do corredor – veio chegando, e já deflagrava contra as quatro paredes da sala a primeira baba de sua espuma, e de repente, sem qualquer espécie de aviso prévio, com a brutalidade das grandes surpresas, aquele espetáculo estatelou-se aos nossos olhos: Timóteo, numa rede conduzido por três pretos, provavelmente os mesmos que tinham vindo comunicar a chegada do Barão. Tão curto havia sido o espaço de tempo decorrido que cheguei a pensar num conluio, numa combinação qualquer – mas quem, quem naquela casa ousaria dar ouvidos às ordens de um ser praticamente reconhecido como alienado? O certo é que ali estava: a rede, penosamente sustentada por dois homens na parte de trás e um na dianteira, balançava-se à entrada, sem que ninguém conseguisse adivinhar de pronto do que se tratava. (CARDOSO 2008, p. 473).

Ao mesmo tempo magnífico e grotesco, Timóteo se apresenta aos olhos de todos os presentes, impressionando-os, especialmente a Valdo:

[...] Ah, como se modificara, como o tempo agira sobre ele de modo implacável. Não era propriamente gordo, mas imenso, cavado já por todos os sinais dessa agonia própria dos doentes longamente imobilizados, e que é um esvair permanente, como o vapor que segrega um charco. Mal conseguia mover o braço rotundo – sua imensidade, como talhada em chapadões e descidas a pique, era o que mais impressionava – um braço sem vida, mole e desvitalizado como um galho decepado recentemente de uma árvore. Nem mesmo seus olhos eram fáceis de perceber naquela massa humana tratada pelo descaso e pela preguiça: a enxúndia subia-lhe ao longo das faces, modelando uma máscara tão exótica e tão terrível que mais se assemelhava à fisionomia de um bonzo morto do que à de uma criatura vivente e ainda capaz de pronunciar palavras. (CARDOSO, 2008, p. 473).

Valdo, em especial, se regozija com a visão de Timóteo. Pela primeira vez sentem-se unidos pelo ódio que sentem ao instinto prepotente de Demétrio:

[...] Lento, ele percorreu com o olhar a multidão fascinada que o fitava: ninguém ousava fazer um só gesto, nem pronunciara a mínima palavra. Quanto a mim, confesso: o sentimento inicial, que foi o de uma extrema surpresa, e onde se misturavam resquícios de repulsa, cedeu lugar a um sentimento soterrado de orgulho, indefinido ainda, mas que mergulhava nas raízes no mais fundo do meu ser: ah, porque eu também sentia que era Demétrio o fundamentalmente atingido com aquele gesto, e era ele quem pagaria mais caro, com o preço total da sua demissão e da sua vergonha. (CARDOSO, 2008, p. 475).

A ferida moral provocada pela aparição de Timóteo no orgulho de Demétrio também representa para Valdo a abertura de uma nova realidade, uma nova possibilidade existencial, livre dos grilhões que a imobilidade do passado dos Meneses impunha a cada habitante do casarão:

[...] Era isto o que afinal vinha explodir ali, a despeito de todos os esforços que eu poderia tentar, pois o impulso que me arrastava era o de uma completa adesão, necessitando eu desse ato de violência para compor a trama de coisas despedaçadas de que compunha a minha existência – a antiga, que eu acabara de deixar, e a nova, onde eu mal ensaiava meus primeiros passos. Confesso: não tardou muito, e o sentimento que me tomou foi o de euforia, de uma estranha euforia, aliás. Era como se eu dissesse: que me importa o que sucede, se tudo isto já não conta mais para mim, se desse passado já me desprendi como quem abandona no caminho uma mala esvaziada de qualquer conteúdo de valor? [...]. (CARDOSO, 2008, p. 477).

A chegada de Timóteo ao velório, descrita por Valdo, mostra como todos ficaram chocados ante a visão simultaneamente grotesca e fantástica representada por aquele Meneses. Sua imagem simboliza tudo o que os Meneses tanto desprezavam e que tentaram ocultar, assim como fizeram com o retrato de Maria Sinhá, que foi escondido no porão do casarão. Sua aparição constitui, nesse sentido, uma ofensa mortal ao mais tradicional dos Meneses: Demétrio, que alimentava na figura do Barão, um glutão com os dedos sujos pela farinha das empadas que devorava durante o velório, suas esperanças de grandezas. Sua presença representa, enfim, o desmascaramento final dos Meneses.

São sintomáticas as palavras de Timóteo em seu livro de memórias, nas quais mostra uma consciência clara de sua condição e de seu papel na destruição do ciclo infernal dos Meneses:

[...] Antes, muito antes que a música da paixão soprasse em mim seus loucos foles de ouro, já eu renunciara à minha figuração decente, e desafiara os homens com a imagem daquilo que, ai de mim, não podia aceitar sem desprezar-me. E eu sou desses que não sabem viver sem exaltação: foi consciente que me degradei, porque, sentindo-me menor do que os outros, era pelo caminho do martírio que conseguiria elevar-me acima deles, e tornar-me maior do que todos. Nina, dia houve em que o martírio de nada adiantou, e as roupas grotescas com que me cingi, menos do que um acinte aos outros, pareceram-me armaduras de chumbo e de morte. (CARDOSO, 2008, p. 481).

O gesto de Timóteo que mais impressionou Valdo e os demais expectadores é quando ele esbofeteara o cadáver de Nina. Antes, porém, de executar essa ação, ele vê André e passa a observá-lo com atenção. Sua atitude, como afirma Silvana Tótora (2005, p. 182), representa:

[...] um gesto que finaliza seu pacto de destruição dos Meneses e tudo que eles representavam: o trágico dos depreciadores da existência. Diante da eternidade da vida que agora se abre, somente importa afirmá-la. A vida se mostra com a visão de André como um eterno devir sempre aberta ao recomeço. Os Meneses não deixam herdeiro, pois André não é um Meneses, mas o filho do moço das violetas, o jardineiro.

Dessa forma, o círculo infernal que representava a dimensão demoníaca na qual viviam os Meneses finalmente é quebrado. A ilusória intemporalidade baseada pela repetição

que defenderam torna-se uma espiral: a tradição passa a ser ruína, tendo como símbolo máximo o casarão.

Ao final do romance, no último bloco, narrado pela voz de Padre Justino, sabermos que só Ana Meneses permaneceu na Chácara, sendo que esta foi saqueada pelo bandido Chico Herrera e que se encontrava em ruínas. Ana passou a viver no Pavilhão e, ao visitá-la, Padre Justino percebe o estado deplorável no qual ela vivia, morando em um lugar insalubre e agonizando em sua solidão. Ele percebe que o lugar a sua volta é completamente “abandonado da graça de Deus” (CARDOSO, 2008, p. 496).

Depois de confessar a Padre Justino que ela mesma era mãe de André (o pai era Alberto, o jardineiro) e de perguntar a ele se ela também alcançaria a salvação, Ana morre, completando a representação simbólico-alegórica máxima da decadência e ruína totais dos Meneses. Além disso, a agonia de Ana parece estender-se além de sua morte física, como percebe Padre Justino:

Voltei-me para ela, disposto enfim a perdoá-la, mas precisamente em nome desse mal que era uma oposição às suas noções morais, desse mal que eu lhe concedia como a suprema indulgência que se concede a um moribundo. Que ele, em última instância, revestido afinal das formas dessa Graça que ela tanto renegara, apaziguasse suas penas e lhe desse certeza de que vivera, padecera e usara sua essência mortal até o último clarão. Mas, de pé, no quarto quase totalmente escuro, verifiquei que Ana Meneses não existia mais. Inclinei-me para cerrar-lhe as pálpebras e, não sei, julguei perceber que no seu semblante não havia nenhum sinal dessa paz que é tão peculiar aos mortos. (CARDOSO, 2008, p. 508).

É a imagem da morte de Ana que fecha a narrativa em *Crônica*, assim como a imagem da morte de Nina a abriu:

[...] Atando início e fim pela imagem da morte – de Nina e de Ana – Lúcio Cardoso sinaliza para o movimento espiralar que compõe o romance, e reconstrói o itinerário onde o fim é o começo, e vice-versa, onde a vida permanece, ainda que de forma espectral, num cenário onde os mortos – as pessoas e as coisas – recusam-se à inércia e obrigam a memória a continuar trabalhando numa reconstrução permanente e contraditória. (SOUSA, R., 2011, p. 110).

Como já foi dito, as imagens analisadas, presentes em *Crônica*, possuem um papel simbólico e, unidas, constroem o plano alegórico da narrativa. É o seu poder metafórico que as torna tão importantes ao demonstrar o processo de ruína não só dos Meneses e de seu casarão, mas também das Minas Gerais arcaica e, em última instância, do Brasil:

Da metáfora à alegoria, o périplo se fecha. Em uma sequência de imagens, a partir do corpo físico das personagens (concreto e individual) até o *pais* (corpo abstrato do povo brasileiro), passando pela *casa* e pela *cidade*, em um encadeamento metafórico que compõe a alegoria barroca, o texto cardosiano encena a forma alegórica. (SILVA, 2004, p. 175-176, grifos da autora).

Com isso,

O romance deseja ser “a crônica de uma decomposição”, a história da degradação e da decadência de uma família patriarcal; não se trata, apenas, de uma tragédia familiar: as forças do poder geram situações absurdas para se conservarem nos limites de si mesmas, deformando, muitas vezes, a realidade e o próprio mundo. (SILVA, 1995, p. 24).

É a dimensão simbólico-alegórica de *Crônica* que permite uma possibilidade tão vasta de leituras e interpretações da narrativa. Nesse sentido, a crônica da decadência dos Meneses torna-se, num sentido mais amplo, a crônica da ruína da realidade inerte, do mundo sem esperança e de todos aqueles que insistem em relegar suas próprias existências a um diabólico estado de imobilidade e rejeição ao novo, apegando a uma materialidade infernal desprovida de qualquer possibilidade de transcendência e reencontro com o divino. É preciso aprender a morrer, lembrando mais uma vez Padre Antônio Vieira, para que o novo possa nascer, para que o bem torne-se possível e para que haja, de fato, redenção.

CONCLUSÃO

O verdadeiro existe apenas na tensão absoluta. É preciso imaginar um mundo, e criá-lo, onde as forças latentes sejam levadas a um tal paroxismo que sua revelação esteja iminente, ou sua morte. É preciso imaginar um mundo com todas as suas personalidades voltadas para o sol.

Lúcio Cardoso.

O presente trabalho teve como objetivo propor novas (re)leituras do romance *Crônica da Casa Assassinada*, do autor mineiro Lúcio Cardoso. Após a análise dos aspectos principais da citada obra e suas correlações e diálogos com outros tantos autores e pensadores, fica claro que não é mais possível relegar uma produção de tamanha envergadura poética ao esquecimento e/ou (o que é pior) à indiferença.

Aliás, Lúcio Cardoso não é mais apenas um autor mineiro (ou “regionalista”, como quiseram rotulá-lo inicialmente). Deixou de sê-lo quando produziu sua obra, repleta de paixão, mas também de muita consciência e reflexão. Com isso, também deixou de ser apenas um escritor brasileiro: Lúcio agora é universal, e sua obra nos remete constantemente a uma tradição que justifica e nos lembra porque a literatura é uma das formas artísticas mais perfeitas e complexas. Não fosse isso o bastante, Lúcio Cardoso enriquece essa mesma tradição, acrescentando a ela mais páginas memoráveis e inesquecíveis.

Ao reler o Cristianismo sob a ótica da poesia, Lúcio Cardoso se embrenhou por novos mundos e por dimensões mais profundas. Teve a coragem de trabalhar com temas espinhosos e por isso pagou um preço caro: foi tachado de “escritor católico” e sua obra foi tida como “doutrinária” ou “religiosa”, nas acepções mais estreitas e mesquinhas desses termos. Escolheu falar não só do caminho divino ou do demoníaco, mas da estrada que une ambos, a qual cada um de nós precisa seguir ao longo da vida, e que é repleta de pedras e obstáculos e na qual há dores e sofrimento em cada curva; mas nessa estrada há também a esperança, a reinvenção e a redenção. Lúcio Cardoso e seus personagens tiveram a coragem de traçar esse doloroso e por vezes desesperador itinerário, mesmo correndo o risco de perderem-se para sempre no trajeto, exatamente porque sabiam que é arriscando se perder que podemos nos reencontrar.

Desespero, pecado, transgressão, verdade, morte... temas tão complexos foram trabalhados em *Crônica* de maneira que a narrativa não caísse em um tom “catequético” superficial como acusaram os detratores da obra de Lúcio Cardoso (comprovando quão rasa

foram suas leituras). A saída encontrada pelo autor não poderia ser outra: o diálogo, a tensão constante das mais diversas vozes, que buscam, de alguma maneira, encontrar a verdade. A resposta que essas vozes encontram (e nós, leitores, também) é que não há verdades absolutas, que o bem não é uma certeza e que o mal não é inesgotável. A condição da vida é trágica, e enquanto não aprendermos a morrer em nossas antigas convicções, não nos renovaremos, não entenderemos que a linguagem se reinventa e reinventa o mundo ao nosso redor o tempo todo.

Há de se destacar ainda que a dimensão simbólico-alegórica da *Crônica da Casa Assassinada* eleva o romance de Lúcio Cardoso a outro nível de complexidade artística. Cabe, assim, ao leitor, ao adentrar pelas portas que dão acesso ao casarão dos Meneses, entender a realidade reconstruída pela narrativa cardosiana sob a ótica da poética desafiadora de seu autor, que mostra a vida e a existência em toda a sua infinita gama de possibilidades, apresentadas a cada um de nós a cada momento em que se impõem as trágicas escolhas da vida, das quais não é possível fugir.

E que *Crônica da Casa Assassinada* não seja lido como um romance pessimista ou que se pense que a ruína dos Meneses representou o triunfo do mal. É da destruição do arcaico, do antigo, que começa um novo renascimento, iluminado pela esperança de uma nova linguagem e da instauração do bem, como afirma precisamente Eduardo Portella (1977, p. 20):

No recinto da casa desabitada por Deus, ou habitada pelo seu avesso, pela sua ausência-presença, o tempo, de braços erguidos para o céu, cauciona e desdobra a maldição. Cada minuto é um tijolo demolido. A morte “anunciada” a cada momento se associa a esse complô fúnebre. Contudo, a revolta, nascida do fracasso das relações intersubjetivas ao longo da *Crônica*, deixa entrever, pela fresta esquiva, um inequívoco clarão de esperança: é Deus. É a linguagem, enfim? A literatura do destinado que se destina ao destino, parece crer assim. A procura da forma em meio ao disforme, da figura na desfiguração, da transparência dentro do opaco, constituem, aqui, manifestações do trabalho livre da linguagem, sustentadas por um impulso livre superior. A linguagem prometida, essa terra distante, quase inalcançável, e ao mesmo tempo insubstituível, vem a ser, na visão confiante de Lúcio Cardoso, uma instância sagrada, imune à violência. Consolida-se, na *Crônica da Casa Assassinada*, a crença na linguagem, porque a linguagem é o lugar no qual Deus e o homem finalmente se encontram.

É hora, pois, de sairmos da Casa Assassinada de Lúcio Cardoso, com a certeza de que uma parte de cada um de nós também morreu para ressurgir renovada, renascida, pronta para viver uma nova realidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADAMISKI, Leossandro Carlos; BATISTELLA, Fabio Junior; MORAES, Éder Junior. A Subjetividade é a Verdade. In: *II Seminário Nacional de Filosofia e Educação - Confluências*, 2006, Santa Maria. Livro do Evento, 2006, p. 1-7.

ALMEIDA, Marco Rodrigo. Filme inacabado de Lúcio Cardoso terá exibição no Festival do Rio. *Folha de São Paulo*, 15 de setembro de 2012. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/66262-filme-inacabado-de-lucio-cardoso-tera-exibicao-no-festival-do-rio.shtml>. Acesso em: 10 jan. 2013.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução, prefácio, introdução, comentários e apêndices de Eudoro de Sousa. 6ª ed. Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1998.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Trad. de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

BARROS, Fernando Monteiro de. A poética de Lúcio Cardoso: o catolicismo da transgressão. *Revista Soletas*, ano IV, nº 08, São Gonçalo: UERJ, jul./dez. 2004.

BATAILLE, Georges. *O erotismo: o proibido e a transgressão*. Trad. de João Bernard da Costa. 2. ed. Lisboa: Moraes Editores, 1980.

BENJAMIN, Walter. *A origem do drama barroco alemão*. Tradução, apresentação e notas de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BÍBLIA SAGRADA. Trad. dos originais hebraico e grego feita pelos Monges Maredsous (Bélgica). 133 ed. São Paulo: Editora Ave-Maria, 2000.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 3ª ed. São Paulo: Cultrix, 1980.

BRANDÃO, Ruth Silviano. Lúcio Cardoso: a travessia da escrita. In: BRANDÃO, Ruth Silviano (Org.). *Lúcio Cardoso: a travessia da escrita*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998, p. 25-45.

BRANDÃO, Vanessa Cardozo. As cavernas em “A caverna”: dialética, alegoria e multiplicidade de sentido em José Saramago. In: *Revista eletrônica de crítica e teoria de literaturas – Dossiê: Saramago*. PPG-LET-UFRGS. Vol. 02 N. 02 – jul/dez 2006. Disponível em: <<http://www.seer.ufrgs.br/index.php/NauLiteraria/article/viewFile/4878/2793>>. Acesso em: 25 fev. 2013.

BRAYNER, Sonia. A construção narrativa: uma gigantesca espiral colorida. In: CARDOSO, Lúcio. *Crônica da Casa Assassinada*. Ed. crítica org. por Mario Carelli. Allca XX/Scipione Cultural, 1997, p. 717-722.

CARDOSO, Lúcio. *Crônica da Casa Assassinada*. Ed. crítica org. por Mario Carelli. Allca XX/Scipione Cultural, 1997.

_____. *Crônica da Casa Assassinada*. 8ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

_____. *Diários*. Organização, apresentação, cronologia, estabelecimento de texto e notas. Ésio Macedo Ribeiro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

CARELLI, Mario. *Corcel de fogo – vida e obra de Lúcio Cardoso (1912-1968)*. Rio de Janeiro: Ed. Guanabara, 1988.

DOURADO, Autran. *Uma poética de romance: matéria de carpintaria*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

_____. *Ópera dos Mortos*. 6ª ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Difel, 1977.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Os irmãos Karamázov*. Trad. de Paulo Bezerra. 2 vols. São Paulo: Ed. 34, 2008.

FAULKNER, William. *Enquanto agonizo*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Exped, 1978.

GIRARD, René. Do desejo mimético ao duplo monstruoso. In: _____. *A violência e o sagrado*. Trad. Martha Conceição Gambini. São Paulo: Paz e Terra/UNESP, 1990, p.177-206.

_____. *Dostoiévski: do duplo à unidade*. São Paulo: É Realizações, 2011.

KIERKEGAARD, Søren Aabye. *O desespero humano (doença até a morte)*. Trad. de Adolfo Casais Monteiro. São Paulo: Editora Unesp, 2010.

KOTHE, Flavio R.. *Para ler Benjamin*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1976.

JAMESON, Fredric. Versões de uma Hermenêutica Marxista. In: *Marxismo e Forma – Teorias Dialéticas da Literatura no século XX*. São Paulo: Hucitec, 1985.

LOPES, Denilson. *Nós os mortos: Melancolia e Neo-Barroco*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1999.

MACHADO DE ASSIS. *Obra completa em três volumes*. Vol. 1. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 12ª ed. rev. e ampl. São Paulo: Cultrix, 2004.

PAIVA, Bruno Batista de. *A construção simbólico-alegórica da narrativa trágica em Ópera dos Mortos*. Artigo apresentado como Trabalho de Conclusão do Curso de Letras, Habilitação em Português e Literaturas em Língua Portuguesa da Universidade Católica de Brasília - UCB, Brasília: 2009.

PAREYSON, Luigi. *Dostoiévski: Filosofia, romance e experiência religiosa*. Trad. Maria Nery Garcez, Sílvia Mendes Carneiro. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012, pp. 119-120; 123-124; 133; 140-141; 144; 175; 205-206.

POE, Edgar Allan. *Contos de imaginação e mistério*. Trad. de Cássio de Arantes Leite. São Paulo: Tordesilhas, 2012.

PÓLVORA, Hélio. Amar a humanidade inteira. In: FAULKNER, William. *Enquanto agonizo*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Exped, 1978, p. 9-14

PORTELLA, Eduardo. A linguagem prometida. In: CARDOSO, Lúcio. *Crônica da Casa Assassinada*. Ed. crítica org. por Mario Carelli. Allca XX/Scipione Cultural, 1997, p.19-20.

SARDUY, Severo. O Barroco e o Neobarroco. In: MORENO, César Fernández (Org.). *América Latina em sua Literatura*. Trad. de Luiz João Gaio. São Paulo: Perspectiva, 1979, p. 161-178.

SEFFRIN, André. Uma gigantesca espiral colorida (prefácio). In: CARDOSO, Lúcio. *Crônica da Casa Assassinada*. 8ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008, p. 7-12.

SILVA, Enaura Quixabeira Rosa e. *A alegoria da ruína*. Maceió: HD Livros, 1995.

_____. *Lúcio Cardoso: paixão e morte na literatura brasileira*. Maceió: edUFAL, 2004.

SOARES, Débora Racy. Reflexões sobre Melancolia e Alegoria em Walter Benjamin. *Travessias* (UNIOESTE), v. 4 (2), p. 370-377, 2010.

SOUSA, Eudoro de. Arte e Escatologia. In:_____. *Dionísio em Creta*. Estudos de mitologia e filosofia da Grécia Antiga. São Paulo: Duas Cidades, 1973, p. 165-182.

SOUSA, Rafael Batista de. *Um concerto de vozes dissonantes: o moderno e o arcaico em Crônica da Casa Assassinada, de Lúcio Cardoso*. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Teoria e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília – UNB. Brasília: 2011.

TODOROV, Tzvetan. A crise romântica. In:_____. *Teorias do Símbolo*. Tradução de Enid Abreu Dobránszky. São Paulo: Papirus, 1996, p. 193-279.

TÓTORA, Silvana Maria Corrêa. Tragédia em Nietzsche e Lúcio Cardoso. *Revista Verve* (PUC-SP), São Paulo - Brasil, n.8, 2005, p. 160-186.

VIEIRA, Antonio. *Sermões*. Vol. II. Porto: Lello & Irmão, 1959.

VILELA, Andrea de Paula Xavier. A liturgia das cores de uma obra profana. In: BRANDÃO, Ruth Silviano (org.). *Lúcio Cardoso: A travessia da escrita*. Belo Horizonte: UFMG, 1998, p. 87-93.

_____. *Lúcio Cardoso: o traçado de uma vida*. Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte: 2007.