

**Universidade de Brasília**  
**Departamento de Teoria Literária e Literaturas**  
**Programa de Pós-Graduação em Literatura**

**Ludimila Moreira Menezes**

**Dos Riscos e Miasmas: os apelos de um texto-pensamento em**  
***Crônica da casa assassinada*, de Lúcio Cardoso**

Brasília – DF

2016

**Universidade de Brasília**  
**Departamento de Teoria Literária e Literaturas**  
**Programa de Pós-Graduação em Literatura**

**Ludimila Moreira Menezes**

**DOS RISCOS E MIASMAS:**

os apelos de um texto-pensamento em *Crônica da casa assassinada*,  
de Lúcio Cardoso

ao curso de Doutorado em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília, como parte dos requisitos para obtenção do grau de Doutor, elaborada sob orientação do Professor Dr. Piero Luis Zanetti Eyben.

Brasília – DF

2016

**LUDIMILA MOREIRA MENEZES**

**DOS RISCOS E MIASMAS:**

os apelos de um texto-pensamento em *Crônica da casa assassinada*,  
de Lúcio Cardoso

ao curso de Doutorado em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas  
da Universidade de Brasília.

Banca Examinadora:

---

Dra. Fabricia Rodrigues Wallace  
Universidade de Brasília — Presidente

---

Dra. Raphaella Mendes Silva de Castro Lira Yaakoub  
Universidade Federal do Rio de Janeiro — Membro Externo

---

Dr. Igor Ximenes Graciano  
Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira  
— Membro externo

---

Dr. Anderson Luís Nunes da Mata  
Universidade de Brasília — Membro interno

---

Dr. André Luís Gomes  
Universidade de Brasília — Membro interno

---

Dra. Cintia Carla Moreira Schwantes  
Universidade de Brasília — Membro interno — Suplente

## SUMÁRIO

<b>Introdução</b> .....	12
<b>Capítulo I: De um mundo em riscos: uma sintaxe de transgressão e súplicas</b> .....	21
1.1 Abertura de um tríptico .....	22
1.2 Uma leitura desde a morte: um prelúdio para o que recende em <i>Crônica</i> .....	26
1.3 <i>Crônica</i> em excesso e nostalgia: contracampos de uma linguagem incestuosa e enlutada.....	36
<b>Capítulo II: Do rastro anti-humanista: por uma história sincrônica de <i>Crônica da casa assassinada</i></b> .....	76
2.1 Por uma investida sincrônica desde a leitura de <i>Crônica da casa assassinada</i> ..	77
2.2 Do espectro de uma Literatura anti-humanista: ressonâncias e filiações desde <i>Crônica da casa assassinada</i> .....	107
<b>Capítulo III: Uma leitura em paródia perversa da trindade cristã: Valdo, Ana e André sob análise</b> .....	125
3.1 Da dizimação: memorabilias ruinosas da casa dos Meneses .....	126
3.2 Da maldição e do desastre: o fracasso de um quase patriarca.....	133
3.3 Da decaída de uma vida em infortúnios: as marcas ruinosas em sombras de vingança e ressentimentos.....	160
3.4 Do dispêndio como virtude: retratos de êxtase e de luto.....	186
<b>Considerações finais</b> .....	209
<b>Referências Bibliográficas</b> .....	214

*à Micaila, ao Breno.*

## AGRADECIMENTOS

De Patos de Minas a Paris: Um doutorado que durou bilhões de anos:

À CAPES por todo incentivo e apoio financeiro.

Ao Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior, PDSE, instituído pela CAPES, pelo projeto e pela transformação radical de tantas vidas de estudantes, inclusive a minha.

À professora Regina Dalcastagnè pela primeira acolhida no curso de Doutorado em Literatura, pela Universidade de Brasília.

Ao professor Piero Eyben pela comunhão desde as aulas fabulosas, sempre viagens sincrônicas e tão imensas, pelo aceite de me orientar e me acolher como orientanda.

Ao professor Leonardo Tonus, que naquele curso matinal sobre Samuel Rawett entre leituras e cafés fez despontar o convite para o estágio doutoral na Paris IV. Ao anfitrião das pesquisas realizadas ali e na BNF, meu obrigada.

À professora Fabrícia Wallace pela participação e leitura do texto da qualificação.

À professora Elizabeth Hazin pela participação na banca de qualificação dessa tese. Sua presença é inspiradora, suas expedições críticas aos textos literários tramam lugares poéticos para o exercício da crítica.

Aos meus alunos e alunas das turmas de Fundamentos da História Literária, de Prática e Análise do texto e de Introdução à Teoria Literária pela construção de entendimentos sobre a Literatura desde os textos literários

Maisa Moreira Braga e Menezes e Arlindo Alves de Menezes: dupla fantástica que assistiu impérios ruírem, lagoas transbordarem, matas desaparecerem, casas se consumirem e, no passo do amor educaram suas filhas, construíram mil mundos embalados pela bravura, pela doçura, pela amizade. Todo esse percurso é sobre a força que aprendi e que também vem de vocês.

À minha moscovita, Micaila Moreira Menezes, pela eterna pulsão de irmandade, pelas conquistas nossas que são partilhadas, sempre, em ritmo de festejo desde o

encorajamento, a admiração e a força também nossos. Pelos dias da infância que foram mais do que divertidos pois você estava comigo, pela nossa adolescência descobrindo sons na Mtv e nos redescobrimos como jovens em uma cidade grande, por essa juventude que não há de acabar enquanto Cacá e Lú forem uma duplinha no mundo. No acúmulo dos gestos de afeto, de empoderamento acendo aqueles que são vários: sua fé em mim! Obrigada por existir!

Ao amigo Saulo Moreira, pela acolhida tão fraternal e pela amizade que me salvou em tempos inverniais em Paris. Você tornou a nossa imaginada Minas mítica possível. Brasília e minha família te esperam no seu regresso!

À Leda Claudia, como uma Corte intergaláctica que vibra em riscos, em bailes, em banquetes nossa comunhão excede a realeza e seus ritos. Pelos afagos como fotogramas de um filme com final feliz, pela sua coragem que me inspira e pelo infinito de goodvibes que você mobiliza. Eu quero você por perto sempre!

À Luísa Leite, presente do doutorado, pela companhia que desperta aventuras e conchama a sorte, pelas interações que sempre trazem calorzinho, graça e prazer.

*Crônica da casa assassinada* aportou como meteoro, daqueles que fulminam um planeta e instauram uma nova era. Ao Breno, pelo primitivo-tempo-do-amor, pelas noites-manhãs-madrugadas de júbilo encarnados em dancinhas extemporâneas, em arquivos dessa tese relidos-e-relidos, por você, em um crescente de discussões, de anotações, de sugestões, de ponderações.

Do seu fôlego incomensurável para a leitura, da sua ficção que violenta mundos, uma inspiração que me acompanha. Sem a felicidade brutal advinda dessas comunhões extremadas o bem-estar na barbárie não teria vingado e prosperado, obrigada por cada leitura, por cada gesto de encorajamento. A você, que não só lançou o meteoro-presente como se tornou nesses bilhões de anos que durou o doutorado meu par de guacas e uisques, meu par romântico e meu par intelectual, eu dedico essa tese

Por que culpá-la se ela encheu meus dias  
De mágoa, ou se incitou às tropelias  
Os ignorantes e jogou com vidas,  
Pondo as velas contra as avenidas,  
Quando eles tinham ousadia e flama?  
Como fugir a essa pulsão funesta  
Que a nobreza fez simples como a chama?  
Beleza como um arco tenso, raça  
Estranha a uma era como esta,  
E cruel, de tão alta e singular?  
Que poderia ela contra a graça?  
Que Tróia a mais teria que incendiar?  
(Yeats)



## RESUMO

MENEZES, Ludimila Moreira. Dos Riscos e Miasmas: os apelos de um texto-pensamento em *Crônica da casa assassinada*, de Lúcio Cardoso. Tese de doutorado. Orientador Piero Luis Zanetti Eyben. Brasília: Universidade de Brasília, 2016, 219 p.

Ao narrar os infortúnios de uma família apossada pela decadência, Lúcio Cardoso em *Crônica da casa assassinada* alcança o que nesse estudo se qualifica como texto-pensamento, grandeza artística em que o escritor alcança capacidade de revelação equivalente ou superior ao que é considerado como exclusivo da seara da filosofia. Perfazendo-se sob o signo de Lázaro, em tempos de miasmas, *Crônica da casa assassinada*, em sua estrutura e plasticidade, composto em linguagem incansável de longos apelos, traz em suas potências anti-humanistas e malditas uma força outra que a da literatura brasileira consagrada em compêndios escolares e cânones que almejam a redenção do humano.

Palavras-chave: *Crônica da casa assassinada*. Linguagem. Texto-pensamento. Luto. Erotismo. Nostalgia

## ABSTRACT

MENEZES, Ludimila Moreira. *Dos Riscos e Miasmas: os apelos de um texto-pensamento em Crônica da casa assassinada*, de Lúcio Cardoso. Tese de doutorado. Orientador Piero Luis Zanetti Eyben. Brasília: Universidade de Brasília, 2016, 219 p.

As it narrates the misfortunes of a family hounded by decadence, Lúcio Cardoso, in *Crônica da casa assassinada*, reaches what this study qualifies as thought-text, an artistic greatness in which the writer reaches the capacity of revelation equivalent or superior to what is considered exclusive to philosophy. Through the sign of Lazarus, in times of miasmas, *Crônica da casa assassinada*, in its structure and plasticity, composed in indefatigable language of long appeals, brings in its anti-humanist and damned powers a strength that is different from most of the canonical texts of Brazilian literature, transmitted in the schoolbooks, which aim at the redemption of the human being.

Key-Words: *Crônica da casa assassinada*. Language. Text-Thought. Mourning. Eroticism. Nostalgia.

## RÉSUMÉ

MENEZES, Ludimila Moreira. Dos Riscos e Miasmas: os apelos de um texto-pensamento em Crônica da casa assassinada, de Lúcio Cardoso. Tese de doutorado. Orientador Piero Luis Zanetti Eyben. Brasília: Universidade de Brasília, 2016, 219 p.

À travers de la narration des malheurs d'une famille frappée par la déchéance, Lúcio Cardoso atteint ce que dans cette étude se qualifie comme texte-pensée, grandeur artistique par laquelle l'auteur se montre capable d'un niveau de révélation équivalente ou supérieure à ce que l'on considère le champ exclusive de la philosophie. En se constituant sous le signe de Lázaro, en temps de miasmes, Crônica da casa assassinada, en termes de sa structure et plasticité, écrit en langage inépuisable de longs appels, montre à travers de ses pouvoirs anti-humanistes et maudits une force autre que celle de la littérature brésilienne consacrée dans les compendiums scolaires et canons qui ont pour but la rédemption de l'humain.

Mots-clés: Chronique de la Maison assassinée. Langage. Texte-pensée. Deuil. Erotisme. Nostalgie

## INTRODUÇÃO

O prolongar da paixão venturosa é o lugar que essa tese acontece. Há na escolha de *Crônica da casa assassinada* como objeto para uma tese de doutoramento uma concentração de atrações ao livro aportado como presente: desde o gesto daquela surpresa vinda da promessa de mundo extremado em lances de deslumbramentos e de dancinhas à leitura em maravilhamento com a linguagem barroca em amavios pela ruína, pelo amor, pela nostalgia, à revinda de uma Minas Gerais mítica, terra que tanto me fascina e me assombra. Como se propor um estudo a respeito das paixões humanas estando inteiramente sujeita a elas? Onde buscar o distanciamento supostamente ideal para uma apreensão mais isenta do objeto? Não seria a pessoa acometida por esses ímpetos inesperados ao objeto, como que joguete das próprias emoções, e a paixão, o sujeito, aquela que age?

Atração e fascínio desatando um abandono de projeto anterior de tese sobre a emergência das doenças na literatura brasileira e francesa contemporânea e, diante de um minguar do tempo, dois anos, como construir um estudo que minimamente dê conta do poder do romance de Cardoso, para qual uma vida inteira parece pouco? Ao final do demorado e mesmo assim muito curto percurso do doutorado, percebo que nenhuma outra situação que não a de quem foi acometida por paixão fulminante seria cabível para empreender uma tese como essa.

Compor parágrafos que ressoem pelo menos um pouco do que Lúcio Cardoso com seus personagens lamentosos conseguiu ressoar em mim, de fazer avivar todos os melhores textos de crítica, de teoria, de leitura que tive acesso em minha trajetória de estudiosa e apaixonada por Literatura. Pois é apenas a palavra paixão que pode definir a relação de quem lê com aquilo que é compulsivamente relido, travessia repetida que revela searas estranhamente novas a cada passagem, detalhes extraordinários e até mesmo inacreditáveis, literalmente, ao serem reportados a um interlocutor que não tenha revisitado o texto nos últimos anos, ou meses, ou semanas. Betty é britânica? O pai de Valdo tem nome? Padre Justino é um ancião mais do que longo? O médico se surpreende com a pronúncia incompreensível de uma das criadas? No fluxo ininterrupto de emoções evisceradas, detalhes que a princípio seriam de destaque têm a oportunidade de surpreender na segunda, terceira, quarta leituras, como que escondidos. Obra inesgotável, mesmo que em palavras fixas, permanentes, a serem redescobertas a cada nova geração de leitores.

O comboio posteridade que se afiança na fortuna crítica do passado, do presente propõe quase sempre o acesso ao mundo cardosiano pelas eras de sua escrita<sup>1</sup>. Assim, a fase de matiz regionalista comportaria os romances da década de 1930 como *Maleita* (1934), *Salgueiro* (1935), o ciclo mais intimista com a publicação de *A Luz no subsolo* (1936), *Mãos Vazias* (1938), *Dias Perdidos* (1943), *Crônica da casa assassinada* (1959), o romance incompleto *O Riso Escuro ou o Pavão de Luto*, também inacabado, na edição de Otávio de Faria, o romance *O viajante* (1973) a obra poética; *Poesias* (1941); *Novas Poesias* (1944); os contos e as novelas publicadas primeiramente nos suplementos literários durante as décadas de 1940 e 1950, e sua produção como roteirista de cinema em *Almas adversas*, de João Tinoco de Freitas (1948) e o inacabado *A mulher do lado* (1949). Também as composições de peças teatrais e os diários. Mario Carelli (1991, p. 632-633) em seu ensaio *A consumação romanesca* presente na edição crítica de *Crônica da casa assassinada* discute a produção teatral de Cardoso abordando o fracasso em seu intento de revitalizar a produção nacional com a criação do Teatro de Câmara, no entanto, destaca a concepção de três peças: *O Escravo* (1946); *A corda de prata* (1947); e *Angélica* (1950). Carelli também ressalta a elaboração de *O Filho pródigo* escrita a convite de Abdias do Nascimento e de Santa Rosa para o Teatro Experimental do Negro e a adaptação para o teatro de *O coração delator*, conto de Edgar Allan Poe. Também são citados *O Enfeitiçado* (1954) e *O Homem pálido* produções concomitantes a sua incursão ao mundo cinematográfico.

Dentre as novelas estão *Mãos Vazias* (1938), *O desconhecido* (1940), *Inácio* (1944), *A professora Hilda* (1946), *O anfiteatro* (1946), *O enfeitiçado* (1954), *Três histórias de província* (1969), *Três histórias da cidade* (1969). Organizado em 2002 por André Seffrin, o livro de novelas editado pela Civilização Brasileira conta com *Inácio*, *O enfeitiçado* e *Baltazar*. Também pela Civilização Brasileira é publicado em 2012 *Contos da ilha e do continente*, um compêndio de contos selecionados e organizados por Valéria Lamego. Outro trabalho de 2012 da mesma editora são os *Diários* organizados por Éσιο Macedo Ribeiro que conta além do mapeamento e compilação de todos os diários com um estudo bibliográfico e cronológico. Éσιο Macedo também é o responsável pela organização de *Lúcio Cardoso: Poesia Completa* (Edusp), de 2011, as datas recentes servindo como mostra de espaço canônico muito recentemente alcançado.

---

<sup>1</sup>Ver: PAES, José Paulo; MOISÉS, Massaud. (1980). *Pequeno Dicionário de Literatura Brasileira: biográfico, crítico e bibliográfico*. Editora Cultrix; e, BOSI, Alfredo. (2006). *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix.

Levantamento feito em 2012 pela tradutora Denise Bottmann, autora do blog "Não Gosto de Plágio" revela a atuação rigorosa de Lúcio Cardoso no ofício da tradução<sup>2</sup>. A maior parte das obras foram editadas pela José Olympio e pela Cruzeiro e são de autores e de autoras integrantes de uma tradição de escrita senão barroca, elíptica e de empenho trágico como Edgar Allan Poe, Emille Brontë e o livro de Jó da Bíblia.

No que concerne a produção acadêmica acerca de *Crônica da casa assassinada* o mapeamento de dissertações e teses revela o fascínio e o constante exercício ancorado em uma tradição da crítica literária animada com a ideia de desvendamento das condições de produção e de aproximação com temas inspiradores. Claro que o repertório analítico não se restringe a essas pautas e existem trabalhos que aportam em um outro legado de abordagens que revigoram a fortuna crítica. Desse domínio irregular entre duas heranças, convém conferir algumas pesquisas<sup>3</sup> para percorrer o espectro

---

<sup>2</sup> (Bootman, 2012) Austen, J. *Orgulho e Preconceito*. Rio de Janeiro, 1940  
Baring, M. *A Princesa Branca*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1946  
Bíblia Sagrada. *O Livro de Job*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1943 (ilustrações de Alix de Fautereau).  
Brontë, E. *O Vento da Noite*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1944 (ilustrações de Santa Rosa)  
Defoe, D. *As Confissões de Moll Flanders*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1947  
Defoe, D. *Os segredos de Lady Roxana*. Rio de Janeiro: Pongetti, 1945  
Garin, Nicolai: "A primavera da vida". In: *Três novelas russas*. Rio de Janeiro: A Noite, 1950  
Goethe, J. W. *Memórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1948.  
Kälidāsa. *A ronda das Estações*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1944  
Leroux, G. *O fantasma da ópera*. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1944  
Poe, Edgar. *O coração delator*. Adaptação teatral. Rio de Janeiro: 1947  
Sinclair, Up. *O Fim do Mundo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1941  
Stoker, B. *Drácula: O Homem da Noite*. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1943  
Tolstoi, L. *Ana Karenina*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1943  
Tolstoi, L. "Ivan, o imbecil". In: *Os russos: antigos e modernos*. Rio de Janeiro: Leitura, 1944  
Vance, E. *Fuga*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1944.  
Zamiatin, E. A caverna, In: *Os russos: antigos e modernos*. Rio de Janeiro: Leitura, 1944.

<sup>3</sup> Ricarte, Patrícia Chanely Silva. *Um grito para o céu: arte e pensamento em Crônica da casa assassinada*. 2007. UFG. Dissertação.  
Souza, Glória Regina Carvalho de. *Quando as palavras pintam cenas: um estudo da construção de imagens na obra Crônica da casa assassinada, de Lúcio Cardoso*. 2009. UERJ. Dissertação.  
Sáber, Rogério Lobo. *Justa vingança: uma leitura aproximativa dos romances "Crônica da casa assassinada" e "O morro dos ventos uivantes"*. 2014. UNICAMP. Dissertação.  
Paiva, Rejane Debbie Fernández Loureiro de Paiva. *Fluidez e estagnação: a espacialização do tempo em Crônica da casa assassinada, de Lúcio Cardoso*. 2013. UFMG. Dissertação.  
Cardoso, Elizabeth da Pena. *Feminilidade e transgressão – uma leitura da prosa de Lúcio Cardoso*. 2010. USP. Tese.  
Santos, Cassia dos. *Uma paisagem apocalíptica e sem remissão: a criação de Vila Velha e da Crônica da casa assassinada*. 2005. Unicamp. Tese.  
Neta, Maria Madalena Loredo. *"Crônica da casa assassinada": uma poética da finitude*. 2007. UFMG. Dissertação.  
Sousa, Paula Francioli de. *A manifestação do grotesco nos romances de Lúcio Cardoso*. 2013. UFMG. Dissertação.  
Freire, Rafael Soares. *Crônica dos desvanecimentos: dialética e psicanálise entre as ruínas da casa assassinada*. 2014. UnB. Dissertação

dessas fortunas. Vale ressaltar a relevância da Fundação Casa de Rui Barbosa e de seu arquivo Lúcio Cardoso na promoção e impulso da pesquisa sobre a produção cardosiana, desde versões manuscritas de poemas a documentos inéditos como peças de teatros. Essa instituição foi responsável no ano do centenário do autor (1912-1968) por uma programação composta de mesas-redondas e lançamentos de livros de pesquisadores.

Outro índice de fortuna crítica<sup>4</sup> são os livros publicados por acadêmicos, jornalistas, parentes, professores acerca do universo cardosiano. Dessa relação destacam-se: *Lúcio Cardoso: a travessia da escrita* organizado pela professora da UFMG, Ruth Silviano Brandão (1998); *Lúcio Cardoso: paixão e morte na literatura brasileira* (2004), de Enaura Quixabeira Rosa e Silva, *Por onde andou meu coração* (1968), livro de memórias publicado pela José Olympio e *Vida vida* (1973) ambos da irmã do autor, Maria Helena Cardoso; e, *Lúcio Cardoso em corpo e escrita* (2012), de Beatriz Damasceno. Nesse estudo de Damasceno, a autora expõe e analisa o universo explorado por Cardoso, após a paralisia advinda do derrame cerebral, um “novo corpo de voz” (Damasceno, 2012, p. 43) materializado nos diários de exercícios e na pintura com, para retomar Damasceno, a escolhas de cores que escrevem: “Usava as tintas como usava as palavras, ambas lançadas aos excessos na tela e no papel. Sua expressão é sem limite, densa, transbordante. Escritura e pintura de carne e sangue.” (Damasceno, 2012, p. 110)

No campo da cinematografia, o longa-metragem inacabado, escrito e dirigido por Lúcio Cardoso, *A mulher de longe* (1949), foi recuperado a partir dos negativos identificados na Cinemateca Brasileira (SP) pelo cineasta Luiz Carlos Lacerda (2012) que o transformou em um documentário. Desde inspirações e adaptações estão os longas de Paulo César Saraceni: *Porto das Caixas* (1961) que conta com argumento de Cardoso, *A casa assassinada* (1971) e *O viajante* (1999) e a peça *Crônica da casa assassinada* (2011) dirigida por Gabriel Villela e adaptada por Dib Carneiro Neto.

---

Sousa, Rafael Batista de. Um concerto de vozes dissonantes: o moderno e o arcaico em *Crônica da casa assassinada* de Lúcio Cardoso. 2011. UnB. Dissertação.

Vilela, Andréa de Paula Xavier. *Lúcio Cardoso: o traçado de uma vida*. 2007. UFMG. Tese.

<sup>4</sup> Para um mapeamento mais detido e amplo acerca da e sobre a produção cardosiana ver o estudo de Ésio Macedo “O riso escuro, ou, O pavão de luto: um percurso pela poesia de Lúcio Cardoso, Bibliografia anotada (1934-2005)” que se expande em vários domínios: da poesia a bibliografia anotada que expõe os romances, as traduções, as novelas, suas incursões na literatura infanto-juvenil, nas artes plásticas, crítica literária, no cinema e no teatro.

*Crônica da casa assassinada* se apropria de um anedotário mineiro de assombrações, de santos, de rezas, de sobrenomes guardiões de épocas áureas, de sacrilégios revertidos em pragas em uma textura de granulações expressionistas em uma voltagem que transcende uma reproduzibilidade simbólica:

Graças à exuberância imagística da prosa, o desmantelamento do romance (polifônico mas não polimórfico) é compatível com a unidade orgânica do estilo cardosiano, como se os diversos personagens entrassem num jogo de heterônimos orquestrados pela Voz do autor. Todos participam de um mesmo pesadelo acordado, nenhum protagonista-narrador possui a verdade. Só a conjunção das diversas visões parcelares e por vezes contraditórias permite a percepção globalizante de uma realidade complexa e ambígua. Assim a respeito da presença-ausência de Deus na vida dos homens, a revolta de André não é menos verdadeira do que as afirmações do Padre Justino ou a meditação evangélica de Timóteo. Estas declarações se respondem uma à outra. (Carelli, 1991, p.724-725)

Sob esse aspecto, parto do texto-pensamento sumamente agônico de *Crônica da casa assassinada* e, nesse périplo exorbitado pela linguagem incansável e irretocável, pelos apelos que irrompem significações, proponho, em risco, um estudo literário-filosófico que potencialize essa interação, priorizando o gesto de escrita dos personagens, a escritura vertida e os movimentos de despersonalização, de empoderamento frente ao outro, sempre estranhado na narrativa: “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, 2009, p. 370)

Texto-pensamento como um romance que compõe um material que excede a pertença aos desígnios referencialistas de uma Literatura, à função comunicativa do significado, como uma linguagem que pelos riscos do gesto escritural<sup>5</sup> excita uma radicalidade descontínua e um rasgo contínuo nos sentidos de um mundo ruinoso. A Literatura como produtora de um pensamento sobre o erotismo, sobre o luto, um texto-pensamento para com George Bataille pensar a literatura como “lugar privilegiado da paixão” (Bataille, 1989, p. 27)

A composição da tese se dará em três capítulos. O primeiro capítulo apresenta uma leitura de *Crônica da casa assassinada* desde os apelos de um texto que constrói e

---

<sup>5</sup>O gesto escritural pensado aqui desde os estudos de Barthes, Blanchot e Derrida figura como o acontecimento literário que rasura o caráter informacional da palavra, que distende a dimensão do significado para o limiar de outros sentidos que ele assume em seu próprio perfazimento ficcional, para além das diretrizes de um referente.



revela um mundo em riscos. Para essa interpretação de um mundo em delito e excesso que dissemina súplica e alteridade em terreno assombrado convoco em conversa para distender os contracampos da linguagem, a assunção e o encriptar do segredo, do perjúrio em *Crônica*, críticos, ensaístas, filósofos e psicanalistas.

Do rastro da transgressão e do enigma que se perfazem no romance, os estudos de George Bataille sobre a Literatura e sua inorganicidade: “Sendo inorgânica, ela é irresponsável. Nada se apoia nela. Ela pode dizer tudo.” (Bataille, 1989, p. 22), suas categorias que buscam revelar – e compor pela reatualização da análise – um mundo sobre e da dilapidação: a consumação, o sacrifício, a maldição advindas de seus poemas-etnografias, as noções de erotismo, do excesso, de interdito e da transgressão, da paixão que assombram a unidade (ontologia?) do ser, a experiência com o sublime desde o encontro com um outro que fulmina e arrasa o si em um movimento ascensional de terror e gozo são elementos despertados e transluminados nesse comparecimento com *Crônica casa assassinada*.

Transgressão que se prolonga na noção de terror discutida por Lúcio Cardoso em seu Diário de Terror, terror como atração ao ilimitado, ao impulso de ultrapassamento:

Chamo de terror à época em que é possível o pleno conhecimento do ser, não de suas condições psicológicas, mas de suas prerrogativas abissais e estranhas. Terror é a época do conúbio com o abismo, não porque conquistemos uma fictícia liberdade, mas porque a liberdade nos conquista, somos ela própria, voltados para o segredo que é o nosso verdadeiro clima. O terror é uma época de ultrapassamento. É um impulso único e violento de todo o ser para regiões de intempéries e de insegurança; é uma dilatação anormal para zonas inabitadas e desumanas, onde somos o único guia, o único farol, além de fronteiras que não nos seria permitido atravessar em épocas comuns, e onde encontramos finalmente a essência esquiva, ambiciosa e cheia de espanto que nos governa. (Cardoso, 2012, p. 520)

O autor de *Crônica* evidencia que “o terror é a época da criação no centro da catástrofe.” (Cardoso, 2012, p.523) e ainda argumenta que o terror “não é um movimento de abertura e de esclarecimento, mas ao contrário, uma ocasião de fuga, uma possibilidade de segredo e de renúncia à luz do dia”(Cardoso, 2012, p. 522).

Ao que assumo do passo dramático, da decomposição dos laços familiares, do corpo, da casa que se impregna e recende em uma devoção sinestésica de ruína do texto, ao texto como o resto que persiste, que ultrapassa a morte – (como Lázaro em sua emblemática e eterna revinda), mesmo que vertiginoso e em excesso –, vislumbro uma erótica da nostalgia em tempos de miasmas forjando um luto impossível no romance. O acesso a um pensamento erótico e do luto desvelado pelo texto mobiliza uma série de

diálogos, de estudos sobre a linguagem que vela, porta e prediz o outro, seja ele o mundo, o personagem ou o amor.

De um convite que rasura o estatuto solene da convocação tem-se um quase banquete ou banquete em porvir: Maurice Blanchot, Andrei Tarkovski, Roland Barthes, Jacques Derrida, Leyla Perrone-Moisés, Sigmund Freud em (re) encontros intermitentes, furtivos ou demorados com *Crônica* e com a leitora-crítica.

No segundo capítulo, sob o signo de uma perspectiva sincrônica desde as investidas de Ezra Pound sobre uma constelação-permanência de obras longevas e das problematizações de Roman Jakobson e de Haroldo de Campos a uma crítica em ímpeto teleológico de abordar a obra literária sempre pela associação, conexão com a dada época de sua criação, apresento nesse segundo capítulo uma transvaloração do lugar docilizado que o romance ocupava em certas taxonomizações.

Proponho a partir dessas considerações de Campos um corte sincrônico em abertura arriscada de *Crônica* com outras obras de linguagem senão barroca, de matiz expressionista ou de dicção anti-humanista... Sob esse aspecto, convoco e distendo a consideração de Eliane Robert Moraes sobre a produção batailleana e sua manifestação que se forja em um fora dos paradigmas humanistas. De todas as garantias dessa investida crítica, extrair do romance de Cardoso a tradição de uma linguagem maldita e fazê-lo perviver da antiguidade clássica à contemporaneidade.

Diante do meu próprio espanto da descoberta e anterior desconhecimento dessa obra majestosa, e do reconhecimento da surpresa na reação dos alunos da graduação em Letras da Universidade de Brasília, mesmo com o romance há mais de cinquenta anos publicado e recebido comentários (às vezes esparsos, como que estrangidos) de praticamente todas as figuras de importância do meio cultural, impôs-se nesse capítulo uma abordagem, ainda que breve, que desse conta da situação do romance na tradição literária brasileira que não se distancia da historiografia literária ocidental que em sua verve humanista senão induz um apagamento das produções tomadas como malditas, desgraçadas operam em uma tentativa de torná-las sintomáticas de uma excentricidade esparsa e não comum às artes, à Literatura.

Para um entendimento da noção, da ideia que se perfaz aqui do barroco retomo os estudos do crítico Haroldo de Campos para com ele apontar, tatear, para um espectro do barroco que se trama em *Crônica*. Em *O sequestro do Barroco na Formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Matos*, o ensaísta aborda a questão da exclusão do barroco no compêndio analítico de Antonio Candido e reputa esse

sequestro à uma perspectiva histórica de matiz substancialista (Campos, 2011, p. 23) que preconiza uma evolução literária “que responde a um ideal metafísico de entificação do nacional” (Campos, 2011, p. 23).

Nessa senda analítica, argumenta que em *Formação*, Gregório de Matos não existe literariamente em perspectiva histórica até o romantismo, pois não se inscreveria nesse “projeto literário do Romantismo ontológico-nacionalista.”(Campos, 2011, p. 40). Ainda que Campos se detenha em uma análise tensionada pelo apagamento de Gregório de uma historiografia literária vislumbrada por Candido, que segundo o crítico seria um modelo que “ênfatiza o aspecto “comunicacional” e “integrativo” da atividade literária, tal como este se teria manifestado na peculiar síntese brasileira de classicismo e romantismo (“mistura do artesão neoclássico ao bardo romântico”, I, 28)” (Campos, 2011, p. 40) sua investida por uma metodologia outra, por uma história constelar, que pretere a busca por uma literatura empenhada com “sentimento de missão” e que chegava, sinaliza o autor, “por vezes, a tolher o “exercício da fantasia”, mas que, por outro lado, era capaz de conquistar “sentido histórico e excepcional poder comunicativo” e, assim, de tornar-se a “língua geral duma sociedade à busca do autoconhecimento” )” (Campos, 2011, p. 40) se abre a um panorama que ao revelar a potência do barroco na obra de Gregório, problematiza uma perspectiva diacrônica da Literatura e, no rastro do signo Barroco, redimensiona a concretude do Barroco para além de um viés ou valor formativo, em uma estética do dispêndio.

Assim, para o crítico, não cabe ao Barroco, e, aqui acrescento, aos seus rastros, uma emergência desde a capacidade de síntese, em sua estética são “ênfatizadas as funções poética e metalinguística a autorreflexividade do texto e a autotematização inter-e-intratextual do código.” (Campos, 2011, p. 41). Ainda para se demorar em uma irradiação desorbitada do conceito do Barroco, nesse contrampo entre superabundância e desperdício, Campos retoma as análises de Severo Sarduy para fazer reverberar ecos de um percurso em desmesura:

“Contrariamente à linguagem comunicativa, econômica, austera, reduzida à sua funcionalidade – servir de veículo a uma informação – a linguagem barroca se compraz no suplemento, na demasia e na perda parcial de seu objeto”. O Barroco, poética da “vertigem do lúdico”, da “ludicização absoluta de suas formas”, como o tem conceituado entre nós Affonso Ávila. O Barroco que – na concepção de Octavio Paz, referindo-se a Sor Juana Inés de la Cruz, contemporânea de nosso Gregório – produziu, no espaço americano, um poema crítico, reflexivo e metalinguístico, um “poema da aventura do conhecimento”, *Primero sueño* (ca. 1685), que se anteciparia, como tal, a esse poema-limite da Modernidade que é o *Coup de dés* de Mallarmé... (Campos, 2011, p. 41)

Sobre esse percurso do Barroco, Campos em seu *Reoperação do texto*, argumenta que “é uma pérgula debuxada ao longo da história e que a recolhe numa figura circular, espiralada, não como sucessão linear de eventos, mas como tropismo de formas que se entre-espelham.” (Campos, 2013, p. 149). Ao citar o poeta Lícofron, de Alexandria, do século III a.C., o crítico sublinha que o autor de obras perdidas e de Alexandra “usa de um verdadeiro processo metalinguístico de construção do texto.” (Campos, 2013, p. 149). Em um paideuma que se perfaz no lance da concomitância das obras, que se metaforiza na plasticidade apoteótica de uma linguagem às voltas com seus domínios do visual, do melódico, do intelecto, o crítico convoca nomes como o Li Shang-Yin poeta da Dinastia T’ang tardia, Gongora, Mallarmé, Sousândrade, Lezama Lima e Décio Pignatari para (re) compor sua noção de barroco desde uma noção de textura da linguagem que não recobra uma linhagem integrativa, nem um aspecto de origem em um processo textual que é antes híbrido e acossado por vestígios, remetimentos, rastros.

Em um gesto que não se pretende como derradeiro pois como Lúcio Cardoso que retoma alguns personagens obscuros de *Crônica da casa assassinada* como Donana de Lara, mestre Quincas, Angélica, a filha do barão glutão, em seu romance inconcluso (de publicação póstuma) *O Viajante*, minhas investidas críticas ao romance não cessarão.

No terceiro capítulo a partir da eleição, em paródia da trindade cristã – tem-se o pai, Valdo, que provavelmente não é pai, o espírito cínico, ressentido, em Ana, e o filho que, biológico ou não, age como completa descontinuidade do pai, André, concentrando sequencialmente as potencialidades arraigadas de traição, arrependimento e inexperiência; ou responsabilidade fracassada, obediência furiosa e transgressão; o Meneses de sangue, o Meneses agregado e o falso Meneses, – exploro a dimensão estética de um romance que se faz Lázaro, em seu apelo mais cadavérico de miasmas e apocalíptico de revinda. Também desdobro temas como o luto e o erotismo que fundam o texto-pensamento e suas consequências narrativas como o assombro e a nostalgia.

## **CAPÍTULO I:**

### **DE UM MUNDO EM RISCOS: UMA SINTAXE DE TRANSGRESSÃO E SÚPLICAS**

## 1.1 Abertura de um tríptico

Desde a noção de escritura que torna potente a criação de novos textos a partir de um sujeito-leitor que, em uma comunidade aberta de significações, amplia, dissemina e distende a obra primeira, parto do tríptico de Hieronymus Bosch chamado *O juízo final* (1504-1508) evocando seu macrocosmo de martírio. O espaçamento de tempos apresentado no quadro possibilita o acesso ao que é resto em desonra, ao que permanecerá maculado em terreno de exceção. Desses eventos simbolizados na obra, radicada entre a despedida demorada de uma Idade Média enfabuladora de presságios, de teologias, de castigos, de punições e uma perspectiva renascentista nascedoura (ainda afeita aos mistérios semi-supersticiosos da alma humana) vigora o contraste entre a luxúria e a danação, a virtude e suas corruptelas; a textura divina e seu revés nada translúcido, aberto em alerta moral de iconografia fantástica aos que, julgados, não hão mais de encontrar a redenção.

A força cromática, um combinado de estilemas, de influências das iluminuras, das gravuras de Martin Schongauer, de Albrecht Dürer e o domínio moralizante das passagens (paraíso, juízo final, inferno) conferem ao acontecimento um percurso de configuração apoteótica: os apelos como recursos de uma invocação reveladora viabilizam a intromissão do espectador que por um ato de exame – visto a estrutura decomposta que pelo olhar, em arranjo súbito do fragmentado, captura que o pecado conduzirá ao terreno maléfico por excelência – se vê acossado pelo mundo limbático que o espreita.

É diante da recepção dessas cenas do pintor holandês, e desde esse legado que impele irresistivelmente à tradição do excesso, que proponho uma leitura de *O Juízo final* como uma espécie de acolhida ao romance *Crônica da casa assassinada*, de Lúcio Cardoso. Para todos os efeitos, essa leitura-acolhida dá aos acontecimentos pictóricos um viés simbólico ainda mais singular, pois já na cena modelar do paraíso se tipifica uma tendência de perscrutar o desgaste do sagrado ante ao triunfo do pecado. De início, *Crônica da casa assassinada* também indicia em sua complexa trama de confissões a antítese entre a linhagem mineira de família abastada em seu corolário de fé, de litúrgica ostentação da casa enquanto insígnia de um sobrenome, e a derrocada de luminosidade catastrófica que incide pela dissipação dos mandamentos, forjando um encantamento falível ante ao abandono das cotidianas procissões morais.

Começo a interpelar o romance pelo seu capítulo ou segmento<sup>6</sup> central, assim como em um tríptico tende-se a olhar inicialmente ao painel do meio. Tanto o romance quanto o quadro, em seus processos de emergências hiperbólicas, expressam deflagrações agônicas de um mundo inclemente. É de se notar nas marcas de inspiração escatológica da linguagem e do acontecimento pictórico o movimento quase irresolúvel entre a revelação, o silêncio e o castigo. Dos contracampos de *Crônica*, o limbo, que insiste em configurar uma espacialidade antitética do paraíso, propulsiona os rasgos da vulnerabilidade, a abertura entre a fé, a abnegação e o medo. A segunda narração de Padre Justino fincada no centro exato do livro, segmento vinte e oito de cinquenta e seis, realça essa comunidade limbática e infernal na qual se inscreve o romance. Na medida em que o contato entre o padre e Valdo avança – em um cenário amplo porém cheio de quinas–, a exploração do campo minado se aprofunda e questões materiais: metafísicas se perfilam. A incredulidade de Valdo se dissemina ante a um lar inóspito e em perene desgraça, desde o aportar renitente do perigo, do vertiginoso da ruína. Esse fragmento é icônico para a ideia de consumação, de transgressão e de nostalgia que compõe o romance: como se o desabrigo instaurado pela paixão fizesse vingar todo a sorte de considerações metafóricas e correlações da casa com o inferno:

Não sei como deva falar sobre essas coisas...”, começou, e sua voz, interrompendo meu pensamento, assustou-me quase, “... a verdade é que nunca frequentei a Igreja e sempre me mantive bem sem o auxílio dos sacramentos.” Indaguei: “Que coisas?” Ele balançou a cabeça perplexo: “Não sei como o senhor diria que são...” Procurei ser o menos dogmático possível: “Para mim existe as que são matéria de confissão e as outras”. Fez um movimento negativo: “Não, não são as que são matéria de confissão”. Gostaria de me perguntar alguma coisa?”, insinuei. Calado, vi que fazia um esforço para concentrar o pensamento. Dir-se ia que rebuscava no mais íntimo de suas cogitações, ou que sondava a maneira exata de me dizer o que pretendia. Continuou: “Por exemplo...” E rompendo todas as amarras, exclamou de súbito, numa voz firme e baixa: “Padre, o que é o inferno?”. Não evidentemente não era aquela pergunta que eu esperava, e fiquei calado por alguns momentos, olhando a varanda e o sol que batia sobre os ladrilhos. E como se inspirado por uma força superior a mim, veio-me uma enorme vontade de responder apontando com um simples gesto: “O inferno é isto, esta casa esse 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 isso senti que possivelmente de um modo um pouco arbitrário havia nomeado aquela casa, a varanda e o próprio brilho do sol. O sr Valdo abaixou a cabeça, pensando – e em torno de nós tudo

---

<sup>6</sup> Sonia Brayner em seu artigo “A construção narrativa: uma gigantesca espiral colorida” presente na edição crítica de *Crônica da casa assassinada* organizada por Mario Carelli, atenta para o fato que “o autor evitou a denominação de capítulos e numerou os textos – 56 segmentos – dando-lhes, entretanto, uma identificação de procedência e peculiaridades de composição.” (Brayner, 1991, p. 718-719). Sob esse aspecto retomo essa nomenclatura para tratar dos capítulos do romance.

silenciou, houve uma grande pausa na pausa já larga do meio-dia, um cheiro ameno de rosas subiu na atmosfera; ao longe desferindo o voo, um pássaro deixou tombar seu grito áspero. Seria difícil vencer aquele ambiente iluminado, e apesar disto, como um ímpeto incontido que se elevasse de todas as formas estáveis, senti palpitar uma presença cega, um movimento infrene e sinuoso, que girou em torno de nós como uma grande alma libertada. Aquilo me fez estremecer e voltei a cabeça para o lado do Sr. Valdo, ao mesmo tempo que ele erguia a sua e recomeçava a falar: “Esta casa, Senhor Padre, é a casa que o senhor quer se referir?” E um rápido riso de mofa deslizou pelos seus lábios: “ Não há nenhum repouso nesta casa, ao contrário.” Estacou, olhou-me intensamente e conclui cortante: “Se o poder do diabo existe, foi ele quem destruiu o sossego dessa casa.” Talvez esperasse um movimento de protesto ou de surpresa da minha parte. Contentei-me em erguer os ombros: “O alheamento, quer o senhor dizer...” Encarou-me novamente com um espanto que não se disfarçava: “De que nos acusa, Padre?” 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...”, retomou 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 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. De novo circulou em torno de mim a aura fantástica e cega. Imaginei dizer: “Aí está, este é o repouso”, mas limitei-me a fixar o ladrilho e a escutar a voz dos pássaros que cantavam lá fora. (De novo uma lembrança de Dona Malvina, rodando a cadeira pelas alamedas do jardim e bradando com a bengala erguida: “Deixem os passarinhos em paz, meninos, não quero arapucas em meu jardim!”) Quando dei por mim o Sr. Valdo fitava-me com olhos onde se lia indisfarçável curiosidade. 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. Levantei por minha vez a cabeça, como se obedecesse a uma ordem sua – e foi aí que eu a vi, modestamente vestida, encostada à porta da sala e contrastando estranhamente com o ar radioso do meio-dia. (Cardoso, 2009, p. 297-298)

Como pensar o sacrílego quando o personagem que oscila entre a incredulidade e o temor ao demônio roga pela orientação de um padre? Como identificar no romance o limiar entre o regime normativo da religião e o passo hesitante da dúvida assumido pela transgressão? É de se notar em *Crônica* percepções que são geradas e manifestadas pelo entrecruzamento de vias conflitantes (como o que passa por não dito, o silêncio), também ganham primazia no funcionamento da dinâmica textual por também forjarem a deflagração da memória, a prática da escritura que possibilita uma significância aberta frente às investidas da leitora-crítica. Então, a atuação do sacrílego e da fé não seguem



um roteiro predito ou previsto pelo outro: é na oscilação, na transgressão catalisada pelas reflexões, pelos monólogos, pelos diálogos que se ascende a um mundo maculado pelo risco, pelas maldições e pelos gozos.

São várias as áreas da superfície da pintura de Bosch marcadas pelo timbre fantástico em traços de animais decaídos e antropomorfizados, em camadas de tintas que escapam do estrato realista na caracterização de humanos, de objetos disformes. A concentração de figuras divinas tanto no episódio do paraíso quanto no do juízo final se limitam a execução do binômio: expiação e julgamento. Nas duas primeiras passagens há contornos circulares com essas figuras na parte superior, sombreados e iluminados respectivamente. A experiência da cena fundadora do velho testamento é transcrita por Bosch que na mansidão do vale esverdeado apresenta a serpente aliciadora transfigurada em uma mulher (seria Lilith?) e, no plano acima, o casal sendo expulso para uma floresta. Em mira desse panorama de barbárie instaurado pelo pecado, *Crônica* também se constrói na permanência do irreversível, ora no gasto danoso dos desejos, ora na contenção e controle deles; no romance esse irreversível desponta em um pacto de escritura, em uma visada de verter o silêncio, as intrigas, os tumultos em narrativas que catalisam a apresentação da realidade.

O tratamento de cores na cena do juízo final não só explicita o viés implacável da sentença como também define que para essa zona diáfana (parte superior) o limite do negociável se impõe, já não há mais tempo. Assim, nesse cenário que elege ações de veredicto, de violação, de saqueamentos, de frenesi orgiástico se evidencia aquilo que persevera em todo o romance de Lúcio Cardoso: uma espécie de vigília em permanente comoção pela ruína do mundo. Em *Crônica*, o gesto da escritura transfigura o tempo-infernal em tempo inegociável de confissão e nostalgia: o relembramento evoca um sombreamento na casa, que se instala com suas impregnações de culpa, de luto e de abrasamento erótico.

Do registro dos corpos, em condição de animalidade provocada pelo tumulto ateadado pela frente nociva do mal, da ocupação de uma bestialidade fantástica assumida na forma de animais que assediam e dessarrajam uma suposta rotina, às pulsões de aniquilação que estruturam a cena final do inferno, a instrumentalização de suplício se estende na concepção de absurdo entre a fusão do interdito e do irrecuperável, não havendo indulgência para o vício. Pressentido como falta de luz, o inferno encena na tela o limite da esperança, o incêndio em seu domínio de voracidade instiga a consumação das almas pecadoras por algozes impiedosos. Quando examinado fechado,

o plano pictórico agora em textura monocromática ainda revela duas personagens, dois santos, São Tiago e São Bavão: um andarilho miraculoso e o outro um celibatário benevolente. O reforço ao ascetismo, paradigma da cristandade, nessa obra permeada de alegorias maléficas, ressalta a economia híbrida de apelos, de tensões do mundo religioso.

## **1.2 De um prelúdio de leitura: notas e reflexões sobre um mundo que recende**

Ao cardar do mundo, um encontro para além do tempo finito da representação<sup>7</sup>, do direito. Uma correspondência nomeada desde a impossibilidade do perdão à linguagem críptica que, pranteada, expõe os riscos de uma aporia do luto que, senão atomiza as chances do esquecimento, excede o paradigma da substituição em largo espectro. É neste âmbito de assombramentos e riscos catalisados pelo texto-pensamento de *Crônica* que interessa com o portar nostálgico do acontecimento lutuoso, o gesto da escritura como abertura radical ao outro. Um romance imerso na questão do testemunho, àquela em torno do segredo, acossados pelo trabalho inelutável do luto que devasta um outro que não cessa de se encriptar, persistindo na escrita.

Tomado entre a tese da impossibilidade de se morrer pelo outro e a arquitetura de segredos erigidas em terreno de contrição em um vilarejo imaginário na zona da mata mineira, a Vila Velha, o romance permanece em chegância pela sua capacidade de mobilizar, construir um texto-pensamento. A disposição dos acontecimentos em *Crônica da casa assassinada* conjuga uma espécie de etiologia da depressão, da auto-comiseração dos personagens com um dispositivo narrativo, a retrospectão, que viabiliza a deformação de uma estrutura temporal uniforme em negociação intermitente com o passado, com o devir. Paradoxalmente a essa mobilidade, a feição epistolar do romance o inscreve em um lugar acossado pelo eterno retorno de um tempo estagnado. As cartas, os depoimentos, o livro de memórias, as confissões, os diários, as narrativas

---

<sup>7</sup> Ao discutir em seu Diário de Terror a recepção da sua ficção que idealmente provocasse abalos a estrutura do ser, o vislumbrar de leitores que “se transportassem a um estado de tão alta emoção passional, que isto lhes destruísse o equilíbrio e eles se sentissem fisicamente doentes.” (Cardoso, 2012, p. 521), Cardoso problematiza a ideia de verossimilhança: “Não compreendo o romance como pintura, mas como um estado de paixão; não quero que o meu possível leitor encontre tal ou tal árvore, tal ou tal banco, semelhante ao banco, à árvore que ele conhece. Quero que através de aparências familiares, ele depare em meus escritos uma árvore e um banco recriados através de um movimento de paixão, e que assim designados, reconhecidos, ele possa situá-los em meu espírito como acessórios da minha atmosfera de paixão e tempestade.” (Cardoso, 2012, p. 521)

que compõem o livro abrem na *Crônica*, projeções múltiplas de um livro que não se encerra numa estética da representação.

No descompasso das garantias, marca do porvir no jogo escritural, o romance persiste em súplica, assumindo em estranhamento a visada inapagável do outro, que põe em desatino não só a individualidade definida no ato da confissão como também a linearidade de um romance destinalmente trágico. Seria impossível nesse lançamento de histórias de *Crônica* apontar uma origem a essa linguagem que acontece na fissura do captável e, se porventura se faz necessária uma correspondência com a assinatura do autor as voltas com o abismo e o excesso, ela se dá na análise de uma economia do rastro que subsume filiações e referências, e não em um esforço de extrair contexto e estatuto ideológico da ficção.

Resta ao João, àquele responsável pelos cadernos do apocalipse, o evangelista exilado, o excerto único e a epígrafe inaugural de *Crônica da casa assassinada*, que ilumina mas não resolve o mistério do sagrado em hesitação, do adeus que se excede, do fracasso de um alcance tão almejado a esse outro guardado, portado no apelo escritural: “Jesus disse: tirai a pedra: Disse-lhe Marta, irmã do defunto: Senhor, ele já cheira mal, porque já está aí há quatro dias. Disse-lhe Jesus: Não te disse eu que, se tu creres, verás a glória de Deus? São João, XI, 39,40”.

Entre o que recende do corpo doente e depois velado de Nina e a dimensão cadavérica que o romance desenvolve ao longo da narrativa ecoa a epígrafe até então enigmática cujo alumbramento forja uma ironia negativa, já que o corpo pútrido de Nina não ressuscita como o de Lázaro. Frente ao não milagre, *Crônica* opera em lances de decepção, André e Valdo protagonizando incursões e suspeitas ao corpo que ainda poderia despertar, mas não retorna.

Em a “Ressurreição de Lázaro”, (circa de 1609), de Caravaggio, a cena narrada na epígrafe ganha corporeidade pictórica, o corpo ainda lânguido é o corpo que se precipita, expressamente no braço direito, ao clamor miraculoso. A caracterização psicológica corrobora a plasticidade funesta e a espacialidade alvoroçada dos arrabaldes do túmulo. As notações atormentadas e cismáticas dos personagens diante do corpo morto atestam um tratamento visceral – desde as angulações que retomam o imaginário da deposição de Cristo também retratada pelo pintor – que contrasta, por exemplo, com a harmonia irradiada pela presença contemplativa dos personagens a um cadáver em “A Lição de Anatomia do Dr. Tulp”, 1632, de Rembrandt. O ímpeto anatomista é de

entender melhor o corpo para adiar mortes futuras, já a ressurreição é o triunfo absoluto e impossível ante a morte.

O impulso mimético e a obstinação que circundam as histórias de pintura desse quadro revelam um processo que se correlaciona com a história do romance. Há de se penetrar no corpo, nas últimas manifestações de espasmos revertidos em miasmas até o derradeiro momento. A avidez pelo realismo acarreta em Caravaggio uma pintura em que os modelos teriam posado carregando um corpo recém-exumado. A técnica do claro-escuro que funda um contraste entre o índice de esperança e os riscos de ruína parece figurar também nas cenas do velório de Nina. Esse contraste fundador potencializa a passagem de luz no quadro e no romance faz crescer a ira, a profanação reanimando o corpo enlutado e não, o morto. O Lázaro, além-túmulo de *Crônica* reaparece no gesto compulsivo da escrita. A materialidade frustrada de Nina é o ultimato para o desmoronamento do casarão e do ideário cristão:

E num movimento rápido, inclinou-se sobre os restos da morta e cuspiu neles – 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.

– Quero que saiba de uma coisa – disse-me ainda – eu não o amo, nunca o amei como a pai. Não o sinto como tal, como não sinto que é minha mãe que é minha mãe que jaz morta neste caixão. Aliás, não sinto nada em relação aos meus parentes. Não amo nenhum ser humano. E quer saber por quê? Guarde isto, porque se o contrário acontecesse bem poderia ser que eu o amasse como pai, e respeitasse aos outros, e reconhecesse esse cadáver como o de minha mãe. Se isto não acontece, é exclusivamente PORQUE O CRISTO É MENTIRA.” (Cardoso, 2009, p. 520)

No primeiro segmento, o diário-conclusão de André, espécie de capítulo farol, cicerone do romance, a dicção nostálgica se evidencia nos lamentos-nêias, nos relembrações de pulsão erótica. O *Lázaro venis fora* assume um tom evocador radicalmente destoante daquelas imprecações marcadas por revolta e desencanto, sobretudo de André e Valdo nos segmentos finais. Tanto nos momentos que precedem a morte como nas passagens que enfocam a assunção da morte, o post-mortem do velório é perceptível a transfiguração de Nina, narrada pelos seus convivas, de uma era de êxtase e sedução para um tempo de miasmas e cólera. A própria Nina tenta burlar a sina de morte com sua linguagem que viola destino, ativa a subjetividade:

– Ah, André, vou contar uma coisa a você: estou boa, estou quase boa, não sinto mais aquelas coisas de antigamente... Acho que ainda não é desta vez que vocês se livrarão de mim.

E envolvendo-me num hálito morno, doentio:

- Já estou pensando no que ele vai dizer, quando me vir de pé...

Eu acreditava quase que sua fabulosa energia houvesse dominado, afinal, os germes da morte depositados em sua carne. Apoiada aos travesseiros –

reclama sempre novos, de paina leve e fresca – o busco ligeiramente inclinado para frente, ia alisando os cabelos embaraçados enquanto eu sustinha o espelho diante dela. Um fogo divino, uma presença maravilhosa parecia de novo inquietar-se nas em suas entranhas. (\*Cardoso, 2009, p.25)

Nada mais conhecia senão a sensação daquele corpo ofegando em meus braços – e ofegava de um modo tão preciso no seu transe de morte, como estremecera outrora nas suas horas de amor. No mais íntimo do meu pensamento eu tinha certeza de que nada mais poderia salvá-la, e para o jogo que tentávamos não serviam mais as pedras que tínhamos em mão. Amor, viagens, que significavam ainda essas palavras? No tabuleiro vazio, o destino havia colocado afinal seu irrefutável tento preto. A solução já não dependia de nossa vontade, nem das ações que cometêssemos, fossem elas boas ou más – a paz, por que tanto havíamos ansiado, seria de agora em diante uma estação de renúncia e de luto. (Cardoso, 2009, p. 26-27)

Por suas dimensões trágicas e por um regime topográfico de narrativas que se aproxima do aspecto cadavérico de Nina – a cada segmento o grau de infortúnios e de desconsolo aumentam –, instala-se em *Crônica* um excedente de miasmas que recupera a epígrafe e que em uma retorção à história de Lázaro permanece no domínio do arruinado. O corpo enfermo de Nina emana um ranço que circunda a casa, o corpo morto prolonga o odor irreversível aos auguros de uma ressurreição.

Em um interesse que incide na correlação entre Literatura e a morte, Maurice Blanchot vê na ideia de signo, na palavra, a vida de uma morte que a teria inaugurado; o autor argumenta que a Literatura seria a busca desse momento que a precede, daí o resgate a figura de Lázaro para apreender a economia lutuosa da linguagem: “o Lázaro do túmulo, e não o Lázaro devolvido ao dia, aquele que já tem mau cheiro, que é o Mal, o Lázaro perdido, e não o Lázaro salvo e ressuscitado. (Blanchot, 2011a, p.335). Do diário de André:

De qualquer modo ela despertou do seu perigoso alheamento , puxou-me novamente pela mão e, com passo mais rápido do que eu supunha que fosse capaz, encaminhou-se em direção ao Pavilhão. Confesso que sentia fortemente intrigado, pois o pavilhão, uma velha construção de madeira, achava-se condenado há muito tempo, e ao que eu soubesse, ninguém mais ousava penetrar em seu interior, dominado pelos ratos e pelas baratas. (...) Nina, no entanto, avançava com segurança, como se tratasse de um itinerário que não reservasse nenhuma surpresa, e que já houvesse palmilhado inúmeras vezes, em épocas e provavelmente em situações diferentes. (Quando? No tempo 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 ela viria ao 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, 2009, p.281)

O mundo confessado por *Crônica* é antes de tudo vinculado às relações entre as experiências não ideais e impuras, do si, e às aparências quiméricas ou negativas desse outro atingido ou revolvido pelo ímpeto confessional. Mesmo considerando esse ímpeto confessional como estruturante do romance, o tomo em seu viés de articulador de desejos, de desatador: das incontínências, dos vícios, dos traumas e dos medos. Em um espaço limbático a dicção confessional se assume entre o evidenciar, o elencar, dos fatos desde a variabilidade emocional da memória e o desgaste da verdade acossado pelos arroubos de estetização, pelas idiossincrasias em geral. O uso que se faz aqui dessa ideia de uma dicção confessional investe em uma acepção diferente da desenvolvida por Rousseau em suas *Confissões*, leva em consideração todos os paradoxos, os ruídos, as oscilações e rupturas com a fidelidade, com o elemento autêntico que essa categoria pode portar.

Como se *Confissões* forjasse uma teoria do conhecimento sobre a ontologia do ser humano, Rousseau, se distanciando do gênero ensaio desenvolvido por Montaigne, reivindica que dessas narrativas emerge uma referência autobiográfica autêntica, um novo paradigma filosófico responsável por uma fidelidade, uma confiabilidade, e uma veracidade capazes de suscitar imersões profundas e reflexões sobre conceitos morais e metafísicos:

Dou começo a uma empresa de que não há exemplos, e cuja execução não terá imitadores. Quero mostrar aos meus semelhantes um homem em toda a verdade da natureza; e serei eu esse homem.

Eu só. Sinto meu coração e conheço os homens. Não sou feito como nenhum dos que já vi; e ousa crer que não sou feito como nenhum dos que existem. Se não sou melhor, sou, pelo menos, diferente. E só depois de me haver lido é que poderá alguém julgar se a natureza fez bem ou mal em quebrar a fôrma em que me moldou.

Soe quando quiser a trombeta do júzo final: virei, com este livro nas mãos, comparecer diante do soberano Juiz. Direi altivo: “Eis o que fiz, o que pensei, o que fui. Disse o bem e o mal com a mesma franqueza. Nada calei de mau, nada acrescentei de bom; e se me aconteceu usar algum ornato indiferente, não foi nunca para preencher o vácuo da minha falta de memória. Talvez tenha imaginado ser verdadeiro o que eu acreditava que o devesse ser, porém jamais o que eu soubesse ser falso. Mostrei-me tal qual era: desprezível e vil quando o fui; bom, generoso, sublime, quando o fui; desnudei meu íntimo, tal como tu próprio o viste, Ente Eterno. Reúne ao meu redor a turba inumerável dos meus semelhantes; que eles ouçam as minhas confissões, que gemam com as minhas indignidades, que corem com as minhas misérias. E que, por sua vez, cada um deles descubra seu coração aos pés do teu trono, com a mesma sinceridade; e, após que um só deles te diga, se o ousar: Fui melhor que aquele homem” (Rousseau, 2008, p. 29)

A partir de seus relatos, a noção de singularidade do eu condensada na textualidade e a ideia de origem de uma voz que se instaura e restaura na escrita a

configuração e o valor da realidade se expõem – à medida que se constrói um narrador personagem às voltas com sua memorabilia, com sua imaginação – ao risco da literatura e a força ficcional de seu projeto filosófico. O efeito paradoxal das manifestações confessionais como marcas autobiográficas vem de um contínuo negociar entre representação, verossimilhança e memória que tencionam categorias como presença, imitação, referencialidade e verossimilhança.

Trata-se de distinguir que em um projeto como o de Rousseau vinga, desde uma ilusão de unidade elucidativa, um interesse pela primazia de uma voz elocutória que persegue a verdade incondicional, enquanto que em *Crônica*, por mais que esses elementos apareçam na narrativa com viés confessional, eles são despersonalizados pela linguagem, pela espessura do texto escrito que diferencia ao longo do encadeamento dos signos, os sentidos, as intenções, as verdades.

Em *A parte do fogo*, Maurice Blanchot (2011a), ao deslindar as relações de forças que compõe o gênero confissão desde análises da obra de Michel Leiris, ressalta como a palavra mais profunda nasce da vertigem que vem da impossibilidade de falar, argumentando que é essa inviabilidade que impulsiona o acontecimento da palavra. A esse movimento da linguagem confessional, que o autor acredita forçar o silêncio de que se quer calar, que é propulsão a experiência abissal do gesto escritural em *Crônica*. Sobre a prática confessional:

ela se fala como não se falando e, por esta razão, é sem limites, nada pode interrompê-la já que não tem nenhum conteúdo a esgotar – nada a não ser que em certo momento ela se descobre falando, falando sem fim, e assim, consciente da sua trapaça, volta ao silêncio, na vergonha e no ódio dessa inútil palavra. (Blanchot, 2011a, p. 258)

Os julgamentos de distintas nuances que compõem a atmosfera de *Crônica* são absorvidos pelos extensos panoramas de confronto que se estendem pelas confissões, pelos diários, pelas cartas senão problematizando sua matriz de sentido, manancial católico mineiro, operando traços de resistência ante ao inexorável do julgamento final. Como se os personagens em suas persistências de escrituras, de discursos de desejos, assumissem a morada no painel do inferno no tríptico para seguirem mesmo perante a aniquilação e o terror. Sobre o inferno que se perpetua ante a um tempo estagnado, a personagem Ana assim o descreve: “Não há tempo para mim, nem passado e nem futuro, tudo é feito de irremediável permanência. O inferno é assim – um espaço branco sem fronteiras no tempo.” (Cardoso, 2009, p. 286).

À força de temas, de estilo que constroem experiências barrocas, *Crônica* sobrevém nessa atração entre proibição e transgressão em que se instaura um pensamento excedente ao discurso, ao dito representativo do enredo, forjando apelos, categorias, significâncias sobre um mundo de feições expressionistas. Há um investimento no romance em uma Literatura como dispêndio, que vertiginosa e incansável não se encerra em um projeto de ímpeto humanista com pretensões à comunicação, à síntese e à redenção do material histórico e do repertório emocional tratado.

Diante do emprego e escolha da categoria texto-pensamento, procuro mobilizar as concepções de Roland Barthes, de Maurice Blanchot, de Jacques Derrida e de Michel Foucault – este a ser mais detidamente discutido no capítulo dois – e, finalmente, de George Bataille, sobre o texto literário, principalmente aqueles que surgem a partir do século XIX, em sua prática que subverte paradigmas da referencialidade: representatividade e realismo, em sua habilidade de exploração da linguagem para entender a concepção de texto literário forjado por *Crônica da casa assassinada*.

Roland Barthes, em seu *Aula*, ao discutir a língua como desempenho de toda linguagem exercendo um domínio fascista através de dois pólos de atuação (seja a autoridade da asserção, seja o gregarismo da repetição) indica uma espécie de contra-domínio, a Literatura, que permitirá ouvir a língua fora do poder “no esplendor de uma revolução permanente” (Barthes, 2015, p.15). Para o autor, nessas superfícies de contato entre o signo e o referente sempre vigorarão os processos múltiplos de significação, o que tornaria a Literatura categoricamente realista por ter como premissa o real sempre por objeto de desejo, e irrealista por acreditar sensato o desejo do impossível:

Entendo por *literatura* não um corpo ou uma seqüência de obras, nem mesmo um setor de comércio ou de ensino, mas o grafo complexo das pegadas de uma prática: a prática de escrever. Nelaviso portanto, essencialmente, o texto, isto é, o tecido dos significantes que constitui a obra, porque o texto é o próprio aflorar da língua, e porque é no interior da língua que a língua deve ser combatida, desviada: não pela mensagem de que ela é o instrumento, mas pelo jogo das palavras de que ela é o teatro. Posso portanto dizer, indiferentemente: literatura, escritura ou texto. (Barthes, 2015, p. 15-16)

Paradar conta de um fenômeno que catalisa uma consciência crítica pelos escritores, o autor em seu *O grau zero da escritura*(2014), a partir do conceito de escritura operando frente a própria linguagem e não mais como a acepção da Literatura reconstruindo todo o trânsito contextual, focaliza e amplifica a ruptura com o ideal burguês, de efeitos de correspondência absolutizada em um pacto de referencialidade



entre escritor e sociedade, revelando esse cenário cada vez mais marcado por uma experiência que não se submete mecanicamente às leis de um sistema literário:

Por isso a escrita é uma realidade ambígua, por um lado, nasce incontestavelmente de um confronto entre o escritor e sua sociedade; por outro lado, por uma espécie de transferência mágica, remete o escritor dessa finalidade social para as fontes instrumentais da sua criação. (Barthes, 2014, p.18)

Vinculada à linguagem enquanto gesto, a leitura faz da Literatura uma disseminação do pensamento. Ademais, ao propor a decantação de uma figuratividade científica à literatura, Roland Barthes em vários momentos dos artigos compilados em *O rumor da língua* (2012a) contesta não só uma aproximação cientificista à escritura como também se afasta do funcionalismo metafísico em uma referência a essência do texto literário. Compreende-se, então que a noção de escritura:

Implica a ideia de que a linguagem é um vasto sistema em que não se privilegia nenhum código ou, se preferir nenhum é considerado central e seus departamentos mantêm uma relação de “hierarquia flutuante”. O discurso científico acredita ser um código superior; a escritura que ser um código total que comporte suas próprias forças de destruição. Conseqüentemente, só a escritura pode quebrar a imagem teológica imposta pela ciência, recusar o terror paterno espalhado pela “verdade” abusiva dos conteúdos e dos raciocínios, abrir para a pesquisa o espaço completo da linguagem, com as suas subversões lógicas, o amalgamar-se de seus códigos, com os seus deslizamentos, os seus diálogos, as suas paródias; só a escritura pode opor à segurança do cientista – na medida em que ele “exprime” a sua ciência – aquilo que Lautréamont chamava de “modéstia” do escritor. (Barthes, 2012a, p. 10)

De um mundo a outro, a nitidez de um Irredutível da Literatura para Barthes passa pela potência expressiva desta em teimar, em resistir e sobreviver, em distinguir-se dos “discursos tipificados que a cercam: as filosofias, as ciências, as psicologias” (Barthes, 2015, p. 27), à vastidão dessa força o filósofo ainda realça sua constituição, seu aspecto: de incomparável e de imortal. Esses termos exprimem e se relacionam com a atração entre a ideia de escritura e de desejo que Barthes aborda em *O prazer do texto* “O texto que o senhor escreve tem de me dar prova de que ele me deseja. Essa prova existe: é a escritura. A escritura é isto: a ciência das fruições da linguagem, seu kamasutra (desta ciência, só há um tratado: a própria escritura).” (Barthes, 2013, p. 11). A Literatura como escritura em oposição a preservação ou satisfação da realidade, perdendo-se pelas tentações do sentido, pelas liberações das diferenças, pelo apogeu da imaginação.

Dessa experiência que não se reduz aos domínios do falocentrismo, a transvaloração do signo linguístico, faz da Literatura um espaço potente de alteridade

onde a produção de sentido e de diferença alcançam moradas outras que não as do estatuto icônico signo/significante, que não a época do logos (Derrida, 2011a., p. 15). Como em um movimento de tornar-se outro incessantemente, o significante porta o lance do devir desde as possibilidades infinitas da leitura. A essa potência, a essa liberdade da escritura Jacques Derrida em *A escritura e a diferença* ao sublinhar a sua “liberdade de resposta que reconhece como único horizonte o mundo-história e a palavra que só pode dizer que: o ser sempre começou já.” (2011b, p.15) apresenta a relação entre o querer-escrever e o sentido de ruptura instaurado por esse gesto:

O escrever não é a determinação ulterior de um querer primitivo. O escrever desperta ao contrário o sentido de vontade da vontade: liberdade, ruptura como meio da história empírica tendo em vista um acordo com a essência oculta da empiria, com a pura historicidade. Querer-escrever e não desejo de escrever, pois não se trata de afecção, mas de liberdade e de dever. Na sua relação ao ser, o querer-escrever pretenderia ser a única saída para fora da afecção. Saída apenas visada e ainda com uma visada que não tem a certeza de ser possível a salvação nem de ela estar fora da afecção. (Derrida, 2011b, p. 16)

Nas sendas do dizer derridiano sobre a linguagem por ação, experiência, afetividade, retomo suas investidas sobre o conceito de escritura. O conceito de escritura excedendo e compreendendo o de linguagem, o significado desde sempre operando como um significante:

A secundariedade, que se acreditava poder reservar à escritura, afeta todo significado em geral, afeta-o desde sempre, isto é, desde o início do jogo. Não há significado que escape mais cedo ou mais tarde, ao jogo das remessas significantes que constitui a linguagem. O advento da escritura é o advento do jogo; o jogo entrega-se hoje a si mesmo, apagando o limite a partir do qual se acreditou poder regular a circulação dos signos, arrastando consigo todos os significados tranquilizantes, reduzindo todas as praças fortes, todos os abrigos do fora-de-jogo que vigiavam o campo da linguagem. Isto equivale, com todo o rigor, a destruir o conceito de “signo” e toda a sua lógica. Não é por acaso que esse transbordamento sobrevém no momento em que a extensão do conceito de linguagem apaga todos os seus limites (Derrida, 2011a, p. 8)

A concentração de desenganos na maneira de dispor os acontecimentos implica na emergência de uma narrativa munida de agoras eternos. Do condão de esfumar a Minas ao Rio em um mar de histórias, o universo do Romance escapa do estrato representativo, próprio do escrito, do discurso e se perfaz na extensão espessa da linguagem. A história dos Meneses é uma história de ecos miasmáticos, como se a narração e o endereçamento não rastreável da ficção já velasse um tempo entrelaçado de passado e futuro sem remição. *Crônica* não se presta meramente à descrição exteriorizadora e sequencial de cenas de esgotamento da família, o romance porta essa

exaustão, apresenta esse excesso do dizer o acontecimento em vez de confiná-lo em atos de unidade enunciativa.

A leitura não deve ser qualquer coisa da ordem do ultimato interpretativo, há de se perfazer uma crítica que escape a tentação de decodificar o universo que *Crônica* representa. Nesse estudo, o escopo é antes sobre o fascínio do pensamento construído pelo texto, por isso a tentativa de compor uma interpretação sobre o acontecimento dos apelos de enlutamento, eróticos, nostálgicos que dilatam e forjam novas visadas, concepções sobre conceitos já chancelados pela filosofia, pela psicanálise, pela sociologia. Texto-pensamento, como linguagem composicional que em atividade incessante de significações e apelos assimilam, atraem e forjam categorias como pulsão, súplica, luto, paixão, moral, verdade, testemunho, confissão que subjazem ou mesmo estruturam, e que convivem e se entranham em *Crônica*. Musculatura, víscera e sangue, não somente esqueleto. Sobre essa investida retomo Jacques Derrida:

Há na literatura, no segredo exemplar da literatura, uma chance de tudo dizer sem tocar no segredo. Quando todas as hipóteses são permitidas sem fundamento e ao infinito, sobre o sentido de um texto ou as intenções finais de um autor, cuja pessoa não é mais representada que não-representada por um personagem ou por um narrador, por uma frase poética ou ficcional que se separa de sua fonte presumida e permanece assim no segredo, quando não há mais sentido decidir sobre um segredo por trás da superfície de uma manifestação textual (e é essa situação que chamo de texto ou rastro), quando é o apelo desse segredo que portanto remete a uma coisa ou a outra, quando é esse processo que preserva nossa paixão na expectativa e nos prende um ao outro, então o segredo nos apaixona. Mesmo se não houver segredo, se ele não existir, escondido atrás do que quer que seja. Mesmo se o segredo não for secreto, mesmo se jamais houver existido um segredo, um único segredo. Nem um. (Derrida, 1993 p.67-68)

Quando de *Crônica* se extrai o conceito de Literatura como linguagem que em força, funda, arrasta, rasura, desloca e demora, a preeminência da instituição literária se espanta ante ao sobreviver, à constante abertura ao outro do texto literário. As cartas e diários do romance pressupõem um gesto de envio e nesse movimento sem garantias de rotas e chegadas vinga uma promessa de encontro dessas correspondências com destinatários anônimos em um tempo que não é passível de ser calculado, o porvir.

A decisão pela abertura ao outro nesse processo escritural esboça o para além de uma unidade constitutiva formada por uma totalidade romanesca consciente de seu potencial para ambiguidades, operando em um tempo de apelos onde a linguagem persistindo não instrui nem corrige, tampouco representa o mundo. Ao texto-pensamento minha resposta desvia da pergunta ontológica sobre a literariedade do romance, aquilo de essencial que interpela a ipseidade do autor em uma convocação

condicionada pela apuração de sentido ante a um referente modelar e propõe um diálogo desde o meu mundo espantado pela leitura de *Crônica da casa assassinada*. *Crônica* permanece aberta à leitura do outro.

Ante o enunciado da crítica literária Leyla Perrone-Moisés de que “o próprio das palavras é desviar-nos do caminho reto do sentido. (Perrone-Moisés, 2006, p. 13) se configura a noção de que a linguagem literária não se fecha a um entendimento absoluto; ao tratar da sedução do texto, a autora avalia “o que é sedutor nas palavras é tudo o que está *ao lado* do sentido primeiro – o que em linguística se chama conotação.” (Perrone-Moisés, 2006, p. 14). Ao afincos dos semânticos em buscar o sentido primeiro dos signos, Perrone-Moisés atenta que esse grau zero das palavras nada mais seria que uma simulação da linguagem, já que diabólicas, “as palavras sempre viveram em total promiscuidade.” (Perrone-Moisés, 2006, p. 14).

### **1.3 *Crônica* em excesso e nostalgia: contracampos de uma linguagem incestuosa e enlutada**

Não é pela alegoria de significados que *Crônica* se processa, desde uma análise sintagmática o romance performatiza uma linguagem que por, autonomia e diferenciação, não se filia a tese de sincronia com a sociedade que delinea. Como o retorno, as respostas, as aproximações, as identificações, os estudos ao texto escritural de *Crônica* não hão de cessar, essa tese se atém na incondicionalidade do acontecimento inscrita no romance e na elaboração do mundo em miasmas a partir de temas concebidos pela linguagem que se faz em segredo, sorrateira, e incestuosa, de produções ao mesmo tempo proibidas e possibilitadas pela proximidade.

A saga do luto em *Crônica* acontece na linguagem, às claras, em um jogo confessional onde a caça ao outro é motivada pela escritura que à medida que o alcança também o espectraliza, já que essa relação não pretende a retenção figurativa do outro pois se percebe desde o primeiro diário de André, a primeira missiva do romance, o trabalho infiel do luto no custeio de um mundo representável. É com os passos analíticos de Maria Torok, Nicolas Abraham e Jacques Derrida sobre a faculdade críptica da linguagem que se dá o percurso rumo a tese do luto disseminada em todo abrasamento erótico desde os rastros nostálgicos apresentada no texto-pensamento.

Nina não é enterrada. Como um prefácio que se alonga, o velório permanece. Ao romance não cabe a preservação de referencialidades, e em uma morfologia de

irresponsabilidades para com quaisquer enunciados a literatura perverte religião, provoca o risco na filosofia e cria uma espécie de limbo entre a ascensão de sua força desestabilizadora e a permanência de seu estado violento de autonomia. Também em um prefácio demorado no livro de Abraham e Torok, Jacques Derrida reflete acerca da arquitetura artificiosa da cripta, que se segreda do exterior a um interior repleto de histórias (Derrida,1999b, p.13) e também fala de como os autores ajustam na fatura do inconsciente outros elementos, a ideia de encriptar passa então pela dissimulação, pelo entroncamento de forças que vislumbram um acesso truncado, senão impossível a um lugar como o inconsciente ou o próprio eu. Desse modo, ao pensar a linguagem de *Crônica* como críptica, fica a argumentação:

A cripta é sempre uma interiorização, uma inclusão, melhor dizendo uma inclusão visando um compromisso, porém uma inclusão parasitária, um interior heterogêneo dentro do Eu, excluído do espaço de introjeção geral no qual ele se instala com violência, o fora críptico mantém na repetição o conflito mortal para o qual é impotente em resolver. (Derrida,1999b, p.15)

Da narrativa episódica de feição epistolar aposto pelo investimento dos apelos, das confissões do personagem André, no relevamento da dramaturgia que se desdobra naquilo portar-o-outro, na carga de perda ficcionalizada em uma demora desde a saudade. É nessa perspectiva que a suposta condição incestuosa e a fatura do luto experimentada por André, possível filho de Nina, a forasteira que entre as demandas dos pactos do doméstico e do comezinho instala a traição com sua presença tanto infiel, tanto espectral. Assim, como na permanência da liturgia de uma morte que faz o tempo recuado, no empenho de um envio enlutado, o texto-pensamento *Crônica da casa assassinada*, trata senão do dispêndio, aqui erótico, em torno de um outro intruso, do lance da escritura como promessa de um luto impossível.

A expropriação do ser que implica uma acolhida, mesmo em transtorno e desamparo, da alteridade insinuada no rastro da conversa infinda, instala na narrativa pelo processo lutuoso uma complexa cosmovisão atravessada pela instância diacrônica dos acontecimentos, pelas correspondências, relatos, confissões e afetações que fazem vacilar o eu. Com um retorno ao lugar do excesso, entre a sobra da cena que não encontra o seu fim e o risco dos sentidos nesse encontro corruptível em sorte pelo rastro do rastro que opera no descontínuo, emerge desde a noite neblinada a personagem Madame Edwarda, de Bataille, e é nesta suspensão do juízo que acato a contemplação para as ulteriores escavações:

A transformação tinha se processado como que deslizando. Em Madame Edwarda, o luto — um luto sem dor e sem lágrimas — tinhainstalado um

silencio vazio. E, no entanto, desejei saber: essa mulher, há poucos instantes tão nua, que me chamara alegremente de "filhote".  
... Atravessei; minha angustia dizia-me para parar, mas prossegui.  
(Bataille, 1981, p.87)

Para Cardoso como para George Bataille, portanto, a falibilidade da soberania passa pelo estado de consumação da linguagem que se excreve pela materialidade da experiência escritural que é corpórea, e, que via de regra expõe em danos, — pois se equaciona uma transvaloração—, todo um compendio-tradição de imposturas éticas e estéticas. Permanece então, a questão da reação, do trabalho de luto que em *Crônica* acontece em vários domínios da narrativa: “A paz, por que tanto havíamos ansiado, seria de agora em diante uma estação de renúncia e de luto.” (Cardoso, 2009, p.27).

Em torno da morte do jardineiro Alberto deflagra-se um cenário de enlutamento de feições distintas: em Nina, sua amante, e, em Ana, por quem o jardineiro não esboça nenhum tipo de sentimento. Enquanto na primeira o luto é rendido a um tempo de memória libidinosa, abordado como fenômeno que pressente o futuro de dor pelo rasgo de nostalgia, na segunda vigora um assombramento pelo amor não concretizado que desencadeia um processo lutuoso travado desde o ressentimento à rejeição da manutenção da realidade. Sob o prisma do relembramento que em Ana acelera a emergência da negação, que faz do presente póstumo e inaceitável, se dá a interpelação em diálogo injuriante entre as Meneses. Nessa terceira confissão de Ana estruturada em: confissão, diálogo, confissão, se faz notar a relação abissal, porém imprescindível entre as duas personagens:

E de repente começou a rir, e vi que seus olhos brilhavam intensamente na obscuridade. Perturbou-me sua tranquilidade, o modo como ria diante de minhas ofensas. Sei apenas que falou, e durante muito tempo, não como se recordasse fatos acontecidos há muito, mas com a vivacidade, o calorcom que se cede à pressão de coisas atuais. Eu calculava o seu remorso, a tristeza dos pensamentos que de vez em quando deviam lhe vir à consciência (ah, meu Deus, eu o tinha visto no começo quanto chegara para tratar do jardim, uma criança ainda, quase como André. Em torno dele existia essa aura intraduzível dos seres votados à inocência. E fora eu quem apertara contra o seio de sua cabeça desfalecida, se sentira paralisar-se naquele peito cheio de mocidade o coração varado por uma bala) e até mesmo, em momentos de maior calma, conseguira imaginar o que seria um dos seus vislumbres de ternura – um sorriso talvez endereçado ao pobre morto. Para mim, era assim que ela deveria imaginar o amor, uma esmola dada ao acaso, um gesto esboçado sem nenhuma conveniência íntima, uma dádiva destituída de graça. Estava longe, bem longe de idealizar aquela fúria contida, aquele borbotão quente e soterrado que subia aos seus lábios. Ela falou – e apesar de não me dizer uma só palavra que constituísse fato inédito, era como se revelasse pela primeira vez o que se dera outrora. Imóvel, sentia transpor-se no meu ser uma nova figura, apesar da certeza com que através dos anos permanecera a mesma em meu ciúme. (Cardoso, 2009, p. 290-291)

–Se quer saber... se ainda não sabe de tudo o que se passou... então tenha certeza de que o amei, de que o amei perdidamente, e nesta mesma cama que agora me diz machada de sangue. Era criança, mas eu fiz dele um homem. Marquei-o, para que nunca mais se esquecesse de mim. Ah, os que imaginam o amor à distância, como um fruto sem experiência. Estão longe de saber o que é a delícia desse sofrimento, porque é sofrimento, terrível e doce ao mesmo tempo. Como pode falar em amor, você, que durante toda a sua vida só conheceu um homem repugnante? Como ousa encarar-me e cobrar os juros de um pecado de que não sabe o preço? Ah, como ele chorava em meus joelhos, como implorava um beijo meu, uma carícia, e eu fingia negar-lhe tudo para me entregar depois inteiramente. É estranho pronunciar o seu nome, sobretudo porque desde aquela época nunca mais o disse em voz alta: Alberto. E repito-o – Alberto, Alberto – e você não pode arrancar este nome dos meus lábios, porque está tão preso a mim como se fosse meu próprio sangue. Pensa que ele a viu alguma vez, que deu acordo de sua presença? Nunca. Mas eu sabia, eu tinha certeza, espionava-a sabia que você também me seguia. Com que volúpia eu a fiz sofrer, como acompanhei em seu rosto, dia a dia, hora a hora, minuto a minuto, os sinais dessa triste paixão. Houve um dia em que esperei que você tocasse nele. Sabe de uma coisa? Queria vê-lo manchado por outra mulher. Durante muito tempo ainda armada com uma faca, imaginando como mata-la. Caso você tocasse nele, eu não hesitaria – teria chegado ao crime. (Cardoso, 2009, p.291-292)

Nas *Confissões* de Santo Agostinho, persiste em fases distintas uma abordagem a essa invocação da memória do outro ausente, prevalece no livro IV um relato de como o trabalho de luto por um amigo morto operava no tempo profano que habitava:

Confortavam-me e alegrava-me sobretudo as consolações de outros amigos, com os quais amava o que amava em vez de Vos, ou seja, a extensa fabula e a longa mentira a cujo contacto impuro se corrompia o nosso espírito levado da comichão de ouvir o que lhe lisonjeava as paixões. Porém, esta fabula não morria em mim, ainda que morresse algum dos meus amigos. (Agostinho, 2013, p. 84)

E isto o que se ama nos amigos. De tal maneira se amam que a consciência humana se julga culpada, se não ama a quem lhe paga amor com amor, ou se não paga com amor a quem primeiro amou, só procurando na pessoa do amigo os sinais exteriores da benevolência. Daí esse luto quando alguém morre, as trevas de dores, o coração umedecido pela mudança da doçura em angustia e a morte dos vivos pela perda da vida dos mortos.” (Agostinho, 2013, p. 85)

Adiante no livro IX alcunhado de “O batismo”, Agostinho compara o luto a uma luta angustiosa:

A morte de minha mãe, pelo contrário, não foi infeliz nem total. Sabíamos disso pelo testemunho dos seus costumes, pela sinceridade da sua fé, e por outras razões inequívocas. Que era aquilo que me pungia dentro da alma senão uma chaga recente por eu ter sido arrancado num instante ao convívio tão doce e querido de viver junto da minha mãe? (Agostinho, 2013, p. 207)

No corte, o reverso de um outro trabalho de luto, aquele fraquejado no paradigma do êxito, em acarretamento intermitente com a soberania de um eu dispersado pela alteração da vida em demanda pelo outro. O corpo em desacato com o

biopoder em alerta para o recolhimento em prol de um restabelecimento, a escritura em ventura à alteridade radical:

Que é o para sempre senão o existir contínuo e líquido de tudo aquilo que e liberto da contingência, que se transforma, evolui e deságua semcessar em praias de sensações também mutáveis? Inútil esconder: opara sempre ali se achava diante dos meus olhos. Um minuto ainda, apenas um minuto — e também este escorregaria longe de meu esforço para captá-lo, enquanto eu mesmo, também para sempre, escorreria e passaria — e comigo, como uma carga de detritos sem sentidos e sem chama, também escoaria para sempre meu amor, meu tormento e até mesmo minha própria fidelidade. Sim, que e o para sempre senão a última imagem deste mundo — não exclusivamente deste, mas de qualquer mundo que se enovele numa arquitetura de sonho e permanência — a figuração de nossos jogos e prazeres, de nossos achaques e medos, de nossos amores e de nossas traições — a força enfim que modela não esse que somos diariamente, mas o possível, o constantemente inatingido, que perseguimos como se acompanho o rastro de um amor que não se consegue, e que afinal e apenas a lembrança de um bem perdido — quando? — num lugar que ignoramos, mas cuja perda nos punge, e arrebatada, totais, a esse nada ou a esse tudo inflamado, injusto ou justo, onde para sempre nos confundimos ao geral, ao absoluto, ao perfeito de que tanto carecemos. (Cardoso, 2009, p.18-19)

A nostalgia em sua revinda acelera o impacto da escritura, e, esse impacto tem algo de dispêndio que sempre relembra a falta do outro. Sigmund Freud ao discutir como o instante da morte em um tempo primitivo se torna um espaço ativo, mesmo que inadequado, para o despontar de uma certa hostilidade em relação aos mortos argumenta como esse conflito perpetua-se em um tabu passível de esquecimento:

Essa corrente hostil ante os parentes mais próximos e mais queridos podia ficar latente enquanto eles viviam, isto é, não revelar-se à consciência nem de forma direta nem indireta, mediante uma formação substitutiva. Com a morte das pessoas simultaneamente amadas e odiadas isso já não era possível, o conflito tornou-se agudo. O luto proveniente da ternura intensificada tornou-se, por um lado, mais impaciente com a hostilidade latente, e, por outro lado não pôde admitir que dela resultasse um sentimento de satisfação. Assim chegou-se à repressão da hostilidade inconsciente pela via da projeção. A formação do cerimonial em que o temor de ser punido pelos demônios acha expressão, e, com a passagem do tempo, também o conflito perde em agudeza, de maneira que o tabu desses mortos pode se enfraquecer ou cair no esquecimento”. (Freud, 2013, p. 61-62)

Passível, não consumado, pelo menos no romance analisado. Sobre esse esquecimento *Crônica* manifesta como a linguagem o retém, e nessa espécie de maldição, o chamamento, seja em melancolia, seja em nostalgia ainda desperta temor, hostilidade mesmo que uma outra performance, aqui em prol, não tanto de uma expiação mais branda ou de promessas de imortalidade como renitente em outro texto acerca do luto, o diálogo *Fédon*, de Platão, mas de uma deriva sem fim ao outro.

Parece necessário tornar presente o que no diálogo *Fédon* é apresentado como um trabalho em vida do luto. No entanto, antes, recorro ao pensamento de Sigmund



Freud para a partir daquela compreensão realçar a condição espectral desse outro no romance:

Portanto, a primeira realização teórica do ser humano – a criação dos espíritos – teria nascido da mesma fonte que as primeiras restrições morais a que ele se sujeitou, os preceitos dos tabus. Mas o fato de a origem ser idêntica não implica a simultaneidade da gênese. Se foi realmente a situação do sobrevivente em relação ao morto que o tornou reflexivo, que o obrigou a ceder uma parte de sua onipotência aos espíritos e sacrificar algo do livre-arbítrio de sua conduta, então essas criações culturais seriam um primeiro reconhecimento da Ananke [Necessidade] que se opõe ao narcisismo humano. O primitivo se inclinaria ante a supremacia da morte com o mesmo gesto que parece negá-la. (Freud, 2013, p. 93-94)

Para esse autor, a prática clínica e a investigação psicanalítica dissolveriam noções como superstição, angústia, demônio; nesse sentido, a Literatura persiste como espaço intratável onde a intervenção da ciência não ameniza danos. Que o pensamento platônico na *República* desenvolva uma reformulação das concepções sobre o gênero poesia e que estabeleça valores em uma pedagogia paradigmática sobre a sistematização do literário, é importante, em certa medida, para a compreensão em *Fédon* (1999b) de sua tese também modelar sobre a morte. À sensatez invocada por Sócrates aos seus convivas no último dia de visita antes de sua execução se perfaz concomitante no texto ao conceito de justiça; a realidade e um devir outro (acessado somente pelas ideias) são abordados em um perspectivismo lutuoso que contrastam com aquele tecido em *Crônica*, não fosse a premissa de crença, totalmente colapsada no romance, em uma outra instância agregadora dessas almas. Sobre a questão da separação entre a alma e o corpo que ultrapassa a antiguidade e se personifica com o cristianismo, Sócrates diz a Cebe: “Sim, o reviver é um fato, os vivos provêm dos mortos, | as almas dos mortos existem, sendo melhor a sorte das boas e pior a das más” (Platão, 2011b, 72E, p. 91)

É nessa tradição de textos sobre o que se dizer perante a morte que *Crônica da casa assassinada* se inscreve e se radicaliza. Assim como na constituição de uma cidade justa, em *Fédon* os diálogos se comprometem entre questionamentos com a sedimentação, afirmação, de um devir implacável e positivo:

Depois sorriu de mansinho e disse, olhando para o nosso lado: “Não consigo, senhores, convencer Críton de que eu sou o Sócrates que neste momento conversa com ele e comenta seus argumentos; toma-me | por quem ele irá ver morto dentro de pouco. Por isso pergunta como deverá sepultar-me. Quanto ao que vos tenho dito tantas vezes: que, depois, de beber o veneno não ficarei convosco mas irei compartilhar a dita dos bem-aventurados, ele acha que eu só falo assim para tranquilizar-vos e a mim também. Servi-me, pois, de fiador junto de Críton; porém, que seja essa fiança o oposto da que ele prestou perante os juízes. Empenhou, então, a palavra em como eu ficaria; por vossa vez, afirmai-lhe que não ficarei depois de morto; mas sairei daqui e partirei, | para que ele se mostre mais paciente e não se aflija tanto por minha causa,

quando vir queimarem ou enterrarem meu corpo, no pressuposto de que eu esteja sofrendo enormemente, nem diga nos meus funerais que expõe Sócrates, ou o carrega, ou o sepulta. Fica sabendo, continuou, “meu admirável Críton, que a imprecisão da linguagem, além de ser um defeito em si mesma, produz mal às almas. Importa criares coragem e dizer que é meu corpo que vais enterrar; depois sepulta-o | como te aprouver e como te parecer mais de acordo com as leis” (Platão, 2011b, 115D-116A, p.207-209)

Da vinda à absorção disso que ronda o enigma da despedida retomo as reflexões de Jacques Derrida sobre esse íterim lutuoso desmedido pelo tempo e as análises de Piero Eyben em um seminário-disciplina “Rastros em cinzas, luto: do sentido – intrusão aporética” (2013), na Universidade de Brasília. Dessa assimilação, uma procura do sentido que está sempre no incessante processo onde o tornar-se outro está intimamente ligado à afetação entre o mesmo e essa outridade que lhe apela em suas incessantes modulações.

Em *Crônica*, a efusão nostálgica e melancólica do personagem André faz recurso ao encadeamento rememorado de êxtases físicos, revelando um elo propício entre a ascensão limite da memória e esse rasgo de tristeza. Sobre a experiência agônica entre a evidência e o estranhamento causados pela morte de Nina no texto-pensamento, tomo a seguinte reflexão freudiana: “A melancolia se caracteriza por um desânimo profundamente doloroso, uma suspensão do interesse pelo mundo externo, perda da capacidade de amar (...)” (Freud, 2011, p.46-47), também, para Freud a economia do luto encontraria seu acerto de contas na substituição do objeto libidinal; assim, André, do limbo, oscilaria em uma cadeia de remetimentos inesgotável, sempre no rastro daquilo de patológico que essa economia porta. André não experimenta o trabalho exitoso de luto.

Nessa via, do romance, em que o trabalho de um luto irrecuperável ganha sua primazia em função da atração intensificada à diferença, agora distendida em êxtase, do outro, a proximidade das respostas apaziguadoras, pelo alcance da escritura que cerca a escalada de tensões, ao mundo ainda pranteado se perpetua sem previsão de término:

Explico, se me for possível: eu não existia, era apenas o componente de uma aliança esfacelada e sem sentido. E quem jazia estendida sobre aquelas cobertas, não era ela, era eu, um eu difuso, separado, em luta contra a escuridão e o terror, mas que ainda assim representava o mais vivo e o mais importante de mim mesmo. (Cardoso, 2009, p. 422)

Afinal, o que no campo desse dialogo diluído e pranteado torna impotente a passagem dessa singularidade enlutada à redenção ulterior? Tal reflexo, aomesmo tempo em que dramatiza sem reconciliar redimensiona a estrutura confidencial da

narrativa e gera um movimento que não se presta a decodificação do mundo ao leitor. E neste âmbito de perdição, de privação, do mundo do outro em que as consequências ltuosas efetivam novos modos de relação com o real, no texto-pensamento são constituídos por um portar nostálgico, como desejo do retorno. Tal retorno se faz presente por meio de um assombramento, asilado na linguagem violenta às voltas com a abertura dos sentidos, uma percepção de que só o gesto escritural pode transfigurar isso de mundo acabado.

No texto-pensamento, uma vez lançado, o diálogo prossegue recompondo o luto mesmo na sua instância inassimilável, aí onde está a concepção de que a compensação não atingira mais esse encontro. No rastro da perda que se faz ainda palpitação na confluência de melancolia e nostalgia, busco na prolongação do dizer derridiano uma chave ao fora desse jogo ltuoso:

Segundo Freud, o luto consiste em portar ou carregar [porter] o outro em si. Não há mais no mundo, é o fim do mundo para o outro na sua morte, eu acolho em mim este fim do mundo, e devo portar [porter] o outro e o seu mundo em mim: introjeção, interiorização da recordação, idealização. A melancolia acolheria o fracasso e a patologia desse luto. Mas se eu devo (é a própria ética) portar [porter] o outro em mim para lhe ser fiel, para lhe respeitar a alteridade singular, uma certa melancolia deve protestar ainda contra o luto normal. Nunca ela deve resignar-se à introjeção idealizante. E deve rebelar-se contra o que Freud diz dele com uma segurança tranquila, como que para confirmar a norma da normalidade. A norma não é senão a boa consciência de uma amnésia. Ela permite-nos esquecer que guardar o outro dentro de si, como si mesmo, é já esquecê-lo. O esquecimento começa aí. É então preciso a melancolia. Neste lugar, o sofrimento de uma certa patologia dita a lei — e o poema dedicado ao outro. (Derrida, 2008b, p. 30)

Uma dilatação do diálogo pelo gasto contido na experiência-limite da linguagem possibilita uma espécie de acúmulo-indecifrável da realidade. Há algo de inexorável na interação literatura e morte, pois, no inevitável atravessamento dos sentidos, dos apelos resta sempre o porvir perante o relembramento:

Este retorno de um sofrimento tão antigo deu-me uma espécie de terror e, sentindo mais uma vez que meu coração se comprimia ao peso dessas recordações, corri ao banheiro, molhei a testa com água fria, umedei as têmporas com álcool, imaginando que tudo aquilo fosse apenas um efeito de febre, e aquilo de que eu sofria não passasse de uma alucinação passageira. Alberto estava morto, e bem morto; se bem que eu tivesse custado a aceitar tão horrível ideia, fora obrigada a me submeter, porque não havia mais nenhuma possibilidade de ele voltar ao mundo, nem de vislumbrar eu uma nova imagem sua. No princípio dissera comigo mesma, e inúmeras vezes, que ele estava morto, sabendo só repetia uma palavra oca, vazia de sentido — morto, sim, mas era como se designasse uma árvore sobre que nunca pousara os olhos, ou um lugar do mundo onde jamais pusera os pés. Não penetrava a realidade dessa morte, nem assimilava a verdade do seu desaparecimento. Caminhava à toa pela casa, percorria as alamedas do jardim, visitava os lugares onde o havia visto antigamente. Supunha assim que talvez pudesse depará-lo de um momento para o outro, e acenar-lhe com a mão, pensando —

não disse? ele aí está, vivo como sempre o foi. Alberto é imortal. Não sei que orgulho era este, e nem que sentimento de revolta era o que me encaminhava – mas supô-lo morto, acabado para sempre, era um disparate cuja compreensão estava acima das minhas forças. (Cardoso, 2009, p. 325-326)

Interessa também, portanto, aquilo de iconografia religiosa no texto-pensamento que se esfacela no domínio do enlutamento. E na afirmação dessa violência quase iconoclasta que a estetização do luto encontra na traição ao sagrado uma forma de tornar a partilha, a experiência da escritura, uma entrega em maldição ao mundo ameaçado. *Crônica* habilita uma vigília que além de desorbitar o mundo, potencializa respostas em nostalgia à vivência que guarda, que mantém em si o outro revelado na súplica escritural que forja não só a casa morrente, como também o mundo encriptado.

É a partir desse mundo que ultrapassa a topografia da chácara dos Meneses que retomo as reflexões de Piero Eyben acerca do luto. Ao analisar esse mundo acabado pela morte de um outro, Eyben equaciona como essa falência é drástica pelo motivo do tu ser o próprio do eu que se pranteia. Outra investida do autor que retomo para percorrer os escombros de *Crônica* é a necessidade da escritura como rastro, esse dever de escrever que permanece no contínuo envio ao outro. Assim, ainda com Eyben, o acontecimento lutuoso que permanece na chegância e a demanda que vem do outro em uma intrusão aporética repostam um respeito à alteridade a partir de uma infidelidade. Nessa perspectiva, o texto escritural de Lúcio Cardoso, para em direção ao pensamento de Derrida (1986) e Eyben (2013) compor uma leitura em risco aos limites da linguagem, do pensamento, perfura o liame onde na ficção o morto não é suprimido e às voltas com o impossível retorna no inventário poético de espectralização:

Porque, se do lugar onde já se encontrava não pudesse mais penetrar a minha imagem, e se eu já fosse para ela apenas um ser apagado e sem valia, pelo menos eu queria ainda uma vez vislumbrar minha própria imagem no opaco daquelas pupilas, se sentir-me boiar à tona daquele mundo que outrora fora meu, e que hoje, perdido, devia acolher-me apenas com a indiferença da onda que passeia a forma de um morto. (Cardoso, 2009, p. 456)

Quando na torção limite advinda do texto literário a linguagem franqueia um enigma, permanece o segredo. Cardar a ficção de Lúcio em sua promessa modelar ao indecifrável, ceder às re-velações de um mundo morrente com o transtorno da palavra que encripta os sentidos e renuncia à autopsia pela verdade. Como se no caminho aberto, a decisão confiada ao texto-pensamento de *Crônica da casa assassinada* portasse o impossível da literatura, e nessa economia do que não é já dado, o acontecimento ficcional com sua propriedade de estar dentro/fora dos discursos sobre e

da verdade torna potente o pensamento poético, filosófico de *Crônica*. A condição e derivação em risco de temas como a religião, o exílio, a morte, o erotismo reservam para a Literatura esse outro espaço irreduzível em respostas, aberto aos apelos, dado a experiência, aos efeitos e a indistinção dos limites que instituem a realidade e o ficcional, que separam o animal do humano. Parece custoso permanecer em *Crônica da casa assassinada*, mas não é. Não há nessa ficção arranjos discursivos que sintetizem a desgraça imanente de humanos comprimidos na desolação extrema de dias de ira, de agonias perpétuas.

Em “Confissões de um homem fora do tempo”, texto inicialmente publicado em periódico como outros que também se inscrevem na nova edição do Diários organizado pelo pesquisador Ézio Macedo, Lúcio Cardoso discute sua crença no gênero romance. Da linguagem romanesca rompida do sangue desponta um crescente de violação que para Cardoso ganha concretude pela blasfêmia:

Mas tenho afirmado que acredito no romance, quero acrescentar que acredito apenas naquele que é feito com sangue, e não com o cérebro unicamente, ou o caderninho de notas, no que foi criado com as vísceras, os ossos, o corpo inteiro, o desespero e a alma doente de seu autor, do que foi feito como se escarra sangue, contra a vontade e como quem lança à face dos homens uma blasfêmia (Cardoso, 2012, p. 553)

Quando Maurice Blanchot em seu *A conversa infinita (palavra de escrita)* argumenta que o escrever impulsiona certo tipo de ruptura com a totalidade dos conceitos que funda a história, atenta para um primado da escrita sobre a palavra, nesse sentido, a linguagem literária vai em direção a um espaço potente fora das cercanias de uma metafísica da Literatura. Assim, o autor ao argumentar que escrever passa a ser uma responsabilidade terrível, permite que, nesse estudo sobre o romance de Cardoso, se avance pela ideia de que em *Crônica* se perfaz uma linguagem incestuosa, pois ela transgreda a lei, a lei que funda o pretense pacto com o real, com a família:

Invisivelmente, a escrita é convocada a desfazer o discurso no qual, por mais infelizes que nos acreditemos, mantemo-nos, nós que dele dispomos, confortavelmente instalados. Escrever desse ponto de vista, é a maior violência que existe, pois transgreda a Lei, toda lei e sua própria lei. (Blanchot, 2010, p.9)

Entre a deriva da noção de presença ante a realidade institucionalizada pela categoria de sociedade, a linguagem que se faz incestuosa não cumpre as regras de uma suposta matriz de contiguidade com o factual como também, delituosa, caotiza os paradigmas de permissividade e de tabu. A sentença do incesto macula o sítio da lei. A fortuna literária ao expressar a irreduzibilidade do tema encontra um lugar diferente da

etnografia para abordar o incesto, e é dessa tradição enredada entre violações que parto para pensar como a linguagem de *Crônica* se perfaz na marca do maculado, do interdito.

Em uma manifestação majestosa no texto-pensamento, o interdito catalisa experiências de ressentimento, de autorrecriação e de pecado. Do movimento agônico indiciado pela transgressão Bataille considera que há um interesse de uma conservação do interdito para uma otimização do gozo

Se observamos o interdito, se lhe somos submissos, deixamos de ter consciência dele. Mas experimentamos, no momento da transgressão, a angústia sem a qual o interdito não existiria: é a experiência do pecado. A experiência conduz à transgressão acabada, à transgressão bem-sucedida, que, conservando o interdito, conserva-o *para dele gozar*. *A experiência interior do erotismo exige daquele que a faz uma sensibilidade não menor à angústia que funda o interdito do que ao desejo que leva a infringi-lo*. É a sensibilidade *religiosa* que liga sempre estreitamente o desejo e o pavor, o prazer intenso e a angústia. (Bataille, 2013, p.62)

Como abrigo aberto, como pouso intensivo, a linguagem em *Crônica* inicialmente aponta para uma espécie de unidade estrutural, segmentos que forjariam uma totalidade daquela atmosfera textual convulsionada e barrocammente retilínea, mas a linguagem incestuosa em um crescente de autorreferencialidade – já que a Literatura assim como o incesto, irrompe desde a matéria primeira, mundo e família, escrita e corpo – faz abundar uma diversidade de pontos de vista, seja nas imersões intimistas dos narradores, seja nos diálogos encriptados desses personagens com seus interlocutores

Da assunção do signo que em relação inexorável com a produtividade da linguagem ameaça o sentido meramente comunicacional, Maurice Blanchot radicaliza a noção de obra literária. Para o autor, seu processo de individuação não a entrega como acabada ou inacabada: “Aquele que vive na dependência da obra, seja para escrevê-la, seja para lê-la, pertence à solidão do que só a palavra ser exprime: palavra que a linguagem abriga dissimulando-a ou faz aparecer quando se oculta no vazio silencioso da obra” (Blanchot, 2011b, p.12).

Assim, afirmando que a constituição solitária da obra não significa que ela seja incomunicável ou que lhe falte o leitor, o autor analisa que no painel da leitura, “quem a lê entra nessa afirmação da solidão da obra, tal como aquele que a escreve pertence ao risco dessa solidão” (Blanchot, 2011b, p.12-13). Ao se fundar nesse rasgo interminável e incessante, o escrever não se interessa pelo exprimir exato e certo das coisas. Segundo o sentido dos seus limites, como observa o autor, há uma quebra nesse gesto de escrever do vínculo que une a palavra ao eu:

quebrar a relação que, fazendo-me falar para “ti”, dá-me a palavra no entendimento que essa palavra recebe de ti, porquanto ela te interpela, é a interpelação que começa em mim porque termina em ti. Escrever é romper esse elo. É, além disso, retirar a palavra do curso do mundo, desinvesti-la do que faz dela um poder pelo qual, se eu falo, é o mundo que se fala, é o dia que se identifica pelo trabalho, a ação e o tempo. (Blanchot, 2011b, p.17).

Maurice Blanchot articula a concepção de que o escrever advém de uma força aleatória da ausência. Para ele, interessa pensar como essa força que parece consagrar-se apenas a si mesma permanecendo sem identidade, sem idealidade, libera possibilidades totalmente diferentes: “um jeito por intermédio do qual tudo é questionado, e, para começar, a ideia do Livro e da Obra, de maneira que essa escrita (entendida em seu rigor enigmático), longe de ter por meta o Livro, assinalaria, antes, seu fim: escrita que se poderia dizer fora do discurso, fora da linguagem.” (Blanchot, 2010, p.8)

Nos rastros dos apelos irremediáveis subsumidos no texto-pensamento, focalizo a escritura como súplica que não ascende ao resgate pela calculabilidade da leitura pretensamente objetiva, utilitarista, ou historicista, que tome por finalidade uma finalidade marcada, de cessão planejada. As personagens de Lúcio Cardoso remascam rotinas de cólera com seus rostos indiciários; assim, a incursão no limite da experiência com o outro nessa tese, em um efeito cascata, se aproxima da perspectiva que infiltra minhas demandas e as respostas às demandas do outro personagem, texto, autor, escritura.

Ante o fascínio e o despertar dos personagens de *Crônica* com o mal, com o perverso retomo o aforismo batailleano de que a “literatura é o essencial ou não é nada” (Bataille, 1989, p.9-10) para desde seu argumento sobre a correlação da Literatura e o mal “O Mal — uma forma penetrante do Mal — de que ela é a expressão tem para nós, creio eu, o valor soberano.”imaginar o romance, interpretar seu mundo do sagrado impuro, de “uso profano do sagrado” (Bataille, 2013a, p. 146). A força sacrílega de *Crônica* é uma constante, — subterrânea por parte de Ana, explícita por parte de André —, aceitação da mácula que irrompe por parte de crises blasfematórias, voluptuosas de mundos que negam e extrapolam o imaginário religioso mineiro.

Para que se dê na narrativa essa rendição entre a violência da negação e aquela força da insuficiência que Bataille vê como o próprio excesso, se percebe que os personagens retidos no tripé mineiro de cisma, de religiosidade, de interditos oferecem uma gama de resistências, mobilizada pelo gesto escritural que no romance de Cardoso se perfaz em investimentos reativos a algumas tradições e matrizes do espectro da

sociedade mineira. Ana deixa de se confessar, André se ergue em paixão pela mãe, Valdo abandona gradativamente seu pudor e preciosismo de resguardar a honra dos Meneses.

Um romance que se confessa como culpado. *Crônica da casa assassinada* em passo maldito com *O morro dos ventos uivantes* naquela percepção batailleana de abordar a atração de Emily Brontë à escritura correlacionando morte e amor:

Porque o destino, que aparentemente quis que Emily Brontë, ainda que fosse bela, ignorasse inteiramente o amor, quis também que ela tivesse da paixão um conhecimento angustiado: este conhecimento que não liga o amor somente à clareza, mas à violência e à morte — porque a morte aparentemente é a verdade do amor. Assim como o amor é a verdade da morte. (Bataille, 1989, p.12)

Faz parte do pacto de paixão experimentado pelo personagem André, uma deserção do isolamento imanente aos Meneses, uma escolha pelo mal, uma consciência da diabólica comunhão que faz dissipar a solidão, inaugurando pela transgressão e pelo encanto uma era de tormentos, de gozos. Da palpitação do princípio que vislumbra o além da condenação, a movimentação do mal em gestos, em condutas, em poesia da linguagem mirando sempre o infinito do desejo:

Ela arrastou-me de novo, colocou os lábios aos meus - e naquela ânsia havia um convite que não se expressava mais com os termos da dúvida, mas que surgia decisivo, marcando seu lugar como uma ordem ditada sem pudor. Não era simplesmente o amor que ela desejava, mas a fusão, o aniquilamento. E eu aceitava morrer, fechava os olhos, atirava-me ao desconhecido \_ nossos corpos se fundiam. O tempo cessava de contar, as formas desapareciam no exterior sem barreiras. Num ou noutro momento, é verdade, sentia voltar a mim a consciência, e com ela insinuar-se em meu espírito a hesitação e o temor. Mas isto não durava senão um segundo e, voltando a afogar-me nas trevas, eu dizia a mim mesmo que se houvesse possibilidade de atravessar a barreira que cada um representa para o outro, nós o havíamos feito naquela hora.(Cardoso, 2009, p. 360)

A dissipação em *Crônica* do projeto de virtude de Demétrio ajustado às custas da tradição, do empenho em personalizar à assinatura dos Meneses uma intocabilidade, uma imunidade aos infortúnios cada vez mais expressivos exalta como a hostipitalidade, a moral como exercício de um direito patriarcal aparecem como alvos em extermínio contínuo pela linguagem do romance. George Bataille em seu *A literatura e o mal* defende que o Bem e o Mal são complementares:

Não é injustamente que distinguimos condutas humanamente plenas de sentido de outras de sentido odioso. Mas a oposição dessas condutas não é a que opõe em teoria o Bem ao Mal. A miséria da tradição é a de se apoiar na fraqueza, que engaja a preocupação com o futuro. A preocupação com o futuro exalta a avareza; ela condena a imprevidência, que dilapida. A fraqueza previdente se opõe ao princípio do gozo do instante presente. A



moral tradicional concorda com a avareza, ela vê na preferência pelo gozo imediato a raiz do Mal. A moral avara baseia a aliança da justiça e da polícia. Se eu prefiro o gozo, detesto a repressão. (Bataille, 1989, p.126-127)

À dicotômica reatualização das categorias do bem e do mal, frente ao perigo e indicio da morte por parte de Nina, o personagem André não acata a voz da amante que, em provocação (ainda no terreno da sedução), tenta recobrar uma certa genealogia da moral ao se atar ao condenável e problematizando a postura do filho incita um certo repelir, uma repulsa do mal:

– Que loucura, André – e sua voz, vagarosa, era apenas um sopro sobre minha cabeça. Ela tinha feito um esforço, abandonado os travesseiros e inclinara o busto sobre mim. – Que loucura. Posso-lhe garantir, posso jurar que ... não valho isto. Sou má, André, não presto. Ah, que importava naquela altura que ela fosse boa ou má? Quem jamais lhe perguntara o que quer que ela fosse? Fora dela, que representavam esses conceitos para mim? Ela, somente ela tinha importância, e era o peso e a medida do que para mim fosse o bem e o mal. (Cardoso, 2009, p. 424)

Sea partir do argumento de Bataille de que o domínio do erotismo é o domínio da violência e de que o desprendimento do ser à descontinuidade é algo abrupto, sua consideração de que “o mais violento para nós é a morte que, precisamente nos arranca à obstinação que temos de ver durar o ser descontínuo que somos. Ficamos com o coração na mão diante da ideia de que a individualidade descontínua que existe em nós vai subitamente se aniquilar.” (Bataille, 2013a, p. 40).

Pelas confissões de Ana distingue-se uma urgência em permanecer, e é nas negociações entre persistência, vingança, obsessão, luto, ressentimento e ataques àquilo que a espreita, a família como ameaça, como garantia de continuidade que se revela essa possibilidade, paradoxalmente ao desejo de desmoronamento dos Meneses se prolonga a necessidade de presença daquelas pessoas, para que a consumação da paixão ou do crime, da aniquilação esteja em potência de devir.

Desse jogo de consumação agônica que é a paixão, seus rearranjos de poder, seu confronto com os pressupostos da razão, uma evidente assimetria que também propulsiona André à performance da autoridade:

Não havia dúvida de que ela me acompanhava com os olhos desde que ultrapassara o portão da Chácara. Ah – e agora era eu quem me felicitava interiormente – ter-se-ia inquietado, teria sofrido imaginando que eu conseguira esquecê-la por momentos, e que me divertia longe da sua presença? Como era bom ser cruel, e como aquilo dissipava metade da minha angústia. (Cardoso, 2009, p. 355)

Assim sendo, vigora em *Crônica* um jogo que, sendo escritural, prescinde do estatuto do significado transcendental, acontece na distensão do texto catalisada pelo

rastró que presença, marca um apagamento. A força disruptiva do romance assenta as categorias família, passado, vício em uma narrativa-tormento plissada pelas faltas, pela inscrição do outro, eu-leitora, no movimento, nas modulações do texto.

O romance engendra significâncias e conceitos que, em uma emergência confessional, não se correspondem absolutamente com seus congêneres-pares da sociedade: o texto literário alça outra condição de possibilidade para os temas que se arriscam em *Crônica*, a radicalidade da experiência de mundo dos Meneses precipita uma estética da consumação da palavra e dos corpos que fracassa em ser uma poética pela supressão da instância normativa. Não é pela pré-discursividade ou pelos interesses apriorísticos que se demora no texto, é pela leitura em sua revinda perene. Ainda com Blanchot, destaco o protagonismo da leitura:

A leitura faz do livro o que o mar e o vento fazem da obra modelada pelos homens: uma pedra mais lisa, o fragmento caído do céu, sem passado, sem futuro, sobre o qual não se indaga enquanto é visto. A leitura confere ao livro a existência abrupta que a estátua parece reter do cinzel: esse isolamento que a furta aos olhos que a veem essa distância altaneira, essa sabedoria órfã, que dispensa tanto o escultor quanto o olhar que gostaria de voltar a esculpi-la. O livro tem, de certo modo, necessidade do leitor para tornar-se estátua, necessidade do leitor para afirmar-se coisa sem autor, e também sem leitor. (Blanchot, 2011b, p.210)

O falso fausto entranhado no casarão e a ilusória prodigalidade dos Meneses predizem o perigo da consumação: o desejo excedente que não encontra reciprocidade nos entreatos, nas interações dos personagens. Nem o outro, alvo da súplica, e tampouco o si em uma busca incansável, pelo perseverar na escritura, ao tempo da redenção que nunca se avista ou se pressente, experimentam uma contemplação absoluta ou fraquejada de suas demandas. As aparentes negações ao fora – mundo – materializado na conversão casa-viagens, casa-visita, casa-pavilhão, casa-curretela-de-Vila-Velha refletem uma conjuntura desamparada pelo vertiginoso do luto, da nostalgia, do erótico; a assimetria vinga no fracasso do mausoléu ferido, assassinado, nos corpos teimosos, ávidos de perigo, exultantes de segredos. O vertiginoso não se dissipa à deriva do tempo. No além dos acontecimentos, quando André retorna aos relatos, retoma o acervo escritural, é perceptível a contínua entrega ao mundo estagnado de outrora. O revisionismo de feição póstuma não estanca a história incessante: não há ritual de passagem – morte, vida adulta – que abrande a potência nostálgica das narrativas.

Fora das raias de síntese, *Crônica* investe em uma distinção de gêneros textuais como cartas, página de diário, confissão, narrativas, memórias escritas, narração, e depoimento para a composição de seus segmentos. As fulgurações da queda de uma

centralidade narrativa são apresentadas nos segmentos do romance que adquirem feições outras, a disposição convencional é transfigurada em um mosaico de conversas infundáveis. Há nesses relatos, ora confissões, ora diários, contínuas entregas de perdições. Diante de uma sintaxe de oscilante posfácio, a linguagem ameaça as garantias de uma suposta unidade em torno da experiência literária. Aqui, o escrever não reverte o dilaceramento do corpo anatômico catalisado pelas reminiscências do abandono e não abrandam o miasma das dezenas de histórias esbugalhadas e melancólicas.

Segmentos como apelos e como espaço de manejo de um léxico barroco que, ao comungar e reatualizar repertórios canônicos como as revelações bíblicas, a ambientação gótica dos contos de Edgar Allan Poe, o deslindar das relações de poder na instituição família em Léon Tolstoi, a imagética da sociedade moderna em FiódorDostoiévski e Gustave Flaubert, constrói uma estética de matiz sincrônica em perene revelação do drama humano e da falência de uma visão longitudinal de mundo. Aqui faço referência a uma expressão de Octávio Paz em *Os signos em rotação* quando o autor, ao discutir o apogeu da página como espaço literário e o começo de outro espaço na escritura poética de *Un coup de dès*, de Stephane Mallarmé, argumenta que

o poema cessa de ser uma sucessão linear e escapa assim à tirania tipográfica que nos impõe uma visão longitudinal do mundo, como se as imagens e as coisas se apresentassem umas atrás das outras e não, como realmente ocorre, em momentos simultâneos e em diferentes zonas de um mesmo espaço ou em diferentes espaços. (Paz, 2003, p.108)

Ainda com Octávio Paz, agora pela vereda das correspondências trocadas com Haroldo de Campos (acerca da tradução de seu poema *Blanco*), apresentando sua percepção de que o poema de Mallarmé, que vê a palavra como centro de irradiações semânticas, identifico uma possibilidade de se tratar o texto-pensamento de *Crônica* nessa visada que permita por em rotação os signos:

O texto em movimento anula os significados anteriores ou os desvia e de ambas as maneiras emite outros que, por sua vez, anulam. A e-núnciação vira re-núnciação. Poema crítico que, através dessa destruição do significado, é uma metáfora da busca do significado. (Paz, 1986, p. 99)

Assim, *Crônica*, em toda a sua visceralidade estilística e seu ímpeto estético de abranger os riscos de um mundo às voltas com os miasmas desatados pelas relações deterioradas, pelo silêncio da culpa, pela ruína da casa morrente, investe no abarcar que se fratura ante as narrativas que portam aporias, paradoxos, simultaneidades de acontecimentos. No romance a estética de matiz sincrônica em perene revelação do

drama humano se relaciona com o aforismo poundiano de que a “Literatura é novidade que permanece novidade” (Pound, 2013 p. 33); nesse sentido, *Crônica* pervive desde toda uma tradição literária que torna seus contemporâneos não só excertos do Eclesiastes, como a Bíblia e seus outros livros como: o de Sodoma e Gomorra; os Provérbios; o Apocalipse, *Os Maias* de Eça de Queiroz, *Édipo* de Sófocles, *Lavoura Arcaica* de Raduan Nassar, *As Bacantes* de Eurípedes, *Memórias de Lázaro* de Adonias Filho, *O livro da vida* de Santa Teresa D’Avila, *Justine ou os infortúnios da virtude* de Marquês de Sade, para um breviário de paideuma onde se possa achar a parte viva do erotismo, dos lances agônicos entre norma e transgressão.

Assim, a escolha por *Crônica da casa assassinada* é também uma decisão pelo romance que não se ajusta no critério diacrônico de perfilar obras por contextos e gerações. Um romance de um autor com laivos conservadores que tem parte de sua produção fixada na geração de 30, *Crônica* seria nessa perspectiva uma narrativa a ser inscrita na terceira geração do modernismo ou geração de 1945, quando a estrutura paradigmática do romance se vale de tantos estilemas do barroco e, por que não dizer, também do romantismo. No horizonte de uma perspectiva que leia *Crônica* em seus processos de condensação da linguagem, de consumação de pressupostos filosóficos, de estetização espectral do mundo, cito Haroldo de Campos sobre a questão da poética sincrônica:

A poética sincrônica (estético-criativa), no sentido em que a conceitua para propósitos bem definidos, está imperativamente vinculada às necessidades criativas do presente: ela não se guia por uma descrição sincrônica estabelecida no passado, mas quer substituí-la – para efeitos, inclusive, de revisão do panorama diacrônico rotineiro por uma nova tábua sincrônica que retira sua função da literatura viva do presente (Campos, 2010, p.222-223)

*Crônica da casa assassinada* como um espaço abissal – um cartão postal, um coro desorbitado, uma tela de matiz expressionista –, que confia ao outro-leitor seu dom de perviver, seu legado de apelos em sintaxes de nostalgia, de lubricidade, de ressentimentos em uma comunidade irrestrita de encontros, de revindas, de pactos, de retomadas literárias, plásticas, filosóficas, arquitetônicas. Entendo a nostalgia que percorre *Crônica* desde o conceito de nostalgia esculpido por Tarkovski entre a execução do filme e seus escritos sobre cinema, sobretudo sua manifestação que vislumbra uma espécie de retomada de alguma comunhão perdida:

Em última instância, eu queria que *Nostalgia* estivesse livre de tudo que fosse incidental ou irrelevante, e que pudesse antepor-se ao meu objetivo principal: o retrato de alguém em profundo estado de alienação em relação a si próprio e ao mundo, incapaz de encontrar um equilíbrio entre a realidade e a

harmonia pela qual anseia, num estado de *nostalgia* provocado não apenas pelo distanciamento em que se encontra de seu país, mas também por uma ânsia geral pela totalidade da existência. Não fiquei satisfeito com o roteiro até o momento em que ele se unisse finalmente numa espécie de todo metafísico (Tarkovski, 2010, p. 246)

Ao escrever sobre o processo de composição de seu filme *Nostalgia*, o diretor argumenta que desejara realizar um filme sobre a nostalgia russa, nostalgia em uma espessura de sentido que se aproxima de estado mental, peculiar, segundo o diretor, àquela nação russa. Ao que Tarkovski trata como condição dos russos, “o apego fatal dos russos às raízes nacionais, ao passado, à cultura, aos lugares onde nasceram, às famílias e aos amigos; um apego que carregam consigo por toda a vida, seja qual for o lugar em que o destino possa tê-los lançado.” (Tarkovski, 2010, p.242) também identifiquei e atribuo ao povo mineiro, focalizado e ficcionalizado por Lúcio Cardoso. Como mineira, de Patos de Minas, filha de pais e avós que nasceram nas curru telas de Veredas, próxima a João Pinheiro, e Lago Formosa, próxima a Carmo do Paranaíba considero a nostalgia um dos afetos integradores da mobilidade sentimental desse povo.

Ainda no passo da nostalgia, o romance de Cardoso ao dilatar a experiência de luto dos personagens, ao lidar com um passado próspero e mediador do prestígio restante, me faz lembrar da caixinha de monóculos com retratos dos avós que minha mãe guardava como relíquia em sua penteadeira, pela única lente de aumento, recordações de uma família hoje já quase apagadas da minha memória.

E essa nostalgia, no caso de *Crônica*, também é acionada pelos devaneios de idealidade que rondam e se contrastam com as performances hostis que ameaçam a noção de pertencimento. Nina reclama um Rio de Janeiro de venturas e fruição do qual não se tem acesso no romance. Dessa concepção de nostalgia penetrada pela fantasia ou pelo apelo dramático de não reconhecimento no mundo haja visto o relembramento, a atração inexorável ao outro, ao mundo ausente, retomo o argumento de Tarkovski de que “as pessoas não estão sozinhas e abandonadas num universo vazio, mas ligadas por laços incontáveis ao passado e ao futuro (...)” (Tarkovski, 2010, p. 247) para entender como o luto se torna impossível de ser resolvido nesse apego fantasmagórico ao passado e ao futuro.

Assim como “Gorchakov é incapaz de salvar Domenico do papel que este implacavelmente escolheu”, André, Ana, Valdo, Timóteo e Demétrio também não conseguem salvar Nina, em suas súplicas nostálgicas que velam e reacendem a economia narrativa como uma longa prece sem fé, gritos em um coro disforme desde o

inferno. As preocupações e inquietações dos personagens de Tarkovski são radicalmente diferentes dos tumultos dos personagens de Cardoso, que não clamam pelo entendimento e pela responsabilidade frente as imperfeições do mundo. O gesto incendiário de Domenico se distancia da tentativa de suicídio de Valdo, dos arroubos de Nina, da maquinada crueldade de Ana por portar uma mensagem humanista, desesperada mas atravessada de fé em um comprometimento absoluto com os outros.

À carga atávica que circunda o conceito de nostalgia na narrativa cinematográfica, uma compulsão pelo outro em perdição – seja pelo pecado, pela morte, pelo silêncio, pela descrença –, pelo registro do passado como extinção de um domínio do si diante do mundo extraviado em *Crônica*. É desse dizer sobre, do tentar retornar ao objeto estético, que persevera no reverberar do passado mesmo em promessa e luta por não sucumbir:

Já disse que fiquei surpreso ao perceber a precisão com que meu estado de espírito foi transferido para a tela quando estava fazendo o filme: uma profunda, e cada vez maior, sensação de perda, de estar distante de casa e dos entes queridos, preenchia cada minuto da vida. Foi a esta consciência inexorável e insidiosa da nossa dependência do passado, semelhante a uma doença cada vez mais difícil de suportar, que dei o nome de "Nostalgia"... (Tarkovski, 2010, p. 248)

George Bataille, em *A noção de dispêndio* e em *a Parte maldita*, concebe um exame da dinâmica do mundo apresentando concepções acerca do funcionamento das sociedades, do sistema que assume a abstração da consumação como recurso primordial à persistência do universo. Nesses dois ensaios que datam respectivamente dos anos trinta e cinquenta, o filósofo trata do princípio de perda, da categoria de energia excedente, das trocas astutas, sintetizadas na pressão da rivalidade entre diferentes grupos, sociedades, considera também regimes envolvidos por um estatuto de consumação que vislumbra uma fatura, um dispêndio em abertura inegociável e outro estatuto de empreendimento que tem como diretriz a eficácia da utilidade.

É na focalização dessas sociedades que operam desde as realizações abundantes que as reflexões do autor são estratégicas para permanecer em problematizações nos domínios complexos do romance. Vale destacar a reflexão batailleana sobre a irredutibilidade da atividade humana aos processos de conservação e de reprodução e a divisibilidade da ideia de consumo em duas partes distintas para o avanço no dilema do excesso, do dispêndio em *Crônica*:

A primeira, redutível, é representada pelo uso do mínimo necessário, para os indivíduos de uma dada sociedade, à conservação da vida e ao

prosseguimento da atividade produtiva: trata-se, portanto, simplesmente da condição fundamental desta última. A segunda parte é representada pelos dispêndios ditos improdutivos: os luxos, os enterros, as guerras, os cultos, as construções de monumentos suntuários, os jogos, os espetáculos, as artes, a atividade sexual perversa (isto é, desviada da finalidade genital) representam atividades que, pelo menos nas condições primitivas, têm em si mesmas seu fim. Ora é necessário reservar o nome de dispêndio para essas formas improdutivas, com exclusão de todos os modos de consumo que servem de meio-termo à produção. Ainda que sempre seja possível opor, umas às outras, as diversas formas enumeradas constituem um conjunto caracterizado pelo fato de que em cada caso a ênfase é colocada na perda que deve ser maior possível para que a atividade adquira seu verdadeiro sentido (Bataille, 2013b, p. 21)

O microcosmo de *Crônica* acossado por uma destruição que faz tensionar o tempo presente, microcosmo como uma sociedade de consumação que eleva o primado da fantasia sobre as necessidades de empreendimentos para com Bataille pensar a decaída da casa em uma trama de feição sacrificial. Enquanto o filósofo observa através de uma etnografia do mundo asteca que “o sacrifício destrói aquilo ele consagra”(Bataille, 2013b, p.72)procuro nessa reflexão focalizar a consumação da casa como aquilo-oferenda que também não pode mais ser restituída à ordem real. À liberação da violência nesse processo é constatada pela transfiguração da casa ao longo da narrativa, como sacrificada pelas desgraças vertiginosas ela irradia assim como a vítima “a intimidade, a angústia, a profundidade dos seres vivos.” (Bataille, 2013b, p.73)

A arquitetura íntima da casa não é resguardada pelos seus habitantes, talvez o único que esboce uma relação mais vigilante com uma das frações do mausoléu, o quarto, seja Timóteo, por toda a sua performance de reclusão. Acrescentada a perda de poder aquisitivo está o fraquejar do prestígio simbólico assumido pelas paredes, pelas portas esgarçadas, pela ausência de uma restauração que trouxesse uma nova fisionomia, pela escassez de convivas em torno da larga mesa, possivelmente corroída. Todo esse cenário doméstico é partilhado pelos personagens que às suas maneiras deixam de lidar com a casa alheada como reserva de um futuro afortunado. Daí o salto que se afirma pelo gesto escritural com o que Bataille valora e nomina como consumação:

Se não me preocupo mais com “o que será” mas com “o que é”, tenho razão para guardar alguma coisa como reserva? Posso imediatamente, em desordem, fazer da totalidade dos bens que disponho uma consumação instantânea. Essa consumação inútil é o que *me convém*, tão logologo seja suprimida a preocupação com o amanhã. E se assim consumo, sem medida, revelo a meus semelhantes aquilo que sou *intimamente*: a consumação é o caminho por onde se comunicam seres separados.”(Bataille, 2013b, p.72)

A intricação entre a ideia de soberania – que se forja pelos processos de negação às articulações dos processos civilizatórios e que se expressa pelas passagens de consumação não interessadas na via utilitarista de construção de mundo – e o dispêndio como entendidos por George Bataille (2013b) atinge em *Crônica* um grau de elaboração que reforça e suplementa as teses do filósofo. Sob o domínio do crime, (a casa assassinada), e da maldição, uma realidade que acarreta perda e gasto. O dispêndio sobrevém em movimento inegável e incontornável da linguagem que alça as comunhões dos personagens a um princípio dilapidatório e a uma economia geral que se diferencia do processo de conservação e da aquisição produtiva das interações sociais de uma economia restrita.

Se não é pela sublimação e nem pela distribuição equânime, imparcial das forças, da nostalgia, do luto, do êxtase que *Crônica* se alinha, considero o argumento batailliano sobre o excesso que anima o mundo para perseguir no rastro dos apelos que ultrapassa o passo regulado da contemplação, a extensão infinita da linguagem em suas exaltações de rendições, de perdições... Nesse caráter explosivo do mundo, as catástrofes do romance ascendem a um estado de dilapidação que pretere a conservação das necessidades ao fluxo agonístico do luxo, do desperdício. Quando Bataille trata da glória improdutiva em uma precisão metafórica com o funcionamento da irradiação solar “O sol dá sem nunca receber” (Bataille, 2013b, p.50) destaca como o juízo prático e a moral cristã agiram no reputamento negativo dessa dinâmica do excedente como força motriz do mundo. O autor ainda argumenta que com os românticos essa atração ao gasto improdutivo é retomado na crítica ao estado capitalista burguês.

A concepção do amor, do luto, da nostalgia em suas disposições mais violentas é expressa no gesto escritural; são essas forças em suas atividades dispendiosas que compõem a narrativa. Maurice Blanchot, ao abordar o caráter da narrativa, atenta que essa não é o relato do acontecimento, mas o próprio conhecimento. Assim, a ênfase na perda perceptível ao longo do texto-pensamento constrói um espaço narrativo próprio do acontecimento, onde “o acesso a esse conhecimento, o lugar aonde ele é chamado para acontecer, acontecimento ainda por vir e cujo poder de atração permite que a narrativa possa esperar, também ela, realizar-se”. (Blanchot, 2005, p.8).

Como em *Crônica* o mundo ruinoso, em ecos miasmáticos, se corresponde com esse princípio de perda desdobrado por George Bataille? Se o empenho de consumação pela linguagem dos desejos, dos assombros e dos apelos, antagoniza com um sistema ficcional de feição realista que, sob os desígnios da história, se pretende incorruptível



com um poder de aquisitivo do real, o que faz do romance um texto-pensamento sobre o excesso?

No romance questões não se resolvem, se agravam. Na estruturação do livro os ganhos imateriais – dos acessos de ira, dos espasmos da paixão, das súplicas, dos alívios e dos ressentimentos condensados no gesto escritural –, advém constantemente de perdas materiais; desafio e rivalidade parecem impulsionar um crescente de risco entre os personagens que desde o interdito do incesto, da traição e do perjúrio, compõem uma trama ameaçadora em que cada segmento se não desdiz a narrativa, confissão, testemunho alheio, faz transtornar o sentido derradeiro do dito, exploração de recursos que faz a economia textual experimentar o limite de sua pretensa organicidade: na serialidade dos segmentos consagrados e nominados, pelo provável coligador, a partir do narrador que se distenderá ali, é verificado um rasgo, um golpe consentido pelo suposto dono que cede espaço narrativo aos outros personagens.

Essa comparação opera suspendendo o traço monologal, recuperando o que fazem em seus domínios autorais esses personagens intrusos: o ataque; o fascínio; a ode; todos em acúmulos, prontos para a consumação extremada. Distinguindo os dispêndios de determinadas produções de arte, Bataille considera duas categorias, os reais, figurados pela construção arquitetônica, pela música e pela dança e os simbólicos representados pela literatura e o teatro. Para o autor, a literatura provocaria angústia e horror em uma possível relação com a desgraça ou a morte, alça a categoria da poesia a um estado contínuo de perda e a toma como sinônimo de dispêndio: “significa, com efeito, do modo mais preciso, criação por meio da perda. Seu sentido, portanto, é vizinho do *desacrifício*.” (Bataille, 2013b, p. 23).

Do estilo poético, de contornos líricos de *Crônica*, onde o tu do remetimento não progride em um lastro de idealidade, mas ausente, pervive no chamamento, se constrói uma economia de criação pela perda, uma criação de matiz sacrificial, já que a súplica se expande pelos domínios do outro, absolutizado pelo desejo, espectralizado pela impossibilidade da retenção.

Ainda no toque de acolhida ao texto-pensamento de Cardoso pervive o diálogo que desenvolve em uma perspectiva de desconstrução, a noção econômica do amor pela assimetria. O amor nos limites de um delito em *Crônica*, o amor examinado em o *Banquete*, ao que Sócrates interpela Agatão sobre o desejo por aquilo que ama e não se tem, identifico nesse istmo entre a falta e a vontade, um tema que perpassa todo o romance:

Considera agora”, falou Sócrates, “se em vez de parecer não é mais certo dizer que necessariamente só se deseja o que não se tem, e que ninguém deseja | o de que não carece. A mim, pelo menos, Agatão tudo isso se me afigura maravilhosamente necessário. E a ti? (Platão, 2011a-200B, p. 141)

Essa acolhida-aproximação parte da experiência de que em *Crônica* se perfaz em escala tanto de luto quanto de erotismo um risco imanente a condição do ser amante. Ante aos limites de representação de uma tese sobre o amor em quaisquer espaços ficcionais, evidencio no romance desde a radicalidade de sua construção estilística convulsionada ao estrato exorbitante de realidade, o alcance a uma espécie de linha de fuga que como força fora da lei impõe imposturas e transgressões naquilo sobre o amor:

Como eu compreendia que o preço de toda afeição humana fosse essa dor crua e sem remédio; como eu dizia a mim mesmo, cegamente, que pouco me importava que esse afeto fosse pecaminoso ou não; e que bastava que me sentisse assim esfacelado para saber que aquilo que me tocava era alguma coisa de puro e de vital – ah, não soubesse eu ainda que toda forma de amor é um meio de suplantar-se a si próprio. Eu chorava, e no entanto aquelas lágrimas não me traziam nenhum alívio. (Cardoso, 2009, p. 369)

Traçada essa acolhida que estabelece uma ponte perante o texto platônico, em sua feição de explorar questões constitutivas da categoria amor, e o texto-pensamento de Cardoso, retomo parte das considerações de Diotima a Sócrates para ainda pensar *Crônica*:

Pelo que posso concluir do que disseste, imaginavas que o Amor fosse apenas o indivíduo amado, não o que ama. Por isso, quero crer, ele se te afigurava tão belo. Pois, em verdade, aquilo que amamos é, realmente, belo, delicado, perfeito e bem-aventurado. Porém o amante é de natureza muito diferente, conforme te expliquei” (Platão, 2011a, 204 C, p. 153)

existe uma teoria segundo a qual amar é procurar a outra metade de si mesmo. Porém, o que minha teoria afirma é que amar não será a procura da metade nem do todo, se essa metade, meu caro, e esse todo não forem bons; a prova disso é que os homens permitem que lhes amputem as mãos ou os pés, sempre que consideram prejudiciais essas partes do corpo. Ninguém se apega, quero crer, ao que lhe pertence, salvo se dermos a denominação de bom que nós é próprio e faz parte de nós mesmos, e de mau ao que nos é estranho, porque | fora do bem nada mais os homens amam, não te parece?” (Platão, 2011a, 205E-206A p. 157)

Com personagens que exercem atração desde a constituição de suas linguagens pelo constante processo de sedução em seus enunciados primordialmente performativos, – que não informam, nem descrevem, mas realizam um ato de palavra no próprio fato de enunciarem; ofensas, promessas, apostas, pedidos, ordens condensados nos imperativos: eu juro, eu garanto, eu declaro – a linguagem escritural fascina, segundo a crítica Leyla Perrone-Moisés pois provoca um jogo fantasmático em cadeia que realça

um engajamento para se pensar a leitura e mesmo o vínculo entre os personagens: de que o bom seduzido é sempre um bom sedutor. Nessa relação de consentimento e de ludibriações a crítica explora como desejo e fantasia se participam nessa economia narrativa “Porque a linguagem é sempre promessa falaz de uma realidade, porque nela os processos substitutivos são infinitos e o jogo erótico pode circular em permanência. (Perrone-Moisés, 2006, p. 20)

Dissonante do enredo sofocliano ainda devoto à justiça divina – mesmo que se realce o ímpeto de Édipo em desafiar o primazia do destino e focalizar a disparidade de forças entre humanos e os deuses – *Crônica* se aproxima da peça teatral de Sófocles na medida em que impele ao risco, a fidedignidade dos acontecimentos, essa suspeição atinge um certo tratado de verossimilhança ameaçando a ideia de pacto e representação desde a categoria da verdade.

Se, com efeito, *Édipo Rei* explora a violência da descoberta de um enlace interdito, os percursos de admissão e desterro de um estrangeiro revelam um agravamento e uma progressão da narrativa que culmina em gestos drásticos de morte e de mutilação. É sob o impacto dessas cenas incessantes que perseveram pelo choque dos princípios, das histórias dispostas que se fragmentam e revelam novas perspectivas que considero a categoria do incesto para refletir a linguagem em *Crônica*. Para cada canto, cada sentença premonitória, cada fragmento de súplica e cada mote de condenação há um desvelar outro de acontecimentos que esboça ou insinua uma tentativa de corrupção da totalidade, que é indiciada no desfecho e arrematada nos dois textos subsequentes, *Édipo em Colono* e *Antígona*.

De um texto-cicerone sobre a concretude do incesto é possível inventariar os impactos em um domínio de direito intimidado, suspenso pela transgressão. Culpa, desejo, sina, morte, maldição, lembrança... A dimensão de rompimento, do rasgo com a normatizada disposição social – sustentada pelo poder em seu contorno de dádiva divina – é acionada pelo desvelamento, pela revelação ou simplesmente pelos indícios de consumação do tema tabu. Da peça *Édipo Rei*, de Sófocles, ressoa uma finitude do herói – do estadista em seu obstinado vislumbre de plenitude, de paz –, pelo anúncio e sinal do incesto que não dissolve ou extingue a marca do desejo. Da emergência e evolução dos princípios morais e adivinhatórios que recobram a queda de Édipo, não cessam as evocações, as promessas de uma linguagem que alicia falência e fortuna em um ritmo que quase faz distorcer o jugo da predestinação. Sob esse aspecto, tem-se a fala do arauto:

Foi ela versus ela, Mas os olhos  
 Não presenciaram o ato mais doido.  
 Tanto quanto a memória me permita,  
 conhecerás seu triste padecer:  
 tão logo ultrapassou o umbral do tálamo,  
 jogou-se ao leito a dama enfurecida,  
 repuxando – ambidestra – a própria coma.  
 Entrou, por dentro aferrolhou a câmara,  
 Chamando Laio, apenas um cadáver.  
 E recordava a gravidez: dali  
 proviera a morte dele e a gestação  
 de sua degenerada descendência.  
 Chorava o leito em que gerara em dobro:  
 nato do esposo o esposo; de seu filho,  
 filhos. Não sei como ela faleceu.  
 Urrando o rei entrou e não pudemos  
 testemunhar o perfazer da morte;  
 mirávamos os giros de seus  
 passos.  
 No vai-e-vem, demanda a própria espada  
 e a esposa não esposa, dupla seara  
 maternal, dele e de seus filhos todos.  
 Ao transtornado, um demo a indica, e não  
 qualquer de nós que estávamos presentes.  
 Com grito horrível, como se o puxassem,  
 arremessou-se contra as portas duplas  
 e entrou, forçando os gonzos dos encaixes.  
 Ali, suspensa, a vimos, nossa rainha,  
 pela rosca da corda estrangulada.  
 Urro brutal à frente, o rei desata  
 o laço aéreo. A pobre então repousa e um espetáculo terrível se arma.  
 Ele arrancou das vestes de Jocasta  
 os fechos de ouro com quem se adornava,  
 e, erguendo as mãos, o círculo dos olhos  
 golpeou. Gritava então que não veriam  
 o mal causado nem o mal sofrido,  
 mas no porvir-negror veriam quem não  
 deviam, sem conhecer quem lhes faltava.  
 Um hino funerário! E, abrindo as pálpebras,  
 Golpeava repetidamente os olhos.  
 Pupilas rubras banham sua barba.  
 Não era um gotejar sanguíneo, mas  
 um chover de granizos melanina.  
 O mal rompeu da dupla, e não de um único;  
 o mal uniu os dois maritalmente.  
 O júbilo de antanho fora um júbilo  
 veraz. Agora, choro, ruína, Tânatos,  
 vergonha, afronta, quanto se nomeie  
 da catástrofe, tudo está presente! (Sófocles, 2012, v.1237-1285, p.100-101)

O julgamento sacrificial que Édipo se impele porta o irreconciliável do novo mundo, outrora antevisto, agora irredutível em maldição: a dispersão da soberania (despontada em guerra, banimento, apagamento); o perpétuo retorno da glória(fulminada, ainda assim, disseminada pelo assombrar da recordação). Da experiência abrupta da unidade corrompida (o enlace, a casa, Tebas), de uma noção de

honra franqueada pela essência da palavra predita, fragmentada pela errância e pela morte sem revelação que uma possível noção de texto literário se perfaz: no irreconciliável do caráter evidente do signo, da reconstituição de mundo que se abre ao rastro do enigma, da transgressão. É nesse irreconciliável que o texto literário persevera.

O conflito entre desejo e lei, entre perjúrio e verdade, instaura o impossível (em uma espacialidade obsedada pelo aclarar, pelo elucidar do cotidiano que ofertaria certa precisão e garantia de futuro) ao eleger o mal, o proibido, o ambíguo como um risco inexorável. Sob esse aspecto, destaco o ímpeto punitivo de Édipo, do verso mil trezentos e sessenta e nove ao mil trezentos e noventa, para em seguida abordar, com Maurice Blanchot, a radicalidade da linguagem de Jocasta que se não perverte o seu gesto suicida o alçaem um espaço do desejo incontestavelmente impraticável ainda que indestrutível e utópico:

Não me venhas com um tom professoral  
Dizer-me o que é melhor, me dar conselhos.  
Com que olhos poderia encarar meu pai,  
além de minha mãe, descendo ao Hades?  
Estrangular-me não faria justiça  
a quanto cometi contrário à dupla.  
Poderia desejar à minha frente  
ter meus filhos, nascidos tais e quais?  
Vedada é essa visão ao meu olhar.  
E quanto à polis, quanto ao muro, quanto  
Aos deuses, sacro amálgama de estátuas?  
Pan-infeliz, de tudo eu me privei,  
–alguém que ao máximo chegou em Tebas –,  
ao decretar o isolamento do ímpio,  
de um homem revelado impuro pelos  
deuses e pelo clã de Laio. Como  
olhar alguém no rosto, assim manchado?  
Impossível! Pudesse pôr no ouvido  
lacre auditivo, e eu não hesitaria  
em isolar meu pobre corpo: surdo,  
além de cego. Doce é o pensamento que não hospeda o mal na sua morada.  
(Sófocles, 2012, v. 1369- 1390, p. 104-105)

À passagem deflagrada por Blanchot da peça de Sófocles (o dilema incontornável de Édipo: ludibriar em espanto, pela recusa da permanência, pela concretização de uma fuga irretocável, o infortúnio) expõe o limiar entre o prolongar da especulação da profecia frente à morte do suposto pai Políbio e o redimensionar da figura de Jocasta para um outro lugar, mais violento e potente, que excede a figura da mãe inconformada, manifestada no por vir da narrativa. O trecho assumido pelo filósofo – de uma Jocasta que assume a urgência de contradizer o destino em seu caráter punitivo dilatando e interrogando a significação capturada como revés pelo amante – para revelar a assimilação do interdito como algo inescapável se completa desde as

discussões aqui levantadas sobre a atração pelo mal em *Crônica*, sobre a devoção ao pecado professada sobretudo por André em sua comunhão sacrílega com Nina. Do verso novecentos e setenta e cinco ao novecentos e oitenta e três, o legado, aqui em vigília, da marca que mesmo na iminência de seu comparecimento fantasmático (pela decaída da ode, da corporeidade frente ao suicídio) promove no apelo da linguagem, uma acolhida auspiciosa à imaginação da violação, do desejo que incorre no interdito:

JOCASTA:

Pois deixa de afligir teu coração!

ÉDIPO:

Dormir com minha mãe ainda me assusta.

JOCASTA:

Fará sentido o padecer humano,

se o Acaso impera e a previsão é incerta?

Melhor viver ao léu, tal qual se pode.

Não te amedronte o enlace com tua mãe,

pois muitos já dormiram com a mãe

em sonhos. Quem um fato assim iguala

a nada, faz sua vida bem mais fácil. (Sófocles, 2012, v. 975-983, p. 83-84)

Maurice Blanchot, ao discutir a confiança de Édipo no saber, argumenta que o saber ao se associar a uma forma plena da universalidade torna possível um esquecimento da reserva que porta “e da qual se exclui por esquecimento, essa parte que ele não poderia reconhecer como verdadeira porque seu estatuto é, igualmente o não-verdadeiro, a ruptura ociosa, a infidelidade radical por trás do duplo recuo do divino e do humano: ou seja, a própria não presença”, diante da ideia de justiça e de saber que assombram o personagem Édipo, o filósofo discute a linguagem que forja e expõe Jocasta, a mãe-esposa. Sob esse aspecto, Blanchot realça o gesto prodígio de Jocasta que contesta a ideia de incesto que persegue e obseda o amante:

a insignificância da interdição contra a qual sua singularidade deve ao mesmo tempo quebrar-se e determinar-se até a loucura, pois ao tormento declarado de Édipo: “*Mas como não temer o leito de minha mãe?*”, ela responde anunciando o desejo sem lei, por uma recomendação (“*Viva ao acaso*”) em que não temos como não ler um convite a tudo infringir, tentação destinada a seduzir a própria lei, a fim de que a lei por sua vez se torne atraente, sedutora, enganadora: soberanamente impura. “*O que poderia temer um homem?... É melhor viver ao acaso, como for possível. E não tenha temor em desposar sua mãe; muitos humanos já sonharam que se uniam a suas mães. Não levar isto em conta torna a vida mais suportável*”. É a mesma Jocasta que, através de uma indicação destinada a cada um de nós, designa misteriosamente em Édipo o parentesco com a palavra limite, visto que para ele não existe outra senão aquela em que fala e se torna palavra o horror ou o terror: “*Ele (Édipo) pertence a quem lhe fala quando lhe falamos de pavor*”. Jocasta: a única a deter em seu ser as palavras de verdade. Por essa razão ela carrega a morte que ela engendra, como se a morte fosse seu verdadeiro filho com quem ela

se une, então, de direito, assim como a essa morte seu filho não deixa de se unir toda vez que, por não-conhecimento, unindo-se a sua mãe, ele retorna à anterioridade de origem. (Blanchot, 2010, p. 52)

Desde a irradiação do conceito de incesto reconheço que a linguagem incestuosa desvela um outro estatuto para a apresentação e correspondência com o real: o signo da violação, da ambivalência, do perjúrio e da autorreferencialidade. Ao que o incesto instala de risco, a linguagem assombrada pela distensão do limite experimenta uma desapropriação de pressupostos sobre a sua configuração esperada. A maldição, a corrupção da lei, que se repercute no gesto da escritura em *Crônica*, enuncia uma abertura à traição da sacralidade e à indecidibilidade do porvir.

Há, portanto, nessa linguagem delituosa, uma ambivalência que forja a prática escritural, os personagens em suas investigações ao outro tensionam regimes de ressentimentos, forjam mundos em disputa. Buscar simetria e justeza pelos diálogos e embates de *Crônica* seria acatar uma síntese de razão, de autenticidade de uma ou outra confissão em prol dos gastos de uma luminosidade sombria que deixa transparecer rastros e marcas das inquietações dos personagens. Como se entre Édipo e André o desprezo pela verdade e a ênfase na superação do enigma restasse com todo o vigor ao segundo, ao filho que mesmo na perda da amante questiona a comunhão – não pela mácula – mas pela brevidade de sua jornada, um anseio pela eternidade daquela violação. Sobre o questionar assumido ora pela súplica, ora pelo enfretamento não passivo a memória, Maurice Blanchot argumenta:

Evoquemos por um instante a Esfinge como questão, o homem como resposta. O ser que questiona é necessariamente ambíguo: é a própria ambiguidade que questiona. O homem quando se interroga, sente-se interrogado por algo inumano, e se sente às voltas com algo que não interroga. Édipo diante da Esfinge, é, à primeira vista, o homem diante do não homem. Todo o trabalho da questão está em conduzir o homem ao reconhecimento de que, diante da Esfinge, do não-homem, ele já está diante de si mesmo. (Blanchot, 2010, p.49)

Apesar do triunfo da perda nas duas narrativas, desponta e prospera em *Crônica* um desgaste à figuratividade da crença. Enquanto em *Édipo* a crença – como valor subjetivo – ainda pressagia qualquer tipo de acesso a virtude, ao remediar das desgraças iminentes, ao desvendar dos enigmas, no romance a tormenta – se sobrepõe à crença – ganha espessura não só no coro das imprecações profanas como também nas decisões árduas de estabelecer dissociações entre lei e virtude, transgressão e castigo.

Dessas possibilidades de aproximação e de distanciamento do romance com as formas de viver, com os efeitos e com as implicâncias de um ethos trágico partilhados

pela carga maldita que seria forjada e ou predestinadamente atrelada aos Meneses, as reflexões de Cardoso em seu Diário animam esse movimento, que não chega a perseguir uma filiação total de *Crônica* ao gênero trágico, mas experimenta, ao menos, um alcance aos reflexos ilimitados de uma materialidade de tensão, de agonia e de maravilhamento com uma pulsão implacável do mundo (desgraças? morte? paixão?) em irrestrita consumação. O irredutível para o escritor do Diário em se tratando da tragédia grega é dado pela orientação estética que impossibilita a distração e concede, assegura corporeidade para “sua grande exaltação destruidora.”(Cardoso, 2012, p. 79). De modo que, para o autor na textualidade trágica a consciência tramada no êxtase excede a consciência filosófica

A consciência filosófica desaparece totalmente e só resta a consciência que exige, sem perturbações, ação forte e imediata: Quando essa consciência se ocupa da morte ou de problemas insolúveis, ela o faz como transbordamento de força apenas, como autoexaltação, como um agir, nunca como uma “preocupação” ou uma análise. (Cardoso, 2012, p. 80)

Cardoso ainda pondera acerca das avaliações nietzscheanas que acarretariam uma visão equivocada da derrocada da tragédia enquanto manifestação artística, o autor argumenta que se a tragédia sucumbe, como aponta Nietzsche, pela intervenção maléfica de Sócrates diante do estado de permanência continua via confirmação de uma evolução teleológica natural o aspecto e pulsão da tragédia enquanto exceção e milagre seriam desconsiderados: “Apenas Sócrates, encarnou repentinamente e sistematizou algo cuja essência já existia antes e já dominava toda a humanidade.” (Cardoso, 2012, p.80)

Diante do dizer que presente o perigo do narrar e, na acolhida pela linguagem, do risco de assumir um mundo outro, isso faz lembrar, em consonância com a visada derridiana de que o interesse acontece por certa forma de Literatura que traz uma questão sobre a literatura, sob esse feixe de invocação está *Crônica da casa assassinada*:

O espaço da literatura não é tão somente o de uma ficção instituída, mas também o de uma instituição fictícia, a qual, em princípio, permite dizer tudo. Dizer tudo é sem dúvida, reunir, por meio da tradução, todas as figuras umas nas outras, totalizar formalizando; mas dizer tudo é também transpor [*franchir*] os interditos. É liberar-se [*s'affranchir*] – em todos os campos nos quais a lei pode se impor como lei. A lei da literatura tende, em princípio, a desafiar ou a suspender a lei. Desse modo, ela permite pensar a essência da literatura na experiência do “tudo por dizer”. É uma instituição que tende a extrapolar [*déborder*] a instituição. (Derrida, 2014, p.49)



Configura-se diante desse percurso de ameaças: apelos de segredos que, insubordinados a autoridade do logocentrismo, remetem e se diferem em um texto escritural que porta a traição a cada trecho lido, desviado, sublinhado. Do rastro desses textos atravessados por uma força de contágio se faz presente a quebra do tabu que institui a regulamentação da sociedade, assim, tomo a definição de tabu naquelas duas direções opostas de seus significados analisados por Sigmund Freud:

Por um lado quer dizer “santo, consagrado”; por outro “inquietante, perigoso, proibido, impuro”. O contrário de “tabu”, em polinésio, é noa, ou seja, “habitual, acessível a todos”. Assim, o tabu está ligado à ideia de algo reservado, exprime-se em proibições e restrições, essencialmente. A nossa expressão “temor sagrado” corresponde frequentemente ao sentido de “tabu” (2013, p.12)

Em *Totem e Tabu* (1913) Sigmund Freud ao discutir os tabus como proibições de origens incertas, responsáveis por certo controle moral advindo do cerceamento de liberdades, focaliza como o tabu do incesto opera após a desagregação da comunidade primeva como uma intenção legisladora, de restauração, de uma suposta ordem do clã. No transcorrer do desenvolvimento de seus argumentos o autor questiona: “De onde vem, em última análise, o horror ao incesto, no qual se deve reconhecer a raiz da exogamia?” (Freud, 2013, p. 125) e alerta que para explicar a repulsa ao incesto não basta convocar uma possível repugnância instintiva ao ato sexual entre parentes consanguíneos. Ao discutir a concepção do horror ao incesto como um instinto (Instinkt) inato, o autor considera que essa deve ser abandonada (Freud, 2013, p.128), nesse sentido Sigmund Freud cita Frazer:

Portanto, em vez de supor, pela proibição legal ao incesto, deveríamos supor que há um instinto natural para ele, e que se a lei o reprime, como reprime outros instintos naturais, assim o faz porque os homens civilizados chegaram à conclusão de que a satisfação desses instintos naturais é nociva aos interesses gerais da sociedade. (Freud, 2013, p.127)

A experiência de *Crônica*, acrescida dessas análises, delineia como o texto-pensamento mostra-se em contenda com os impulsos reprimidos e viabiliza uma abertura de mundo sem os pressupostos da interdição e da aversão. A despenalização de quaisquer violações franqueia o direito da literatura. Ainda com Sigmund Freud, no domínio do tabu denominado impuro, perigoso, figura o temor e nalinguagem incestuosa a derivação desse dispêndio de medo se corresponde com uma dicção confessional que revela a perícia da linguagem em prescindir do paradigma de toda e qualquer projeção:

Ah, podia ser que não houvesse nisto nenhuma intenção, que fossem simples gestos mecânicos, possivelmente a lembrança de uma mãe carinhosa – que

sabia eu das mães e dos seus costumes! – mas a verdade é que não podia reprimir meus sentimentos e estremeceia até o fundo do ser, desperto por uma agônica e espasmódica sensação de gozo e aniquilamento. Não, por mais que eu repetisse “é minha mãe não devo fazer isso”, e imaginasse que era assim que todas elas procediam com os filhos, não podia fugir à embriaguez do seu perfume, nem à força da sua presença feminina. Era eu, eram os meus dezesseis anos em fúria que acordavam àqueles simples gestos de mulher. (Cardoso, 2009, p.199)

Ao desempenho do segredo no transcorrer do romance às voltas com a revelação de algo dado, sempre em quinas, em esquiva, esse movimento da linguagem críptica ao exceder os limites do esquecimento (re)traça uma materialidade do gesto escritural possível, desde os mundos que se abismam naquilo que “a literatura é” para pensar com Maurice Blanchot (2011b) – o espaço literário – o espaço do literário:

Nada mais me apetecia senão vagar pelas salas e corredores, tão tristes quanto uma cena de que houvesse desertado o ator principal — e todo o cansaço dos últimos dias apoderava-se do meu espírito, e a sensação do vazio me dominava, não um vazio simples, mas esse nada total que substitui de repente, e de modo irremissível, tudo o que em nos significou impulso e vibração. Cego, com gestos manobrados por uma vontade que não me pertencia, abria as portas, debruçava-me as janelas, atravessava quartos: a casa não existia mais. (Cardoso, 2009, p. 20)

A passagem acima se detém no espanto suscitado pela presença da morte, algoz do tempo e responsável pela prática perpétua da escritura entre os personagens do romance. A essa responsabilidade da morte no texto alia-se a violação, ou a insinuação, do sagrado performatizada na feição de confissão, de testemunho que senão instaura o perjúrio aciona a ambiguidade do texto. Os estratos de cada revelação comportam quiasmas, recusas da preservação de um espaço imaculado. Mesmo sob o influxo das narrativas epistolares, o romance não herda ou recupera um trabalho de iconicidade; aqui, o testemunho rasura a assinatura do autor e impõe uma lei sinestésica na interpretação dos planos real e ficcional.

Por agora, o desfazimento da família Meneses acede àquele tipo de testemunho, e aqui relembro Jacques Derrida em *Morada: Maurice Blanchot* (2004, p.22), que está sempre ligado à possibilidade, pelo menos, da ficção, do perjúrio e da mentira. No jogo escritural e fantasmático de *Crônica*, os corpos e os afetos sociais em crises borram a perspectiva de recapitulação histórica, acendendo os interstícios de uma linguagem violenta às voltas com os sentidos difusos e a imprevisibilidade da narrativa. O que está em questão é o esquecimento impossível e, também não almejado. Assim, sob o impactada experiência com a melancolia, observa-se a condução da recusa no excerto do diário de André:

No fundo do pensamento, em não sei que região passiva, imagino que ao amanhecer ela ainda reclamará suas flores, aquelas mesmas flores que nos derradeiros tempos cercavam-na, não como um adorno ou um consolo, mas do modo aflitivo e desesperado de quem procura ocultar sob seu efeito a indiscrição de uma miséria latente. (Cardoso, 2009, p. 22)

Em *Poétique et politique Du témoignage*, Jacques Derrida (2005, p.10) ao pensar o segredo no horizonte da responsabilidade aproxima-se da questão do testemunho, indagando se ela não diz respeito também ao testamento, a ideia de sobreviver mesmo na morte, de sobreviver antes e além da oposição entre viver e morrer. Assim, por uma aproximação com a concepção de confissão em *Crônica*, demoro nessa translação de textos-pensamentos. Ao reconhecer a fortuna aporética do testemunho explorada por Derrida, reencontro na dicção testamentária do romance um lugar cativo para a permanência do si e para a reserva inesgotável do outro. Longe de pleitear uma fisionomia de prova, o testemunho persegue o risco da linguagem:

Sem pressa, com a mesma timidez de quem desobedece ditames de uma lei oculta, inclinei-me e levantei a ponta do lençol. Foi a primeira vez que vi o rosto de um cadáver, e aquilo deu-me uma sensação estranha como se uma música longínqua, em acordes muito finos, vibrasse em meu espírito. Ah, seria impossível expressão humana modificar-se com maior rapidez: nela, de linhas tão suaves e perfeitas, tudo havia sido vincado com violência, desde os cílios alongados, um tanto excessivamente, até a testa branca, larga demais, e a curva acentuada das asas do nariz, positivando um aspecto inesperado de semita. E em torno desse rosto, a rigidez estabelecera uma aura intransponível. Bem se via que a morte que a morte não era uma brincadeira, que o ser estabelecido originalmente, e toscamente modelado em barro pelas mãos de Deus, ali irrompia de todos os disfarces, para se instalar onipotente em sua essência mais verídica.

Bem se via também que tudo se achava definitivamente dito entre nos.

Inúteis as palavras que haviam sobrado, os afagos que não haviam sido feitos, as flores com que ainda pudéssemos adorná-la. Libertada, repousava em sua pureza final. Ah, e inútil também tudo o que não fosse fúria e submissão. Sem resposta, como se nos, criaturas, nada mais merecêssemos senão o luto e a injustiça, tudo terminava ali. E o que existira não passara de um sonho, de uma magnífica e passageira ilusão dos meus sentidos. Nada conseguiria mais romper o duro peso que se acumulava sobre meu coração, e diante daquela ruína, já tocada pela corrupção, eu custava a reconhecer aquela que fora o objeto do meu amor, e nenhuma lágrima, nem mesmo de piedade subia-me aos olhos.

Tão sem pressa quanto suspendera a ponta do lençol, inclinei-me e beijei o rosto daquela mulher — como já fizera tantas e tantas vezes —, mas sentindo que desta era vez inútil, e que eu já não a conhecia mais. (Cardoso, 2009, p.35-36)

*Crônica da casa assassinada* se produz naquele outro corpo da literatura que não o corpo significado/significante, em uma pertença que excreve. Jean-Luc Nancy (2000, p. 69-70) fala da excrissão num jogo que desprende as palavras do seu sentido, e que as abandona à sua extensão. Em torno de uma responsabilidade assimétrica do eu

pelo outro nesse engendramento textual vigora possibilidades de sentidos não dados, abertos pela escritura em si. Ainda com Nancy: “A cada instante crê-se por uma significação: o sentido os depõe todos e os leva alhures, em direção a um fora anterior e ulterior. Pacientemente, perdidamente, esse alhures inscreve, excreve seus rastros” (Nancy, 2012, p. 258).

Irremediavelmente perigosa, a narrativa pressente de um acúmulo de apoteoses, e a exploração caudalosa das remessas de significantes, das transposições aos limites do conceito de texto literário faz da experiência da escrita, da cadeia de remetimentos sem fim, da aventura ao outro dramatizada no território do si, o seu assunto por primazia. Corpos desfibrados, amor, hesitação, memorabilia, alteridades ascendendo diagnósticos, conflagram os estratos ônticos de uma ficção tensionada na virtualidade da hospitalidade, nas experiências de prurido encarnadas nas emergências, nas deambulações e nos dilemas do absolutamente outro, amante, enfermo e intruso. *Crônica*, nesse horizonte que é o descobrir interminável do escrever (Blanchot, 2011, p.19), colocando-nos nesse jogo de atribuições de sentidos à atração das imagens em um tempo estranho a imediatez do real ingressa em um recomeço de concreção pela presença fantasmática de Nina.

Ainda relacionando à questão da literatura e do segredo no romance é possível apontar a análise de Derrida em seu *Passions* (1993) para impulsionar o estudo dessa correspondência no texto-pensamento:

No entanto, se, sem amar a literatura em geral e por ela própria, amo qualquer coisa nela que não se reduz sobretudo a qualquer qualidade estética, a qualquer fonte de fruição formal, que seria, então, em lugar do segredo. Em lugar de um segredo absoluto. Aí estaria a paixão. Não há paixão sem segredo, esse segredo, mas não há segredo sem essa paixão. Em lugar de um segredo: lá onde portanto tudo é dito e onde o resto não é nada senão o resto, nem sequer literatura. (Derrida, 1993, p. 64)

Se um dos motes do romance que é a religiosidade aparece na linguagem em condição senão de perecimento, de provações e de imprecensões, isso acontece pois como argumenta Jacques Derrida (1993, p.64) a Literatura se inscreve no direito de tudo dizer. Da assertiva derridiana de que não há democracia sem literatura e de que não há literatura sem democracia se reatualiza o que considerarei como incestuoso na linguagem de *Crônica*, aquilo que o filósofo caracteriza como direito ilimitado da literatura de colocar todas as questões, de suspeitar de todos os dogmatismos (Derrida, 1993, p.66)

A disposição epistolar condensa plurigêneros e permite um acesso que entre contraditos realça a urgência do texto em ser lido, relido. Com efeito, *Crônica* em sua

temporalização se relaciona com o secreto do porvir, nesse sentido, tanto o erotismo quanto o luto e o amor persistem no texto desde a possibilidade de permanecerem quanto de serem apagados no movimento que preconiza sempre o risco do literário:

– Oh, André! – exclamou num tom estranho.

E o meu nome, assim pronunciado, pareceu-me designar um ser ausente, desconhecido de mim mesmo, e que as circunstâncias, inesperadamente, houvessem reinstalado diante de nós. O banco, a noite, o jardim seriam os mesmos – mas aquele sentimento, vivificado com tão grande rapidez, não nos pertencia, pelo menos não pertencia a mim, eu não o conhecia, e saturava-me de uma presença de uma presença que me despersonalizava. Tive ímpeto de sacudi-la e perguntar: “Sim, André sou eu, mas não é a mim que sua voz reclama, nem seus olhos me veem, aqui onde estou parado. Por quê?”, enquanto ao mesmo tempo ia compreendendo a inutilidade dessas palavras, e avaliando o quanto aquele beijo, unindo, havia nos separado. Porque para ela não havia outro beijo que não fosse memória daquele beijo que devia ter trocado, quem sabe ali mesmo, ao sopro de uma noite idêntica, e que evaporando agora a realidade presente, criava essa magia capaz de substituí-la por um tempo escoado, destruído em seus limites, e no entanto suficientemente forte para regressar de seu desterro. (Cardoso, 2009, p. 277-278)

Nesse trecho do diário de André como em contracampos de confissões outras, para uma exegese do amor, do erotismo e do luto, é preciso evocar o caráter irreprimível do texto tanto em suas formulações sintáticas quanto em suas emergências semânticas que se afastam de um monolinguismo. A língua, mundo do outro, sempre está em negociação no romance, o clímax dessa conexão de temas, que perpassa todo o texto, implica em um arranjo estilístico que renega o estrato realista e a credibilidade de uma vocação à verdade em uma mirada de partilha sob toda e qualquer angulação/interpretação possível.

Sob esse aspecto, a carta de amor distende a performance do remetimento ao outro em um excesso que põe em causa a síntese, uma ideia de presença imediata inscrita em uma suposta pacificação advinda do endereçamento, do expurgo dos lamentos. À interpretação da carta como arauto do enredamento dialético cabe argumentar sobre seu impacto se perpetuando em uma possibilidade de leitura eterna e também de escrita interminável. Roland Barthes ao comentar trechos de cartas de Freud e Werther analisa:

Que quer dizer isto, “pensar em alguém”? Quer dizer: esquecê-lo (sem esquecimento, não há vida possível) e despertar muitas vezes desse esquecimento. Muitas coisas, por associação, inserem você em meu discurso. “Pensar em você” não quer dizer nada mais do que esta metonímia. Pois, em si, esse pensamento é vazio: não o penso; simplesmente, faço-o retornar (na medida mesma em que o esqueço). É a esta forma (a este ritmo) que chamo

“pensamento”: nada tenho a dizer a você, senão que este nada é a você que o digo. (Barthes, 2003, p. 45-46)

Sobre o episódio amoroso, Roland Barthes assume o desafio de pensá-lo em verbetes a partir do espectro de manifestações desencadeadas pelo amante e pelas consequências presentes no jogo de alteridades com o ser amado. Assim, esse que Barthes (2003, p. 22) chama de grande outro narrativo, a opinião geral, esboça uma tentativa de disciplinar o jorro passional em vão. Os laços amorosos do romance analisado abrem-se em perspectivas de conflito, de ressentimento, de aventuras e com o retorno de Nina à chácara a dimensão do trato amoroso assume uma concepção sacrílega, uma evocação que oscila entre os terrenos auspiciosos, no entanto impossíveis e miasmáticos de uma ressurreição e as instâncias ltuosas de imprecações de mundo, de céu, da casa morrente.

Como Roland Barthes que de um glosar do mundo retido, desdobrado pela pulsão da categoria amor e seus congêneres amplia a compreensão da simultaneidade dos eventos, é se atendo ao acervo/repertório amoroso do romance analisado que se delineiam as designações conceituais, o pensamento do texto. O autor, a respeito de uma onda de aniquilamento que chega ao sujeito amoroso por desespero ou plenitude, diz sobre o abismar-se:

Quando assim me acontece de abismar-me, é porque já não há lugar para mim em parte alguma, nem mesmo na morte. A imagem do outro – à qual eu me colava, da qual vivia – já não existe; ora é uma catástrofe (fútil) que parece afastá-la para sempre, ora é uma felicidade excessiva que me faz alcançá-la; de qualquer modo separado ou dissolvido, não sou recolhido em parte alguma; na frente, nem eu, nem você, nem morte, mais nada *a quem falar*. (Barthes, 2003. p.4-5)

Diante do corpo estendido, André na continuação nona do seu diário discorre sobre o sentimento de revolta e de impotência sobre esse desfalecimento de Nina. No escrito à margem do diário, que potencialmente revela uma investida escritural de um André que retorna já adulto:

Continuação do Diário de André (IX)

“De pé, não ousava avançar, porque todo o meu ser se achava sob o domínio de uma espécie de paralisia. Sei como é difícil falar sobre o amor, mas ainda que o faça de um modo tosco, não haverá alguém que me entenda? Queria somente dizer que não me constituía, nem me julgava vivo longe de sua presença. Tudo o que existia em mim como chama, se dela estivesse apartado, era apenas como um punhado de cinza fria. E no entanto toda aspiração era arder de novo, arder incansavelmente, para que no mesmo fogo ardesse aquela que havia me inspirado – e se acaso ela fosse destruída, já que uma lei cruel preside nossa vontade, que eu também o fosse, pois que

valeríamos no mundo se acaso um de nós não existisse? (Cardoso, 2009, p. 423)

Como se na economia incestuosa do romance, o corromper da norma, a dádiva da ventura permanecesse no impulso de todos os personagens buscarem acessar um segredo pela linguagem que se expõe ao perigo a cada carta, página de diário, confissão, narrativas, memórias escritas, narração, depoimento. Por perigo, aqui, trato do próprio do gesto escritural que tanto articula traição e desejo, em um processo que desfigura certa idealidade da Literatura, desencadeando experiências limites percebidas no texto-pensamento. Nas memórias de Timóteo a pergunta pelo sentido da dor pode ser entendida como uma questão sobre a linguagem e, por conseguinte um exame sobre a impossibilidade de uma hermenêutica fiel àquela realidade em consumação. Mediante ao impasse da perícia, do registro realista resta ao irmão de Valdo e de Demétrio o risco de escrever:

Morta, pouco me dizia sua expressão: era uma coisa fria, boçal, como se tivesse sido toscamente modelada em barro. No entanto, o sentimento daquela boca apertada sobre si mesma, traía um esforço como se procurasse dizer uma palavra – uma resposta quem sabe. Inclinei-me mais, inclinei-me tanto que meu rosto quase chegou a tocar o lençol que envolvia o corpo. E percebi, àquela aproximação, que não só a boca, mas toda ela representava uma palavra – a resposta. Curvei-me, curvei-me ainda mais, deitei-me quase sobre o corpo, porque os mortos falam em voz baixa, e sua linguagem soterrada, viaja ao longo do corpo enregelado. O que ela representava, e era essa indiferença e esse frio próprio da terra seria o elemento em que eu repousaria um dia, também indiferente aos que me olhasse, como se mostrava ela agora em seu decisivo silêncio. (Cardoso, 2009, p. 512)

É desde a cena do velório de Nina, que funda *Crônica* em tempo miasmático com a primeira página do diário de André, o filho, que se dissemina um rastro de apelos no texto que obsedia o recomeço não sem retornar e repetir pelo relembramento do outro a sina de um livro amaldiçoado:

Mas regresso devagar ao mundo que me rodeia. Não muito longe, provavelmente num canto da varanda, alguém comenta o calor reinante, enxugando a testa molhada de suor. Tento fazer de novo o sortilégio – em vão a voz não existe mais. Pela vidraça entrevejo o sol que arde sobre os canteiros esturricados. Tateando com cautela um mundo que de novo desconheço, atravesso o corredor e atinjo mais uma vez a sala onde o corpose acha exposto. Sei que há uma fome quase criminosa no meu gesto, mas que importa? Precipito-me sobre o caixão, indiferente a tudo e a todos que me rodeiam. Vejo Donana de Lara, que recua com uma expressão de escândalo, e tia Ana, que me olha com evidente repulsa. Duas mãos pálidas, torneadas no silêncio e na avareza, escorregam sobre o lençol, compondo-o imagino que pertençam a tio Demétrio. Repito, que me importam eles? Já nada existe daquilo que por bem ou por mal era a única coisa que nos unia, Nina: agora, estão para mim irremediavelmente confundidos as coisas sem nome e sem serventia. Descubro o rosto adorado, e espanto-me de que conserve uma tal serenidade, que me imponha uma tão grande distância, a mim, que fui seu

filho mais do que idolatrado, que tantas vezes cobri de beijos e de soluços aquelas têmporas que agora o calor já vai embranquecendo, que colei meus lábios aos seus lábios duramente apertados, que aflorei com minhas mãos a curva cansada do seu seio, que lhe beijei o ventre, as pernas e os pés, que só vivi para a sua ternura – e morri também um pouco por todas as veias do meu corpo, pelos meus cabelos, pelo meu sangue, pelo meu paladar e pela minha voz – enfim por todas as minhas fontes de energia – quando ela consentiu em morrer, e morrer sem mim... (Cardoso, 2009, p. 22-23)

A pulsão fúnebre passa pela constataço da ausência, pelo princípío que segundo Roland Barthes ao dizer sobre a desapareço do ser amado “tende a transformar essa ausência em provaço de abandono.” (2003, p.35). A força amorosa mobilizada em fragmentos confessionais que de passagens memorialísticas e excertos testemunhais revertem-se em obra, se arquiteta em instâncias agônicas de aliança entre desejo, pactos, promessas e medo, transgressão e penitência. Sigmund Freud, analista obstinado do eu, articula em seu *O mal estar na cultura* (2014a) o processo de reconhecimento do fora, do mundo externo advindo das inevitáveis percepço de dor e desprazer considerando como o princípío do prazer gera uma tendência de suprimir desse eu o exterior ameaçador. É da sobrevivência, em um mundo de reminiscências, desse eu primitivo ao lado do ulterior formado a partir daquele, que a experiência da ausência e do amor em *Crônica* parece ser composta. Para uma correlaço dos pensamentos, retomo Freud:

É desse modo, portanto, que o eu se separa do mundo exterior. Dito com mais exatidão: originalmente o eu contém tudo, mais tarde ele segrega de si um mundo exterior. O nosso atual sentimento do eu, portanto, é apenas um resíduo minguado de um sentimento de grande abrangência- na verdade, um sentimento que abrangia tudo e correspondia a uma intima ligaço do eu com o ambiente.” (Freud, 2014a p.48)

Daí, que o abalo amoroso em suas reverberaço altissonantes – seja no casamento esgarçado de Nina e Valdo, seja nos sinais de mal estar notados da união entre Ana e Demétrio, no confinamento contemplativo de Timóteo, na fugacidade do enlace de Nina e de Alberto aos olhos de Ana, na comunhão de André e Nina – se presta a uma prática de retrospecço mnemônica passível de ser lida como violenta pois ase nota uma dicço de injúria nos endereçamentos;no entanto, no crescente do romance esse retorno imperativo ao outro atinge um transbordamento o risco do texto e da leitura como único abrigo possível ao estado de exceço inextinguível suscitado pela ausência, pelo amor.

De certo modo, as factíveis ressonâncias do enigma inscritas na partida de Nina das cercanias de Vila Velha, endereço da gasta Chácara dos Meneses; na viagem de Ana envolvida em mistérios; na hostipitalidade do coronel que recebe Nina; no discurso



enviesado de Padre Justino; na lucidez epifanizada de Timóteo; na temerária discrição da empregada Betty; todas forjam através das especulações presentificadas nas próprias escritas de si, da constante invocação ao outro dessas narrativas um filtro sempre nebuloso de acesso a superfície das cenas apresentadas. É justamente nesse ponto de paragem entre acesso, entrega, interpretação que se identifica como os temas vão se desdobrando em um texto que assume os restos da dúvida, da expiação, da luxúria, da penitência em um pensamento que absorve ruídos, estetiza sentimentos. Pode-se ainda dialogar com Barthes no tocante ao tema da ausência para se desdobrar com *Crônica*, por exemplo, a oscilação no romance da ideia de consolo, sobretudo o religioso:

A ausência amorosa vai apenas numa direção, e pode ser dita apenas a partir de quem fica – e não de quem parte: *eu*, sempre presente, constitui-se apenas diante de *ti*, sempre ausente. Dizer a ausência é desde logo postular que o lugar do sujeito e o lugar do outro não podem permutar; quer dizer: “Sou menos amado do que amo.” (Barthes, 2003, p.35-36)

Há como afirmar, a partir das frações de reneгаções ao religioso, que o romance se assegura em um pensamento radicalmente antirreligioso? Pelas noções de consumação, de paixão e de luto construídos no texto certamente vigora uma quebra da idealidade religiosa no romance. Se por radicalidade compreende-se um afastamento da ilusão disseminada aqui pela doutrina de fé cristã, *Crônica* em medida expressiva trata dessa denegação. Destaca-se, assim, tanto uma espécie de antologia maculada das narrativas e memórias e missivas que expõe o texto, tanto a uma certa provação de vozes, quanto ao grau zero de despersonalização dessas vozes ao longo do texto-pensamento. Ao aspecto de variedade e constância dessas denegações o barroco do romance, – como experiência literária, possibilita uma exploração do que se poderia chamar o “Eros da Linguagem” para retomar a expressão de Roland Barthes (2012, p. 11) – elege a convulsão da linguagem como fator de alteridade nesse repertório singularizado de vozes.

Ao desvelar um mundo sacrílego que não supõe uma captura do real enquanto unidade a ser representada, o romance estabelece, entre o acaso que forja o profano e a liberação de uma responsabilidade com a verossimilhança, uma concepção de linguagem que preza e engendra a infidelidade e a ambivalência. Dizer sobre o amor, a religiosidade, o luto, o erotismo, em *Crônica* é adentrar a possibilidade de ler o irreconciliável que na obra se colapsam, se refazem e desmundificam-se para mundificarem em espectro, em miasmas intermináveis. Durante a primeira confissão de

Ana não remetida ao padre Justino o embargo do testemunho se presentifica no perjúrio que ronda todo o texto-pensamento:

Este dever ser, Padre, o primeiro dom essencial do demônio: despojar a realidade de qualquer ficção, instalando-a na sua importância e na sua angústia, nua no centro dos seres. Sim, pela primeira vez eu via Alberto, e o via de vários modos simultâneos: primeiro, que era moço, segundo, que era belo. Não o vi belo como o era naquele instante preciso, mas belo como deveria ter sido antes de conhecer Nina, puro e tranquilo, na simplicidade de sua pura alma provinciana. Agora, talhado em dois, o ser antigo e o novo se confundiam na mesma escura beleza, erguendo-o ante meus olhos, um pouco ao acaso, desalinhado como esses deuses que a lenda subitamente inventa da espuma e do vento. Eu o adivinhava retrospectivamente, se assim se pode dizer, não como Nina o amava, mas como eu, talvez, o tivesse amado. Hoje ele era outro, mas eu sabia que ele era outro. Havia um cansaço em sua fisionomia, a tristeza do conhecimento em seu olhar. Pela primeira vez eu me dirigi a ele, e minha voz estremeceu porque me dirigia a um ser humano e não a uma abstração. (Cardoso, 2009, p.115)

Considero que esse remetimento agônico ao outro, porta um tipo de avidez abordada por Barthes em sua análise acerca da determinação alocutória sobre o amor: “Ninguém tem vontade de falar do amor se não for *para* alguém. (Barthes, 2003, p. 100). A materialidade do texto expressa nesse fragmento: “(...) Havia um cansaço em sua fisionomia, a tristeza do conhecimento em seu olhar.” (Cardoso, 2009, p.115) mina o antagonismo entre corporeidade e conteúdo rasgando desde a linguagem o pensamento sobre a escritura. Essa experiência é observada por Barthes quando o autor fala da linguagem:

A linguagem é uma pele: fricciono minha linguagem contra o outro. Como seu eu tivesse palavras à guisa de dedos, ou dedos na ponta de minhas palavras. Minha linguagem treme de desejo. A comoção vem de um duplo contato: de um lado toda uma atividade de discurso vem realçar discretamente, indiretamente, um significado único, que é “eu te desejo”, e libera-o, alimenta-o, reifica-o, fá-lo explodir (a linguagem goza ao tocar a si mesma); de outro lado, envolvo o outro em minhas palavras, acaricio-o, roço-o, cultivo esse roçar, nada poupo para fazer durar o comentário ao qual submeto a relação.” (Barthes, 2003, p. 99)

E o peso da irrupção das hesitações que no crescente narrativo do texto-pensamento arranja uma certa circularidade que aponta para o irreduzível do espaço amoroso que como “crise violenta no curso da qual o sujeito, experimentando a situação amorosa como um impasse definitivo, uma armadilha da qual não poderá jamais sair, se vê fadado a uma destruição total de si mesmo é a catástrofe” (Barthes, 2003, p.50) torna a pôr em cena o apego em constante consumação desse outro ser amado ou desejado. Nenhuma questão se apaga em *Crônica*. A dissipação em instâncias outras, como por exemplo: o luto que se encarrega de recuperar o erotismo em abertura às significâncias do desejo se dá sob a disseminação da nostalgia.

O que anima o glossário passional de *Crônica da casa assassinada*, em seu perene turno de não conciliar luto e amor, é a revelia do texto em erigir sempre articulações polissêmicas que expõem em sua tessitura disseminativa processos aporéticos do texto: nada está revelado em uma unidade segura de narração, tampouco de interpretação. Na medida em que os personagens não perseguem uma origem de suas mazelas, as mazelas não se ausentificam no transcorrer do romance, experimenta-se uma composição de mundo onde a ameaça da agoridade transtorna a linearidade do enredo proporcionando um ritmo assombrado pelo presente que nunca se esgota. Essa revinda aponta para uma memória intratável do ponto de vista de decantação de uma história que nunca termina, já que a espectralidade da casa morrente não só impacta os arrabaldes de uma vizinhança curiosa como a remessa de leitores em incessante procura/ida ao romance.

**CAPÍTULO II:**  
**DO RASTRO ANTI-HUMANISTA: POR UMA HISTÓRIA**  
**SINCRÔNICA DE *CRÔNICA DA CASA ASSASSINADA***

2.1 Por uma investida sincrônica desde a leitura de *Crônica da casa assassinada*

Lúcio Cardoso como um escritor de colocação relativamente problemática no campo literário canônico brasileiro que, ainda que seja lido, é absorvido por uma matriz de empenho humanista que insiste em empreender uma dicotomia sobre as perspectivas de se ler o interior brasileiro manifestadas ora pelo compromisso social e estética contida de Graciliano Ramos, ora pela experiência epifanizadora dos personagens do sertão de *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa. Não que essas miradas ao interior devam ser minadas, pelo contrário, é entender como a literatura brasileira extrapola, em muitos momentos, a historiografia que se pretende didática e totalizadora, como expõe Luís Bueno em seu *Uma História do Romance de 30* (2006).

Assim, Graciliano Ramos seria o escritor tão empenhado que a prisão pelo estado getulista conferia um certo status ao seu perfil de bom escritor, a ideia de construção de um Brasil melhor pelas sendas ficcionais não contemplaria a emergência de temas malditos de *Crônica*. Para se ter uma ideia da presença de *Crônica* no campo literário atual, em comparação com *Vidas Secas* que ultrapassou sua centésima edição, no momento de escrita dessa tese o romance de Lucio Cardoso se encontra fora de catálogo por todas as editoras que já haviam o publicado: Ediouro, Scipione e Civilização Brasileira. Contrastando com os romances brasileiros que geralmente contam com em torno de cem páginas, *Crônica* com suas quinhentas páginas não aposta em uma dimensão épica de narrativa de algum lugar ou povo, não é o macrocosmo desde as circunstâncias macrô-econômicas que é distendido ali, é apresentada uma história de Minas, mas uma história de um microcosmo familiar, a desgraça dos Meneses não é a desgraça de um Brasil inteiro pretensamente reduzido a seus personagens.

No entanto, a desgraça primordial do romance é a pulsão do desejo desatada por um périplo dissonante daquele de Odisseu que cultiva ao longo da narrativa um sentimento de pertencimento à ilha de Ítaca; a hospitalidade é um domínio não experimentado pela personagem Nina, seja em sua jornada de exílio no Rio de Janeiro, seja em seu aportar de retorno, dezesseis anos depois, em terras mineiras. Por não vingar no romance uma normalidade narrada, a dicção épica do périplo é esgarçada pelo não acúmulo de aprendizados – por personagens entregues à perdição –, que restituíram uma pacificação ao monumento-casa. A quebra do voto matrimonial de Nina a Valdo, os distúrbios provocados pelo tema do amor proibido, forjam uma narrativa às voltas com o devir ruinoso mas inexoravelmente sombreada por um passado mítico de magnitude.

Atuo longe das premissas metodológicas de Erich Auerbach, Antonio Candido e Alfredo Bosi, que se organizam em uma investida histórico-perspectivista a fim de forjarem panoramas sintéticos imanentes, seja de um sistema literário ocidental ou de textos que prefiguram como partes desse, por um procedimento unificador em que vingue na irradiação desses textos uma compreensão do mundo condensado no objeto estético; essa visada teórica desde Auerbach (2015) compromete-se com uma vinculação desses materiais literários à uma história mundial de matiz diacrônica.

Assim, recuperar *Crônica* para a elaboração de uma imagem sobre uma determinada sociedade brasileira do dealbar do século XX é um exercício possível que se empenharia em destacar a organização das formas de consciência resultantes de forças históricas. Em torno das experiências e impressões subjetivas que perfazem a narrativa romanesca de Cardoso essa perspectiva interessada nas dimensões filológicas ou na comunicação tardia vislumbra uma reatualização de imaginários e contextos:

A peculiaridade do bom ponto de partida reside, por um lado em sua em sua concretude e precisão e, por outro, em sua capacidade de irradiação. Ele pode estar na significação de um termo, na significação de um termo, numa fórmula retórica, num torneio sintático, na interpretação de uma frase ou numa série de declarações feitas em determinadas ocasiões; mas é necessário que tenha sempre uma capacidade de irradiação que o vincule à história mundial. (Auerbach, 2012, p. 370)

Sob esse prisma a emergência de *Crônica* seria inteligível como decorrência de uma fragmentação, um preenchimento do ethos do romance regionalista da década de trinta ou ainda como representante da linhagem alcunhada como terceira geração do modernismo, a geração de quarenta e cinco, que pretere o envolvimento com os dramas advindos dos infortúnios sociais à perscrutação psicológica. Alfredo Bosi em seu *História Concisa da Literatura Brasileira* (2006) categoriza o romance brasileiro de trinta em diante em quatro tendências segundo o grau crescente de tensão entre o herói e o seu mundo: romances de tensão mínima onde figurariam as obras de Jorge Amado, Érico Veríssimo; romances de tensão crítica que se inscreveriam as narrativas de José Lins do Rego e toda a produção ficcional de Graciliano Ramos; romances de tensão interiorizada, os acontecimentos aqui seriam marcados por uma não disposição do herói a “enfrentar a antinomia eu/mundo pela ação: evade-se subjetivando o conflito. Exemplos, os romances psicológicos em suas várias modalidades (memorialismo, intimismo, auto-análise...)” (Bosi, 2006, p. 392) categoria ocupada por Otávio de Fária, Lúcio Cardoso, Cornélio Pena, Cyro do Anjos, Osman Lins; romances de tensão transfigurada representados pelas obras de Guimarães Rosa e Clarice Lispector. Mesmo

considerando áreas fronteiriças dentro da produção de um mesmo escritor o empenho hierarquizador pressupõe um determinismo no manejo interpretativo já que a produção deve ser problematizada exclusivamente desde a noção de herói e seu posicionamento no mundo:

Há naturalmente, faixas diversas nesse reino amplo da ficção moderna: o romance escrito à luz meridiana da análise, como *Abdias*, de Cyro dos Anjos, ou o *O Lado Direito*, de Otto Lara Resende não é o romance noturno e subterrâneo de Lúcio Cardoso da *Crônica da casa assassinada*, nem o romance feito de sombra e indefinição de Cornélio Pena de *Adonias Filho*. Enfim, técnicas diferentes de composição e de estilo matizam a prosa psicologizante, que pode apresentar-se partida e montada em flashes, como nas páginas urbanas de José Geraldo Viera. (Bosi, 2006, p. 393)

Não é sobre o percurso da restauração dos contextos de um escritor obsedado pelo impuro desde as Minas Gerais, tampouco uma paleontologia de uma obra guardadora de memórias. Feito um giro de guinada historiográfica sobre o lugar de *Crônica* na tradição de uma crítica literária persevero na concentração de temas e conceitos advindos da leitura do texto-pensamento para o desdobrar dos motivos dessa tese. Percebe-se que no acúmulo e na variação de possibilidades do texto literário está o trunfo que garante o dispêndio da verdade, o perjúrio<sup>8</sup> do testemunho, uma espécie de pacto faustiano que por corporificar na linguagem o vislumbre da compreensão primitiva ao misterioso compactua com o segredo da Literatura, sempre venturoso.

Selada sob uma regência barroca de matiz testemunhal, *Crônica* se desmesura ao promover o insensato do texto, aquilo de abalo, que se depõe sobre a experiência limite da Literatura. A consequência da dicção de diário, de cartas dos personagens revela uma articulação em cumplicidade entre alguns personagens, mas que inscreve sempre a possibilidade de traição. Mesmo que no romance haja uma clara repercussão da

---

<sup>8</sup> Perjúrio como capitalizador na narrativa, de violação, de quebra a um dito pretensamente verídico. Nas sendas do pensamento levinasiano desde as noções de ética e justiça, Derrida em seu *Adeus a Emmanuel Levinas* problematiza essa relação com o outro sendo a justiça (Derrida, 2008a, p.26), nessa economia assimétrica a interação com o absolutamente outro aparece sob os desígnios de uma responsabilidade que estará sempre, segundo o filósofo magrebino, sob o risco do perjúrio: “Seguramente, perjúrio, até onde sei, não nomeia um tema de Lévinas, nem juramento – e não me lembro de ter encontrado ou notado estes termos nos escritos que nos ocupam. Onde, a necessidade de precisar juramento avant la lettre, o que significa também, desta vez bem perto da literal idade do texto de Lévinas, dívida antes de todo contrato ou de qualquer empréstimo. Lévinas não hesita, além do mais, em falar de uma "palavra de honra original". Precisamente experiência do "prestar testemunho", da "atestação de si", da "retidão do face-a-face". (...) Assim sendo, no desenvolvimento da justiça, não se pode discernir entre a fidelidade ao juramento e o perjúrio do falso testemunho, mas sobretudo entre traição e traição, sempre mais de uma traição. (Derrida, 2008a, p.50-51)

religiosidade de alguns personagens em suas sondagens de mundo, vinga sobretudo uma sintaxe de sacrilégio na escritura do texto-pensamento.

Ante à estética barroca de *Crônica da casa assassinada*, percebo uma motivação outra daquela de ímpeto humanista<sup>9</sup>, dos acúmulos de catástrofes nenhum esboço salvacionista de matiz racionalista ou redencionista sobrevém. Convém salientar que o gênero romance em *Crônica* se constrói sob uma certa hibridização que ativa desde as reminiscências de um legado do romance filosófico à estratos de um percurso em exaltação como se emergisse um espécime de épico em desgraças, o topos do trágico se fragmenta em uma tensão incansável, ao traço da crônica que ergue uma exposição genealógica de uma família tida por nobre e o encadeamento da rotina pelo fracasso.

A Literatura como dispêndio, não a categoria Literatura em uma visada/morada universal, o romance de Lucio Cardoso como um domínio do excesso que articula vida, fracasso, tonalidades elegíacas de uma casa morrente, acessos ao limiar pecaminoso de uma liturgia ficcional, em um terreno assombrado por um tipo de unidade primordial desde um arranjo que polifônico se distende em perspectivas, pactos, testemunhos dissonantes, personagens que continuam escrevendo mesmo anos depois dos acontecimentos.

Se *Crônica da casa assassinada* indicia ocupar um lugar nebuloso, de estrangeiro, em um panorama acerca da literatura brasileira forjado desde manuais canônicos aos livros didáticos que não recuperam a obra, ou não a abordam em sua complexidade, – mais interessados em valorar um Graciliano Ramos em sua instância de aprimoramento de um regionalismo combativo e problematizador das injustiças da sociedade brasileira e de um Guimarães Rosa que é realçado pelo que há na obra de um paradoxal exotismo interno em que coisas do Brasil ressoam para o próprio leitor brasileiro como advindas de outro mundo, – o efeito de estranhamento engendrado por uma crítica que o assume como produto *sui generis* é oriundo de um apagamento histórico de toda uma produção literária menos passível de aproveitamento didático humanista.

Ao defender a ideia de uma História Constelar da Literatura, Haroldo de Campos desde as reflexões de Jauss sobre a obra do linguista Jean Starobinski, argumenta que a

---

<sup>9</sup> Michel Foucault em seu livro *As palavras e as coisas* problematiza a visada humanista à Literatura, sua característica-função de empenho e argumenta que o projeto humanista tanto do renascimento quanto do racionalismo não puderam pensar o homem: “O ‘humanismo’ do Renascimento, o ‘racionalismo’ dos clássicos podem realmente ter conferido um lugar privilegiado aos humanos na ordem do mundo, mas não puderam pensar o homem.” (Foucault, 2007, p. 439)



“a crítica não deve, portanto, excluir a exceção e assimilar o dessemelhante em favor de um cânon imutável de obras, tornando aceitável e convertido em patrimônio comum: deve, antes, “manter a diferença das obras enquanto diferença” e, assim, “pôr em relevo a descontinuidade da literatura em relação a história da sociedade”. (Campos, 2011, p. 65). Essa perspectiva de Campos se delineia desde sua crítica à busca de uma metafísica do nacional como balizadora da prática de historiografia literária em *Formação*, de Antonio Candido. Sob esse aspecto, o crítico problematiza a noção de público da obra frente a história de sua recepção:

Que envolve fases de opacidade ou de prestígio, de ocultação ou de revivescência. Que não se alimenta do substancialismo de um “significado pleno” (hipostasiado em “espírito” ou “caráter nacional”), rastreado como culminação de uma origem “simples”, dada de uma vez por todas, “datável”. Poderemos imaginar assim, alternativamente, uma história literária menos como formação do que como transformação. (Campos, 2011, p. 66).

Nesse estudo sobre o sequestro do barroco em *Formação*, Haroldo de Campos argumenta que a exclusão de Gregório de Matos se dá pela execução de premissas metodológicas que preterem a “(pregnância) poética” (Campos, 2011, p. 21) ao valor formativo capitaneado pela noção de influência da obra na factualidade de uma literatura nacional (Campos, 2011, p. 21). Também pelas sendas dessa crítica busco pensar uma outra tradição erótica, de rastros malditos que *Crônica* se inscreve para construir uma crítica, para retomar Campos, menos como processo conclusivo, do que como processo aberto:

Uma história onde relevem os momentos de ruptura e transgressão e que entenda a tradição não de um modo “essencialista” (“a formação da continuidade literária – espécie de transmissão da tocha entre corredores, que assegura no tempo o movimento conjunto, definindo os lineamentos de um todo”, como ela é concebida na *Formação*, (I, 24), mas como uma dialética da pergunta e da resposta”, um constante e renovado questionar da diacronia pela sincronia. (Campos, 2011, p. 66)

Não se trata de alegar aqui que a obra foi esquecida: não há o investimento de se recuperar um empoeirado tomo de biblioteca acessado apenas por especialistas e historiadores como é o caso de um renomado livro de verve semelhante, o *Menina Morta*, do escritor Cornélio Penna; o romance de Cardoso é mencionado por críticos tais como Antonio Candido, Alfredo Bosi, Massaud Moisés, Álvaro Lins, Sérgio Buarque de Holanda que o enunciam em uma perspectiva historicista, porém sem inscrever na ideia tradicional de sistema literário representativo da nação, retomando o livro sempre em uma visada de inventário com vistas ao compêndio. Aqui o próprio mercado editorial pode servir de esteio para a tópica argumentada: durante longo período

da escrita dessa tese *Crônica da casa assassinada* estava indisponível para aquisição em livrarias, durante mais de um ano e meio, o que arrisco dizer não deve ter acontecido com *Vidas secas* ou *Grande sertão: veredas* desde a canonização de seus autores.

O histórico de edições de *Crônica da casa assassinada* cabe em um parágrafo de dimensão sucinta. Pelas editoras cariocas: José Olympio, em 1959; Letras e Artes, 1963; Brughera, 1968; Nova Fronteira, 1979; e também pelo Círculo do Livro, São Paulo s/d; Rio de Janeiro: Ediouro, 1989; Nanterre/Madri: Allca XX/CSIC, 1991; Nanterre/São Paulo/AllcaXX/Scipione Cultural, 1997; Rio de Janeiro: Nova Fronteira/MEC/FNDE, 1998; Rio de Janeiro: Nova Fronteira/ MEC/FNDE, 1998 (reimpressão da edição de 1979 pela Nova Fronteira); Rio de Janeiro/Barcelona: Record/Altaya, s/d [1999]. Em sua distribuição no exterior editada pela Editions Métailié-Mazarine, em 1985 com tradução de Mario Carelli.

Se a professora de literatura do ensino médio ao apresentar *São Bernardo* para os alunos tem como recurso a figura de perfeito algoz da personagem Paulo Honório para a organização de sentido da obra e nesse mesmo projeto pedagógico de crítica Riobaldo compareceria como figura pontualmente trágica cujo único defeito seria a soberba e a vontade de poder manifestada no emblemático pacto com Lúcifer, cabe a pergunta de como essa professora procederia caso o romance de Lúcio Cardoso figurasse como selecionado nessas listas lançadas pelo ministério da Educação. Como os personagens-narradores convulsionados poderiam ser apreendidos e sintetizados em uma tipologia civilizatória de constituição de exemplos de moralidade? Nada se salva em *Crônica da casa assassinada*. Nenhum personagem, nenhuma paixão, nenhum sentido límpido. A questão que se coloca aqui é que essa visão pedagógica-simplificadora da Literatura e até mesmo da vida humana prospera para muito além dos ensinamentos de salas de aula que visam o sucesso nos famigerados testes de entrada na universidade.

Do campo de reflexões jakobsinianas, o argumento de que a linguagem deve ser estudada em toda a variedade de suas funções, sobretudo sua análise da função poética que não deve ser confinada somente à poesia e sim no todo do ato de comunicação verbal, possibilita o vislumbre de uma crítica literária que excede os domínios tradicionais da linguística alçando a poética como visada que pensa a Literatura enquanto arte verbal. Sob esse aspecto, Roman Jakobson em seu *Linguística e Comunicação* problematiza a antinomia saussuriana sincronia/simultaneidade X diacronia/sucessividade do *Curso de Linguística Geral* redimensionando a descrição

sincrônica como aquela que “considera não apenas a produção literária de um período dado, mas também aquela parte da tradição literária que, para o período em questão, permaneceu viva ou foi revivida” (Jakobson, 2007, p.121) se delineia uma nova possibilidade, configuração de crítica:

Assim, por exemplo, Shakespeare, de um lado, e Donne, Marvell, Keats e Emily Dickinson, de outro, constituem presenças vivas no atual mundo poético da língua inglesa, ao passo que as obras de James Thomson e Longfellow não pertencem, no momento, ao número dos valores artísticos viáveis. A escolha de clássicos e sua reinterpretação à luz de uma nova tendência é um dos problemas essenciais dos estudos literários sincrônicos. (Jakobson, 2007, p.121)

No rastro das problematizações de Jakobson, o crítico e poeta Haroldo de Campos proporciona uma reatualização desses modos de se pensar o objeto literário, o critério sincrônico e o critério histórico se distinguem por suas mobilizações metodológicas; enquanto a perspectiva sincrônica se realiza “contra um pano de fundo diacrônico, isto é, incide sobre os dados levantados pela visada histórica dando-lhes relevo crítico-estético atual” (Campos, 2010, p.214), a perspectiva diacrônica se interessa por um viés de documentário que trata da produção literária em uma linhagem de acumulação dos fatos. Proponho a partir dessas considerações de Campos um corte sincrônico em abertura arriscada de *Crônica* com outras obras de linguagem senão barroca, de matiz expressionista ou de dicção anti-humanista... De todas as garantias dessa investida crítica, extrair do romance de Cardoso a tradição de uma linguagem maldita e fazê-lo perviver da antiguidade clássica à contemporaneidade. Ainda com Haroldo de Campos:

O conceito de poética sincrônica, tal como eu o entendo, resulta de uma livre aplicação da fórmula de Roman Jakobson, retomada recentemente por Gérard Genette, a propósito do que poderia ser uma “História Estrutural da Literatura”. Esta não seria outra coisa senão a colocação em perspectiva diacrônica (histórico-evolutiva) de quadros sincrônicos sucessivos. A poética diacrônica, assim reformulada, passaria a ser, como quer Jakobson, “uma superestrutura a ser edificada sobre uma série de descrições sincrônicas sucessivas”. Corolariamente, os cortes sincrônicos, realizados segundo um critério de avaliação de funções, teriam em conta não apenas o “presente da criação” (a produção literária de uma dada época), mas também o seu “presente de cultura” (a tradição que nela permaneceu viva, as revisões de autores, a escolha e reinterpretação de clássicos). (Campos, 2010, p.213-214)

Cabe expressar o destaque que Haroldo de Campos dá em seu *A arte no horizonte do provável* a uma discussão acerca do conceito de uma poética sincrônica empreendida por ele e pelo crítico literário Anatol Rosenfeld que resume o problema:

numa fórmula que tem o mérito de mostrar os aspectos correlativos do par sincronia/diacronia e, de outro lado, as limitações de uma “empatia

histórica”, cuja possibilidade sem embargo admite: “Uma crítica, por mais radicalmente “sincrônica” que seja, timbrando em focalizar textos do passado a partir de concepções estéticas atuais e abordando-os como entidades fechadas, auto-suficientes e “simultâneas” no “reino eterno e atemporal” da grande arte, ainda assim tem de manter aberto um horizonte “diacrônico”, pondo em referência (ao menos em parênteses) a visão inerente à época em que a obra surgiu. Ela não pode deixar de trabalhar, portanto com duas consciências – a atual e a da obra analisada, na medida em que tal empatia histórica é possível (Campos, 2010, p. 215-216)

Nessa constelação de perspectivas sobre abordagens à linguagem literária convoco os estudos e as reflexões da crítica literária Eliane Robert Moraes sobre a produção batailleana. Ao discutir a presença recorrente do sacrifício na obra de George Bataille, seja em sua emergência ficcional, seja em seus ensaios, a autora argumenta que a construção do sentido do sacrifício nessas produções ativa uma noção de violência para além dos domínios do humanismo. Também nessa senda interpretativa com Eliane, desde Bataille, reconheço na linguagem de *Crônica da casa assassinada* um desmedir-se ante a um pressuposto de homem universal:

O maior mérito dessas reflexões talvez seja o de fornecer parâmetros para se pensar a violência humana fora dos discursos humanistas que, desgastados na afirmação de um homem universal e abstrato, se revelaram mera retórica diante das evidências concretas de que o mal dizia respeito a toda humanidade. (Moraes, 2013, p. 176)

Ainda nessa seara de leituras e perspectivas, também reconheço o projeto de matiz sincrônico historiográfico proposto pelo crítico literário e poeta americano, Ezra Pound, como uma referência a essa conversa infinita de *Crônica* com as obras escolhidas. Em seu *ABC da literatura*, Pound ao propor uma espécie de crítica que se perfaça com vistas a uma antologia, investe na categoria de paideuma como “a ordenação do conhecimento de modo que o próximo homem (ou geração) possa achar, o mais rapidamente possível, a parte viva dele e gastar um mínimo de tempo com itens obsoletos.” (Pound, 2006, p.161). Segundo Augusto de Campos, o crítico incita uma preceptística radical e atuante a partir de princípios coordenados por uma visão pragmática da literatura: exame direto, comparação, concentração. Ainda com Campos sobre as funções básicas da crítica para Pound:

1 – teoricamente, ela tenta preceder a composição, para servir de alça de mira, o que jamais acontece, pois a obra sempre acaba ultrapassando a formulação; não há caso de crítica dessa espécie que não tenha sido feito pelos próprios compositores; i.é, o homem que formula algum princípio teórico é o mesmo que produz a demonstração; 2 – seleção: a ordenação geral e a mondanura do que está sendo realizado; a eliminação de repetições; o estabelecimento do paideuma (...) (Campos, 2006 p. 11)

Em *A Reoperação do texto*, Haroldo discute o processo de ruptura dos gêneros na literatura latino-americana, ao argumentar, por exemplo, que não mais limites entre poesia e prosa, defende que o deslocamento de limites entre poesia e prosa “com a introdução, no romance, de técnicas de construção do poema, é já sentida pelo escritor contemporâneo (póster de Proust e Joyce), como uma herança transmitida, uma aquisição pacífica. (Campos, 2013, p.182). Sob esse prisma, Campos desde as reflexões da linguística jakobsoniana, retoma a potencialidade da função poética como aquela às voltas com o aspecto material dos signos, analise esse voltar-se incessante do escritor para a materialidade mesma da linguagem “inclusive quando esteja, aparentemente, fazendo aquilo que, convencionalmente se chamaria “prosa”.”. (Campos, 2013, p.182).

Ao delinear um panorama de literatura brasileira contemporânea após o modernismo de 1922, o crítico aborda o ápice dessa literatura “no lirismo introspectivo de Clarice Lispector (*Perto do Coração Selvagem*, de 1943, a primeira obra e, até hoje, a mais realizada da escritora), para atingir o seu clímax no *Grande sertão: veredas* (1956), de Guimarães Rosa” (Campos, 2013, p.183). Para o crítico, no que concerne a literatura hispano-americana o ápice se daria em livros barrocos: o *Grande sertão: veredas* e *Paradiso* (1966), do cubano Lezama Lima:

O de Rosa, por suas constantes invenções vocabulares; por seus rasgos sintáticos inovadores, pelo hibridismo léxico (que vai do arcaísmo ao neologismo e à montagem de palavras); pelo confronto oximorresco de barbárie e refinamento (o Sertão metafísico, palco das andanças ontológicas do Jagunço-Fausto, debatendo-se entre Deus e o Demo). O de Lezama, pela metaforização gongorina do cotidiano; pelo prodígio de uma linguagem que é um escândalo romanescos, na medida em que substituiu, às convenções de “tipo” do romance realista, com seus requisitos de verossimilhança, a unidade plurifacetada do discurso poético do autor (um cozinheiro ou uma dona de casa, em Lezama, se exprimem da mesma maneira que um estudante universitário ou um letrado, como se o autor, superpoetizando a sua prosa, revidasse, assim, à introdução do conversacional na poesia moderna); enfim, pelo misticismo sincrético; pela fusão também de sofisticação e naiveté (a um ponto que, por vezes, roça o kitsch) e, ainda por um tema amoroso que se inscreve igualmente no topo do Eros interdito (a paixão infeliz de Fócion por Fronesis, que culmina na loucura do primeiro) (Campos, 2013, p. 183-184)

Ao leitor mais despretenso de *Crônica* a descrição do romance cubano há de ressoar como familiar, sobretudo no que concerne à característica mais comumente criticada da construção literária de Cardoso, a suposta falta de verossimilhança na fala elaborada de quem não teria recebido instrução para tal. Cabe um excerto nessa consideração haroldiana, *Crônica*, assim como os dois romances citados, explora uma linguagem que se excede, um romance de laivo barroco que experimenta a ruína

advinda de um embate entre a ânsia libidinosa e o sacrílego que instaura o interdito como práxis de vida. Haroldo de Campos, de fato, não menciona em momento algum o livro-objeto dessa tese, e dado seu afã bibliófilo de crítico, parece muito improvável que não o conhecesse para estabelecer esse esboço literário comparativo entre *Crônica e Paradiso*, mesmo que fosse para manifestar seu desinteresse pelo romance.

É quase esse o destino da obra de Cardoso também no estudo de João Luiz Lafetá, *1930: a crítica e o modernismo*. Levando em consideração a reputação de conservador que o romancista tinha, a verve política oposta do estudioso e o período em que o estudo foi feito (publicado em 74, pleno regime militar, alcunhado de os anos de chumbo, sob o protetorado da epígrafe “nossa tarefa máxima deveria ser o combate a todas as formas de pensamento reacionário”), o comparecimento minguaado de Cardoso pouco surpreende. O romancista é citado apenas duas vezes no transcorrer do livro – comparado a cinco menções à Rachel de Queiroz e a José Lins do Rego –, um elogio de Octavio de Faria a Maleita, romance de estreia de Cardoso, é utilizado para delinear um pensamento que o crítico chama de “a volta do velho”:

Octavio, embora acusando os autores de trinta de simplificarem a amplitude e o alcance do gênero romanesco, transformando-o na pura narrativa, caiu por sua vez na simplificação oposta, ao restringir as características do gênero a uma única possibilidade. Daí a valorização constante de escritores como Barreto Filho (Sob o olhar malicioso dos trópicos), José Geraldo Vieira (A mulher que fugiu de Sodoma), Mario Peixoto (O inútil de cada um) e o segundo Lúcio Cardoso (Salgueiro). Daí a reação violenta contra a política na literatura, política que transformou o romance em “documentário”, em “geografia romanceada” ou “propaganda ideológica romanceada”, desviando-o de sua verdadeira finalidade, que é a de dar testemunho do homem”. (Lafetá, 2001, p. 234).

O autor apresenta uma conclusão que cotejo com a assertiva do crítico literário Breno Kümmel presente em seu estudo sobre a literatura brasileira contemporânea produzida durante a ditadura militar, enquanto Lafetá argumenta que a que “a vitória da linha “participante” retirou coisas preciosas da produção literária e levou aos descaminhos da mediocridade a obras desprovidas de grandeza criativa”, Kümmel redimensiona a análise expondo que: “a vitória é sobre Oswald de Andrade, e não Lúcio Cardoso, que sequer figura como vencido” (Kümmel, 2012, 64).

Ainda que sob uma recuperação distinta da que se perfaz aqui, de viés sincrônico, o trabalho historiográfico/diacrônico de Luís Bueno propõe uma inclusão dos escritores intimistas e introspectivos em uma tradição sintetizada na categoria de sistema literário desde os ensinamentos de Auerbach e Antonio Candido. Enquanto Candido em *A Educação pela noite* trata da emergência de uma Literatura de escritores

católicos com “uma tonalidade espiritualista de tensão e mistério, que sugerisse, de um lado, o inefável, de outro, o fervor” (Candido, 2006 p. 228) para se referir as produções de Octávio de Faria, Lúcio Cardoso, Cornélio Pena, Augusto Frederico Schmidt e sintetizar essas narrativas em um processo de experiência ficcional e poética que vislumbra uma busca pela vocação, uma “pesquisa da "essência", o "sentido"” (Candido, 2006, p. 228).

Em sua discussão acerca da ampliação e consolidação do romance brasileiro que “apareceu pela primeira vez como bloco central de uma fase em nossa literatura, marcando uma visão diferente da sua função e natureza.” (Candido, 2006, p. 246) a partir de 1930, o autor ressalta como fato mais saliente a reputação e repercussão do "romance do Nordeste", que teria promovido uma alteração do regionalismo pela eliminação de uma “visão paternalista e exótica, para lhe substituir uma posição crítica frequentemente agressiva, não raro assumindo o ângulo do espoliado, ao mesmo tempo que alargava o ecúmeno literário por um acentuado realismo no uso do vocabulário e na escolha das situações.”(Candido, 2006, p. 246-247). Candido, em seu percurso de deslindar as relações dialéticas que forjam esse novo cenário, elenca nomes de autores que seriam responsáveis por essa renovação da elaboração e representação dos dilemas do país: Graciliano Ramos, Raquel de Queirós, José Lins do Rego, Jorge Amado, em contrapartida a essa escola um romance de derivação urbana também é abordado pelo autor como narrativa que “cresceu no conjunto em qualidade e importância, inclusive, nalguns casos, com ânimo polêmico de reação contra os "nordestinos”” (Candido, 2006, p. 247). Octávio de Faria, Cornélio Pena e Lúcio Cardoso aparecem nessa descrição para realçarem a dicotomia entre escritores comprometidos com um certo progresso e, outros assim recuperados:

Octávio de Farias, romancista e ensaísta de direita, que preconizou a ficção dramática, interessada nos conflitos de consciência e os problemas religiosos ligados à classe social, como se vê em sua obra cíclica *Tragédia burguesa*. Cornélio Pena e Lúcio Cardoso, igualmente marcados pelos valores católicos, constroem universos fantasmiais como quadro das tensões íntimas. (Candido, 2006, p. 247)

Também Alfredo Bosi investe nessa abordagem totalizante da literatura brasileira como resultante da cisão homem/mundo, ressalta a prosa introspectiva como resultante de um processo ligado a psicanálise “afetada muita vez pelas angústias religiosas dos novos criadores (Lúcio Cardoso, Octávio de Faria, Cornélio Pena, Jorge

de Lima). (Bosi, 2006, p.389) e ainda sublinha como as décadas de 30 e 40 foram primordiais para um projeto senão libertário, empenhado de nação:

As décadas de 30 e de 40 vieram ensinar muitas coisas úteis aos nossos intelectuais. Por exemplo, que o tenentismo liberal e a política getuliana só em parte aboliram o velho mundo, pois compuseram-se aos poucos com as oligarquias regionais, rebatizando antigas estruturas partidárias, embora acenassem com lemas patrióticos ou populares para o crescente operariado e as crescentes classes médias. Que a “aristocracia” do café, patrocinadora da Semana, tão atingida em 29, iria conviver muito bem com a nova burguesia industrial dos centros urbanos, deixando para trás como casos psicológicos os desfrutadores literários da crise. Enfim, que o peso da tradição não se remove nem se abala com fórmulas mais ou menos anárquicas nem com regressões literárias ao Inconsciente, mas pela vivência sofrida e lúcida das tensões que compõem as estruturas materiais e morais do grupo em que se vive. Essa compreensão viril dos velhos e novos problemas estaria reservada aos escritores que amadurecera depois de 1930: Graciliano Ramos, José Lins do Rego, Carlos Drummond de Andrade.. O modernismo foi para eles uma porta aberta: só que o caminho já era outro. E, ao lado desses homens que sentiram até a medula o que Machiavelli chamaria *nossa verità effettuale*, houve, outros voltados para as mesmas fontes, mas ansiosas para ver o Brasil dar um salto qualitativo. Socialistas como Astrojildo Pereira, Caio Prado Jr., Josué de Castro e Jorge Amado; católicos como Tristão de Ataíde, Jorge de Lima, Octávio de Faria, Lúcio Cardoso e Murilo Mendes, todos selaram com a sua esperança, leiga ou crente, o ofício do escritor, dando a esses anos a tônica da participação, aquela “atitude interessada diante da vida contemporânea”, que Mario de Andrade reclamava dos primeiros modernistas (Bosi, 2006, p. 384)

Percebe-se no breviário de Bosi uma separação marcada entre os escritores mais consagrados da tradição literária brasileira, Graciliano, Lins do Rego e Drummond, e Lúcio Cardoso, colocado ao lado como sempre do hoje esquecido Octavio de Faria; os consagrados seriam os que tiveram “compreensão viril” e “sentiram até a medula *nossa verità effettuale*” e outros com sua origem ideológica como marca de identidade, seja como socialistas ou católicos.

Diante de um legado de matiz cumulativo-historicista, Luís Bueno problematiza o apagamento de produções intimistas, preteridas pela linguagem neonaturalista de “romances sociais, pelos romances regionais” ao longo dos anos 30, em um fenômeno que conjuga polarizações políticas e um ideal de brasilidade que ainda acossa a crítica contemporânea. O crítico defende a tese de que esses romances considerados intimistas também viabilizaram, influenciaram um aparato de tradição no que concerne a prosa de feição psicológica das gerações vindouras, como a emergência de nomes como Clarice Lispector e Guimarães Rosa. Sobre esse gesto que fez desvanecer do panorama de uma literatura brasileira desde os anos 30 nomes como Cornélio Penna, Marques Rebelo, Lúcio Cardoso o autor argumenta que:



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

Um efeito claro desse fenômeno, relativo aos anos 30, é o apagamento a que foram condenados os autores ditos intimistas que surgiram naquele momento. Mas esse tipo de distorção – se é que cabe o termo – deve ser creditado muito mais aos efeitos de uma crítica empenhada – que faz o papel de leitor benévolo nuns casos e exigentes noutros – do que à literatura empenhada propriamente dita. (Bueno, 2006, p. 17)

Sob esse prisma analítico, Lúcio Cardoso, segundo Luís Bueno não seria um autor isolado no transcorrer dos anos 30, se inscrevendo perfeitamente na categoria de sistema: “Insistindo na já consagrada divisão do romance de 30 em “social” e “intimista”, Lúcio Cardoso e, depois, Clarice Lispector, integram-se a um sistema, o “intimista”, que é bem mais numeroso e significativo do que tem sido registrado” (Bueno, 2006, p. 22). Outra consideração de Bueno cara a esse estudo é o argumento de que vingaria na narrativa cardosiana de estreia, em *Maleita*, uma descrença no poder da modernização: “Também nos autores do grupo dos chamados intimistas se manifesta essa descrença no poder da modernização.” (Bueno, 2006, p. 70).

Em *Crônica* pervive um lamento para além dos desagravos discursivos ao progresso e suas catástrofes – inferidas na leitura de *Maleita* –, se desenvolve uma súplica furiosa, uma narrativa lúgubre de implicâncias anti-humanistas. Esse aproveitamento da Literatura em um instrumento de progresso e restauro da humanidade não é uma invenção de críticos almejando consertar a sociedade; o próprio texto literário em seus investimentos de sentido pode portar esse ethos de proposição positiva, sendo Dante nesse estudo o arquétipo primordial. Não se defende aqui que a Literatura seja sempre esse não-espço de missão salvacionista e edificante mas que ela também possa ser um outro espaço desde o assombro, do bestial.

Michel Foucault ao propor uma investigação arqueológica ao conjunto discursivo de determinadas épocas históricas e seus respectivos domínios do saber, se vale da categoria analítica episteme para discutir as diferentes emergências da prática literária ao longo dos séculos. Nessa visada crítica, para a episteme renascentista não há para o texto literário o problema da significação. A estruturação do conhecimento/interpretação advém de um sistema de formas que a única economia possível é o jogo entre semelhança e o elo entre forma e conteúdo.

O Renascimento detinha-se diante do fato bruto de que havia linguagem: na espessura do mundo, um grafismo misturado às coisas ou correndo por sob elas; siglas depositadas nos manuscritos ou nas folhas dos livros. E todas essas marcas insistentes demandavam uma linguagem segunda — a do comentário, da exegese, da erudição — para fazer falar e tornar enfim móvel a linguagem que nelas dormitava; o ser da linguagem precedia, como que com muda obstinação, o que nela se podia ler e as palavras com as quais se fazia com que ele ressoasse. (Foucault, 2007, p.108)

À possível imbricação ontológica entre as palavras e as coisas do poema de Dante, palavra como texto primeiro não geraria um interstício com o que Michel Foucault chama de infinito da Interpretação, instigando uma prevalência de conhecimento, que signo primeiro e essencial conferia a linguagem, estatuto de coisa. A Literatura como força motriz desse projeto exegético do renascimento em “reencontrar uma fala primeira que aí estivesse enterrada” (Foucault, 2007, p. 412)

Acerca da disposição do saber no transcorrer dos séculos XVII e XVIII, o filósofo argumenta que na episteme clássica emerge uma necessidade de transparência absoluta, um interesse na fissura da existência maciça da linguagem em prol da urgência de se representar o pensamento. Depara-se com projeto que conceba o signo como representante, o processo de comparação é preterido ao de representação:

Na idade clássica, nada é dado que não seja dado à representação; mas, por isso mesmo, nenhum signo surge, nenhuma fala se enuncia, nenhuma palavra ou nenhuma proposição jamais visa a algum conteúdo senão pelo jogo de uma representação que se põe à distância de si, se desdobra e se reflete numa outra representação que lhe é equivalente. As representações não se enraízam num mundo do qual tomariam emprestado seu sentido; abrem-se por si mesmas para um espaço que lhes é próprio e cuja nervura interna dá lugar ao sentido. E a linguagem está aí, nessa distância que a representação estabelece consigo mesma. As palavras não formam, pois, a tênue película que duplica o pensamento do lado de sua fachada; elas o lembram, o indicam, mas primeiramente em direção ao interior, em meio a todas estas representações que representam outras. Muito mais do que se crê, a linguagem clássica está próxima do pensamento que ela é encarregada de manifestar; não lhe é, porém, paralela; está presa na sua rede e tecida na trama mesma que ele desenvolve. Não é efeito exterior do pensamento, mas o próprio pensamento. (Foucault, 2007, p. 107-108)

Essa relação de cada momento histórico com os textos revelam, nessa perspectiva arqueológica, uma maneira de abordar a linguagem em sua materialidade: de sua dispersão no Renascimento que evoca uma hermenêutica que decifre a linguagem divina semeada no mundo à sua inscrição na Idade Clássica em uma noção rígida de significado e significante que desenvolve um regime dos signos como algo que repercute o objeto e seu funcionamento em uma ordem do discurso, que deixará a linguagem encerrada nos limites da representação. Ainda para Michel Foucault, a

experiência moderna da Literatura, séculos XVIII e XIX, se daria com o deslocamento da linguagem de uma dinastia da representação, processo que se distingue da transição da episteme renascentista para a clássica quando se percebe por exemplo em *Dom Quixote*, de Miguel de Cervantes um “triunfo irônico da representação sobre a semelhança”, dinâmica ainda regida, segundo o filósofo, por uma lei de similitude mesmo que essa lei se manifeste sob a forma do delírio. A obra incansável do Marquês de Sade, a ser analisada mais detidamente nas páginas seguintes, nessa passagem para a modernidade manifestaria “o precário equilíbrio entre a lei sem lei do desejo e a ordenação meticulosa de uma representação discursiva”(Foucault, 2007, p. 289) desejo e fantasia distendendo o discurso nos limites de sua representação, concedendo ao homem a autonomia para designar o que será um signo, alçando a linguagem a uma espessura reflexiva, a linguagem como objeto de conhecimento.

Da linguagem atravessada por um saber, Michel Foucault investiga esse fenômeno moderno da linguagem se entranhando na sua espessura de objeto, pois como argumenta: “Da literatura como tal, pois, desde Dante, desde Homero, existiu realmente, no mundo ocidental, uma forma de linguagem que nós, agora, denominamos “literatura” (Foucault, 2007, p. 415) mas é no dealbar do século XIX que se observa “o isolamento de uma linguagem singular, cuja modalidade própria é ser literária” (Foucault, 2007, p. 415)

Como contestação da filologia, à Literatura, em sua acepção moderna sublinhada pelo filósofo está garantida uma espécie de denegação lúdica, a linguagem tem autonomia para romper com quaisquer definições de gêneros, “(o escandaloso, o feio, o impossível)” (Foucault, 2007, p. 416) são efeito de sua existência abrupta, que tensiona os limites da representação.

Considero que a disposição da linguagem de certa denegação lúdica, uma das características dessa emergência moderna da Literatura, se constitua sobretudo de uma força alheia aos imperativos estilísticos e ontológicos do humanismo. Verifica-se em *Crônica* um movimento que se aproxima dessas discussões apresentadas em *As palavras e as coisas*, uma disseminação de pensamento que faz a literatura experimentar senão o fim da metafísica, sintetizado na busca de uma essencialidade do ser ou do texto, a liberação do sujeito de uma determinação positiva e da linguagem, de um discurso restritivo de similitude.

Com seus jogos de sedução, de relembramentos e de invectivas entre as descontinuidades nos diálogos, nas suspensões de confissões e as nuances de uma

palavra ao longo da narrativa que se diferenciam em cada significância de promessa, de testemunho, de remetimento enlutado ou de regozijo restam vestígios dos significantes que se consomem, em uma eterna reescritura do texto. A decomposição da família é uma decomposição paradigmática visto a predominância da analepse e, uma decomposição da estrutura da linguagem dada a cadeia de substituições – seja pela tentativa de escrever o luto, seja pela reescritura de uma cena, de uma memória, pela inversão de um sentido do juramento, de uma declaração – inevitáveis ao mundo ruinoso. *Crônica* suprime as relações referenciais entre texto e contexto que denominam a instância expressa do signo, a linguagem do romance em sua investida sobre o material da escrita que fala, trata do outro ausente, será sempre ativa nesse pacto infiel com o dizer. Foucault entende que nessas condições à literatura moderna:

não lhe resta senão recurrar se num perpétuo retorno sobre si, como se seu discurso não pudesse ter por conteúdo senão dizer sua própria forma: endereça-se a si como subjetividade escriturante, ou busca capturar, no movimento que a faz nascer, a essência de toda literatura; e assim todos os seus fios convergem para a mais fina ponta — singular, instantânea, e contudo absolutamente universal —, para o simples ato de escrever.(Foucault, 2007, p. 416)

Diante dessa arqueologia de empreendimentos literários ao longo da história, Michel Foucault torna possível o entendimento de que existem arranjos e abstrações específicas de uma modernidade que instaura após o século XVIII uma linguagem auto-reflexiva, assim, as aproximações e comparações entre linguagens literárias antigas, medievais e pré-modernas (sob as assinaturas de Eurípedes, Dante Alighieri e Marquês de Sade) são construídas sob a percepção de uma pulsão de decadência de mundos perdidos presente em todos esses textos. Consciente de que a constelação dessas obras não se perfaz por um mesmo regime narrativo e que a linguagem se propulsiona, se ergue, se assombra em rastros, riscos e projetos distintos vigora a atração por textos escriturais que mundificam o impossível do erotismo, do luto, da hospitalidade.

Mesmo sendo dada em *Crônica* a opção de resgate ao mundo da fé ao condenado, as recusas de alguns personagens como André, Nina, Valdo extraem um contracampo – o inferno em vida como tempo permanente – venturoso desse mundo, venturoso por poder investir, resistir, perviver em uma negação, maldito pela reverberação do tormento em um tempo infinito. O reconhecimento do inferno no casarão por Padre Justino, os vislumbres de uma danação irreversível por Valdo, a cólera de Demétrio que condena e empreende castigos sempre à beira do crime, Timóteo em sua meta de arruinar a família entrevendo Nina como o anjo exterminador,

a maneira como Ana esculpe seu luto e seu fim em um crescente de flagelos, a paixão de André por Nina que instaura um mundo maculado de glória e que mesmo depois de fulminado persiste pela nostalgia, pela revinda de espasmos, de desejos concentrados no gesto escritural responsável pela perpetuação da história, pelo retinir do pecado em campos de maldição.

Ao tratar dos infernos, Maurice Blanchot avista potencialidades que não se atrelam aos estigmas desse terreno, o autor reflete que os infernos parecem separar Orfeu de Eurídice, mas em seguida apresenta o contra-argumento: “se o inferno não é mais do que o espaço da dispersão, é no entanto esse espaço que faz de Orfeu aquele a quem se dirige, sob o véu do invisível e como se fosse a sombra de uma pessoa, a separação, a própria dispersão.”, nesse sentido, outro aspecto alinhado ao imaginário do inferno, o desejo, também é explorado por Blanchot. A partir das sagas impetuosas de Orfeu e Tristão o autor identifica o substrato do desejo não “no impulso capaz de transpor o intervalo e passar por cima da ausência, ainda que fosse a da morte” e sim na separação que se perfaz atraente, no passo metafórico o desejo como o próprio intervalo, como ausência que:

volta à presença, é essa volta em que, quando tudo desapareceu, no fundo da noite, a desapareição se torna a espessura da sombra que faz a carne mais presente e torna a presença mais pesada e mais estranha, sem nome e sem forma, que não podemos então declarar nem morta, nem viva, de que tiram suas verdades todos os equívocos do desejo. (Blanchot, 2007, p. 163)

Em uma dinâmica que não cessa, o desejo para Blanchot se manifesta e se lança sob o signo do erro, ousa distender sua consideração para pensá-lo também sob o risco do fracasso que o espreita e o ativa ainda mais em sua radicalidade. Mesmo na ausência do outro, sobretudo na ausência, o dispêndio forja o acontecimento do desejo no romance de Cardoso.

Um dos textos basilares do cânone ocidental a *Divina Comédia* se mostra totalmente filiado ao que foi chamado anteriormente de aproveitamento humanista didático da Literatura e sua capacidade de instruir a humanidade. Diante de uma demanda acerca da influência exercida da *Comédia* sobre o Ocidente qualquer listagem haveria de ser falha pois o que restaria de fora de uma listagem completa dificilmente poderia ser chamado de Ocidente. Para ilustrar esse engajamento do projeto do poeta florentino em torno da Literatura convém destacar que o cicerone Virgílio é retomado como primeiramente autor de um poema épico e não em seus postulados neoplatônicos que a princípio teriam mais serventia no ímpeto de organizar a vida humana. Trabalha-

se então com a filosofia sob o risco da Literatura, e a Literatura como recurso narrativo em prol do ideário cristão.

Do portal do inferno onde se lê no nono verso: “Deixai toda esperança, ó vós que entraís (Alighieri, 2014, c. V, v.9, p. 37) é possível uma reapropriação pelo reverso para atingir o mundo em desengano de *Crônica*.

Entre o dealbar de um novo ethos comercial, político e os vestígios de uma tradição religiosa que pretende se reacender pela via cultural, pela prática de uma escrita alinhada a um projeto moralizador se destaca a atividade literária de Dante Alighieri. Dos séculos XIII e XIV marcados pela ascensão da burguesia, pelo desgaste das atividades feudais, a região da Florença primava por essa interseção de forças históricas: contrastes entre a nova performance burguesa e o afã da Igreja em reunificar o poder fragmentado em torno de sua estrutura.

Da miríade de atividades do poeta: político de relevância nas disputas de sua época, fracassado em seus projetos para uma humanidade unificada, ressalta-se suas investidas críticas ao papa Bonifácio VIII e seu exílio advindo de uma negociação fracassada para reduzir a influência da facção política rival. O projeto de escrita da *Divina Comédia* realizado após seu fracasso na-vida-real vislumbra não só uma interferência da literatura nessa conjuntura fragmentada, como reivindica para ela uma força catalisadora de unificação. Assim, a *Comédia* emerge como frente antagonista à narrativa trágica que convoca além do pathos e da tensão, uma iminência do fracasso. Ao discutir a fundamentação dos gêneros poéticos e a ideia de crise trágica Emil Staiger, em seu consagrado *Conceitos Fundamentais da Poética*, considera que essa crise nasce da contradição insolúvel entre livre arbítrio e destino, que ela não se relaciona com a dramaturgia, mas à metafísica:

Não é trágica, apenas, a crise do mundo idealista mas a de qualquer mundo possível, antigo, burguês, cristão ou germânico. E com isso não nos referimos apenas à crise, mas a um fracasso irrecorrível, um desespero mortífero que não visualiza salvação. (Staiger, 1997, p.148)

Ao sentido inverso da tragédia, terreno da condenação, a linguagem e lógica funcionalista da *Divina Comédia* instauraria um desfecho positivo atrelado ao ideal de felicidade e redenção. Giorgio Agamben em seu *Categorias Italianas. Estudos de poética e de literatura* redimensiona essa dicotomia entre trágico e cômico na obra dantesca desde a carta de Dante a Cangrande ao apresentar a comédia para além da matriz de prosperidade. Agamben ao tratar de um célebre *incipit* “que uma carta do

autor enuncia deste modo: *Incipit comoedia Dantis Alagherii florentini natione non moribus* (“Começa a comédia de Dante Alighieri, florente de nascimento e não de costumes.”) (Agamben, 2014, p. 15) argumenta que a titulação cômica do poema “implica assim, antes de tudo, uma ruptura e uma mudança com respeito ao passado e ao próprio itinerário poético, uma verdadeira “reviravolta categórica” que, como tal, não pode ter sido decidida sem uma motivação consciente e vital.” (Agamben, 2014, p. 19) apontando para um investimento semântico outro de Dante no termo comédia. Sob essa perspectiva, a *Divina Comedia* investiria em uma força antagônica àquela explorada pela tragédia de culpabilizar e punir o justo:

Longe de representar uma escolha insignificante e arbitrária, com base em estereótipos lexigráficos vazios, a titulação cômica implica, ao essencial: a culpa ou a inocência do homem perante a justiça divina. Que o poema dantesco seja uma comédia e não uma tragédia, que o início seja “brusco e “horível” e o final “próspero, desejável e agradável” significa: o homem, que na sua sujeição à justiça divina é o subiectum da obra, aparece no início como culpado (*obnoxius iustitiae puniendi*) mas, ao término de seu itinerário, ele se encontra inocente (*obnoxius iustitiae premiandi*). Enquanto “comédia”, o poema é, em outras palavras, um itinerário da culpa até a inocência e não da inocência até a culpa: e isso não apenas porque a descrição do Inferno precede materialmente no livro àquela do Paraíso, mas porque cômico e não trágico é o destino do indivíduo de nome Dante e, em geral, do *homo viator* que ele representa. Dante assim realizou, na carta a Cangrande, a conjunção das categorias trágico/cômico com o tema da inocência e da culpa da criatura humana, em uma perspectiva na qual a *tragédia aparece como a culpabilização do justo e a comédia como a justificação do culpado*. (Agamben, 2014, p. 26)

Às implicâncias das premissas constitutivas da linguagem dantesca como a escolha de uma língua vernácula, o próprio de um estilo humilde, vigora uma valoração de um estilo que redimensiona uma categoria de personagens, de vida que não precisam ser aristocratas para acenderem a um protagonismo redencional. Erich Auerbach em seu *Figura* (1938) desde a argumentação acerca da prefiguração<sup>10</sup> e do preenchimento no

---

<sup>10</sup>Sobre essa investida analítica de interpretação figural, Erich Auerbach observa que essa estabelece “uma conexão entre dois acontecimentos ou duas pessoas, em que o primeiro significa não apenas a si mesmo mas também ao segundo, enquanto o segundo abrange ou preenche o primeiro.” (Auerbach, 1997, p. 46). Também argumenta que historicamente os dois polos da figura mesmo desmembrados no tempo continuam se correlacionando nessa instância de vida histórica. Acerca do funcionamento dessa metodologia o autor expõe que: “Só a compreensão das duas pessoas ou acontecimentos é um ato espiritual, mas este ato espiritual lida com acontecimentos concretos, sejam estes passados, presentes ou futuros, e não com conceitos ou abstrações; estes últimos são secundários, já que promessa e preenchimento são acontecimentos históricos reais que ou já aconteceram na encarnação do Verbo, ou ainda acontecerão na segunda vinda. É claro que os elementos puramente espirituais entram na concepção do preenchimento derradeiro, já que “meu reino não é deste mundo”; ainda assim será um reino real, não uma abstração imaterial; apenas afigura, não a natura deste mundo, passará e a carne ressuscitará. Como na interpretação figural uma coisa está no lugar de outra, já que uma coisa representa e significa a outra, a interpretação figural é “alegórica” no sentido mais amplo (Auerbach, 1997, p. 46)

velho e novo testamento, a dinâmica que faz determinados textos portarem uma figura que será desdobrada/retomada no futuro, Moisés, nesse panorama exegético seria uma prefiguração de Cristo. Nessa visada que correlaciona sagrado, história e literatura, Auerbach observa que a *Comédia* seria um espaço narrativo que considera a verdade figural como já preenchida “caracteriza-se precisamente por realizar, inteiramente dentro do espírito da interpretação figural, a ligação da verdade revelada pela visão com acontecimentos terrenos, históricos.” (Auerbach, 1997, p. 57). Ainda que seja uma obra de inventividade e imaginação, não caberia a caracterização, moderna de ficção, pois Dante pressupõe uma conexão inexorável com a Bíblia – e assim sendo, necessariamente, com a realidade, a terrena e a verdadeira, do além-vida –, inacessível à obra do mais devoto romancista de hoje. Para o mundo terreno, a única teleologia real é o túmulo.

Nessa obra que se reivindica edificante, a conjunção de traços estilísticos da antiguidade e da ontologia cristã promove uma progressão do ideal de verdade só viabilizado pelo regime cristão. A verdade cristã triunfa diante do encanto insinuado pelos acontecimentos que presentificam a antiguidade.

Ainda a respeito desse realismo escritural que a partir da práxis terrena delinea o percurso inexorável da vontade/leis divinas a leitura proposta por Auerbach acerca da personagem Beatriz converge com as consequências narrativas desse projeto humanista da literatura:

Podemos ter certeza de que cada uma das personagens históricas ou míticas existentes no poema deve significar algo intimamente ligado ao que Dante sabia acerca de sua existência histórica ou mítica, e que esta relação é entre preenchimento e figura; devemos ter sempre o cuidado de não negar também sua existência histórico-terrena, de não nos confinarmos a uma interpretação abstrata, alegórica. Isto aplica-se particularmente em relação a Beatriz. O realismo romântico do século XIX enfatizou ao máximo a Beatriz humana, com sua tendência a fazer da *Vita nuova* uma espécie de novela sentimental. Depois veio a reação; a nova tendência é eliminá-la completamente, dissolvê-la num aglomerado de conceitos teológicos cada vez mais sutis. Mas tais escolhas não querem dizer nada. Para Dante, o significado literal ou a realidade histórica de uma figura não apresenta nenhuma contradição com seu significado mais profundo, pois representa necessariamente a sua "figuração"; a realidade histórica não é anulada, mas confirmada e preenchida pelo significado mais profundo. A Beatriz da *Vita nuova* é uma pessoa real; ela realmente encontrou-se com Dante, saudou-o realmente, realmente negou-se a saudá-lo mais tarde, zombou dele, chorou por uma amiga morta e por seu pai, e de fato morreu. Naturalmente esta realidade é a realidade da experiência de Dante pois um poeta constrói e transforma os acontecimentos de sua vida em sua consciência, e só podemos dar conta daquilo que vive em sua consciência, e não da realidade exterior. É preciso também ter em mente que, desde o primeiro dia em que apareceu, a Beatriz terrena foi para Dante um milagre enviado do céu, uma encarnação da verdade divina. (Auerbach, 1997, p. 61-62)



Para o filólogo alemão, a emergência da graça divina no empreendimento literário de Dante aparece como dádiva para auxiliar o homem aterrado pela desgraça e confusão terrena, ainda, segundo Auerbach em um sua perspectiva poética de conferir sistematização ao mundo prevalece na *Comédia* um rastro de revelação que forja o pressuposto do realismo figural:

Desde o começo de sua juventude, Dante fora favorecido por uma graça especial, já que estava destinado a uma tarefa especial; desde cedo fora um privilegiado a ver a revelação encarnada num ser vivo, Beatriz - e aqui também, como ocorre frequentemente, a a estrutura figural e o neoplatonismo estão interligados. Durante toda sua vida, de modo disfarçado, ela o favoreceu saudou-o com os olhos e a boca; e, ao morrer, distinguiu-o de modo misterioso e silencioso. Quando ele se desvia do caminho justo, a falecida Beatriz, que para ele era a revelação encarnada, indica a única salvação possível para ele; indiretamente, ela é o seu guia até tornar-se seu guia direto para o Paraíso; é ela que lhe mostra a ordem desvendada, a verdade sobre as figuras terrenas. O que ele vê e aprende nos três reinos é a realidade verdadeira, concreta, na qual a figura terrena está contida e interpretada; ao ver a verdade preenchida ainda vivo, ele próprio salva-se, ao mesmo tempo que se torna capaz de dizer ao mundo o que vira e de guiá-lo para o caminho correto (Auerbach, 1997, p. 61)

Ao que Auerbach encara como projeto empenhado do paraíso inscrito em uma matriz de “reconciliar o sistema tomista com a ideologia místico-amorosa da *cor gentile*” (Campos, 1998, p.70), Haroldo de Campos argumenta que há um certo desdobramento marcado ainda sobre o grau teleológico mas passível de surpresas, abstrações sobretudo no que diz respeito ao amor: “Dante prolonga, sustenta e totaliza essa especulação radiosa sobre um amor que é luz. Vai agora do *acidente à substância*, já que em Deus, *simplicíssima substantiarum*, Lume Eterno, *nihil accidens*: substância, acidente e o seu costume unem-se num mesmo nó. (Campos, 1998, p.70).

A personagem Beatriz performando na *Comédia*, como musa teologal, uma ventura radicalmente distinta da sua comparação em *Vita Nuova*, livro anterior inscrito em uma tradição de poesia do período Dolce Stil Nuovo transcriado por Haroldo de Campos, como Bossa-nova no Duecento. Em *Vita Nuova* se reconhece uma tônica nos arranjos epifânicos e em uma atração visionária:

A biografia literária de Dante, além de enredada no desdobrar-se erótico-metafísico de uma sobredominante metáfora escritural, fica também indissolivelmente ligada à sua passagem pela “bossa-nova” do tempo, o dolce stil nuovo, marcando-se, alternativamente, pela influência do stizzoso (agastadiço, temperamental) e melancólico Cavalcanti (o poeta do spleen toscano), dado por averroísta e epicúreo (vale dizer, ateu, ou pelo menos descrente da imortalidade da alma), e do outro Guido, Guinizzelli, morto em 1276, mas reconhecidamente, se não o pai dos estilonovistas, pelo menos, como prefere Contini, o precursor (...) (Campos, 1998, p. 174-175)

A perdição desde a paixão desmesurada, o homem sem Deus culminam em uma vida sem salvação espiritual, em um desabrigo perene em terras luciferinas. Ainda nos domínios do inferno encontra-se o limbo, espaço das almas não batizadas e dos pagãos virtuosos responsáveis pela produção e disseminação de pensamentos científicos, correntes filosóficas e poéticas. Nesse espaço circunscrito pela condenação a escuridão reverbera o grito dos pecados, nesse estágio do percurso Dante estabelece diálogo com poetas convivas de seu guia Virgílio da antiguidade clássica: Horácio, Homero, Ovídio e Lucano.

A notação de reforço do universalismo de uma jornada cristã faz com que estruturalmente o poema se organize em um crescente de reflexos acerca da adesão ou não dos indivíduos ao projeto espiritual enredado na conjunção entre quatro virtudes cardeais: a força, a justiça, a prudência, a temperança, com as três virtudes teológicas: a fé, a esperança e a caridade. Nesse percurso do poeta no além-túmulo, o purgatório é delineado como um espaço que congrega os pecadores que esboçaram algum rastro de arrependimento ainda em vida e um circuito de penitências.

Ante a promessa de salvação que vigora aqui, a expiação dos pecados acontece sob a intermitência normatizada de dia e de noite, experiência não viabilizada no inferno que é sempre noite, a passagem do tempo promove uma ruptura com a eternidade vislumbrada do inferno. O movimento ascensional do purgatório ao paraíso é um registro acerca do inefável para o poeta florentino que deixa de ser guiado pelo poeta Virgílio e é assumido por Beatriz e São Bernardo. Contemplação e a incapacidade descritiva marcam a experiência celeste que ante o tempo em dia perene constrói um poema que desde o intuito de libertação do homem dos bens terrenos, da vontade que seria o lugar do pecado também trata do êxtase como produto de uma beatitude, de uma economia de prosperidade e ganho espiritual frente a submissão-aceitação da vida cristã.

Do inferno, na *Divina Comédia*, como materialização da inflexível justiça divina, espacializado desde uma hierarquia de classificação dos pecados em um repertório punitivo também progressivo, cabe a argumentação de que como fragmento de um objeto estético que preza pela sua radiação de texto humanista totalizador e sintetizador de um projeto civilizatório, a concreção dos acontecimentos forja uma encenação alegórica que ativa uma recepção às voltas com uma danação terrificante porém instrutiva. Frente a essa torrente de tormentos, de transgressões personificadas na luxúria, na violência e na fraude, de impotências das almas em constante extravio se estabelece uma geometrização circular – eterna e infinda – balizada pelas confissões a

figura de Minós, há um interesse da narrativa em circunscrever o turbilhão de infortúnios a um reduto de antinomia aos desígnios da razão e da virtude.

Para Maurice Blanchot “Os homens sempre tiveram alguma ideia do inferno. Pressentiram que, ali onde o homem estava, o inferno se oferecia.” (Blanchot, 2007, p. 144), dessa imagem inexorável, o autor, argumenta que a danação não é um pensamento fácil de manipular, por isso busca explorar o inaudito estatuto de negra dignidade conservado para os condenados. Uma dinâmica reversa ao previsível – o inferno como espaço estéril de esplendor –denota, ainda com Blanchot, sua origem nobre, assim, “o inferno, que desejaria rebaixar a revolta, é ao contrário, exaltado por ela.” (Blanchot, 2007, p. 144)

Ainda com Blanchot, ao movimento de dilapidação do ser que seria a danação – que se identifica no espectro dos sentimentos ardentes; o ódio, o ressentimento, a inveja ao espectro de fatalidade como o desespero, a felicidade perdida, o amor separado –, o autor argumenta que esse deslocamento continua sendo terrível, mas rico por instaurar ao percurso dos condenados, ao inferno certa mobilidade, uma relação com o mundo de cima. Sobre a danação, seu ponto de fuga, o inferno e os condenados, Blanchot compõe um breviário que realça a potência da danação e dos condenados lançados no espaço extremo que é o inferno:

O condenado continua a ser aquele que parece sempre poder amar Deus através de sua danação, essa possibilidade se mantém para ele, a recusa dessa possibilidade é sua danação, mas nesta e na repetição da recusa a possibilidade ainda está presente. Parece que, para o mundo da fé, o inferno deveria ter se tornado lugar puro do ateísmo e simbolizar-lhe o mistério. Os condenados não são os únicos ateus verdadeiros, não apenas separados de Deus, mas aqueles de que Deus retirou-se totalmente, e o inferno é então esse espaço extremo, vazio e puro de Deus, em que no entanto um tal abandono, uma tal queda fora do ser, longe de medir-se pelo nada, persegue-se e afirma-se no tormento de um tempo infinito. (Blanchot, 2007, p. 144-145)

*Crônica da casa assassinada* extrema a um grau impossível de recuperação na *Comédia*, na *Ilíada* ou *Odisseia*, o sentido da palavra inferno. O mundo irresolúvel do romance se alastra para além e para aquém da insígnia-portal, não há esperança possível, pois, há um vislumbre, fracassado, de mundo a ser consumido no sentido que os personagens constroem uma idealidade de perfeição sintetizada na admiração ao outro inacessível, idealidade que se fratura na performance de um si nunca pleno em seus acessos ao bem-estar, sempre persiste a falta, a ausência; a desgraça é que essa idealidade não é alcançável, por ninguém. Perdição, contrição e beatitude não é um trio simultâneo tampouco harmônico no texto-pensamento de Cardoso, a perdição dos

personagens depõe sobre uma linhagem de pecado permanente que universaliza o tempo de maldição e interrompe quaisquer esboços de superação por entreatos de penitências. O inferno se prolonga em toda a construção narrativa do romance, a correspondência entre culpa e pena em uma espacialidade ruínosa sem cicerones ativa uma economia que pensa a Literatura como lugar da paixão, como força de atração entre a ventura do pecado e a condição da vida, que é a morte para retomar George Bataille “ A morte, sendo a condição da vida, o Mal, que se liga em sua essência à morte, é também, de uma maneira ambígua, um fundamento do ser. O ser não é consagrado ao Mal, mas deve, se o pode, não se deixar encerrar nos limites da razão (Bataille, 1989, p.27).

Encerrados em um mundo que extrapola o circuito luciferino de Dante, justamente por promover uma implosão de lugares apriorísticos e de seus limites utópicos como Purgatório e Paraíso os personagens de *Crônica* expandem a categoria-inferno aos contra-domínios da casa: miasmas, ruínas às voltas com punições arbitrárias, com espasmos luxuriosos e enlutados em uma economia que só ascende na medida que o êxtase das danações, das quedas é pressentido e assumido pelo gesto escritural.

A nomeação do inferno convoca reminiscências do Hades homérico, o reino-submundo dos mortos, do deus dos mortos. Há de se considerar nesse apelo retrospectivo o lócus do tártaro: região mais baixa que o Hades no mundo subterrâneo. No canto VIII, do verso primeiro ao décimo sétimo, quando os deuses se retiram da batalha, Zeus do verso quinto ao décimo sétimo em sua ameaça acerca de uma punição aos deuses e deusas desobedientes descreve esse espaço de sombra, ainda mais longínquo que o Hades: o Tártaro:

“Ouvi-me vós, ó deuses todos e deusas todas,  
para que vos diga o que o coração me impele a dizer.  
Que não tente feminina deusa alguma ou deus viril  
desobedecer às minhas palavras, mas aquiescei todos vós,  
para que rapidamente eu faça cumprir estes trabalhos.  
Quem eu observar separado dos deuses com intenção  
de quer aos Troianos, quer aos Dânaos, prestar auxílio,  
golpeado e de forma ignominiosa regressará ao Olimpo.  
Ou então agarrarei nele para o lançar no Tártaro sombrio,  
para muito longe, para o abismo mais fundo sob a terra,  
onde os portões são de ferro e o chão é de bronze,  
tão longe sob o Hades como sob o céu está a terra.  
Sabereis então que sou eu o mais forte de todos os deuses.(...) (Homero,  
2013a, c.VIII, v.1-17 p.269)

No canto IX, da *Ilíada*, que trata da reconciliação malograda entre Agamenon e Aquiles também há uma menção ao Hades como lugar do inapelável, espaço indomável, dos versos cento e cinquenta e sete ao cento e sessenta e um tem-se:

Estas coisas eu cumprirei se ele abandonar a sua cólera  
Que se domine (pois o Hades é inapelável e indomável  
e por isso é detestado pelos mortais e por todos os deuses)  
160 e se submeta a mim, pois sou detentor de mais realeza,  
além de que declaro pela idade ser mais velho do que ele (Homero, 2013a, c.  
IX, v. 157-161, p. 294)

Em seu périplo de retorno a ilha de Ítaca, Homero aborda essa descida ao submundo de Hades protagonizada por Ulisses nos cantos X e XI quando Circe condiciona sua libertação e de seus convivas à promessa de uma viagem ao subterrâneo, com o dever de consultar o visionário tebano, Tirésias. Desde o canto IX até o XIII a emergência do poema se dá em retorsão digressiva, em uma interpolação de acontecimentos ocorridos outrora, Ulisses está relatando suas peripécias aos Feácios:

‘Cumpre a promessa, Circe, que fizeste outrora  
e me encaminha ao lar. Meu coração reclama  
e os companheiros que me falam fundo à ânsima,  
às lágrimas, tão logo te retiras’. Disse  
assim e respondeu-me a diva entre as divinas:  
‘Prole imortal, Laércio multimaquinante,  
não permaneças sem querer nessa morada  
que me pertence. Outra viagem haverás  
de executar primeiramente, à residência  
do Hades e da terrívelíssima Perséfone,  
a fim de consultar a psique do tebano  
Tirésias, vate cego de epigástrio sólido:  
só a ele, mesmo morto, concedeu Perséfone  
o sopro da sapiência. Os outros vagam: sombras’  
Meu coração partiu-se quando a ouvi falar:  
chorava à sua cama, o coração não mais  
queria viver ou ver os rútilos do sol.  
Saciado de chorar e de me debater,  
lhe respondi assim: “Mas Circe, quem será  
o guia pela senda singular? Jamais  
alguém desceu ao Hades num baixel escuro.’  
Falei assim e a deusa rebateu: ‘Divino  
Odisseu, filho de Laerte, multiastuto,  
não te preocupes que te falte um guia às naus;  
depois de içar o mastro e de enfunar as velas  
brancas, senta, pois Bóreas sopra e leva a nave.  
Mas quando a bordo dela cruze o mar cinza,  
verás a encosta baixa e o bosque de Perséfone;  
desfrutecidos, os salgueiros, e altos choupos:  
aproa a nave ali, no oceano vorticoso,  
e te dirige à casa embolorada de Hades!  
Desaguam no Aqueronte o Pirifletonte  
e o Cocito, que sai do Estige; há um penedo  
onde, ecoando, os rios confluem. Cumpre o que eu  
te ordene agora, herói: vizinho a essa região,

escava um fosso (um còvado de lado) e a oferta  
verte ao redor – que abarque todos os defuntos:  
leite e mel no começo, aos quais acresce vinho  
e água depois; cevada branca esparge em pó!  
Implora então à testa exangue dos cadáveres,  
Prometendo imolar, tão logo torne a Ítaca,  
a vaca mais perfeita, e arder na pira magnos dons. A oferenda de um carneiro  
pleninegro  
brilhante no rebanho doarás ao áugure.  
Finalizando os votos aos defuntos ínclitos,  
imola após a negra pécora e um carneiro,  
voltados para o Érebo, enquanto buscas  
o flume distanciado, onde profusas psiques  
da mortualha cadavérica te miram.  
Exorta os sócios a carnear e arder as bestas  
que jazem degoladas pelo bronze agudo  
e roga aos imortais, ao Hades imbatível  
e à hórrida Perséfone. Da coxa arranca  
o gládio afiado e impede que do sangue cheguem  
crânios exânimes, sem que antes tu consultes  
Tirésias. Logo avistarás o vate, chefe-  
-de-homens, que poderá dizer-te o quanto dista  
Ítaca e te informar a senda rumo ao lar  
como haverá de ser por sobre o mar piscoso. (Homero, 2013b, c.X, v.482-  
540, p.180-182)

Entre preces, oferendas e libações o aconselhamento com Tirésias é marcado por uma tessitura lúgubre, embolorada e funesta potencializada no medo do não regresso. Dos versos trinta e quatro ao cinquenta do canto XI:

Sem mais nada rogar à estirpe cadavérica,  
degolei no fossado a dupla de carneiros:  
o sangue negrinebuloso escorre. Do Érebo,  
afluem as âlmas dos percidos, moças  
e moços e gerontes multianiquilados,  
esposas joviais de coração neomísero,  
exército ferido pelo pique brônzeo,  
mortos no prélio cujas armas pingam sangue,  
turba caótica ao redor da fossa, uivando  
ávida. E a angústia esverdeada me deteve.  
Os animais jazentes pelo bronze cruel,  
mandei que os nautas os coureassem e queimasse,  
rogando aos deuses, Hades invencível, tétrica  
Perséfone. Puxei da coxa a espada rútila  
para impedir que aparições exangues, antes  
que eu inquirisse o áugure, se aproximasse  
do sangue. (Homero, 2013b, c. XI, v.34-50p. 185)

Essa ameaça indiciada nos dois excertos homéricos, *Ilíada* e *Odisseia*, acerca de um absoluto exílio, inapelável degredo, de um perigo traduzido em temor, no Hades ou em seu arrabalde mais taciturno: o Tártaro, revela o grau inexorável de desventura experimentados nesses confins. E é sobre esse desterro que repercute, desde textos poéticos e filosóficos da antiguidade clássica, uma queda ao submundo, uma descida

que também pode ser simbólica uma espécie de descida aos infernos pessoais que a catábase se torna um topos em narrativas literárias que ficcionalizam a morte, o luto ou quaisquer outras experiências traumáticas. Seja na Eneida, de Virgílio, na República de Platão, na *Divina Comédia*, de Dante Alighieri, no *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa esse movimento de descensão é tracejado pela imersão em riscos.

A efetivação do risco no Inferno da *Comédia* se dá em uma operação lógica de estratificação dos pecados e suas conseqüentes penitências. O pressuposto de punição eterna é ancorado naquela inscrição aforística sob o portal, mas a sintaxe de dor é garantida pelo revolver de uma dor, também imperecível, acerca de uma não filiação aos princípios cristãos quando ainda contavam com o livre-arbítrio. Esse diálogo entre Virgílio e Dante, do verso trinta e dois ao cinquenta e um, expõe a miséria dos condenados encerrados em uma órbita errante sem chance de transformação:

“Que gente essa é?”, indaguei, “nesse clamor,  
Que parece em sua dor tão derrotada?”.

E ele: “As almas que vês nesse amargor,  
são dos que têm no mundo – e ora deploram –  
vivido sem infâmia e sem louvor.  
Co’ aqueles anhos vis agora moram  
que a Deus não opuseram rebeldia  
nem lhe foram fiéis, mas por si foram.

O céu exclui-os porque o aviltaria,  
e o fundo Inferno também os proscreeve,  
que tê-los certa glória aos réus traria”.

E eu: “Mas que pena têm, que tanto deve  
pesar-lhes que clamar os faz tão forte?”  
Respondeu ele: “Escuta, serei breve:

Eles não tem esperança de morte,  
e essa cega sua vida é-lhes tão crassa  
que inveja têm de qualquer outra sorte

Lembrança deles o mundo rechaça;  
Misericórdia, e justiça, os ignora.  
Deles não cuides mais, mas olha e passa”. (Alighieri, 2014, c. V, v.32-51, p. 38)

Trata-se de pensar aqui como esse inferno dantesco imprime para além de seu afã épico de inventariar os mais variados castigos uma imagem do submundo como conseqüência de um ato específico, evitável. Cada uma das punições apresentadas desponta como uma advertência em configuração de lição ao Dante voyeur, que examina e aprecia, e ao leitor que deve suprimir a vida pecaminosa, afetado pela leitura da obra. No canto XVIII é exibido o oitavo círculo constituído por dez valas e as

punições referentes a primeira vala que abarcaria os rufiões e os sedutores. Além do flagelo do açoite, aos malditos cabem circular em sentido contrário em duas filas separadas. Jasão é tomado como símbolo dessa dinâmica encantatória que exerce atração para fins que não são encarados como justos:

Olhávamos da ponte a fila triste  
chegando para nós pelo outro lado  
e que a chibata inda a impelir persiste.

E disse o Mestre, sem ser perguntado:  
“Olha pra esse que vem, grande e altaneiro,  
e pela dor nem parece penado;

quão seu porte real conserva inteiro!  
É Jasão, que com siso e ânimo forte  
os Cólchios despojou de seu carneiro.

À ilha de Lemnos foi, onde a coorte  
das destemidas fêmeas despiedadas  
a todos os seus machos deram morte.

Lá, com promessas e falas ornadas,  
Isífle enganou, a jovenzita,  
por quem todas haviam sido enganadas.

Lá ele a deixou grávida e derrelita,  
e essa culpa esta pena assim castiga,  
que de Medeia também faz vindita

Co'ele vai quem assim outrem intria:  
baste isto pra este vale te explanar  
e as gentes que ele aqui prende e fustiga”. (Alighieri, 2014, c.XVIII, v.79-99,  
p. 130)

A estruturação da *Comédia* se enreda em um plano de utopia cristã. A motivação de parábola que acossa diversas histórias pode ser reconhecida nos diálogos que apontam naquele percurso, que é também tátil, sempre para o caráter penoso da transgressão. Vale destacar uma cena da *Comédia* que aborda um tema recorrente em *Crônica*, o adultério, o gesto de enlace entre Francesca e Paolo que os torna amantes emblemáticos, imortalizados na ficção e nas artes plásticas como a escultura<sup>11</sup> de

---

<sup>11</sup>Produzida por volta de 1888, a escultura *Le Baiser*, O Beijo, originalmente intitulada Paolo e Francesca por se inspirar na história eternizada por Dante, no canto quinto –quando Dante e seu cicerone Virgílio avistam e depois, Dante, interage com Francesca, um das pecadoras inscritas naquele segundo círculo, onde pecadores pela luxúria experimentam sua danação – da *Comédia*, o enamoramento de *Francesca da Rimini* e Paolo, irmão de seu marido, Giovanni Malatesta. Predecessora da história de *Dom Quixote e Madame Bovary* onde os personagens Quixote e Ema experimentam uma metamorfose de suas vidas desde a leitura dos romances de cavalaria, de literatura romântica, Francesca relata a Dante que o catalisador do enlace entre os amantes teria sido a leitura em conjunto da história de Lancelot e Guinevere. Além de *O Beijo*, Rodin já assinara anteriormente outras obras ligadas ao universo dantesco, tanto a escultura *O Pensador* (1880), como *A Porta do Inferno*, finalizada em 1917, a



Auguste Rodin. No canto V a voltagem parabolacional do poema experimenta um transtorno, um ponto de fuga desde a noção de metalinguagem. Diante da narrativa de Francesca que se vale de um tormento lírico para lembrar o beijo, Dante vacila e desmaia. Sob esse prisma, destaque do verso cento e quinze ao cento e quarenta de dois:

Depois voltei-me novamente ao par,  
e perguntei: “Francesca, o teu tormento  
até as lágrimas move o meu pesar;

mas dize: dos suspiros no momento,  
com que e como concedeu-te amor  
do secreto desejo o entendimento?”.

E ela a mim: “Não há tão grande dor  
qual da lembrança de um tempo feliz,  
quando em miséria, e o sabe o teu mentor.

Mas, se de conhecer desde a raiz  
o nosso amor demonstras tal anseio,  
eu contarei, como quem chora e diz.

Líamos um dia nós dois, para recreio,  
De Lancelote e do amor que o prendeu;  
éramos sós, e sem qualquer receio.

Veze essa leitura nos ergueu  
olhar a olhar, no rosto desmaiado,  
mas um só ponto foi que nos venceu.

Ao lermos o sorriso desejado  
ser beijado por tão perfeito amante,  
este, que nunca seja-me apartado,

tremendo a boca me beijou no instante.  
Foi Galeoto o livro, e o seu autor;  
nesse dia não o lemos mais adiante”.

Enquanto uma dizia seu amargor,  
chorava a outra alma e, como quem se esvai  
em morte, eu me esvaí de pena e dor,

e caí como corpo morto cai. (Alighieri, 2014,c.V, v.115-142, p. 53-54)

O amor cortês ganha concretude e o plano utópico cristão fraqueja – diante da eloquência lírica, por ser uma cena cativante, e o pecado não deveria ser retratado como cativante –talvez por Dante se reconhecer nessa confissão, por explorar como a quebra da virtude também pode viabilizar experiências de epifania. Do arroubo desejoso de soberania – a tônica da paixão –, toda a exteriorização da vida interior em uma ampliação de subjetividade que desacata o projeto de matiz utópica. Em *Crônica* a

---

primeira sendo uma representação do poeta florentino e a segunda uma apresentação/inspiração do Inferno, da *Divina Comédia*.

concepção de amor, de punição, de pecado não se singularizam em uma matriz cristã, fazem antes transtornar seus princípios em um crescente de problematizações, de angústias, de desgostos que transvalora a descida às profundezas, a catábase, a um movimento ainda dispendioso, porém regular e constante. Em *Crônica* só existe o inferno. É um inferno a priori que não é justificado por um pecado específico, não há correção, nem mesmo punição por não haver crime nominado, não há clarão, apenas sofrimento. O incesto não resume tudo de sofrimento no livro, por exemplo, a personagem Ana, ou até mesmo a personagem Nina antes da consecução do incesto.

O inferno de Dante se assume como vale ilustrativo de um encadeamento de delitos, de perversões, de vícios que se integraliza em dissonância estética com os outros espaços: purgatório e paraíso, logo, sua iminência é constituída de estigmas e didatismos que visam conferir mais luminosidade àqueles dois espaços. Essa simetria utópica, essa estetização ficcionalizada dos espaços bíblicos culminam em uma urgência de perfeição de mundo que cabe a literatura operacionalizar. Ocorre uma sobreposição do triunfo desse projeto que amalgama saber clássico e saber cristão do medievo ao fracasso das negociações e da figura política de Dante.

Se percebe nesse projeto de dicção e empenho humanista da *Comédia* uma tentativa senão de apaziguamento, de apagamento de pulsões não humanistas como o luto e do erotismo do luto e do erotismo em prol da validação dessa matriz cristã. O luto parcialmente desvirtuado pela vida após a morte e pela certeza da eternidade; e o erotismo tomado como armadilha da vontade, como desvio do pensamento do divino da onde idealmente nunca partiriam.

Se o luto, entendo aqui luto em uma dimensão de lamento prolongado a algo, pessoa, momento passado, irresgatável, e o erotismo em suas manifestações explícitas aos desejos silenciosos e silenciados emergem como fraturas indisfarçáveis do humanismo: o luto como a não resignação à falibilidade da existência, como à inevitável queda de cada um; o erotismo como expressão de transgressão que não se inscreve ou se dociliza aos desígnios comportamentais da sociedade, *Crônicase* perfaz nessa linguagem de potência anti-humanista.

## 2.2 Do espectro de uma Literatura anti-humanista: ressonâncias e filiações desde *Crônica da casa assassinada*

Considero que a longevidade da obra de Dante contrária aos intuitos do poeta se dê pelo fascínio exercido pelas condenações e torturas e não pela adesão ao projeto de perfectibilidade final. Basta comparar os apelos dos especialistas para que não se abandone o projeto de leitura após o canto XXXIII ao número grandioso de produções plásticas que se inspiram diretamente no vale de danações que é o inferno. Derrota suprema sendo o adjetivo dantesco se reportando sempre ao primeiro texto do seu poema.

Nos termos dessa ética negativa, onde transgressão e sacrilégios forjam o infinito do desejo<sup>12</sup>, a obra de Sade se conecta com *Crônica* em várias instâncias morais que se chocam com o humanismo. Radicalmente diferente do projeto dantesco, a experiência de escrita se convulsiona ante o ideal de vida na obra sadiana, em contraste do sucesso imediato de Dante em seu post-mortem, o reconhecimento do Marquês advém de uma recuperação tardia protagonizada pelo poeta Guillaume de Apollinaire.

Na exposição ‘L’Enfer de la Bibliothèque. Eros au secret’<sup>13</sup>, *O inferno da biblioteca: Eros em segredo*, organizada pela Biblioteca Nacional da França, BnF, em 2007 e coordenada por Marie-Françoise Quignard e Raymond-Josué Seckel o acervo mítico e maldito, das obras eróticas banidas do catálogo da instituição desde 1830, é aberto à visitação do público. Essas obras consideradas indecentes, contrárias a boa moral, publicadas na clandestinidade, perseguidas ou condenadas são separadas e organizadas em uma seção reservada a livros e gravuras raras. Essa seção reúne todas as obras eróticas proibidas do catálogo da instituição desde 1830, autores como Aretino, Bafo, Marquês de Sade, Genet, Guyotat e Georges Bataille.

A exposição abre com a definição de Inferno do grande dicionário universal do século XIX, de Pierre Larousse de 1870, que toma como exemplo a ala infernal da biblioteca nacional: “área fechada de uma biblioteca onde se mantêm livros os quais se acreditam a leitura ser perigosa”. Responsável por um inventário impresso dessa coleção maldita, o poeta Guillaume Apollinaire, também se destaca como diretor da coleção “Les Maîtres de l’Amour”, organizando a primeira antologia do Marquês

---

<sup>12</sup> Expressão utilizada pela crítica literária Annie Le Brun para se referir a linguagem do Marquês de Sade.

<sup>13</sup> Ver catálogo da exposição: *L’Enfer de la Bibliothèque. Eros au secret*. Bibliothèque nationale de France. Novembre de 2007.

integrada por *Zoloé, Justine, Juliette, La Philosophie dans le boudoir, Les crimes de l'amour, Aline et Valcour, Pages choisies*. Em parceria com Fernand Fleuret e Louis Perceau, Apollinaire organiza o primeiro catálogo, bibliográfico e icônico, impresso da seção infernal da BnF, publicado em 1913 pela Mercure de France. Antes de figurar como autor clássico e extemporâneo publicado em 1990 na coleção plêiade da Editora Galimard, a obra do Marquês é editada por Maurice Heine, por Jean-Jacques Pauvert que a partir de 1947 começa a publicar a obra completa do escritor que lhe rende um processo que termina em 1958 quando o editor obtém um recurso que mantém a publicação das obras.

Ainda nesse viés de exposições que realçam e redimensionam obras, vale destacar a organizada pelo Museu do Orsay em Paris, 2015, devido ao tricentenário de nascimento do Marquês. Intitulada, “Sade: atacar o Sol” a exposição coordenada pela historiadora Annie Le Brun investia na análise da particularidade da linguagem sadiana e suas concepções estético-filosóficas que radicalizavam (radicalizam) os limites do corpo, as categorias de beleza, de violência, do desejo, de transgressão aos signos morais e ideológicos. A exposição discute ainda como a recepção do pensamento sadiano provocara revoluções na maneira de se pensar a representação nas artes plásticas, por exemplo: “Serão abordados os temas da ferocidade e a singularidade do desejo, da diferença, do extremo, do bizarro e do monstruoso, do desejo como princípio do excesso e da recomposição imaginária do mundo através de obras de Goya, Géricault, Ingres, Rops, Rodin, Picasso...”<sup>14</sup> Em entrevista a Editora Galimard sobre a exposição Annie Le Brun aborda o interesse extremo identificado na obra do Marquês em exprimir uma certa violência natural que para ele seria o desejo que se agita, colocando como fontes da mesma energia: o excesso da natureza e o excesso do corpo humano. Sade não é estranho ao tormento que no século XIX busca o sublime através do simbolismo, a busca do sublime para Sade passa pelo corpo. Para a pesquisadora isso que ela chama de “primeira consciência física do infinito”:

essa consciência de um desejo de infinito que retorna em cada ser no infinito do desejo. Esse é o lugar onde Sade tem induzido a modernidade, com um convite a construir sobre o desejo como um causador de problemas e, portanto, como o grande inventor de formas. (Le Brun, 2014)

*Crônica* reatualiza em uma medida espectral a pulsão libidinal dos heróis e heroínas sadianas: não-sexual, e sim pela agressão, não num ímpeto de construção de

<sup>14</sup>

<http://www.musee-orsay.fr/fr/evenements/expositions/au-musee-dorsay/presentation-generale/article/sade-41230.html?cHash=d3cf9cb3ab>

um mundo melhor e sim de ver o outro sofrer: Madame de Saint-Age, Dolmancé, Juliette, Clairwill, os nobres aristocratas (Durcet, o Duque de Blangis, o Presidente de Curval e o Bispo), retroalimentada na economia narrativa pela tentativa de controle do outro, pela força sexual e que em *Crônica* se traduz no esforço de captura desse outro pelo gesto escritural, pela onipresença da linguagem estético-sensual.

A condição de vítima no romance de Cardoso transpõe o caráter submisso e agonizante dos poucos personagens em infortúnios de Sade, percorre indefinidamente em *Crônica* junto ao temor ou rancor um lastro ativo de lamento que não corromperá o circuito de imobilidade que atinge vítimas, carrascos, em suas constantes permutas dependendo do ponto de vista do personagem explorado. A imobilidade como efeito cênico em Sade, a hierarquia que não se desfaz, é um recurso que em *Crônica* ata o tempo a uma experiência perene de desolação. A única quebra possível da imobilidade é o aniquilamento da casa e a morte. É essa quebra que gerará os ecos miasmáticos de uma casa em ruínas, de vidas em ruínas.

Desde esse legado que impele irresistivelmente à tradição do excesso *Crônica* reacende os *120 dias em Sodoma*, de Sade em sua tessitura de laivo expressionista, o castelo de Sibling como totem da morada libertina, encoberto em seu acesso inóspito e radiante em uma engrenagem lancinante de deboches e a casa dos Meneses em sua arquitetura opulenta porém desgastada, entranhada de desejos. O assassinio da casa recuperando e distendendo o conceito de crime como impulso elétrico em Sade, a ruína sendo viabilizada pelos personagens que não pactuam com o silêncio, personagens que oscilam, acarretam ruídos no encaixe formal e absoluto à família dos Meneses. Nina, Alberto e André não são Meneses legítimos, e esse caráter de intrusão os torna perigosos mesmo no não anúncio de seus segredos. Nina trazida por Valdo, Alberto contratado por Demétrio para os serviços de jardinagem e André como o ente-enigma, ente-amaldiçoado desse mosaico de paixões e pecados.

Em *Os infortúnios da virtude*, o desterro de Justine está associado à sua fé, sua performance de devota obstinada, que impede que sua revelação pela identidade monolítica ao outro se dê em um processo exitoso de alteridade. Justine procura a redenção e o que o não cessa de emergir desse mundo anti-utópico são os assédios, as aflições, os estupros, as quedas. Nesse processo falho de alteridades comungadas Justine comparece frente ao outro, seja o padre, a irmã, as freiras sem distender sua diferença, a personagem porta o medo, a resignação e a incauta esperança de uma interferência divina nesse vale de tormentos. Dessa constelação servil de sentimentos

procede não só o fraquejar de uma singularidade, alteridade, como um estrago a qualquer esboço de hospitalidade. Como uma fora da lei, Justine peregrina rumo ao desencontro eterno com Deus, seu conhecimento sobre o mundo dos celerados se torna um fardo-legado impossível de ser deposto, é esse conhecimento que anima seu percurso de desgraças:

Em uma semana terminou a minha iniciação e nesse período eu tive a espantosa facilidade de me convencer dos diferentes desvios, das diversas infâmias praticadas sucessivamente por cada um dos monges, mas com todos, como acontecia com Raphael, a chama da libertinagem só se acendia com os excessos da ferocidade, e como se esse vício dos corações corrompidos devesse ser neles o órgão de todos os outros, era somente o exercendo que o prazer os coroava. (Sade, 2013, p.120)

Se o que há na linguagem sadiana além da constante ventura do perigo pelo deslocamento de uma moralidade cristã é uma ameaça disseminada pela libertinagem à concentração da razão, então a Literatura de Sade, – para retomar a reflexão foucaultiana de que é com Sade que se inaugura o entendimento sobre literatura moderna – excede o invólucro do signo como estatuto da conduta modelar. Sobre os inúmeros saberes conduzidos pela Literatura a crítica Leyla Perrone-Moisés argumenta que esses são meros pretextos para um saber ainda maior: “o saber da falta, e a permanente manutenção do desejo de supri-la. O mundo deixa a desejar, as palavras estão sempre em falta; a literatura o diz, insistente e plenamente. (Perrone-Moisés, 2006, p. 110). A obra sadiana se constrói em uma voltagem de alcançar essa falta, de vislumbrar o impossível dos corpos, o desatino da razão.

Em seu texto “Inventário do abismo”, a crítica literária e intérprete da obra do Marquês, Eliane Robert Moraes (2013, p. 77) ao investigar e pontuar como se dá o franquear na ficção sadiana, de *Os 120 dias*, “à vertigem da imaginação” observa que é pela recusa entre a milenar separação entre ideia e matéria e pela reconciliação entre a abstração aritmética com a irredutível imanência do corpo. Sobre a amplitude da dilapidação em Sade, a autora, compõe uma investida crítica que se pode correlacionar ao romance de Cardoso no concernente ao infinito do luto, da nostalgia e, também do desejo:

De fato, a amplitude da dilapidação que está no horizonte das atividades da libertinagem supõe reservas sem fim, sejam elas de dinheiro, de energia, de corpos, ou do que mais for necessário para sua plena realização. Mas, uma vez contabilizadas, as smas esbanjadas em função do gozo físico são repostas em um plano simbólico que opera significativa inversão de sinais: o que foi dilapidado, torna-se então objeto de acumulação. (Moraes, 2013, p. 75)

A experiência da ordem decomposta pela ressonância do excesso provoca a formalização de uma outra modalidade de relações, nessa redefinição as condições de possibilidade de uma sexualidade tabu, de uma atração combatida pelo regime cristão de prescrições se abrem aos diferentes domínios do desejo. Como em uma passagem de *A filosofia na alcova* (Sade, 2014), onde a senhora de Saint-Ange e seu comparsa Dolmancé apresentam pelas vias de uma pedagogia dos vícios o mundo de perdição à noviça Eugénie, em *Crônica*, Nina faz triunfar a soberba do desejo pela violência às virtudes.

Ao passar do possível adultério ao incesto, Nina em discussão com Ana, tal como os personagens sadianos afetados pela celebração das pulsões, pela obstinação ao controle corpóreo de algum outro caro à economia da tradição golpeia o julgamento e a censura encarnadas no pela honra. Dessa disputa entre o sagrado e o profano:

– 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 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 se passa, eu o vejo mais consciente da sua vitória. (Cardoso, 2009, p. 292)

O confluir de um apagamento de Sade ainda em vida condenado ao confinamento, preso na bastilha, em manicômios, silenciado em todos os regimes políticos da França setecentista, da monarquia dos Bourbons ao governo republicano dos jacobinos à instauração do império napoleônico. Todos esses projetos utópicos de reorganização ideal da sociedade francesa ainda que se ascendesse em assassínios políticos não reservavam lugar para o Marquês e suas narrativas indocilizáveis, seu lugar era a interdição, a criminalização e posteriormente a patologização. A linguagem sadiana em *Os 120 dias em Sodoma*, em *Juliette*, em *Justine* e em *Filosofia na alcova* para além da construção de uma radicalidade dos crimes investe em textura vibrante de embates, de forças entre a visceralidade de um mundo energizado desde sua potência infinita de maldade e o mundo injustiçado dos personagens – reverberados em sua sina intermitente de mendicantes de clemência – pretensamente protegidos por sua fé cristã inarredável. Tomado em um viés de comparecimento pelas marcas que legam certa longevidade das obras, *Crônica* e toda a narrativa sadiana exibem paixões como prosperidades suspensas e prosperidades absolutas, respectivamente. A erotização dos espaços passa por um acúmulo de profanações, em *Crônica*, por exemplo, a cena

derradeira do romance explora a desventura de desfalecimento de Ana em arranjo de confissão e extrema unção católica em que a personagem insiste com Padre Justino sobre sua existência só valorada pelo impulso do pecado: “ – Padre, e eu não estou salva também, não pequei como os outros, não existi?.” (Cardoso, 2009, p. 506).

Não é possível alegar um anticlericalismo em *Crônica* retomando menções e remetimentos à figura de Padre Justino: esse personagem não está estritamente personificado como extensão da instituição católica, oscilando entre performances de liderança espiritual e de pensador humanista fracassado. O anticlericalismo talvez esteja muito mais incrustado no comportamento não iluminado pelos padrões sacramentalizados, pelos mandamentos da instituição igreja, na maneira como a família se assenta: sem ritos, assombrados e despertados pelo mal, pelo pecado que Padre Justino faz ali reconhecer e lamentar.

Juliette, personagem sadiana leva o anticlericalismo a um estágio teatral quando em uma viagem dispendiosa de fuga e de fruição durante uma audiência com o papa depravado no vaticano entre invectivas e masturbações estabelece uma agressiva relação sexual, os nobres aristocratas e suas prolongadas excitações acendidas por quaisquer iminências de transgressão às normas da igreja, Dolmance e Madame de Saint-Age como cicerones, como promissores pedagogos de uma ética libertina que só se realiza com vistas à dissolução da moralidade, à excomunhão impiedosa. Em um entendimento de furor e de transgressão, sob o signo do pecado, se desvelam almas inquietas, às voltas com projetos de feições grandiloquentes no caso das narrativas sadianas – Juliette e seus desmandos lúdicos-lúbricos na viagem à Itália, por exemplo, a cena de orgia com o Papa Pio VI na Igreja de São Pedro, na Itália – e, com riscos abismais aos personagens de Cardoso, em temas como suicídio, morte, intrigas, incesto.

Registros fantasmáticos atingem a configuração dos dois monumentos tombados que perpetuam em suas arquiteturas que ora indiciam, ora revelam estratos ulteriores das suas dinâmicas internas: em *Os 120 dias em Sodoma*, os muros que guardam a fortaleza de suntuosidade lúbrica forjam o contraste entre o estilo gótico da fachada, dos caminhos dos arrabaldes e da amplitude luminosa do castelo; já o casarão dos Meneses, outrora espécie de casa-cartão-postal das cercanias de Vila Velha, agora com matos desarranjando a vista, o desmazelo gritante, o pavilhão musgueado, as colunas trincadas ameaçando as vidas, espiando a morte. Onde a manifestação do desejo cruel, dos desejos impossíveis parecem esculpir desregramentos, em Sade, desgraças, em Cardoso.



A expressividade do Marquês em apresentar o castelo instiga essa correlação com a casa dos Meneses pela experiência da devassidão, da imersão em espaços de dimensões de lastros espectrais. Castelo e casarão em uma reclusão de ambientação misteriosa:

Ademais, um muro de trinta pés de altura o cerca, após o qual um fosso muito fundo e cheio de água defende ainda um último paredão, formando um corredor circular; uma poterna baixa e estreita adentra finalmente até um grande pátio interno em torno do qual estão todos os alojamentos. Extremamente vastos e muito bem mobiliados graças aos últimos arranjos tomados, esses alojamentos oferecem primeiro no piso térreo, uma galeria imensa. Note-se que retratarei os apartamentos não como podiam ser antes, mas do modo como foram arranjados e distribuídos em função do plano projetado. Da galeria saía-se numa linda sala de jantar, forrada por armários em forma de torres que, comunicando diretamente com as cozinhas, dispunham da facilidade de se poder servir quente prontamente, sem que nenhum serviçal fosse necessário. Dessa sala de jantar, enfeitada com tapetes, estufas de ferro, otomanas, excelentes poltronas, e tudo o que podia torna-la tão cômoda quanto agradável, passava-se para um salão de companhia, simples, sem muito requinte, mas extremamente aquecido e enfeitado com móveis de excelente qualidade. Esse salão comunicava com um gabinete de reunião, destinado às narrativas das narradoras: era, por assim dizer, o campo de batalha dos combates planejados, o quartel general das assembleias lúbricas (...) (Sade, 2011, p.50-51)

Eliane Robert Moraes, em seu livro *Felicidade libertina*, observa como se dá a construção da linguagem erótica, do roteiro de devassidões, da correlação entre pensamento, desejo e violência dilatando a experiência literária em suas implicâncias teatrais. Para além de um domínio de contextualização, a autora promove uma imersão na obra sadiana que permite deslindá-la em sua instância literário-filosófica desde elementos potentes e fundadores como a categoria viagem, a emergência do castelo, a presença do teatro como prática de escrita e como artifício de uma linguagem que ludibria, artificializa o impossível dos crimes, do deboche, o banquete como síntese do requinte, do exagero, e, por fim o *boudoir* como espaço da intimidade e do desregramento sancionado por uma certa arquitetura pró dispêndios lúbricos.

Eliane, ao destacar como o objeto mesa se inscreve com um topos da sensualidade no apetite libertino permite que se busque a força desse elemento no imaginário mineiro e mais precisamente no romance de Cardoso:

investida pelo excesso e pelo requinte na figura do banquete, ele dá visibilidade a um projeto que visa à convergência radical entre a satisfação e a insaciedade. Ou, se quisermos, entre o gozo e o desejo. Lugar onde o corpo é essencialmente visado, a mesa situa-se além do campo da pura necessidade, supondo um ritual, no sentido antropológico. (Moraes, 2015, p. 173)

A disposição da mesa como figuratividade de um centro de comunhão familiar é condição inexorável das implicâncias familistas mineiras. Excesso de controle:

exercício justaposto de disciplina e elevação dos conflitos, dos dramas à uma interação espacial, verbalizada ou não. Corpos em presença, corpos que escapam, histórias pressentidas, histórias inquiridas em uma plasticidade absorvida à sisudez da mesa, como se os Meneses e seus dilemas corriqueiros se impregnassem e sulcassem a existência inanimada daquele objeto reunificador e ajustador tácito das contas. Como observado por Eliane Robert de Moraes acerca do projeto do libertino em torno das “extravagâncias da luxúria”. (Moraes, 2015, p.173), a mesa, em Sade, situa-se em outro patamar simbólico de dispêndio: dos castigos, do exagero gastronômico ao jorro impuro, vê-se em *Crônica* outro gasto pró agrupamento da família: o pranto e choque coletivo, o caixão de Nina colocado em cima da mesa como ocupação radical desse lugar:

No entanto, como comovido por uma força que mal acabara de repontar em meu ser, uma ou duas vezes me aproximei da sala em ela jazia, entreabri a porta, olhei de longe o que se passava. Tudo era de uma repugnante banalidade: dir-se-ia a mesma cena que estava acostumado a ver desde a infância, caso não a transfigurasse, como um sopro potente, invencível, esse hálito sobrenatural que percorre todo ambiente tocado pela presença de um cadáver. Da mesa da sala de jantar, que já servira em sua longa vida para tantas refeições em comum, para tantas reuniões e concílios de família – ela mesma, Nina, quantas vezes não fora julgada e dissecada sobre aquelas tábuas? – haviam feito uma essa provisória. Nos cantos, dispostas por essas mãos que a pressa inventa exatamente para momentos semelhantes, quatro velas solitárias. Velas comuns, recendendo a comércio barato, provavelmente vindas do fundo de alguma gaveta esquecida. E dizer-se que isto era a paisagem do seu último adeus, o cenário que comportava sua derradeira despedida.

Tornava a fechar a porta, sentindo que me era impossível imaginá-la morta. Nenhum outro ser parecia mais imune e mais afastado da destruição. Mesmo nos últimos dias, quando já não havia possibilidade de imaginar outro desenlace, mesmo nessas ocasiões em que através do silêncio e da indulgência, percebemos aterrorizados a condenação de que não se pode mais duvidar, mesmo assim não podia supô-la na situação em que eu agora a via, estendida sobre a mesa, enrolada num lençol, um cordão amarrando-lhe as mãos, olhos fechados, o nariz sobressaindo inesperadamente aquilino.

(Lembrava-me da sua voz: “Meu pai sempre dizia que eu tinha um pouco de sangue judeu...”) Nenhum outro ser existira mais intensamente preso à mecânica da vida, e seu riso, como sua fala, como sua presença inteira, era um milagre que acreditávamos destinado a subsistir a todos os desastres.

Divago, divago, e ela não se acha mais aqui. Que adianta dizer, que adianta pensar essas coisas? Em certos momentos a consciência desta perda atravessa-me com uma rapidez fulgurante: ah, finalmente vejo-a morta, e a mágoa de tê-la perdido é tão grande que chega a interceptar-me a respiração. Por quê? por quê, meu Deus – exclamo baixinho. Apóio-me à parede e todo o sangue afluí às minhas têmporas, enquanto meu coração bate num ritmo descompassado. Que dor é essa que me aflige, que espécie de sentimento é este de tão funda insegurança, de uma absoluta falta de fé e de interesse pelos meus semelhantes? Mas tudo isto, no entanto, não ocorre senão pelo espaço de um segundo. A força da existência comum, o fato de ter vivido ainda ontem, de ter tocado meu braço com suas mãos ainda quentes, de haver formulado um simples pedido como o de fechar uma janela, como que reconstrói a calma aparente do meu ser, e eu repito de novo, devagar, é certo, mas já sem grande desespero, sem que todo o meu íntimo sangue ante essa

irremovível verdade, que ela se acha morta – e sinto que não creio mais, que uma última esperança ainda cintila em mim. (Cardoso, 2009, p. 21)

O arranjo sacrílego de *Crônica* não pode ser reputado como no caso da obra sadiana a um autor vinculado ao pensamento materialista, sabe-se que Lúcio Cardoso, se considerava cristão-católico, a dicção de invectivas que forja essa estilística profanadora parte de uma matriz de negação a algo dado como imanente. Essa negação não se inscreve em uma tradição dialética de síntese, de amadurecimento dos que em danação ou se aventuram em um apagamento total de Deus no mundo ou reencontram o equilíbrio pela providência, antes se instaura na narrativa uma quebra das possibilidades totalizadoras de uma estabilidade existencial, à deriva, os personagens portam o mal-estar advindo da oscilação ante a verdade divina, da recusa aos desígnios, às punições transformando a escrita em eterna travessia. Travessia sem coordenadas, sem garantias, escritura como experiência de mundo.

Mesmo que a reputação de autor materialista, leitor de Nicolas Fréret, La Mettrie, Helvétius, Diderot, recaía e caracterize a obra sadiana, essa operação não resvala no empenho ideológico de um romance filosófico, antes afeta a construção de um sublime pela violência do pensamento, pela via negativa de atingir o deus absoluto em uma constante elevação do homem pelo crime e pelo desejo inimagináveis; é pelo infável dessas condutas que se compõe desde a tônica da fantasia e da vertigem um mundo desatado da clausura da razão como princípio de organização ficcional. Em *A filosofia na alcova* (2014) os limites de uma pedagogia cristã são destacados e deslindados, além da trama polifônica vertida em diálogos entre Dolmance, Madame de Saint Age, a figura do Cavaleiro, Augustin e a Senhora de Mistival; o autor expõe como capítulo entre os outros dispostos como diálogos um panfleto escrito em, que é enxertado no livro como “Franceses, mais um esforço se quereis ser republicanos”. Nesse fragmento se observa uma tentativa de tornar soberana as paixões em contraponto ao ideal de subserviência proposta pelas religiões, esse idealismo sadiano almeja despontar de subjetividades mais singulares e viscerais: “O vós que tendes a foice nas mãos, desferi o derradeiro golpe na árvore da superstição; não vós contenteis com podar os ramos: desenraizai de uma vez uma planta cujos efeitos são contagiosos.” (Sade, 2014, p. 126)

O triunfo da perversão, de um mal inexorável que capitaliza pressão, não na recusa direta a Deus mas em um crescente de invocação de Deus que faz do gozo, da natureza em sua instância violenta manifestações de sua impotência, promessas de sua

destituição pela emergência do homem e seus prazeres, delineiam na obra sadiana uma consumação sem vistas de término, dispêndio de vidas, de mundos que não se conciliam. Esse apagamento dedicado a Sade é também experimentado em suas particularidades por George Bataille e Lúcio Cardoso. É inegável toda uma tradição do ocidente desde a Idade Média empenhada em desfazer-se de materiais tomados como perigosos sendo o lance paroxístico a fogueira inquisitorial nazista manifestada na exposição de arte degenerada de 1937.

Desses acessos a uma herança maldita da literatura que se opõe a uma abordagem utilitarista de mundo, a linguagem batailleana se desenvolve em uma atração desmedida entre prazer, interdito, profanação e transgressão. George Bataille, arquivista da Biblioteca Nacional da França opta por um caminho semelhante experimentado pelo Marquês de Sade<sup>15</sup>, enquanto esse não assinava vários de seus escritos, o autor *de História do olho* lança o primeiro manuscrito do romance em 1928, sob a alcunha de Lord Auch. A autoria só será atribuída a George Bataille em edições póstumas. No rastro do excesso sadiano, o texto literário de George Bataille alça o excesso a um espaço do fora, do êxtase, uma mística sem ascese, a consumação dos corpos na obra batailleana vislumbra um efeito de dissipação do controle à subjetividade desde a experiência da transgressão. Em suas reflexões teóricas sobre a linguagem literária e o mal, o filósofo expõe uma noção de Literatura que percorre também todo o gesto escritural em *Crônica*: “A literatura não é inocente, e, culpada, ela enfim deveria se confessar como tal.” (Bataille, 1989, p.10)

Com efeito, essa confissão distende os limites da linguagem, perpassa em direção a uma instância sagrada os extremos de um dinamismo existencial, expressão de uma negação ao idealismo do mundo homogêneo. Tanto *História do olho* como *Madame Edwarda*, *História dos Ratos*, e *Ma mère* investem em repertórios que convertem a dilapidação material de corpos em uma busca desde a morte, os delírios, os espasmos sexuais a um excesso do sagrado pela violência, pela passagem dos limites em busca de uma totalidade em júbilo.

---

<sup>15</sup> Sobre essa distinção entre as obras esotéricas e exotéricas do Marquês, a filósofa Clara Castro ao retomar a exposição do intérprete sadiano francês, Michel Delon, em seu livro *Os libertinos de Sade* aponta que: “Os romances das duas irmãs, junto com *La philosophie dans le boudoir* (1795) e *Les Cent Vingt Journées de Sodome* (escrito em 1785, mas publicado em 1904), formam o bloco de obras esotéricas de Sade. Estas por medida de precaução quanto aos censores, nunca foram assinadas. Concebidas veladamente para leitores restritos, são repletas de cenas sangrentas e obscenas. Tais textos se opõem ao bloco de obras “exotéricas”, trabalhos assinados e cujas ideias são mais sutis e adaptadas ao gosto de um público abrangente como *Aline et Valcour* (1795), *Oxtiern ou Les Malheurs du libertinage* (1800) e *Les Crimes de l’amour* (1800) (Castro, 2015, p. 21)

Como se a interação lúdica e extremada dos personagens adolescentes de *História do olho* não só vislumbrassem o êxtase como promessa de seus jogos lúbricos como o tomassem como única via de acesso a uma comunhão mística em sua dimensão de elevação dos corpos em estados orgásticos, de pequena morte, em uma experiência de transgressão profana nas consequências drásticas de seus gestos: transtornar o outro pelo despertar da mácula. O mundo dos adultos, a espacialidade do poder, a arquitetura da contenção são ameaçados por outras concepções de desejos, de morte, de prazer que os tornam sombras de outro universo que desponta pelo gozo:

Simone mal conseguia ver essa rigidez, devido à escuridão, ainda mais porque minha perna esquerda a escondia a cada pedalada. Parecia-me, no entanto, que seus olhos procuravam, na noite, esse ponto de ruptura do meu corpo. Ela se masturbava no selim com movimentos cada vez mais bruscos. Assim, como eu, não tinha esgotado a tempestade evocada por sua nudez. Eu ouvia seus gemidos roucos; ela foi literalmente arrebatada pelo gozo e seu corpo nu foi jogado sobre o talude com um ruído de aço arrastando os cascalhos.

Encontrei-a inerte, a cabeça caída: um estreito fio de sangue tinha escorrido por um canto da boca. Levantei um de seus braços, que voltou a cair. Lancei-me sobre aquele corpo inanimado, tremendo de horror e, ao abraçá-lo, fui involuntariamente atravessado por um espasmo de borra e sangue, com um esgar do lábio inferior afastado dos dentes, como na cara dos idiotas. (Bataille, 2012, p. 47)

Contrastando com os transe eróticos dos personagens: o ânimo infatigável de Simone; a excitação espantada de Marcela; o fascínio do Lord inglês, o *Sir Edmond*, com esse circuito infanto-juvenil de devassidão; o padre sevilhano; a morte aterradora do toureiro Granero, está a figura quase fossilizada do narrador anônimo que em relembro nostálgico dilata a lembrança e recupera os acúmulos de arrebatamento. Frente a materialidade dos clarões, das paisagens desérticas, dos quartos absortos em urina e líquidos sexuais, da Espanha fulminante de sol à pino há a linguagem que diante de todas as fusões de corpos, de crimes persiste em assombramento:

Deitei-me então na grama, o crânio apoiado numa pedra lisa e os olhos abertos sobre a Via Láctea, estranho rombo de esperma astral e de urina celeste cavado na caixa craniana das constelações; aquela fenda aberta no topo do céu, aparentemente formada por vapores de amoníaco brilhando na imensidão – no espaço vazio onde se dilacera um grito de galo em pleno silêncio –, refletia no infinito as imagens simétricas de um ovo, de um olho furado ou do meu crânio deslumbrado aderido à pedra. (Bataille, 2012, p. 58)

Como em *Crônica*, o par luto e erotismo desdobra-se em experiências agônicas de perdições, de revelações de paixões que exultam o outro a um patamar atingível

porém insustentável. Simone e o narrador alcançam Marcela, essa fusão é convertida em um acesso divino que como o gozo se dissipa, se perde ao lance derradeiro do jorro, comunhão que flerta com a morte, morte que assedia a ventura da vida: limite e desejo em desatino, evidenciados pelo gesto escritural que distende o pranto, a profanação, a súplica em corporeidade latente ao outro. Também em *Crônica* as epifanias instauradas pela imersão ao mundo envolvente e ruinoso do outro se convertem em possibilidades perigosas do ultrapassar o segredo do sagrado, o regozijo da passagem ao além-deus torna o humano potente, porém na narrativa de Cardoso, ainda mais desterrado.

*Crônica da casa assassinada* aposta na obliquidade dos olhares, na frontalidade de uma desintegração espacial que elege na manifestação de esgarçamento das subjetividades aflitas, narradores-personagens que se esbarram constantemente com as suas experiências de solidão, de ressentimento, de paixão que fraturam qualquer espécie de previsibilidade da leitura. A derrocada dos personagens de *Crônica*, intuída pelo esboroamento de uma concepção realista dos corpos, (corporeidades devotas a afetações em exageros de beleza, Nina sendo em repetidos relatos a mulher mais bela do mundo e de putrefação) diz respeito à promoção intermitente desses encontros-afastamentos, dessas ausências realizadas que aliciam espaços de infortúnios

Dado o primado de um mundo subterrâneo – obsedado pela quebra da individualidade e às voltas com o pathos da continuidade entre os seres – ao universo que busca impor certa ontologia de adequação, controle e previsibilidade, a obra batailleana se inscreve em um espaço do fora, em lonjura de significância da observação meramente topográfica e contextual. Em *Madame Edwarda*, – primeira versão inicialmente publicada sob pseudônimo de Pierre Angélique em 1941 pela Editions du Solitaire; uma segunda versão prefaciada por Bataille em 1956 pela Editions Pauvert e em 1971 pela Gallimard na tiragem das obras completas –, o extremo de um texto erótico que excede o pensamento sobre o erótico, a prostituta que acede ao domínio do sagrado pela consumação do corpo, pelo transe agônico que repõe à figura febril uma conexão místico-profana com Deus. A despersonalização de um Deus matizado pela normatividade é marcado pela transvaloração de Edwarda em presença divina luminosa mesmo na escuridão vertiginosa, essa transfiguração da prostituta de um bordel em Deus é assimilada pelo cliente que após o sexo é alçado a condição de amante, comparsa, andarilho. O gesto escritural de Pierre funciona também como ato de êxtase, pela narrativa; a revinda de Edwarda suscitando um transbordamento dos limites do ser. No prefácio à *Madame Edwarda*, George Bataille argumenta que um conjunto de

condições nos leva a ter da humanidade uma imagem afastada tanto do prazer extremo quanto da extrema dor (Bataille, 2005, p. 95).

Em *Crônica* esses interditos se desgastam ante um texto-pensamento, que para retomar Bataille em seu prefácio da novela sobre o erotismo sem volteios, se abre para “a consciência de uma dilaceração” (Bataille, 2005, p. 96). *Madame Edwarda* e *Crônica da casa assassinada* em suas infindas atrações ao limite das interações sacrílegas, doloridas e sexuais. Ao observar ainda com *Madame Edwarda* que “chegamos ao êxtase apenas na perspectiva, ainda que longínqua, da morte, do que nos destrói.” (Bataille, 2005, p. 96), o autor identifica a súplica e o gesto de transgressão como busca ao outro em movimento de um excesso incansável. A insaciedade como rastro de um luto não aprazado, como sina de uma perseguição infinita ao outro, ausente ou errante:

O prazer seria desprezível se não fosse essa suplantação aterradora, que não está reservada ao êxtase sexual, que os místicos de diferentes religiões, antes de tudo os místicos cristãos, conheceram da mesma maneira. O ser nos é dado numa suplantação intolerável do ser, não menos intolerável que a morte. É já que, na morte, ao mesmo tempo em que ele nos é dado nos é retirado, devemos buscá-lo no *sentimento* da morte, naqueles momentos intoleráveis em que parecemos morrer, porque o ser em nós não está mais ali senão por excesso, quando coincidem a plenitude do horror e da alegria. (Bataille, 2005, p. 96)

Em uma dicção confessional se dá a revelação de Deus como uma prostituta, a metaforização da figura divina como órgão sexual, a vulva como chaga, ferida irreversível em abertura ao outro, o processo de busca pelo contínuo alcançando seu ápice nessa experiência de concretização da santificação pela extensão da profanação. O sagrado invocado desde o impuro da decadência moral que se perpetua na comunhão de Edwarda com o cliente-narrador, com o taxista, mas sobretudo com a noite.

Uma acolhida à *Crônica* em uma espécie de paideuma desde textos que se interpelam a partir de uma linguagem barroca que trata tanto de pulsões extremadas ao outro quanto do grau de desamparo humano em gradações do luto, do pecado, do êxtase.

No limiar do trágico, um horizonte de paixões: o grau desmedido do pathos. Em uma retomada da *Poética* aristotélica Emil Staiger promove uma série de reatualizações acerca dos gêneros literários e considera o tom dramático, triste que provoca paixões, a pathé, em sua força progressiva como algo que se difere da dissipação da existência intrínseca ao lírico:

A ação do pathos, ao contrário, não é tão discreta. Pressupõe sempre uma resistência — choque brusco ou simples apatia — que tenta romper com ímpeto. Particularidades estilísticas explicam-se, assim, a partir dessa nova

situação. O pathos não se derrama em nosso íntimo; tem muitas vezes que nos ser gravado à força. (Staiger, 1997, p. 122)

Assim como Bataille, Cardoso e Sade, Eurípedes investe em uma linguagem animada pela dissonância de um mundo em ruídos, pela desonra capitalizada no recurso da tensão em uma Grécia ainda ficcionalizada através do fôlego infinito e compassado do heroísmo. Uma poética extremada de incursões não conciliatórias com a virtude homérica, sofocliana, um texto que subleva o destemor e a radicalidade de um pensamento perverso, sem pretensões à correção do colapso social e se lança ao julgamento em concursos como as Dionísias, a Grande Dionisíaca, as Leneias não obtendo o reconhecimento e as ‘sucessivas vitórias como Ésquilo e Sófocles experimentaram em vida.

O tragediógrafo Eurípedes exila-se na região de Pela, na Macedônia antes de ver a representação de sua peça mais famosa: *As Bacantes* (405 a.C), segundo o intérprete e tradutor Trajano Vieira a hipótese para esse exílio voluntário na corte do rei Arquelau seria “a recepção negativa de sua obra em Atenas. Eurípedes estreou em 455 a.C., ano da morte de Ésquilo, num concurso em que não passou do terceiro lugar” (Viera, 2010a, p. 19). Ainda ao comentar a recepção de Eurípedes, o tradutor aponta que essa foi mais favorável entre os escritores do que nos jurados, cita, por exemplo, uma passagem das bacantes lida como fonte do Édipo em Colono, de Sófocles. Do deslocamento de um pensamento mítico como metanarrativa, visão totalizante da história, a linguagem poética do texto euripídiano não se inscreve em uma matriz trágica desdobrada por Sófocles e Ésquilo, –a urgência de uma ética social desde uma sintaxe de devoção ao olimpo, de advertência dos deuses –, a tragédia de Eurípedes adentra e condensa experiências agônicas entre o domínio da ética, o relevo da justiça e a ventura da profanação por um viés que explora e ressalta a subjetividade ao ímpeto heroico de síntese, de assegurar a tradição pelo texto parabólico.

Das experiências de abnegação de Dioniso e do repertório de rejeição à sua mãe se constitui uma trama entre o rasgo de um ordenamento civil assumido na figura de Penteu e a abertura excitada da comunidade ao delírio provocado pela intrusão sedutora e transgressora do estrangeiro. Enquanto Jaques Derrida em suas reflexões sobre a hospitalidade convoca a figura do filho parricida “ao mesmo tempo cego e supervidente” (Derrida, 2003, p. 11) para tensionar a concepção de asilo a partir das cheganças do estrangeiro, que é sempre ameaça, pela fronteira que rompe, penso em Dioniso para além do estatuto de desterro de Édipo. Dioniso como o filho incandescente



que ludibria, como o herdeiro enlutado, não há uma sina para o deus dos festejos lancinantes, seu desabrigo se inscreve na economia de uma hospitalidade impossível e dessa impossibilidade advém todo os seus jogos em uma linguagem soberana de ataques, enlances e vingança.

A linguagem da peça trágica parece portar uma estética que se dissemina em variações que se radicalizam em pulsões de júbilo, de vingança, de paixão, de luto, de delírio pelos textos aqui analisados. Sob esse aspecto, a *Comédia* de Dante em seu projeto humanista de edificação da alma pelo texto literário não estaria abrigada nesse paideuma de matiz expressionista. Extasiados em estados de dispêndios sensórios, em disposição anímica blasfematória, brutalizados pela insustentabilidade de um cume perene do excesso instaurado, os personagens dessas narrativas constroem suas percepções do desejo ante espaços abissais de transgressões, ruínas, epifanias.

Negando a lei, as bacantes se tornam invioláveis, a combinação da invulnerabilidade e de multifacetadas aparições de Dioniso em constantes rasgos semânticos, ora irrompe como deus-forasteiro e excêntrico, catalisador do frenesi iconoclasta, ora como o neto ressentido, renegado e ávido por vingança de Cadmo revelam um percurso de abnegação, de fracasso em sua acepção de destruição mesmo no passo exitoso da vingança. O ressoar da apresentação, dos versos quarenta e um ao cinquenta e quatro, traduz esse furor aceso pela dor, pela ira:

Da mãe Semele faço a apologia:  
mostro-me um deus-demônio, o sêmen nela  
de Zeus. Cadmo a Penteu, filho de uma outra  
filha, outorga o apanágio de tirano-  
rei. Contra mim, Penteu move uma teo-  
maquia: libações me nega e preces.  
Por isso eu lhe indigito minha origem  
divina, e a Tebas toda. Implanto aqui  
o rito e os pés, alhures, logo movo  
em minha epifania. Mas se em furor  
de hoplita a pólis planejar tirá-las  
do pico, eu lutarei, chefiando as loucas.  
Por isso num mortal me transfiguro,  
a forma antiga em natureza humana (Eurípedes, 2010a, v. 41-54, p. 50-51)

Da luminosidade e engenhosidade de Dioniso – advinda de sua gestação e linhagem divina – à beleza incandescente de Nina se desdobram interações extraviadas pelo encanto desses personagens que suscitam nas narrativas cenas de arrebatamentos, de penitências, de maldições. Dioniso pronuncia já no início da peça, na sua chegada em Tebas, de onde provém sua linhagem “Deu-me à luz Semele cádmia./ O raio – Zeus porta-fogo – fez-me o parto.” (Eurípedes, 2010a, p.49), Nina em sua chegada e em sua

revinda a casa dos Meneses também porta uma errância legada pela orfandade, uma astúcia que se assemelha a impetuosidade dionisíaca de perverter o marasmo em danação, Nina e Dioniso como estrangeiros que não se apagam diante de anfitriões poderosos como Penteu ou de anfitriões em processos distintos de dissolução como é o caso de Demétrio, Valdo, Timoteo e Ana, hospitalidade que não se concretiza pelo apagamento e nem pela reinvenção sedutora desses hóspedes, o desejo pela acolhida resvala no impasse do recém-chegado que vislumbra a assunção a um condição quando o que é resta é quase sempre um fracasso.

Da chegada de Dioniso, do primeiro ao décimo terceiro verso, o ímpeto de resgate a uma soberania ultrajada:

Deus, filho de Zeus, chego à Tebas ctônia,  
Dioniso. Deu-me à luz Semele cádmia.  
O raio – Zeus porta-fogo – fez-me o parto.  
Deus em mortal transfigurado, achego-me  
ao rio Ismeno, ao minadouro dírceo.  
Avisto o memorial de minha mãe  
Relampejada junto ao paço. Escombros  
de sua morada esfumam com o fogo,  
ainda flâmeo, de Zeus, ultraje eterno  
de Hera contra Semele. Louvo Cadmo:  
sagrou à filha o espaço não-pisado,  
que circum-ocultei com verdes vinhas  
em cachos. (Eurípedes, 2010a, v.1-13, p. 49)

Pela encenação de um teatro da acolhida, ao que Jacques Derrida argumenta que convite, asilo, albergamento “passam pela língua ou pelo endereçamento ao outro. (Derrida, 2003, p. 117) persiste um código de leis, nessas narrativas, silencioso e exuberante que acoçam o outro em um eterno impasse de assimilação. Derrida busca compreender esses impasses em interpelações que dão a ver a tessitura agônica que percorre a peça de Eurípedes e o romance de Cardoso no que concerne ao outro forasteiro e sedutor:

Portanto, da resposta ou da responsabilidade. Como responder a todas essas questões? Como nelas também responder? Como responder por si diante delas? Diante de questões que são também pedidos, rogações mesmo? Em qual língua o estrangeiro pode endereçar sua questão? Receber as nossas? Em qual língua se pode interrogá-lo? (Derrida, 2003 p. 115)

Como se em *Crônica* o convívio instaurado desde a chegada de Nina, ativado por uma espécie de amavio reatualizado pela dinâmica existencial da personagem corrompesse rotina, mundo dos moradores do casarão dos Meneses em um crescente confronto de êxtase, de perdição, de nostalgia e de morte. Cada fragmento das cartas,

das confissões do romance deixa entrever que da expiação do desmedido persiste o assombro convertido em atração que senão fulminante como na peça de Eurípedes, segue progressivo e implacável. Esta observação possibilita uma percepção do trágico no romance como uma situação-limite que se instaura e se perpetua. A despeito de um mundo sem salvação, do macrocosmo atrofiado, aliciado por uma espécie de força centrípeta em que a casa dos Meneses se mostra maior que o mundo.

Como se a chegada de Nina provocasse um tornado de aniquilação, interação que em um dos sentidos disseminados pelo signo linguístico implica em uma volta à posse de algo, em uma economia de restituição que acende o retorno como clímax e no outro acontecimento paradigmático, assumindo o aspecto de uma intempérie, uma condição climática tão extrema que torna a interação não só imprevisível como também devastadora. Assim o regresso de Nina ao casarão dezesseis anos depois de sua primeira aparição é expresso pela constante noção de perigo que se elabora frente a presença da retornada. Nina provoca o êxtase e em descompasso com o festim dionisíaco também se dilapida no transcorrer do texto-pensamento. Nina seria mais dionisíaca que o próprio Dioniso, que alia consumação e contenção a uma performance poética de aliciamento e cumprimento da sua promessa de ascensão simbólica e política. Nina, sem hesitações em lances de desvario, busca recompor uma glória cosmopolita que o leitor não tem acesso e sequer sabe se de fato existiu.

O êxtase suscitado por Dioniso e absorvido pelas mênades em rituais de violência e gozo forjam uma relação unilateral de poder e efeitos já que o deus não experimenta o furor causado por seus feitiços. A bestialidade erótica provocada pela fúria do Deus, em um enredo de provação de poder diante dos duvidosos, poderia ser suprimida por outra força do desvario que a superioridade divina continuaria ileso e incólume. Dioniso como o personagem que desata uma torrente anti-humanista que macula o sítio da lei, a emergência da rebeldia e inadequação como potências a serem despertadas em corpos até então vigiados pelas disciplinas de uma cidade-estado. Dos contrastes de uma trama que ora focaliza o controle de Penteu ora aborda o impulso conativo de Dioniso que produz desde o seu discurso um embaralhamento de onirismo e realidade em prol de um descontrole, da vazão de pulsões libertas do jugo da moralidade. O que torna o festim dionisíaco tão ameaçador é que ao deter o controle do descontrole o filho de Semele e Zeus não se torna refém de suas venturas e sortilégios.

Agave, mãe e assassina de Penteu, ao se despedir do reino em ruína de seu pai Cadmo também exposto ao revés do exílio, pranteia nos versos mil trezentos e sessenta

e oito ao mil trezentos e setenta: “Adeus, palácio, adeus, cidade ancestr/vos deixo à contra-sorte, eu, fugitiva do tálamo.” (Eurípedes, 2010a, v. 1368- 1370, p. 124), lamento-sina da nobre que seguirá sem prestígio, aniquilada e portando uma culpa inconsolável.

Enquanto na peça de Eurípedes é reputado a linhagem de Cadmo as desgraças que acometem Tebas e não exclusivamente a Dioniso, no texto-pensamento de Cardoso esse exercício de identificar os fatores que incitam a ruína vão de uma percepção de desgaste funesto dos Meneses, anterior a chegada de Nina, mas exaltada e acelerada pela presença dessa. No que concerne a materialidade da lei em *O morro dos ventos uivantes*, George Bataille empreende uma aproximação da narrativa com a tragédia grega relacionando que em ambas a lei não é denunciada em si mesma.

Sob esse aspecto, *Crônica* também se inscreve nesse espectro onde o domínio que a lei interdita não é aquele em que o homem não tem nada a fazer, o domínio interdito:

é o domínio trágico, ou melhor, é o domínio sagrado. E verdade que a humanidade o exclui, mas para engrandecê-lo. O interdito diviniza aquilo a que ele proíbe o acesso. Ele subordina este acesso à expiação — à morte, mas o interdito nem por isso deixa de ser um convite, ao mesmo tempo que um obstáculo. O ensinamento de *Wuthering Heights*, o da tragédia grega — e, mais amplamente, de toda religião —, é que ele é um movimento de embriaguez divina, que não pode suportar o mundo racional dos cálculos. Este movimento é contrário ao Bem. O Bem se baseia na preocupação com o interesse comum, que implica, de uma maneira essencial, a consideração do futuro. (Bataille, 1989, p.19)

**CAPÍTULO III:**

**UMA LEITURA EM PARÓDIA PERVERSA DA TRINDADE  
CRISTÃ: VALDO, ANA E ANDRÉ SOB ANÁLISE**

### 3.1 Da dizimação: memorabilias ruinosas da casa dos Meneses

Da miríade de formas de analisar um romance, inevitavelmente várias se apresentam como equivocadas: entre o pedestal do intocável e a brutalidade da violentação, entre o mero fichamento estendido e a subjugação do objeto estético a teorias pré-definidas, fazendo da manifestação artística apenas comprovação de um ponto de vista interpretativo a priori; entre o respeito da reverência e a vontade de resolução final dos desafios postos pelo livro, vinga aqui, os capítulos 1 e 2 certamente deram uma visão extensa do que se acredita como sendo um caminho de interesse e cabimento para tratar da obra: uma iniciativa ciente do caráter inconcluso de todo trabalho interpretativo, que todo avanço faz sempre também um mapa de caminhos não tomados, cada iluminação produzindo uma respectiva sombra de ângulo oposto.

Não se nega que há uma mesma sensibilidade que elege algumas teorias como mais fascinantes que outras e que escolhe uma obra de arte para o convívio prolongado da escrita de uma tese: o que se busca é uma coexistência, em que nenhuma das duas instâncias fique afastada. Que a obra se entranhe na elaboração do texto da mesma forma como uma nova forma de ver um problema se mostra impossível de ser deixada completamente de lado quando o assunto é suscitado. Em respeito a e atração pelo caráter formal do objeto estético, a organização da análise se dará em uma tentativa de emular o procedimento narrativo do romance, construído em múltiplas vozes; igualmente em consideração ao romance, expressando a ciência de que toda leitura é sempre parcial e incompleta – e toda obra de arte grandiosa há de ser inesgotável, como é a existência humana, mesmo que finita – a divisão em personagens nessa análise não corresponderá perfeitamente a do livro, com seus dez narradores em escrituras que se interrompem e se repetem.

A divisão aqui será em três, em paródia perversa da trindade cristã: tem-se o pai, Valdo, que provavelmente não é pai, o espírito cínico, ressentido, em Ana, e o filho que, biológico ou não, age como completa descontinuidade do pai, André, concentrando sequencialmente as potencialidades arraigadas de traição, arrependimento e inexperiência; ou responsabilidade fracassada, obediência furiosa e transgressão; o Meneses de sangue, o Meneses agregado e o falso Meneses.

São eles os três personagens que mais vezes tomam a fala na narrativa, juntos formando mais da metade dos segmentos do livro, e concentram em si muito das

pulsões do texto-pensamento: se a autoridade de Demétrio é uma permanência por todas as páginas do livro, ainda quando está em dissolução junto com o que resta da atualmente despedaçada dinastia Meneses, essa autoridade se faz sentir pela leitora na medida em que ela recai sobre esses três personagens, tanto que, paradoxalmente (considerando o poder que o patriarca exerceu na família), ele não chega a ter a caneta em momento nenhum do romance.

A divisão esboçada acima não será estanque; se Ana naturalmente concentra a questão do ressentimento, não cabe negar que todos os personagens da narrativa são, em variáveis intensidades, ressentidos; nessa permeabilidade de tópicos há também semelhança com o romance, uma vez que nos segmentos outros personagens invadem o espaço anteriormente designados dos narradores: Timóteo, por exemplo, tem espaço de fala em segmentos do início do romance (nos diários de Betty, por exemplo) não só nos segmentos capitaneados por ele no final do livro. Os parâmetros e marcações aqui construídos servirão principalmente como organização, nunca como barreira para possíveis incursões que se mostrarem oportunas.

Uma das aberturas do romance apresenta certo e invariável mundo cartografado em uma dimensão que expõe a derivação de arrabaldes longínquos como a Serra do Baú, a Antiga Fazenda, a Estrada de Vila Velha e a Estrada de Queimados em relação à centralidade da Chácara dos Meneses (ladeada pela presença de uma flora-jardim e sitiada por uma cerca com uma porteira): essa planta-insígnia indicia o porvir de uma família arraigada a concretude material e simbólica desse casarão que convoca tradição, maldição em uma miscelânea de passado altissonante e de presente que renega a decadência.

Dos recursos de uma espacialidade que enfurna, que aparta e fomenta o orgulho dos Meneses: as especulações (e interesse) extramuros ao terreno sagrado não cessam. O casarão opera como objeto sagrado, pois lança naqueles cantos de Minas Gerais motivos para a peregrinação, para o mexerico, para uma ideia de totalidade de vida social caracterizada pela abstração que se tem de uma vila, de uma curretela do interior mineiro encerrando um coreto, uma farmácia, uma avenida, uma venda, o intocável casarão e sua família que pela concentração de histórias – a linhagem como distinção – despertam a ambição, animam superstições, operam fenômenos de entusiasmo e consternação e inspiram noções de falsa imortalidade.

Sob esse aspecto, evidencio a reflexão de George Bataille em seu *Teoria da Religião* que ao identificar a destruição como princípio do sacrifício argumenta que o

sacrifício “arranca a vítima do mundo da utilidade e a devolve àquele do capricho ininteligível.” (Bataille, 2015, p. 22); assim, o casarão, em larga medida, é acossado por uma experiência sacrificial, pela família, que o mantém mesmo com toda a penúria financeira de salários atrasados, e pelos habitantes de Vila Velha, fascinados em paradoxal equilíbrio pela grandeza antiga e pela ruína visível. Por ser preservada em extremo como um bem sagrado, o casarão figura como personagem ruinoso, golpeado por ímpetos contraditórios de catástrofes e controles pelos personagens intra e extra muros. Para Bataille o sagrado seria “essa efervescência pródiga da vida que, para durar, a ordem das coisas encadeia e que o encadeamento transforma em desencadeamento, ou, em outros termos, em violência.” (Bataille, 2015, p.44), descrição que pode ser devotada às relações de dilapidação, de fascínio, de desejo que espreitam as tentativas de alcance à Nina, ao Barão, ao prestígio, a ressurreição, através de negociações, de práticas sacrílegas que se precipitam para o indomável, o descomedido: “O sagrado é precisamente comparável à chama que destrói a madeira ao consumi-la. É o contrário de uma coisa, um incêndio ilimitado, que se propaga, irradia calor e luz, queima e cega; e aquele que ele queima e cega, por sua vez, de repente também queima e cega.” (Bataille, 2015, p.44-45)

No sentido dessa poderosa transformação do material em imaterial, como em uma devastação de cenário bíblico, assombrado e tomado pelo pecado, uma aniquilação que outrora fulminara pelo fogo e pelo enxofre, agora se concretiza pela epidemia que nas palavras de Justino liquida a cidade. Dizimada Vila Velha, arruinada, a Chácara:

Ainda tenho presente na memória a última vez em que a vi; quando ia a meio a triste epidemia que liquidou nossa cidade. A Chácara dos Meneses foi das últimas a tombar, se bem que seu interior já houvesse sido saqueado pelo bando chefiado pelo famoso Chico Herrera. Vejo-a ainda, com seus enormes alicerces de pedra, simples e majestosa como um monumento em meio à desordem do jardim. A calça já tinha quase completamente tombado de suas paredes, as janelas, despencadas, batiam fora dos caixilhos, o mato invadia francamente as áreas outrora limpas e subiam pelos degraus já carcomidos- e no entanto, para quem conhecia a crônica de Vila Velha, que vida 'ainda resumava ela, pelas fendas abertas, pelas vigas à mostra, pelas janelas tombadas, por tudo enfim que constituía seu esqueleto imóvel, tangido por tão recentes vibrações. (Cardoso, 2009, p. 523)

Uma Minas mítica, atemporalizada em um século XX sinalado pelo vago cabeçalho no Diário de André “18 de .... de 19...”, segmento anteposto como conclusão pelo personagem-editor do texto, figura ausente evocada diretamente nas narrativas do médico e do padre. Dos cartões postais de imagens expressionistas e mensagens barrocas lançados por *Crônica* – atmosfera retomada por Lúcio Cardoso em sua



produção plástica<sup>16</sup> – convivem eras, legados, paisagens-vestígios que mesmo pelos contrastes de viés anacrônico persistem em estranhamentos, deslumbramentos e relações abissais. Um panorama de confluência estranha de épocas, composto de charretes, carros, cavalos, trens, povoam um circuito de temporalidades que se integram pelo mútuo assombro do Rio de Janeiro à Minas Gerais e vice-versa; empregados do casarão que são chamados de pretos, barão glutão, mestre carpinteiro que parece advir de uma guilda, governanta britânica que chega para ensinar o idioma inglês para Timóteo, um padre caixeiro-viajante que andarilha prestando consultorias espirituais nas redondezas de Vila Velha, militar com compulsão por jogo, militar que se apaixona por uma atriz italiana de teatro: marcas e rastros de ethos que esculpem um tempo estagnado pela nostalgia e pelo luto.

Abatidos pelas lembranças de tempos abastados, os personagens se consubstanciam com os lugares, forjando unidade expressiva, mobílias em uma arquitetura insulada: do hotel – lar de carcaça e penumbra de Nina e seu pai no centro do Rio de Janeiro que se projeta nas roupas de Nina, nos queixumes do pai paralítico, se espreitando em desespero e em concretude do fracasso– ao casarão: sustentado por um gerador que ofertava uma eletricidade inconstante e fraca, repleto de objetos desgastados que se tornam peças-quinquilharias sem aura e serventia, acossado pela incomunicabilidade de seus habitantes. Crônica de uma morada evadida e ameaçada por refúgios, – às vezes idealizados e não conquistados, outras vertidos em escrituras – assumidos pelo desabrigo indisfarçável de cada personagem.

A imediatez de mundo confiado aos amantes, o abismo vertiginoso que acossa a família em *Crônica* se prenuncia, se propaga e se altera ante ao jardim que condensa na variabilidade cromática de sua composição florística, nas dimensões misteriosas da paisagística rural que apresenta uma quase avenida central, alameda rústica, forjada por uma série de arbustos dispostos lado a lado forrada por uma areia grossa e uma vegetação contrastante que se comporta em cenários distintos como hortas, canteiros, nascente de riacho, uma interação inexorável com o ânimo dos Meneses. O livro eivado

---

<sup>16</sup> Sobre a interrelação entre a produção pictórica, ficcional, teatral e cinematográfica de Lúcio Cardoso destaque a tese de doutorado de Andréa Vilela: Lúcio Cardoso: o traçado de uma vida. Nesse trabalho, Andréa Vilela parte do conceito de vida escrita de Ruth Silviano Brandão “de que o autor é filho de sua obra, e que, vida e arte fazem parte de um processo contínuo.” (Vilela, p.6, 2007) para explorar a poética da lembrança que perfaz e perpassa toda a obra de Cardoso. Uma das produções plásticas disponibilizadas na tese é a tela “Ressurreição de Lázaro, 1958 – Óleo sobre tela – Coleção Maria Luiza de P. X. Vilela.” (Vilela, 2007, p.134).

desde seu início por metaforização de contato com o mundo vegetal que ganha ênfase ao acessar a tópica amorosa: um passo além de manifestações de subjetividade por meio de tempestades ou canículas, as próprias árvores se contorcem de acordo (ganhando nome e corpo) às necessidades expressivas dos personagens. Percebe-se que aquela topografia de árvores frutíferas “De pé, junto à janela, olhando para a varanda - que veriam na paisagem cheia de mangueiras do jardim? (Cardoso, 2009, p. 64) indaga Betty sobre a discussão de Nina e Valdo, também se alastra para espacialidades ermas como a vegetação que circundava o pavilhão registrada por André em sua incessante súplica de nostalgia que se espriaia jardim afora:

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, quem teria ido ao seu encontro naquelas mesmas alamedas, e que acontecimento ou imagem humana, a partir dessa época, iluminava as profundezas do 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, 2009, p. 269)

Antes da capitulação dos Meneses, da dizimação de um tempo do restauro da honra: os auspícios de um jardim com aspirações de alcova, encontros furtivos entre Nina e Alberto, entre André e Nina, uma atmosfera doméstica em arranjo olfativo vindo do jardim: “E um cheiro bom de romãzeira em flor errou na atmosfera. 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”. (Cardoso, 2009, p.142). Ante a derrocada vertiginosa, o pressentir do jardim que outrora ostentava quatro estátuas representando as Estações e pela confissão de Ana endereçada a Padre Justino a revelação de que “Só o Verão ainda se fazia ver de pé, e a parte inferior da Primavera, em cujo interior, como de dentro de um vaso, crescia uma vigorosa samambaia dominando os bordos partidos.”(Cardoso, 2009, p. 109). No transcorrer da segunda narrativa do médico, um registro com feição das expedições pictóricas dos viajantes europeus ao Brasil do século dezesseis faz projetar a correlação entre o desgaste do casarão, seus convivas e a condição do jardim:

De novo atravessamos o jardim, e eu não pude deixar de reconhecer que havia dignidade naquele repouso, e uma grande poesia nas árvores altas e

cheias de parasitas. Mas à medida que caminhava, também ia me convencendo mais e mais de que o Pavilhão dos Meneses não era o retiro ideal para um enfermo: as aléias se estreitavam, e em vez de flores, o mato começava a dominar com ímpeto. "Quem quer que seja", disse comigo mesmo, "deve ser de classe muito ínfima para ser abandonado assim neste lugar." Ah, não havia dúvida de que tudo aquilo no entanto conheceria melhores épocas, trato mais apurado - das touceiras onde vicejava livremente o melão-de-são-caetano, repontavam ângulos de canteiros ainda cercados de pedras brancas ou de bojos de garrafas emborcadas.

Chegamos ao Pavilhão e, sem necessidade de procurar muito, pude verificar as fendas que se abriam nos alicerces da casa, gretando os esteios fortes e bem plantados, disjuntando as pedras da base, exibindo enfim um desmazelo que se originara através dos anos, e que sem dúvida ameaçava a construção de um acidente, remoto ainda, mas já bastante visível nos seus primeiros e acusadores sinais. Meu guia deteve-se diante da porta fechada, dizendo:

-É aqui. (Cardoso, 2009, p. 154)

A espacialidade ganha poder expressivo a partir das forças internas dos personagens: é um lugar de marcas fundas da projeção das subjetividades, como um horizonte distorcido pelo grito da figura central de uma pintura. A inquietante unidade do livro, e almejada igualmente para a análise, deve primar, contudo, pelo não apagamento das diferenças e dificuldades impostas pelas exposições sempre parciais e tendenciosas da realidade da narrativa.

Entre um fluxo estrutural, que forja uma aparência de contiguidade entre os diálogos, e as reflexões pelo selo de uma linguagem que vislumbra o triunfo (e se estilhaça nos abismos do desastre) incide um transtorno da verdade, que faz compactuar intriga, narcisismo, sedução, regalia, infidelidade. Logo no início do livro há o aviso: Betty como arauta de Timóteo não se destaca como mensageira de uma corte que prima pela lealdade, antes se anuncia como governanta, título de ranço aristocrático, de um casarão já há muito comprometido com os desgastes e a corrosão das relações entre seus moradores.

Sobre a consumação estilística do romance, que investe em uma sintaxe do desmedido pelo grau incessante dos apelos, cabe ressaltar que em um mesmo segmento, (Diário de Betty I), é evidenciada certa imperfeição da suposta unidade da verdade, em uma mesma narradora:

- Quero apenas que você vá ao seu encontro e diga: "Uma pessoa deseja vê-la o mais breve possível, a fim de tratar de assunto da mais extrema importância."

- Só isto?

- Só isto. Você jura que não se esquecerá das minhas palavras?

Estendi a mão:

- Juro.

Despedimo-nos sobre este juramento. (Cardoso, 2009, p.62-63)

Do segmento de Betty em que Timóteo e Nina são flagrados em urgências de demandas se percebe uma quebra da sucessão narrativa, por essa angulação, dois diálogos realçam que mesmo ante a regularidade de uma dicção apoteótica figuram artifícios, segredos, corruptores de uma possível idealidade de vozes em sintonia, em simetria. A promessa de Betty a Timóteo experimenta alterações e não sai salvaguardada em sua literariedade. Não há um grau absoluto nos testemunhos dos personagens, múltiplas perspectivas se acumulam e se dispõem ante ao mosaico polifônico de matiz barroca:

– Lembrei-me da minha visita no dia anterior, e do pedido que ele me fizera. Então, aproveitando a ocasião disse:  
– Uma pessoa necessita falar com a senhora um assunto da mais extrema importância.  
Julgava que eram aquelas, exatamente, as palavras que ele havia empregado.  
(Cardoso, 2009, p.70)

Na voz de Timóteo transcrita e no comentário final de Betty ao seu diário, o texto duas vezes enfatiza o termo palavra, e mesmo em primeira incursão pelo livro é possível notar que foi distorcido da vontade de uma pessoa para a transmissão por outra, mesmo a outra se acreditando fiel: o conteúdo, de identificação próxima do total, transmitido sua suposta grande importância, subtraído de seu caráter de urgência. Tomando as marcas numéricas iniciais dos diários de Betty como datas, a chegada e o primeiro recado se dão no dia 21 e só no dia 5 que Nina aborda Betty a respeito do recado:

“Betty, quem mandou aquele recado assim que cheguei?  
Respondi:  
- O Sr. Timóteo  
(...)  
- E qual é o quarto dele?  
- O primeiro, ao lado deste.” (Cardoso, 2009, p.118)

A separação da análise em três personagens buscará também atravessar a jornada delineada pelo romance da maneira como seus passos são traçados em suas páginas, de forma pouco linear, de esclarecimentos convincentes e satisfatórios apenas quando se toma a palavra do momento como portadora única da verdade, sem comparações: como pensar as tópicas de pulsação e desespero atuantes no livro sem demarcações de qual fonte viriam os jorros? Compartilham todos os personagens sinas assemelhadas, mas as vivem e sobrevivem, quando sobrevivem, de maneira individualizada, sendo impossível extirpar do lamento qual voz que o entoia.

### 3.2 Da maldição e do desastre: o fracasso de um quase patriarca

Mas jamais poderia supor o mal tão adiantado, e nem poderia imaginar que ele se mantivesse tão inerte ante o perigo, nem tão perdido em sua indecisão. Se realmente existia o perigo, como tantas vezes lhe fizera ver o Sr. Demétrio, já não devia ter ele tomado uma atitude qualquer, a fim de salvaguardar não sua própria felicidade, que esta não valia nenhum esforço, mas a pureza e a intocabilidade de outros seres que viviam à sua volta? E o que eu assistia era simplesmente o grito de desespero de um homem entregue à fatalidade das coisas (Cardoso, 2009, p. 250)

A leitura que proponho se principia com o personagem Valdo, pois é ele quem traz Nina, cuja vinda é o empurrão, impulso, nas costas da família que já beirava o precipício. Do escalonamento fraternal, disparidades que forjam assimetrias: Demétrio, altivez simulada e poderio ilusório; Timóteo, altivez teatral e potência latente; Valdo, entre e além dos dois, em franqueza e impotência. Em uma casa que não estivesse em decadência o único narrador possível seria Demétrio; em uma casa já morta, como está no final do livro, a palavra seria de Timóteo: como a leitora acompanha a queda, acompanha Valdo.

Desde o prelúdio do texto-pensamento de *Crônica* há um intercalar de tradição e modernidade: fundada na linguagem de feição memorialística-epistolar, configuração romanesca há séculos consagrada – ainda que em sua multiplicidade de narradores não tivesse sido muito comumente exercida em letras brasileiras até então – o que essa dicção antiga acaba trazendo, no entanto, é um efeito moderno, para além do deslocamento do fim de Nina para o início do livro; no seguimento seguinte, em que se narra a chegada de Nina à mansão da família já há anúncio de perdição futura, quando Betty percebe: “se abraçavam de um modo um tanto constrangido para recém casados (...) deviam ter discutido, pois já havia neles um ambiente de visível mal estar” (Cardoso, 2009, p.64).

O mundo narrativo, desde seu princípio, já está metamorfoseado em desgraça, feito destino inescapável; há crise e destruição, e mesmo o que existia antes é narrado sob a sombra do que virá. Qualquer felicidade ou pacificação dos personagens, cuja destruição é o objeto principal do romance, não aparece sequer como pré-figuração da desgraça, não aparece o equivalente do personagem Akkaki, do conto *O Capote*, de Nikolai Gógol se regozijando com sua maravilhosa nova aquisição, ou o personagem

Paulo Honório, do romance *São Bernardo*, de Graciliano Ramos, sem o suicídio evidenciado em sua mente.

Da linhagem consanguínea dos Meneses, Valdo é o personagem mais ativo no que concerne ao ressoar de tormentos; em sua linguagem se prolonga um sofrimento externalizado às voltas com dilema soterrados pela fatura da dissimulação, da reserva que opõe exposição e clausura. Em investidas fracassadas de recuperar algo há muito em danação, reconhece-se no personagem uma relação inexorável entre a responsabilidade perante a família e os desastres vertiginosos que o acoçam, um mosaico aterrador de gestos no limiar do irreversível – tentativa de suicídio; traições sucessivas; aproximações desastrosas ao filho – iconizam Valdo como aquele que não porta salvação, aquele cuja proeminência parece servir apenas de ressaltado para sua derrocada.

Dos arranjos do desejo, da culpa, do medo que depõem em reflexões permanentes que visam uma espécie de proximidade corpórea com o outro, interlocutor ideal, inacessível ou presente, vigora certo elemento analítico com feição sentencial que faz recobrar do tempo e de si ajustes inexoráveis. Entre o acúmulo de penitência pelo envolvimento desmedido com Nina e as nuances de violação, que se depreende da coletânea de sinais maculados de uma maternidade interdita, Valdo elege a figura eclesíastica para uma comunicação que visa a redenção impossível, a descoberta do enlace indecifrável:

(...) não sei se alguma vez o senhor já teve oportunidade de se avistar com minha mulher, também ela arredia dos Sacramentos e da Igreja. Ausente de casa durante muitos anos, devido a lamentáveis incidentes que em absoluto não dependeram da minha vontade e nem do meu controle, regressou agora, sob pretexto de que se achava gravemente doente. Após quinze anos era esta a única razão que poderia me comover. Desde sua chegada, no entanto, verifiquei que não se achava tão doente assim, e que fora ligeiros sinais de decadência, oriundos do tempo ou provavelmente do gênero de vida que levava (nunca foi uma pessoa de hábitos por assim dizer morigerados...), nada observei que pudesse justificar um regresso dessa natureza. Meu irmão, que teve papel preponderante na sua partida, tachou o seu regresso de fraqueza da minha parte. Discordei em princípio, mas começo a desconfiar que, como sempre, é do seu lado que assiste a razão. Apesar disto, se o senhor quisesse averiguar a origem exata dessa minha impressão, encontrar-me-ia em extrema perplexidade. (...)E a verdade é de que há muito veriquei que era ela portadora de certos elementos de mal-estar, ou melhor atuava sobre os outros (e sempre atuou) de um modo arbitrário, cínico e até mesmo, para ir mais longe, criminoso. (Cardoso, 2009, p. 239-40)

Sob a responsabilidade de reanimar o casarão, admite a expectativa que a vinda de Nina poderia instaurar um novo ethos; na expectativa da perfeição, experimenta golpes sucessivos de desacerto, e como um mau jogador encara a traição em seu viés

acidental ou possivelmente imaginativo. Diante de reincidência infinitamente mais terrível, percebe que não se tratava de fraqueza pontual e sim estrutural: nada pode fazer para impedir ou resgatar a casa. Nina efetiva a traição não como um deslize ou erro, e sim como um propósito.

Enredado em uma trama de culpa, seu fracasso diante da família é também primeiramente pessoal: não existe um Valdo que não seja um Meneses, constatação potencialmente extensível a uma máxima de que ele seria primeiro um Meneses para depois ser Valdo, não há espaço para sua individualidade. Sua individualidade, talvez, seja a insistência com o fracasso. Será seu fracasso proposital, uma possível e inconsciente construção de túnel de fuga, mais fácil de ser cavado de ruínas do que de um casarão-fortaleza?

Por todo o valor dado na casa à longevidade e tradição, não há um desnudamento hagiográfico das figuras ancestrais da família Meneses, sendo acessíveis apenas menções de passagem à mãe dos três irmãos e, bem mais constante e central, revinda de sombras e vestígios de uma persona bárbara e bestial, Maria Sinhá, tia de Malvina, matriarca das pulsões excêntricas soterradas dos Meneses. Cada filho se corresponde e se filia de maneira alegórica com a herança material e simbólica que os mitifica em um sul de Minas com serras, curruelas, vastos pastos, e com cartilhas tácitas de educação sentimental à custa de disseminações de histórias desde os burburinhos, silêncios e mexericos.

Demétrio, Valdo e Timóteo se diferem em um mesmo de pertencimento dissoluto sob mundos variáveis; o irmão mais velho julga recuperável o tempo de esplendor dos Meneses, da mãe dos irmãos, e da mansão que faz renovar a fé em uma ascensão meritosa: “Vem ela do Império, e representa várias gerações de Meneses que aqui vieram com altaneria e dignidade.”(Cardoso, 2009, p.65), o mundo de Valdo em sua materialidade de traições, de despesas, de desenganos ainda arrisca investidas (impelidas desde Demétrio pela urgência de recobro do prestígio, motivadas pela presença de Nina) para combater os anúncios e performances do fracasso e, por fim a percepção cataclísmica de Timóteo, que se abraça ao legado de Sinhá, de que é irrecuperável qualquer mundo ou espectro de mundo que acolha os Meneses com longevidade e esperança relativas à sua distinção.

Tudo se passa ao rastro de uma concentração de ditos que tornam o casarão repositório de um passado fantasmático. Casa que irradia segredos, que abriga histórias de empregados (que a decadente aristocracia nomeia criadagem) que, entranhados

àquele invólucro de pouso e hierarquias se tornam perpétuos em servidão, zelo e empenho. Nas palavras do médico:

Seu passado, exclusivamente seu passado, feito de senhores e sinhazinhas que haviam sido tios, primos e avós daquele Sr. Valdo que agora ia ao meu lado – Meneses todos, que através de lendas, fugas e romances, de uniões e histórias famosas, tinham criado a "alma" da residência, aquilo que, incólume e como suspenso no espaço, sobreviveria, ainda que seus representantes mergulhassem para sempre na obscuridade (esses Meneses não sabiam o que significavam para a imaginação alheia, o valor da legenda que lhes cercava o nome, sua força dramática e misteriosa, a poesia que os iluminava com uma luz frouxa e azulada. Sim, essas velhas casas mantinham vivo um espírito identificável, capaz de orgulho, de sofrimento e, por que não, de morte também, quando arrastadas à mediocridade e ao chão dos seres comuns. E não era isto o que acontecia, com a escória última daqueles Meneses que já não chegavam mais ao tope do prestígio mantido pelos seus antecessores (Cardoso, 2009, p. 259)

A composição do quadro dos funcionários reflete como o casarão congrega uma radiação de tempos e lugares distantes, todos como que postos a serviço da grandeza dos Menezes:

Enquanto subia a escada do jardim, fui logo informado de que o Sr. Valdo se ferira ao consertar uma arma velha . Quem me acompanhava era uma preta velha, antiga na Chácara, de nome Anastácia, e eu tinha dificuldade em compreender seu linguajar misturado, meio africano, meio sertanejo. (Cardoso, 2009, p. 72)

Eram exatamente quatro horas da tarde, quando eu o vi, presa da maior agitação. Não sei se o senhor se lembra dele, o jardineiro, que a mãe de meu marido trouxera criança para a casa. (Contavam como chegara, de boina preta, as calças arregaçadas, ainda com o sotaque português...) (Cardoso, 2009, p. 163)

Uma imagem subia à tona, antiga, e por momentos, como um grande jato claro, ocupava-me o espírito inteiro: Betty, moça ainda, quando minha mãe a chamara, a fim de ensinar inglês ao meu irmão Timóteo, um menino naquela época. Sua figura de então, miúda, estrangeira, com a maleta na mão e o guarda-chuva debaixo do braço, respondendo com dificuldade às perguntas que lhe eram feitas. (Cardoso, 2009, p. 444)

Pode-se afirmar que os Meneses são aristocratas também por não serem materialistas como os burgueses, sendo suas posses primeiramente pautadas não por novidades e interesse por avanços cada vez mais notáveis, e sim por preciosismos e tradição: idealmente estariam no plano do invisível. Fala-se pouco do lado material da família, e não só pelo constrangimento da penúria financeira; a pretensão de (re)ascensão social acalentada por Demétrio está condicionada a visita do Barão à casa, desejo que não figura como algo do plano material. A obsessão pelo zelo ao renome da



família é notada pelo sobrinho André, que desconhece os fatos passados que levaram Nina a uma espécie de degedo, como também ignora a paixão de seu tio pela Mãe, ou percebe-se, então, em uma escala de prioridades e afetamentos, que a perseguição ao *status quo* é radicalmente mais importante do que a presença esplendorosa de Nina na festa de aniversário do Barão:

Era aniversário do Barão: como todos os anos, meu pai e tio deviam comparecer à recepção que o mesmo dava em sua casa. Daquela vez, no entanto, discutiam em torno da ida de Nina, meu pai queria levá-la também, e meu tio, temendo sem dúvida a repercussão de antigos acontecimentos, opunha-se a que ela fosse. (Cardoso, 2009, p.196)

O apogeu desse apego à glória nauseabunda de agora, ao orgulho e distinção intrínsecos a um passado de linhagem aristocrática é identificado sempre em suas menções e tentativas de consolidação de laços com o Barão e sua família. Na confissão de Ana, relatando a fala de seu esposo:

Receberemos um dia a visita do próprio Barão. Quero apresentar uma esposa digna, alguém que possa ofuscar, pelas suas graças, essa Baronesa que trouxe de Portugal." 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. (Cardoso, 2009, p.109)

A possibilidade iminente de uma visita reputada em sua faceta nobiliária, a do Barão, exerce uma pressão taciturna no transcorrer da narrativa, questão que revela antes uma necessidade, sobretudo de Demétrio, de angariar prestígio frente ao esgarçamento da família, da casa, mas também denota a virtualidade da hospitalidade sendo exercida em uma plenitude imaginativa nas especulações e orientações de um anfitrião que vislumbra, na encenação ideal da recepção, a reconquista pelos Meneses de sua própria espacialidade doméstica. Nessa encenação os vínculos estratificados retornariam, como se a visita pudesse recolocá-los em um estágio retrospecto de mérito e de poder.

À indissociabilidade entre uma lei incondicional ou um desejo absoluto de hospitalidade, Jacques Derrida (2003, p.129) identifica a partir de sua distinção e heterogeneidade uma gama de interações que vão das requisições, das prescrições e das implicações. De suas reflexões o grau máximo de inquietação concerne à prática de um direito – o filósofo especula em torno de uma ética da hospitalidade que forjaria desde as injunções e conjunturas histórico-políticas uma outra cidadania, uma outra democracia – em latência de justiça que interveria e praticaria uma hospitalidade

incondicional. Que não impressione o traquejo estilizado de Demétrio ajustando o incalculável da decadência, burilando o calculável da chegada, da possível visita do Barão em avisos e diretrizes aos irmãos, à esposa, aos empregados, em nome de uma hospitalidade com visada à incondicionalidade – os Meneses de prontidão, como anfitriões extemporâneos – que em *Crônica* se distancia daquela categoria vislumbrada por Derrida, que se manifestaria para a efetivação (desde sua condição de inacessibilidade) de arranjos e comunhões constituídos entre estados, nações por uma radicalidade da alteridade.

Nesse sentido, as contradições tipificadas em torno da hospitalidade mineira: a mesma família que acata, em ruídos e mal-estar, o ensaio de acolhida ao Barão se transtorna e se sente ameaçada com a chegada de Nina. Da reatividade dos Meneses em suas antecipações de recepção, leis que regem o imaginário, que elegem o possível hóspede e a reconhecida inimiga; o Barão e Nina. A imagem de (não) acolhidas postas e juramentadas pela carência, pelo medo, pelo choque e pelo fascínio.

Se é na passagem fúnebre, na poética do velar, que a acolhida derradeira de Nina se dá em uma compensação outra: um drama com entreatos de cólera e desalento, é nessa mesma cena que Timóteo, o irmão cativo da casa morrente, impõe sanções irreversíveis à casa combalida. Em seu tributo à Nina, um misto de espetáculo da bizzaria e de sentimentalismo, Timóteo obstaculiza tanto a execução do rito fúnebre despertando uma condenação mais ampla, uma curiosidade e uma exposição ainda mais mórbida da família quanto corrompe a concretização de uma recepção tradicional ao senhor Barão.

Esse apego, como dito, se aplica à abstrações que envolvem a circulação da reputação da casa e conseqüente da família. Sobre essa fixação com a conduta da família, reveladora do hábito e da proeminência mineira, Betty, a governanta, toma nota, sobre Demétrio “Mais do que isto: mais do que o seu estado natal, amava ele a Chácara, que aos seus olhos representava a tradição e a dignidade dos costumes mineiros – segundo ele, os únicos realmente autênticos existentes no Brasil.” (Cardoso, 2009, p.65). Sua suposta grandeza é constantemente assombrada por antiguidades, centralmente por títulos de nobreza que ainda guardam valor social: a evocação ao termo Barão sedimenta um panorama social não só estratificado mas com uma compulsão ao domínio do prestígio.

Em seu estudo sobre o império “As barbas do imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos”, Lilia Moritz Schwarcz discute a concessão e a economia

simbólica que impregna distinções responsáveis por autoridade desde a ideia de diferença assumida na ostentação. A historiadora argumenta que cabia ao monarca eleger os futuros detentores de títulos como duque, marquês, conde, visconde e barão e que essa cessão passava pela “vaga noção de “serviços prestados ao Estado”, a ausência de leis regulamentadas para a concessão de títulos reforçando a subjetividade da seleção. Afinal, quem eram os escolhidos do rei? Em sua maior parte, a nobreza foi formada por pessoas relacionadas às atividades econômicas produtivas (fazendeiros): parlamentares, militares e profissionais liberais. (Schwarcz, 1998, p.240)

A historiadora realça que essas concessões, sobretudo as mais altas, foram distribuídas com veemência durante os governos de D. João VI e Pedro I; já nos 48 anos de governo de Pedro II é criada a “hegemonia do baronato sem grandeza”, título mais baixo da hierarquia, distribuído com generosidade aos barões cariocas do café, demonstrando Lilia que o número de barões sem grandeza atingiu o ápice nos últimos anos de reinado. Pedro II teria, segundo a historiadora alterado o perfil da jovem nobreza brasileira:

Por seu turno, boa parte desses barões eram “velhos conhecidos” — companheiros já idosos importantes na política e na cultura do Império, que d. Pedro II ajudara a criar. Com efeito, o monarca não só faria um uso maior do seu direito de titular, como alteraria o perfil da jovem nobreza brasileira. Segundo Sérgio Buarque de Holanda,<sup>37</sup> com d. Pedro II a velha nobreza dos senhores agrários tende a ceder seu posto a uma outra, sobretudo citadina, que é a das letras. Tudo indica, portanto, que o monarca, além de se imiscuir no projeto de “formar uma tradição”, cercava-se de uma corte de selecionados (Schwarcz, 1998, p.242- 243)

Para a historiadora, o baronato se tornaria assim titulação associada com os grandes cafeicultores do Rio de Janeiro, São Paulo e Minas Gerais: “uma forma de cooptação, mas também de compensação por ocasião das leis abolicionistas de 1871, 1885, 1888” (Schwarcz, 1998, p. 276). Schwarcz cita José Murilo de Carvalho, em seu *A construção da ordem, Teatro de sombras* para tratar do crescimento expressivo dos títulos de barão distribuídos nos últimos quinquênios do Império, bem como demonstrar o interesse da Coroa em pagar em prestígio simbólico o que tirara em interesse material.

Sobre a preponderância do passado na constituição de um ethos mineiro, Consuelo Albergaria argumenta que a supremacia do passado que se encontra perdido e irreversível conjugado a um terreno fechado não só pela presença das montanhas:

mas também por forte sentimento clânico e grupal, que busca sua força em si mesmo ao rejeitar a intromissão de elementos estranhos – capazes, talvez, de lhes ameaçar o estável (e incômodo) imobilismo – completa o quadro do protótipo familiar representado pelos Meneses. (Albergaria, 1991, p.685).

Sobre um mosaico com peças positivistas, a ensaísta argumenta que a determinação espaço-temporal é imprescindível para entender a mineiridade e acredita que a tristeza mineira tenha seu manancial pela região:

As montanhas determinam os horizontes e o ar seco da região, isolada do litoral por duas cadeias rochosas, cria uma atmosfera de intimismo, para a qual ainda concorre a presença de um céu muito azul, fazendo com que a impressão das distâncias não corresponda a dimensão geométrica: tudo fica aparentemente mais próximo e a percepção, alterada pela transparência, compõe uma atmosfera translúcida e reverberante na ilusão de aconchego e intimidade. (Albergaria, 1991, p.684-685)

Para a ensaísta, os desdobramentos e a conjunção desses fatores, geológicos, históricos, étnicos teria criado uma sociedade fechada e defensiva “com valores próprios, conservadores e reacionários, cujos traços principais são a desconfiança, o isolamento e o zelo na manutenção dos costumes, num tradicionalismo extemporâneo e paradoxal” (Albergaria, 1991, p.685). A autora também destaca a paisagem mineira e suas marcas de violação pela extração de minérios:

A presença de montanhas dilaceradas, cor de sangue pela presença do minério de ferro, marca de modo profundo a paisagem de Minas. Marca também os autores da mineiridade. E ainda que a cidade ficcional de Vila Velha possa representar praticamente qualquer cidade do interior de Minas, não parece sem propósito ligá-las às referências de Lúcio recolhidas no Diário sobre a “tristeza mineira”, numa viagem que faz à Uba. (Albergaria, 1991, p.684)

Não interessa aqui fazer um mapeamento etnográfico em comarcas do sul de Minas para eventualmente identificar um Barão com nome e sobrenome similares ao personagem de Cardoso, nem de averiguar, porventura, de quando advém a titulação do Barão de Vila Velha; antes importa absorver a disseminação desse título como insígnia de poder, de distinção, pela leitura da espera, da reverência praticada pelos Meneses a esse fazendeiro. A magnificência assumida por um Barão pode ser reconhecida desde as cortesias orquestradas em um teatro de costumes que vê na figura que ascende um mediador e facilitador à essa outra instância de reputação, também a ideia de um Barão, como alcunha, pode condensar em seu comparecimento um laivo de tradição que personifique sua linhagem, seus antepassados e seus legados materiais e alegóricos.

Não é o país, a geopolítica, as transformações do capitalismo que vislumbram devassar as contas dos Meneses, e sim a noção de mal espraidada pela narrativa, a curiosidade mórbida, o prazer de ver o outro sofrer de aparentemente todos que os

cercam: “ já se dizia abertamente que fora uma tentativa de suicídio, porque a mulher pretendia abandoná-lo. Esses mexericos da roça, (...) eram recebidos com grande prazer, como aliás todo fato desabonador para a gente da chácara” (Cardoso, 2009, p. 152); assim como a disposição de pegar para si o que vai restando do antigo patrimônio. Do farmacêutico com suas demandas repetidas a Demétrio pela arma, pedindo “Veja essa parede que carece tanto de reparos! Há dois meses espero conseguir o dinheiro necessário, e até agora não fiz nem sequer para encomendar um tijolo.” (Cardoso, 2009, p. 58) e a Valdo, dezesseis anos depois, para revelar o que tinha ocorrido na transação de sua primeira narrativa: “Os tempos são duros Senhor Valdo (...) – Quanto? (...) guardei um silêncio cheio de dignidade” (Cardoso, 2009, p. 475). A ganância sequer se restringe aos que estariam em classes mais baixas: a filha do barão se dispõe a interromper o velório, talvez por ser “afetada das faculdades mentais”(Cardoso, 2009, p. 498), para pedir as elaboradas roupas de Nina, talvez apiedando-se da falta de elegância das meninas nos eventos de gala da instituição:

não sei se você sabe, mas temos na cidade um orfanato para meninas. Se não fosse incômodo Senti-me estupefato: ousaria ela pedir as roupas – aquelas roupas – as que Demétrio jogara fora como infetadas?  
– Se não fosse transtorno – continuou ela imperturbável- gostaria de aproveitar aqueles vestidos para as pobres órfãs. (Cardoso, 2009, p. 499)

Mais atuante ainda é a imobilidade da própria família. A imperícia de Demétrio ou de Valdo de resolver os impasses materiais da família está lado a lado com a incapacidade para resolver os impasses emocionais, pois têm como tão interiorizados o status e a bonança que encaram suas posses como extensão de sua grandeza espiritual, egóica: a postura adequada para lidar com o problema é viver como se não existisse, tomando por inadmissível menções a ele, exceto em momentos muito estratégicos. A decadência chega a ganhar expressão por tiques faciais inautênticos, nas palavras de Justino, antigo confessor da matriarca:

O homem que se achava diante de mim possuía a ânsia, o brilho inquisitivo do olhar e até mesmo os tiques e repuxados que haviam caracterizado minha amiga nos seus últimos anos de vida. Só que, aquilo nela era autêntico, nele como viera de empréstimo, por um cambalacho cujas razões eu desconhecia, mas que o instauravam naquele ambiente para mim tão carregados de lembranças, com a precisão e a leveza de um impostor bem-sucedido podia pelo menos garantir que se dera na casa uma transformação quase radical. (Cardoso, 2009, p. 296)

O empenho do irmão mais velho em dar a ver a comunidade extra-muros uma unidade proporcionada pela longevidade dos Meneses como insígnia de solidez é

decisivo em sua resolução em ser um anfitrião hostil a Nina, que figura como ameaça ao seu controle e estabilidade. No transcorrer da primeira recepção da nova moradora da casa, ainda assaltada pela transformação das paisagens e alarmada com o jeito dos mineiros “(“Ah, Minas Gerais, bradava ela, essa gente calada e feia que viera observando no trem. Pelo jeito eram tristes e avarentos, duas coisas que ela detestava. )” (Cardoso, 2009, p.65), Demétrio já escancara de forma teatral o declínio das posses da família, talvez para descalibrar a aura de moço galanteador e rico do irmão, talvez por querer já expulsar toda chance de mudança, de fuga de seu controle. Aqui um registro do confronto entre os irmãos que já dava sinais “ (...) e que agora, provavelmente, teria de recorrer a um meio violento para desencantar aquela “preciosidade” do Rio de Janeiro.” (Cardoso, 2009, p. 55), desde o comunicado de atraso de Nina reportado por um telegrama; um primeiro contato que, ao ser encenado, já explicita a relação de confronto constante, que há de se desenvolver de troca de acusações explícitas a maquinações ardilosas e sorradeiras:

– Não grajejo – tornou o outro. – E já que você imagina reformas, consertos no Pavilhão do jardim e não sei que mais, talvez conte com um empréstimo de sua senhora, não?

Nada se alterou no rosto de Dona Nina – apenas ergueu as sobrancelhas e declarou com frieza:

– Casei-me com um homem rico.

– Rico? Foi isto o que ele disse? – gritou o Sr. Demétrio.

– Foi.

Ele, que se inclinara exageradamente sobre a mesa, voltou a tombar para trás, e com tanta força que temi vê-lo cair, arrastando a cadeira.

– Mas não tem nem onde cair morto! Devemos aos empregados todos, à farmácia, ao banco do povoado... Não, está é forte demais.

Só aí a patroa pareceu perder a calma. Atirando o guardanapo sobre a mesa, e com um tremor nos lábios, exclamou:

– Ah, Valdo, isto é uma humilhação. (Cardoso, 2009, p.67)

Hostilidade esculpida em um temor e em ataques que esboçam sentidos que orbitam entre as categorias de resguardo e de proteção. A intensidade daquela vinda já conflagrava uma agitação absorvida como negativa pelo irmão mais velho que outorgara a si um posto de guardião da pacacidade – temerariamente conquistada com a neutralização de Timóteo em um quarto – dos bons costumes mineiros. O modo de vida sustentado ali seria incompatível com o espetaculoso requinte reivindicado por Nina:

Com um movimento atrevido, que parecia significar que ela jamais se submeteria à economia estreita dos Meneses, afastou a cadeira, e ia afinal abandonar a sala, quando o Sr. Demétrio a deteve:

– Desculpe, Nina, mas é que todos aqueles chapéus e vestidos são inúteis na roça. Você sabe que estamos na roça, não sabe? Aqui – ele apontou com um gesto displicente – as mulheres se vestem como Ana. (Cardoso, 2009, p.68)

Diferenças que pontuadas instauram um para além de conflitos, longe do cessar fogo, um massacre cotidiano à Ana que insiste na não rendição, já que esse ódio provocado pela liberdade e beleza de Nina a impõe uma nova lógica de vida:

A patroa não pôde deixar de olhar a pessoa que ele designava, e acho também que foi desde aí, desse olhar largado de alto e cheio de espantoso desdém, que a inimizade para sempre surgiu entre ambas. De pé, um pouco afastada da mesa, um sorriso assomou-lhe os lábios – e continha ele todo o veneno existente nesse mundo. (Cardoso, 2009, p.68)

Nina não se encerra em imposições, e a nitidez desse ânimo cidadão, crescida do maravilhamento travestido de desgosto por parte de Demétrio e Ana, suspende quaisquer possíveis traços da celebrada e habitual hospitalidade mineira. Nessa primeira estadia, Nina tem sua estranheiridade demarcada e espacialmente configurada com seu alojamento no pavilhão. Além de não existir traço algum daquela hospitalidade que Derrida nomina como incondicional “que ultrapassa o direito, o dever ou mesmo a política.” (Derrida, 2003, p.117) se sustenta em fraquejo “a hospitalidade circunscrita pelo direito e o dever.” (Derrida, 2003, p. 117), assim, o corromper mútuo assinalado por Derrida seria a única hospitalidade possível aos Meneses, a não hospitalidade.

Pelas narrativas e diálogos dos personagens (sobretudo Valdo e o Coronel Amadeu Gonçalves), isto é, pelo material que se tem acesso no romance, Nina não parece ter tido a vida cosmopolita no Rio de Janeiro da qual afirma sentir tanta falta. Não há narração sua anterior à vida na Chácara que não seja a penúria do apartamento com seu pai, rodeado do amigo, ex-colega, que lhe busca a filha sob múltiplas estratégias. Os apelos de Nina endereçados a Valdo após a separação e seu retorno ao Rio de Janeiro sublinham sua condição de mulher não divorciada, desquitada, legalmente e que não pode ceder a quaisquer flertes “Você sabe muito bem que o fator financeiro nunca pesou em minha vida” (Cardoso, 2009, p. 44). Apelos que recobram de Valdo senão o pagamento das mesadas, um pedido de desculpas:

Lembre-se de que quando parti de sua casa, sob a injunção da mais horrível das calúnias, nada levei comigo a não ser alguns lenços com que pudesse chorar minha desdita. É tempo pois de que se lembrem de mim para outra coisa que não seja a acusação e a injúria. Não estou sozinha neste mundo, graças a Deus, e saberei me defender, ainda que para isto tenha de despender minha última parcela de energia, e verterminha última gota de sangue. Preste atenção, Valdo, para que eu não seja obrigada a tomar atitudes extremas. (De novo tremo, e meus olhos se enchem de lágrimas: não, Valdo, sinto que posso confiar ainda na lembrança do amor que nos uniu. Sei que tudo se resolverá calmamente, que você me enviará o dinheiro de que necessito para viver - e que assim, um ato de justiça e de compreensão virá amparar aquela que em outros tempos foi tão ignominiosamente obrigada a abandonar seu próprio lar.) (Cardoso, 2009, p. 45)

Em carta endereçada ao Coronel, Nina expõe a apatia que circundara sua segunda chegada à Vila Velha, delineando-se o ethos pétreo da família, a indisposição de ceder (pelo menos de maneira pública, aberta) diante de suas súplicas:

Apesar do meu aviso, ninguém me esperava na estação. Os Meneses perdoam dificilmente, e eu temia que o acolhimento que me dispensassem não fosse dos mais calorosas. Acrescia isto um certo sentimento de vergonha, pois sabia que eu me achava mal vestida, e que além do mais a doença me empalidecera e me debilitara. Em qualquer situação, sempre fora uma mulher que se destacara pela elegância; agora, numa circunstância em que necessitava de toda a força dos meus atrativos, surgia naquele estado, denunciando as maiores privações. Sei que o Senhor Coronel poderá se admirar dessas afirmações, lembrando-se que sempre se esforçara para não me deixar faltar coisa alguma. (Cardoso, 2009, p. 207-208)

Não são invectivas de negatividade desprovidas de motivação; Nina estabelece como que com naturalidade seu lugar crítico, tanto no sentido de tecer comentários de depreciação ou de reparação quanto de ser centro de instabilidade. Na primeira carta de Nina a Valdo, se agita uma análise impiedosa acerca dos Meneses: seu lugar de fala, clamando pelo retorno desde sua situação de penúria, é, segundo a personagem, o de uma cachorra abandonada na estrada, entre um misto de acusação, vitimização e provocação. Nina rapidamente se inscreve em uma dimensão de resistente vilã ou seria obstinada mártir, daquelas mulheres que custam a morrer e que “é necessário que tentem várias vezes a minha morte, para que eu realmente desapareça, e interrompa minha ação no mundo dos vivos.” (Cardoso, 2009, p. 37); ao interpelar o marido, elege o desdém para fazê-lo entender a falta de esperança que fundava aquela realidade da família:

Por exemplo, as mesadas que me prometeu – lembra-se? – jamais se concretizaram, e sempre vivi à espera de que a situação da família se desafogasse, se bem que no meu íntimo tivesse certeza de que jamais sairiam de beco em que voluntariamente se meteram. (Cardoso, 2009, p. 39)

Nesse crescente de advertências, Nina forja seus apelos sabendo da concreta possibilidade de não ter um aceno positivo de Valdo: “Ah, Valdo, não há nenhuma piedade em seu coração? Vocês, Meneses, não são feitos de essência humana?” (Cardoso, 2009, p. 41)

Digo isto, porque sei hoje que a construção, e mais do que isto, a manutenção desta Chácara, equivale a uma despesa inútil, e poderia ser poupada, se não achassem todos que abandonar Vila Velha, e esta mansão dispendiosa, fosse um definitivo ato de descrédito para a família. A verdade é que antes de desmembrarem a velha Fazenda do Baú, e dividirem as terras entre credores que poderiam muito bem esperar, teria sido melhor temporizar com a situação, remodelando apenas a casa que hoje apodrece no contraforte da serra. Posso afirmar que, indo até lá algumas vezes a cavalo, encontrei nela uma poesia e uma dignidade que nem sempre vislumbrei nesta construção



pretensiosa onde hoje vivem... Tivessem feito o que eu tanto apregoei, liquidado a casa, vendido os trastes, diminuído a criadagem, loteado as terras e entrado em acordo com o resto dos credores, não estaríamos agora na situação de-

.....  
.....  
que são as mesmas de antigamente. (Cardoso, 2009, p.39)

A revinda de Nina é conduzida por sua habilidade em explorar e manipular a atração e interesse dedicados a ela outrora. Em carta-resposta de Valdo, o marido os inscreve, os dois, na mesma culpa “por tudo o que não soubemos levar avante - e se construímos a culpa, também fomos as vítimas.” (Cardoso, 2009, p. 128). Valdo acata com resignação ao pedido da esposa de retornar à casa que agora parecem se sobrepor ao desdém costumeiro do passado: “Resta-nos, como essas ervas desesperadas que se agarram às paredes em ruínas, a nostalgia do que poderia ter sido, e que foi destruído, por fraqueza nossa ou por negligência” (Cardoso, 2009, p. 127). Das correspondências trocadas acerca do regresso perpassa sempre o fantasma de Demétrio como instância máxima de julgamentos tácitos. Um trecho da carta de Nina revela essa constante reserva ao cunhado:

Vejo Demétrio inclinando-se como uma sombra por cima do seu ombro, e desabafando: "Até onde não ousará ela chegar ... " Mas que Deus me perdoe, tenho para mim que as opiniões de seu irmão não são coisas que uma pessoa sensata deva levar em conta, pois são movimentos de um ser mais fanatizado pelos preconceitos do que mesmo um julgamento equilibrado e justo. (Cardoso, 2009, p. 39)

O retorno de Nina teria um aspecto arrematado de vingança não fosse a mágoa que sente por Valdo, a quem parece experimentar e dedicar certo amor, e, também a desilusão, a nostalgia que devota aos momentos vividos com Alberto naquela chácara que humanizam a personagem, despojando ela de uma vilania absoluta. Como o texto-pensamento não se porta como um guardião de sentidos, toda suspeição a palavra vertida como carta ou os demais gêneros é possível. A vingança de Nina é decantada em um processo de diferenciação à de Ana, enquanto a auto-comiseração de Nina tem um desígnio específico, algo entre a comoção amorosa e a compaixão cristã de Valdo, a vitimização empreendida por Ana tem como mira não ações, gestos e sim a formulação de um contínuo praguejar revestido de uma obsessão para além do fim do mundo.

Da mesma maneira que a exortação à transgressão aparece em fôlego hinístico, também ganha nitidez os elos e atribuições oriundos de uma teatralidade tácita de filiação à casa, à família. Essa conexão deteriorada (ainda que onipresente) torna remota a escalada a uma assimilação hospitaleira entre os entes da casa. Aqui, Nina, após uma

aproximação hostil de Ana que rompe a concentração de silêncios entre as duas, lança nesse panorama de discórdia lutuosa, seu assombramento constante, motivo de recuo e de persistência. Essa hesitação seja aos confinamentos totalizantes de aspiração moral ou os acessos fragmentados ao território das violações revela uma Nina em negociação contínua com o devir:

As tardes que passamos juntos, rosto colado contra rosto, forjando planos que na verdade nunca se realizaram, mas que embriagavam só de serem imaginados. Era bom ficar assim, eu bebia sua respiração, e palpitávamos como se fôssemos o mesmo corpo. Quando voltava a mim, lembrava-me de que estava ligada aos Meneses, que pertencia a esta casa, que existia uma realidade. Foi isto o que me perdeu, o que nos perdeu. Hoje... (Cardoso, 2009, p.292)

Diante da dicção de abrasamento erótico e de um manejo da linguagem que investe em um encadeamento de experiências que radicalizam as formas tipificadas do *ethos* mineiro, percebo como a economia de sentidos que convulsiona o ritmo (assim como o espaço e os personagens) ganha à medida da minha interação com o texto uma proporção de estrangulamento, reforçado sobretudo pelo devir da morte presente em todo o gesto da escritura. O convívio perene com o estranho, insinuado no aviso da chegada e depois condensado na acolhida a personagem Nina, repercutindo na dinâmica textual-literária um processo de despersonalização frente ao outro (os outros, texto, leitor, escritor) catalisado pelo preenchimento de sentido, pela fragmentação do doméstico, negociando a esquiva, a traição, o pecado. O duplo apagamento, da questão e do nome, discutido por Jacques Derrida, também é inegociável na trama analisada; nesse sentido, cabe a problematização do filósofo para pensar na estada de Nina na chácara:

E mais justo e mais amável perguntar ou não perguntar? chamar pelo nome ou sem o nome? dar ou aprender um nome já dado? Oferece-se hospitalidade a um sujeito?  
a um sujeito identificável? a um sujeito identificável pelo nome? a um sujeito de direito? Ou a hospitalidade se torna, se dá ao outro antes que ele se identifique, antes mesmo que ele seja (posto ou suposto como tal) sujeito, sujeito de direito e sujeito nominável por seu nome de família, etc.? (Derrida, 2003, p.27)

A concentração de uma retorsão temporal, de uma linguagem reflexiva (o eu falo) faz repontar o “risco a que nos expõe a experiência literária” (Blanchot, 2011, p.38). Dos repiques desse risco, *Crônica* proporciona uma experiência limítrofe entre os abismos do pensamento e os “estranhos processos de hospitalidade” (Derrida, 2003).

Da afetação aos impasses, os périplos vertidos em/nas missivas precipitam estranhamentos que se distinguem da ideia de presentificação do mundo ficcional atado

no estatismo do referente. Entre os contatos intermitentes e inchados de granulações com os outros afantasmados da família Meneses, aqueles estranhamentos (meu/da escritura), ao invés de estacarem o inevitável, caminham frente a ele. Contenção e erotismo marcam a tônica de uma experiência que é travessia, transbordo, do limiar em espanto daquilo tonalidade-lembrança do rito, da liturgia que aqui não presentifica o mundo, se insinua um jogo incalculável que prescinde de uma forma de consignar o sentido (Nancy, 2012). O texto escritural lida com essa espectralidade da linguagem que depõe sobre os rumos do si, do outro em movimentos de afetação, de dissimulação.

Na sequência alongada em que o lacerar da Chácara e o descentramento da linguagem despojam-se da fidelidade a um lugar positivo dos signos, os efeitos de simultaneidade do texto literário, a ambivalência jorrada pela dissimulação embotam a capacidade de controle da figura autoral, abrindo o texto escritural à atração, à dispersão das experiências, das ressonâncias.

A prática de um não domínio do tempo em *Crônica* suplanta a dinâmica das prefigurações, introjeções impositivas: “Devagar ele ia se despojando do seu segredo — ou envolvendo-se noutra, mais denso e mais inapelável”. (Cardoso, 2009, p. 167). Da abertura à alteridade fissurando acolhimentos, penso nesse fluxo de fascínio operado pelo rastro do rastro que desmobiliza as imposições de sentidos, os desvelamentos absolutos. Assim, a atração e a pergunta pelo outro no texto se perpetuam nas longas permanências entre os limites e as quinas de uma casa/textualidade em abertura, “transmissível ao infinito” (Derrida, 2011, p. 16).

Os retornos desmesurados de Nina à casa morrente desalinham o tom retrospecto do romance, desencadeando uma expressiva desestabilização com o mundo representável já que a irrupção das febres, dos presságios, das transposições labirínticas à curiosidade dos outros, diz respeito sobretudo aos escapes, às dispersões das vozes no domínio da impossibilidade do texto literário:

Dir-se-ia mesmo que a pobre morta, enrolada no seu lençol e estendida sobre a mesa, era um fator que muito poucos levavam em conta. A verdade é que se despersonalizara, já não era mais o motivo longínquo da reunião, e os visitantes, esquecidos, conversavam aos grupos, alguns até mesmo em voz mais alta do que seria conveniente. (Cardoso, 2009, p. 478)

De um rastreio de vinganças que envolvem os índices de mulheres fortes, desterro, vingança, a leitura ocasionalmente evoca outros casos de personagens femininas que suscitam a destruição, primeiramente talvez a prototípica aniquiladora de domínios, Medeia. Os intentos de Nina não se apaziguam em encaixe perfeito nas

motivações psíquicas da personagem da famosa peça do tragediógrafo grego Eurípedes; não aposto nessa possível senda interpretativa de que assim como Medeia, Nina vislumbraria no ataque friamente calculado, na mácula que despertaria o terror no filho, um meio de atingir e destroçar os Meneses. Se fosse esse seu alvo, não faria sentido uma comunicação desse enlace, dessa corrupção à toda família? Sua composição confusa (ou difusamente vislumbrada pela leitura de cartas e narrativas tendenciosas) não pode ser igualada ao ímpeto de heroísmo (ou vilania) da filicida arcaica.

Ouvem-se as invectivas apocalípticas de Timóteo, que Nina escuta com disposição amiga, sem necessariamente compactuar-se por completo a elas. Adentrando o tumultuado terreno da última confissão de Ana, a ser discutida mais pormenorizadamente em seu respectivo subcapítulo, chega-se inevitavelmente a este questionamento: se André não fosse realmente seu filho e, sim da cunhada, seu cálculo de devastação seria falho, pois não estaria atingindo um Meneses naquela encenada relação interdita, uma vez que reconhece em André traços, trejeitos do jardineiro Alberto. Mesmo que André seja tomado alegoricamente com um Meneses, não vinga desse enlace quaisquer sombras que transmutasse André em um Édipo à consumação da morte. André anseia viver para lembrar Nina, não renega sua história por mais que essa o lance inequivocamente a um mundo de apelos inexoráveis.

Ao que etimologicamente o nome da personagem suscita planos astutos e genitália, Medeia pervive desde sua força persuasiva principalmente intelectual, e que, conjugada a seu poder encantatório, a torna figura agônica em um mundo marcado pela quebra de pactos, pelo traço heroico do desfecho. Sob esse signo da traição, da ruptura dos votos, Medeia em sua força brutal segue obstinada em transvalorar pela via da vingança a realidade que se manifesta pelo anúncio do casamento de Jasão e Creusa. Vale destacar seus vislumbres de destruição condensados do verso trezentos e sessenta e quatro ao trezentos e oitenta e seis:

Quem nega a prevalência da maldade?  
Mas que assim seja não é certo ainda.  
Do embate, os neocasados não escapam,  
e o sogro, da mais grave pena. Nunca  
bajularia o rei, não fora o que  
arquiteto, tampouco minhas mãos  
o tocariam. Quando postergou  
minha expulsão, Creon chegou ao cume  
da estupidez: perdeu a chance única  
de inviabilizar o que eu vislumbro.  
Hei de fazer do pai, marido e filha  
Uma trinca sinistra, pois domino  
imenso rol de vias morticidas,  
embora ignore por onde começo:

meto fogo no ninho conjugal,  
enfio-lhe a lâmina no fígado,  
em passos silenciosos pela câmara?  
Há um senão: se me pegarem paço  
adentro, maturando meu projeto,  
a corja ri de mim, sem vida. A via  
mais eficiente, para a qual nasci  
sabendo, é capturá-los com veneno.  
Assim será! (Eurípedes, 2012, v. 364-386, p. 57-59)

Medeia vislumbra frente aos seus atributos de feiticeira o reconhecimento e a altivez de um pertencimento nobre que seria participado a ela pela comunidade estrangeira de Corinto. Nina, de antemão, tem seu poder reconhecido, como se Medeia tivesse se tornado rainha, mas o trono não é sinônimo de assimilação, de acolhida; a personagem de Cardoso assim experimenta uma inadequação advinda do constante receio, das constantes desconfianças e da perseguição contundente orquestrada principalmente por Démetrio.

Do regresso alvoraçado como promessa íntima de Nina para sustar a doença: um festejo improvisado porém grandioso e emblemático pela sua presença fulminante em um vestido verde-escuro decotado. Uma opulência em desgaste, esforços para reinaugurar uma época de armistício, de convalescença quando o terreno já está salgado e danado. Da pedagogia dos longos exames a Nina, Ana reconhece a partir desse evento a velhice que ali desponta e a doença aportada no corpo “havia ali uma pressa, uma fome de destruir que parecia ser o secreto signo da Providência.” (Cardoso, 2009, p. 397). O espetáculo de negação da doença sintetizada na resposta dada a Demétrio quando este a questiona sobre seu estado de saúde “– O médico disse que eu não tenho nada – e depois de avaliar um minuto, como se estivesse medindo a importância do que ia pronunciar: – Necessito apenas de repouso.” (Cardoso, 2009, p. 398).

Toda essa ruína catalisada pela atuação e presença (e mesmo ausência) de Nina dentro da casa produz necessariamente o extraordinário peso na consciência de Valdo, que tem como suicida fracassado uma de suas primeiras figurações na narrativa. A cunhada, Ana, é com ele ao mesmo tempo compreensível e impiedosa: descreve-o como o mais amável dos Meneses “em quem o silêncio encobria não um frio egoísmo, mas certa distinção de caráter.” (Cardoso, 2009, p.396), porém o responsabilizando pela aura ruínosa da casa e pela decadência da família. O relato ainda aposta em uma visão assombrada da casa condenando Valdo por aquela desenganada acolhida:

Vendo-o, e o prazer com que a acolhia novamente, era impossível não supô-lo responsável - a casa, que só por milagre ainda se mantinha de pé, projetava

sobre ele a sua sombra, e parecia condená-lo, acompanhando-o até o limite onde a charrete estacara. (Cardoso, 2009, p.396).

Seu fracasso não configura um caso solitário ou mesmo atípico na literatura moderna, que em muitas de suas acepções é tida como inaugurada por Dom Quixote, fracassado prototípico em seus duelos ridículos contra dragões-moinhos, e centralmente reatualizada por Emma Bovary, suicida de seus próprios desejos. Tratando de uma polêmica do meio literário brasileiro, o próprio Cardoso se declarou em termos explícitos quanto a essa questão, no texto “Quase um manifesto” de 1947, respondendo a reclamação de Mário de Andrade (este edificador da nova cultura mais autenticamente brasileira) de que os romances que eram recentemente publicados tratavam apenas de fracassados:

Não sei o que desejava o grande escritor paulista ao proferir semelhante libelo que nos romances modernos se retratassem os “vitoriosos”? Mas a história dos vitoriosos, se existe, não interessapois os vitoriosos não contam só possuem a única e repetida história, são no fundo criaturas que fizeram um pacto com a vida – e não é isto o que procuramos. Seria melhor dizer que o homem moderno não é bem um fracassado, mas um massacrado. Esse homem subterrâneo, esse ser atormentado e de alma nua que tanto nos horripila às vezes, é exatamente o continuador dos romances clássicos que o século passado nos transmitiu: a época nova, inaugurada com os intermináveis monólogos de Dostoievski, prosseguiu através da voz precursora de alguns filósofos até arrebentar nessa figura de hoje (...) figura do herói contemporâneo, sentimos que não estávamos vivendo uma louca aventura, mas que em nosso coração se abrigara a imagem real de uma recente e desgraçada humanidade. Terminada a segunda guerra, podemos tomar contato com os representantes mais fieis dessa literatura de desespero. Os nomes nos sobram, é o de Jean Paul Sartre, de Albert Camus, o de Simone de Beauvoir, o de René Laporte, de Dominique Rolin, de tantos outros que parecem continuar a linha precursora de Kafka, Julien Green e alguns outros. Esses são os representantes mais típicos do homem secreto, angustiado participando mais do mundo do mito do que propriamente da existência social e restrita onde estamos acostumados a trafegar. (Cardoso, 1991, p. 760-761)

O fracasso de Valdo, no entanto, não está em ataques ou defesas de cavalaria mal sucedidos, ou protagonizando adultérios frustrados na tentativa de fazer de sua vida um emocionante romance romântico: sua aventura é um casamento que se destrói como que por si só, sendo talvez essa a impressão do duplamente traído – é a atuação e irresignação de Nina e, futuramente, de seu câncer (a mortalidade carnalmente exposta em putrefação) que implodem a casa. Destaca-se frente a essa trama de reverberações funestas a passividade da família como um todo, capitaneada pela de Valdo. Passividade assimilada pela sintaxe de miasmas que circunscrevem os Meneses a um terreno de paralisia superficialmente voluntária.

O primado da reação é providência de Nina que não teme pela casa nem por seus convivas; antes, incita confrontos e estranhamentos que forjam uma ruptura da estagnação pelo gesto da escritura. À deriva da descrença e da impotência os personagens se abalam desde a presença de Nina e em um contínuo de espanto e de maldição assumem o resto de suas vidas em um lastro de perdição, de súplica e de nostalgia em seus diários, testemunhos, confissões.

A experiência de erotismo de Valdo se dá primeiramente pela perda, irrevogavelmente marcada pelo seu fracasso, figuração primeira como homem traído. Qualquer felicidade acessada por ele já é passado distante desde o início do texto, mencionada muito rapidamente em momentos de melancolia e súplica:

Você sabe, Valdo, o quanto fomos felizes naquele Pavilhão; você sabe dos tempos que ali passamos, e do modo estranho e repentino como tudopareceu renascer entre nós. O tempo escorria como se fosse de seda. Eu mesma, admirada, apertava-o nos braços: "Valdo, tudo é possível, nós nos amamos." Era um grito simples, uma coisa inarticulada que milhões de mulheres já haviam dito antes de mim - e no entanto eu sentia como se para nós o mundo estivesse rodando numa órbita diferente. Compreende, Valdo? Eu tinha exatamente o que desejava, o absoluto, o infinito. (Cardoso, 2009, p. 90)

Um outro perfil avaliativo sobre a presença de Valdo na narrativa é tracejado pelo farmacêutico, sem esconder sua admiração e simpatia, sublinha e redimensiona os atributos:

existia certa dignidade em tudo o que se referia ao Sr. Valdo, e ao mesmo tempo uma tristeza tão grande, um sentimento de tão constante solidão, que esses atributos, pela sua força, convertiam-se em fatores de indiscutível prestígio. As mulheres, particularmente sensíveis a essa espécie de graça, sabiam adivinhá-lo à distância, e sempre se extasiavam: "Que homem, que romantismo, que finura de modos!" E não era possível duvidar de que para quase todas ele era permanentemente como um pequeno deus íntimo. (...) Sr. Valdo compunha um tipo perfeitamente adequado às lendas que corriam por sua conta. Muitas vezes vi mocinhas casado iras se debruçarem à janela após sua passagem, olhando-o com malícia ou rindo - e esse rastilho de emoção costumava prolongar-se até longe, pelo menos enquanto durava sua caminhada pelas ruas (Cardoso, 2009, p. 95)

Talvez impulsionado pela história de resgate que acredita ter protagonizado ao providenciar uma saída à Nina do acossamento por parte do Coronel, busca em seu casamento uma situação de controle completo de uma submissão aquietada, algo que provavelmente se equivaleria a de seu irmão com sua cunhada, querendo encantamento e dominação do encantamento, quando, na verdade, Demétrio soube ao escolher Ana que a conjugação dos dois fatores seria impossível. Dentre as últimas reflexões de Valdo:

Amava-a, amei-a desde o primeiro minuto, mas também desde o primeiro minuto despertou-me ela um sentimento paternal e de proteção, que nunca

pôde se exercer no decorrer de nossas relações – ah, como era ela violenta e independente, como era inadequado meu instinto de proteção! -pelo menos jamais cessou de existir.” (Cardoso, 2009, p. 443)

Nina não é uma personagem inábil, mas antes a sedutora que se detém radicalmente no entrelaçamento das palavras. Leyla Perrone-Moisés, ao argumentar que a reflexão sobre a sedução é inseparável da reflexão sobre a linguagem, considera que a linguagem não é só meio de sedução, é o próprio lugar da sedução: “Nela, o processo de sedução, tem seu começo, meio e fim. As línguas estão carregadas de amavios, filtros amatórios, que não dependem nem mesmo de uma intenção sedutora do emissor.” (Perrone-Moisés, 2006, p. 13). Nina como Helena, personagem homérico, porta além da imponência e graça, um domínio atrativo sobre seus interlocutores e a leitora. Nas cenas de interpelação, saudável ou enferma, ou no comparecimento escritural nas missivas, nas confissões há uma conjunção da intenção sedutora com uma linguagem de empenho atrativo, fascinante. Se não obtém êxito, a longo prazo, em alastrar esplendor, difundir sua altivez, é porque no mundo esculpido em *Crônica* não existe êxito ante a morte, nem mesmo o temporário de sobreviver a quem morre em determinada hora, pois serão acometidos pelo luto e o terror. De todos os personagens da Chácara, é Nina a que mais próximo se encontra de um não-fracasso, mesmo morta, ao final.

Não há superação de perda para nenhum dos desprovidos de Nina, dos abandonados pela morte de Nina. As reações passam por negociações de surpreendente (ainda que parcial) superação em Valdo, por negações e confinamento, em Ana, e por uma nostalgia eterna, André. Dos três, civilmente, é Valdo efetivamente o viúvo da demorada morte do final do livro, e a partir da tristeza da perda e da revelação adquirida ao custo financeiro do farmacêutico, rompe suas relações com Demétrio e nunca mais volta à casa, sem contudo imaginar conseguir se livrar das marcas daquele passado, daquele mundo.

Uma afetação inegável, uma consumação irrecuperável de uma família diante de uma doença de Nina frente ao ethos de uma casa que ultrapassa sua imanência de paredes e não chega transcender o estado de putrefação assumido em sua morte, pois se correlaciona com ele em uma condição limbática de negação, apropriação, nostalgia. A queda do casarão dos Meneses é uma queda pelo gasto desmedido, pela soberania de uma animalidade que singulariza o humano pela linguagem, pelo sexo, pelo ciúme, pelo fracasso. Animalidade em uma acepção de transgressão, do extrapolar das condutas sócio-religiosas, do fazer vacilar das regras tácitas de uma comunidade em desamparo



que se pretende magnífica para uma espécie de bisbilhotice mesquinha, de dívidas invisíveis sempre a serem saldadas ante as opiniões dos outros, superiores e subalternos.

Uma das violações que inflama um cortejo de excentricidades do velório-espetáculo é a decisão de tributo fúnebre prestado por Timóteo, que não só experimenta uma fuga de seu exílio interino como também expõe as implicâncias e os efeitos vangloriados de seus segredos velados, agora iluminados em uma “comédia” (Cardoso, 2009, p. 509): a revelação de uma apropriação de joias da matriarca, – herança que se descoberta antes teria potência para a resolução de problemas financeiros, agora incontornáveis, já confidenciadas a Betty que punha em suspeição sua existência pelo discurso afetado e megalômano do caçula dos Meneses – a performance de gênero que o aproximava ali de uma *dragqueen* em uma apresentação de fulguração e melancolia, de exposição pelo ridículo proposital do ridículo arduamente escondido, cena de funcionamento impossível em qualquer outro contexto estético que não fosse o duramente esculpido até então pelo romance. A urgência de se apresentar como partícipe do amor entre Nina e o jardineiro através de sua pequenina vigília matutina, dos furtos como arroubos de se lançar no fora do mundo ao alcançar o ramalhete de violetas da janela vizinha:“(...) foi essa descoberta, e a visão diária desse homem, a única coisa que me alimentou durante este longo exílio no meu quarto – meu único contato com o mundo, o único enredo, solitário e triste, de que participei desde que voluntariamente aceitei morrer para a piedade dos outros. (Cardoso, 2009, p. 510)

A dicção que em um ritmo lancinante se afasta de quaisquer sinais de concórdia com/para os Meneses origina uma liturgia de valentia que entre maldições e juras de justiça transmite uma fotografia do velório decalcada de inconformismo pelas seguidas tentativas de aniquilamento a Nina, de brutalidade pelo evento aberto aos habitantes dos arrabaldes e da província que recendia especulações e reprovações às condutas da morta:

Bonita, aquela mulher? Sim, mas a outra – não esta. Nina morta é um ser reduzido à sua brutalidade primitiva, à sua matéria terrena. Nina, que eu vi tão inquieta, lavrada por essa chama interior que os outros nunca conseguiram localizar, nem extinguir, por mais que a cerceassem, e tentassem limitar-lhe o campo de ação. (Cardoso, 2009, p. 511)

Em um crescente de transe e libertação, Timóteo, assim como André, Ana e Valdo, também adentra o coro conclamatório de um milagre, distante das outras súplicas que não experimentaram abalos ou presságios de respostas, o rogo do irmão se

depara com uma estranha ressurreição repontada na presença do sobrinho que provavelmente nunca encarara:

Ah, Deus, que necessidade tinha eu de acreditar na imortalidade - e, no entanto, indagava de mim mesmo se jamais um Meneses poderia acreditar na imortalidade. E todo o meu ser transportou-se num movimento tão vivo, numa tal necessidade de transfigurar e engrandecer o homem, que ousei descerrar os lábios e proferir as palavras: "Deus, se é verdade a Tua existência, procede ao milagre. Dá-me o milagre, Deus do céu, para que não me tome apenas o guardião de um cadáver à espera da sua hora de apodrecer." A força com que eu implorava aquilo alterou-me o ser como se o percorresse, nos quatro sentidos, uma vaga escarlate de fogo e de esperança. E foi então, Nina, que abrindo os olhos que cerrara no esforço do meu pedido, eu o vi - a ELE, Nina, ao moço das violetas. Ali estava entre os outros, um pouco mais à frente, louro como nos dias antigos, e moço ainda, a cabeça erguida como se afrontasse o ímpeto da minha surpresa. Como um anjo erguia-se ele acima da destruição do suicídio, e pairava, imortal, diante dos meus olhos. Nina, então eu compreendi tudo: ah, como tínhamos pecado, que engano fora o nosso. A resposta não estava oculta na cavidade escura da sua boca, nem no seu pobre corpo destinado aos vermes. Estava ali, Nina, no milagre daquela ressurreição, nele, eternamente moço, como também você o fora. (Cardoso, 2009, p. 512-513)

Timóteo sobrevive ao derrame cerebral e é pelos relatos de Betty que vai recompondo o cenário e o público de seu espetáculo:

(Mais tarde, sentada junto a mim e umedecendo-me a testa com um pano molhado, Betty iria dizendo: "O senhor não reconheceu? Aquela mais alta, vestida com uma saia roxa, era Donana de Lara ... não se lembra mais dela? E a magra, cheia de jóias, era a filha do Barão de Santo Tirso. Muito velha, mas podre de rica. Também não viu Dona Mariana, da Fazenda do Fundão? E também tinha gente da cidade, Seu Aurélio da farmácia, o Coronel Elídio Carmo, uma porção deles... Nunca vi, nesta casa, tanta gente reunida.") (Cardoso, 2009, p. 512-513)

Diante de cenários incontornáveis como a ruína da casa, a doença de Nina, a partilha dos sentidos confere ao olfato uma potência inexorável: o reconhecimento da decomposição, não se foge do senso do cheiro como se decide pelo fechar dos olhos, pelo não tocar, tapar as narinas é um gesto de duração breve. Salva-se sensorialmente de qualquer visão terrível fechando as pálpebras, ou até mesmo pelo mero virar a cabeça para outra direção; os ouvidos podem ser aliviados de parte do que lhes cabe com dois dedos; o olfato, entretanto, é inescapável por qualquer período minimamente demorado, pois mesmo a respiração pela boca há de indicar pela língua o que se busca evadir.

Um dos indícios mínimos de detecção de vida, a respiração, é também marca de presença inapagável. Se o lado belo e ativo desse sentido aparece por diversas evocações de Nina, conclamando seu amor por violetas e outras flores, é na putrefação demorada da personagem, iniciada ainda em vida, que se concentra a marca, o miasma inextirpável, já indiciado pela epígrafe bíblica.

Quando se fala aqui de um mundo envolvido em miasmas há uma alusão a cena do enterro de Lázaro, ao adoecimento de Nina, ao velório da personagem que permanece em relembramento sinestésico. A manifestação inviolável de um odor que produz uma atmosfera de enclausuramento claustrofóbico, constituído pela extrema correlação da inadaptação ao novo estado e do impulso inexorável da dissolução corpórea:

Não sei que força sobre-humana impulsionava-a naquele minuto, mas o certo é que, sob pressão daqueles sentimentos, conseguira sentar-se na cama apesar do suor que lhe escorria pelo rosto magro, e de respirar aos arrancos, como se estivesse prestes a desfalecer. Agora, em vez de reter-me apenas a mão, puxava-me o braço, o corpo todo, num derradeiro esforço para me submeter. Eu relutava, porque temia vê-la sucumbir entre meus braços. Abaixei-me sem contudo ceder completamente à sua vontade – e como continuasse ela a me puxar, de vez em quando, nesta luta, sua face quase roçava a minha, eu sentia subir até às narinas aquele bafio de corpo doente e longamente retido entre as cobertas. Isto, no entanto, não me despertava senão uma intensa e desoladora piedade. (Cardoso, 2009, p.33)

Se não tivesse traído Valdo, se desde o princípio do entrelaçamento com a família Meneses tivesse reproduzido os códigos e os hábitos que prevaleciam ali, provavelmente a ruptura prometida pela doença, anunciada pela morte, não seria experimentada em um complexo de recusa e de atração. Os riscos da intrusão de Nina naquelas vidas não são reduzidos ante a sua desapareição, os resíduos da sua dissolução continuam a exaltar um modo de vertigem percebido no texto-pensamento. Escrever com vertigem, fazer o outro presente. Recender o mistério do incesto, da traição, do perjúrio, da hostipitalidade no frêmito, na reprovação, nos pactos da confissão que alcançados pelo murmúrio da morte seguem no vislumbre do desmoronamento, do luto impossível.

Entre as partilhas do segredo que arriscam a soberania da confissão, cabe salientar as discussões de Maurice Blanchot desde *A comunidade inconfessável* (2013) para pensar o traço de infidelidade que forja a assunção de uma prática confessional em quaisquer espaços de significância. Ante a experiência ruínosa de uma comunidade que assume esse portar “de ti e de mim” (Blanchot, 2013, p. 22) pelo infinito do abandono, reconheço o desastre da casa morrente, em assassínio alongado, ao tomar o gesto escritural como excesso de uma falta que persiste. Na medida que a casa se metaforiza nessa ideia de comunidade como não lugar da soberania:

Ela é aquilo que expõe ao se expor. Ela inclui a exterioridade de ser que a exclui. Exterioridade que o pensamento não amestra, mesmo que lhe desse nomes variados: a morte, a relação com outrem, ou ainda, a palavra, quando esta não é redobrada em maneiras falantes e assim não permite nenhuma

relação (de identidade nem de alteridade) consigo mesma. A comunidade enquanto rege para cada um, para mim para ela um fora-de-si (sua ausência) que é seu destino, dá lugar a uma palavra sem partilha e, no entanto, necessariamente múltipla, de tal sorte que ela não possa se desenvolver em palavras: sempre já perdida, sem uso e sem obra e não se magnificando nessa perda mesma. (Blanchot, 2013, p. 24)

Eis a permanência do desastre pela confissão; e, novamente, Maurice Blanchot possibilita uma conversa com *Crônica* a partir da discussão que o filósofo estabelece entre o livro de Michel Leiris, *A idade do homem*, aproximando-o das *Confissões* de Rousseau. Ao argumentar “que a confissão supõe um estranho entrelaçamento de motivos e efeitos” (Blanchot, 2011a, p.255), encara a testemunha da confissão como aquela que se arrisca entre covardia e coragem, estando aqui em jogo a dicção autobiográfica do livro de Leiris com o tema da exposição. Mas é na avaliação do possível escândalo que Blanchot oferece uma perspectiva da literatura que interessa à dinâmica de *Crônica*: “O escândalo pode ser grande, mas a literatura é aquela espada que cura a quem fere” (2011a, p. 256). Nesse sentido, o gesto da escritura, aparece em *Crônica* como risco, excesso, ruína e vida.

Portanto, a confissão é realmente um risco; remédio, mas talvez ilusório, que, longe de fazer desaparecer as coisas obscuras, as tornará ainda mais obscuras, mais obcecantes e precipitará a falência que deveria impedir. (Blanchot, 2011a, p.256)

Aproximando-se da relação suplementar entre o segredo e o calar-se, Jacques Derrida em *Donner la mort* (1999) a partir do ato sacrificial assinado virtualmente por Abraão a seu filho Isaac expõe desde a releitura de *Temor e Tremor*, de Kierkegaard a herança paradoxal sobre a radicalidade da alteridade inscrita na tessitura do texto literário, herança que repercute ainda, e em *Crônica*, no limiar da revelação. Como se no romance o dito pela verdade nunca se cumprisse e nada mais próximo desse cenário do que a infidelidade e suas consequências narrativas. Em um segmento nomeado “Continuação da carta de Nina ao Coronel”, a traição performatizada no gesto falho de recuperar a realidade diz respeito a esse espaço limbático da literatura, espaço sem garantias de redenção, mas nem por isso menos convicto do exercício da tentativa:

... Uma melancolia que não consigo disfarçar. Continuo essa carta, mas sei que o senhor não a receberá nunca. Jamais ela sairá desta casa, porque coisa alguma do que me pertence consegue atravessar suas fronteiras. Ah, foi sempre este o mal aqui: fazer-me sentir prisioneira, sozinha e sem possibilidades. Sabia disto desde o primeiro instante, desde que pisei a beira daquela escada de pedra, e em que me envolveu mortal, como um suspiro que se eleva da terra o odor familiar das violetas. E no entanto vim – e no entanto transpus as portas do meu cárcere, porque há uma força superior que me impele, e eu vim ao encontro do meu destino, como quem abre

espontaneamente as portas de sua prisão. Sim, o senhor jamais receberá esta carta, mas ainda assim continuarei a escrever, porque só assim terei a impressão de que ainda converso com o senhor, o senhor, meu único amigo, o outro lado da minha vida. (Cardoso, 2009, p. 213)

Nada mais longe do sentido de uma revelação (no espectro do fim dos tempos), em *Crônica* do que o regresso de um tempo pacificado, na medida em que o próprio presente está menos garantido do que as reminiscências de um tempo já transcorrido. Resta à trama a potência da escritura frente ao inacessível do devir. As escritas à margem, a serem discutidas mais detalhadamente no subcapítulo concernente a André, revelam apenas um futuro a serviço desse passado que se narra a perdição. Extrapolando o grau denotativo da bíblia que apresenta o seu texto, o Apocalipse, desde a premissa do retorno triunfante de Cristo, no romance a acepção do apocalíptico se constroi em torno das revelações que desencadeiam o fim daquele mundo dos Meneses. Como uma das consequências da retirada dos véus, o crescente impacto das revelações derivado da palavra e da ação dão a extensão escatológica do romance somente a faceta não auspiciosa dos castigos, das visões, das pragas tornando rarefeito e do nível do impossível aquilo entendido como boa-nova pelos evangelhos. Ainda que possa ser considerada como possível mediadora de uma salvação do declínio da casa, a presença de Padre Justino não é capaz de reverter o fluxo progressivo da decadência, de conceder milagres. Como suposto intérprete da instituição Igreja, antigo conviva da matriarca, assiste incrédulo a queda da casa, da família envoltas em vigílias de revelações, impregnadas de segredos e de silêncios. Sobre a radicalidade de uma extinção vertiginosa, tem-se a narração do padre:

A varanda, por exemplo, circundada no alto por uma barra de vidros de cor, parecia maior porque dela haviam retirado grande número de móveis que eu ali conhecera. As colunas estavam quebradas nas bordas e as árvores do jardim, nessa intimidade própria do abandono, agarravam-se à rampa e ameaçavam invadir o interior onde nos achávamos. Um galho de jasmineiro, florido e audacioso, despencava-se até quase o centro da varanda. Ah, via-se bem que a voz de Dona Malvina não mais ecoava naquele mundo: a desagregação apoderava-se dele e aos poucos ia devorando a graça austera e sólida de seu renome. (Cardoso, 2009, p. 296)

É evidente que dentre essas fortes conotações de martírio, de suspeições, de perjúrios resulte uma combinação de riscos, uma projeção do desejo que realça o contraste entre o interdito e a culpa. O personagem Valdo em uma vasta confissão endereçada a Padre Justino compõe em sequência de perturbações uma anatomia sensorial que o conduz ao auge do lamento. Nesta altura, fala o pai, o amante, o irmão, o cunhado, o atormentado:

Creio hoje, sem esforço, que o ambiente passional que atravessamos há quinze anos atrás tenha sido um exclusivo produto dessa sua irradiação pessoal. Não sei se estas coisas se dizem, se é possível acusar alguém por elementos tão imponderáveis. Mas, se o faço agora, e contra minha vontade, revolvendo em mim mesmo velhas feridas cicatrizadas há muito, é que prevejo situações mais graves, e possivelmente de consequências mais dramáticas do que as do passado. Essa mulher não se deterá nunca, pela simples razão de que ela não sabe se deter; é um elemento desencadeado, uma força em ação, e decerto terminaria seus dias atada a uma fogueira, se ainda vivêssemos nos dias sombrios da Inquisição. Sim, Padre Justino, há uma tormenta que se acumula de novo sobre esta Chácara, e é o acorde desses sentimentos perversos e sem rumo que vejo se estabelecer de novo sobre a cabeça de seres inocentes.....  
 .....e uma das minhas dúvidas, antes de admitir plenamente a sua volta, foi a existência de meu filho. (Cardoso 2009, p. 239-240)

A recepção consternada por Valdo de uma multidão disforme, porque sem rostos, gente dos arredores que inoportunos e curiosos ansiavam pelo cortejo, por Nina, pelos Meneses como entidade intocável agora dissecada, torna latente a destituição de uma soberania. O desfazimento da persistência em agonia, tingem o alcance final de Valdo a Demétrio: “seu modo de olhar, de exprimir-se, e sobrepassando acima de tudo aquela noção de família.” (Cardoso, 2009, p. 478) que vislumbra com a derrocada de Nina, com a invasão da casa, a iminência de um desastre físico “era possível que realmente a Chácara ruísse, viesse ao chão, e nos arrastasse no seu vórtice de pó.” (Cardoso, 2009, p. 478). A aglomeração de pessoas como não se via desde a época da matriarca e seus festejos no jardim, a quebra da intocabilidade de uma família segredada pela decadência esculpem a nova fisionomia da chácara,

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 dólár onde eu nascera. Meu coração batia num ritmo mais forte – em que época, em que ocasião do assado teriam permitido uma tal invasão daquela casa, uma tão absoluta quebra de suas severas leis, uma entrega tão total à curiosidade dos vizinhos, que sempre haviam esbarrado ‘Contra seus muros inacessíveis? Desde que soubera da verdade – e agora, finalmente, eu a conhecia inteira, nas suas mais imprevisíveis minúcias – desde que a mentira se rompera ante meus olhos, não conservava mais a mínima dúvida de que essa invasão significava o fim – o fim completo dos Meneses. Os vizinhos se achegavam, e eram eles que denunciavam esse fim, como em pleno campo os urubus denunciavam a rês que ainda não acabou de morrer. (Cardoso, 2009, p. 477-478)

Valdo, ainda em seu depoimento, discute a ontologia da suposta festa fúnebre realçando a descaracterização de um velório tradicional representada pelos visitantes que riam, falavam alto como se estivessem em corredores dos teatros e se não fosse a

reminiscência de Nina em decomposição a presença da morta não seria o centro de radiação do evento:

E os olhares, como atraídos pela insofismável verdade dos fatos, dirigiam-se furtivamente para o lugar onde o corpo se achava - era de lá que vinha o cheiro incômodo. Mas percebia-se que, de minuto a minuto, branco e sozinho, ele se tornava mais alheio ao ambiente. (Cardoso, 2009, p. 477-478)

Do ritual fúnebre em descompasso, o teatro possível para os Meneses, rondado pelo fracasso, prolongado em gestos de Demétrio, senão escapistas totalmente entranhados de uma violência agônica que rasga e perfura a realidade em um confronto além-túmulo que mobiliza e atrai os convidados e curiosos da cerimônia em uma espécie de malhação de Judas Iscariotes, de praguejo *a la* Velho Testamento, quando o leproso era aquele que portava uma doença imunda. O arremessar das roupas e dos pertences de Nina ainda como uma saga exorcista, não se sabia muito sobre o câncer e suas manifestações, mas é apreensível que a prática de Demétrio exorbita o bom senso e ao reputar a doença uma malignidade contagiosa metaforiza sobre a presença insidiosa de Nina em sua vida, no mundo dos Meneses.

- Que é que você quer? - indagou.
  - Não faça isto - repeti, mostrando-lhe o vestido que arrebudara.
  - Mas não existe mais nada, está tudo acabado - disse, arquejando.
  - Não tão depressa assim, Demétrio.
- Ele avançou um passo, trêmulo, e agora ofegava muito próximo, hesitando ainda quanto ao que deveria fazer. Como visse que eu não largava a peça, pronunciou em voz baixa, mas bastante clara:
- Está morta, podre. (Cardoso, 2009, p, 481)

O complexo melancólico é como uma “ferida aberta”, que atrai para si grandes montantes de carga de libido do eu. A questão é que na melancolia o sujeito não está efetivamente tentando superar uma perda: está reagindo contra ela. (Kehl, 2014, p.48) na melancolia tal adesão ao objeto sugere que o vínculo era de natureza narcísica, marcado pela forte ambivalência característica desse tipo de relação. Desta forma, o objeto cuja perda parece tão irreparável é também um objeto odiado, evidenciando fraquezas que o ego preferia escondidas, até para si mesmo.

Do pensamento profetizador que primeiro acomete Valdo “Tão bela e nunca será feliz. Por que?” (Cardoso, 2009, p.98) ao reconhecimento da figura idosa e, que com um olhar de restos de cólera emergia daquele cenário como um senhor paralítico, ressoava a negação de uma filha as voltas com um pedido urgente de um senhor à beira da morte.

Os elementos pictóricos daquela descoberta com traços de revelação se perpetuaram pelo odor do perfume, pelo impacto da presença feminina em ardor. Valdo

em um itinerário de implicações virtuosas, de predestinação sacrílega, o Meneses desatador de rastilhos de emoção como um Cristo de chagas ainda suturadas prestes a reanimar uma vida no espectro da de Lázaro.

A desconhecida experimentava uma rotina desanimadora de adentrar um carro dirigido por alguém com indumentária militar, um ritual perseguido por Valdo que em uma sina de altíssimo obsedado pelo mistério faz sua aparição depois de três dias.

Durante três dias seguidos acompanhei a cena, movido por um interesse que me parecia inútil esconder – e no quarto dia, afinal, resolvi abordá-la. Tudo devia ser feito depressa, antes que o carro chegasse. Assim que o fiz, ela me olhou com expressão mais triste do que espantada, e aquele tristeza indevassável, que parecia se originar de uma perpétua agonia íntima, sempre foi uma das razões da minha fraqueza em relação a ela. ‘Não sei quem é o senhor’, disse com simplicidade, e havia em sua voz um tom formal que nada se assemelhava à repulsa. (Cardoso, 2009, p.99)

Fiz um gesto que significava – que importa? – enquanto a moça olhava para a extensão da rua, imaginando sem dúvida que o militar não tardasse a surgir. Mas naquele dia, por sorte minha, devia andar atrasado. Insisti: ‘Preciso falar com você.’ Ela me fitou novamente, e desta vez de alto a baixo, como se desejasse exatamente avaliar quem eu fosse. Compreendi pelo seu olhar, que ela não se enganava a meu respeito. Ah, que intuição feminina e maliciosa! Também, confesso, não tinha intenção de me esconder em coisa alguma. (Cardoso, 2009, p.99)

O pai de Nina, militar vítima de um acidente, explosão de uma granada, que afastado da instituição pela aposentadoria, que por seu gênio difícil experimentara uma rarefação dos seus contatos, restando somente o coronel do exército Amadeu Gonçalves, um amigo sarcástico que capitalizava sobre a miséria de pai e filha com jogos em apostas e histórias intermináveis que atiçavam a curiosidade do pai entredado.

O triunfo da aposta que não se cumpre pela morte do pai de Nina, seria o casamento dela com o coronel: “Nina não tinha a necessidade do pai, se bem que em ambos fosse idêntica a vontade de viver. E como era de se esperar, o Coronel acabou perdendo – a sua única, a sua definitiva partida.” (Cardoso, 2009, p.106). Não cabe a Valdo, ao menos, o posto de primeiro fracassado no rastro luminoso e cadente de Nina.

### **3.3 Da decaída de uma vida em infortúnios: as marcas ruinosas em sombras de vingança e ressentimentos**

Podia jurar que jamais havia visto em minha vida um ser tão destituído de Graça – da de Deus, como de todas as outras. O que eu via era uma criatura emurada, surda a qualquer apelo de ternura, como se uma lei a distinguisse – uma lei perversa e sem sentido. Tudo nela, sob qualquer ângulo que a examinasse, era fosco, plúmbeo. (Cardoso, 2009, p. 322)



No motivo clássico da trama de adultério, traição e ruína, quem seria Ana, essa figura dúbia e contraditória, que defende e odeia os Menezes e a si mesma? Não é a traída, nem a traidora, nem a usurpadora, nem a que desmonta por completo com a ruína: não é seu o sobrenome e linhagem em decadência. Seu lugar na obra, do ponto de vista de quem construiu o resumo do enredo, é praticamente inexistente; não interfere ativamente nos casos amorosos de Nina, nem o com Alberto ou o com André, nem nas discussões e crises decorrentes deles, nem na doença que carrega o livro e a casa para seu final: “há muito tempo que é esta minha única ocupação: escutar às portas” (Cardoso, 2009, p. 306). No entanto, nenhum estudo que tratasse da obra como um todo partindo dos personagens poderia se considerar completo sem colocá-la em lugar de destaque: é uma das vozes mais recorrentes, e de fato é a que remanesce na casa depois da morte da casa. É a sua voz a de Lázaro do cadáver da casa: dos três que mais escrevem, é a terceira a aparecer e, via Justino, também a última a desaparecer.

Um crítico que categorizasse *Crônica* a partir de sua trama básica, equiparando anteriormente Capitu a Anna Kariênina e Emma Bovary, Bentinho a Alexei Karenin e Charles Bovary, Escobar a Vronsky e Rodolphe Boulanger, encontraria dificuldade chegando a essa personagem: qual seria o equivalente francês, russo ou carioca de Ana Menezes? Se a intensidade e aspecto sedutor de Nina é a faísca primeira da catástrofe demorada do livro, o ressentimento de Ana é certamente uma das principais matérias incendiadas, lado-a-lado dos desejos de Valdo e André. Sua presença agigantada é marca grandiosa e palpável do expressionismo inextirpável do livro, da diferença inegável dessa obra relativa aos projetos estéticos de outros autores que anteriormente acessaram essa tópica que já mostrava desgaste no século dezenove.

Ainda que os Menezes sejam três irmãos, tendo como herdeiro único também um homem – “O Sr. Valdo não queria dar ouvido a essas observações, entusiasmado com a ideia de ser pai (...) o menino – afirmava que era um menino, só poderia ser um menino – receberia lá todos os cuidados” (Cardoso, 2009, p. 138) – e a casa tenha a visita do Barão (outra figura masculina) como passagem máxima à glória, bem como, o romance seja a história da derrocada da família, há uma pulsão extraordinária da força feminina atuando por toda a obra, para além do fascínio sensual e vívido exercido por Nina.

Ruth Silviano Brandão se detém especificamente sobre essa questão em seu livro *Mulher ao pé da letra: a personagem feminina na literatura* (2006). Força

extraordinária, e até subterrânea, mesmo no nível da literalidade: as duas figuras arcaicas reiteradamente evocadas nos discursos de passado sagrado da casa são da matriarca e de Maria Sinhá, e não de qualquer outro arcaico fundador da linhagem ou mesmo o pai imediato de Valdo, Demétrio e Timóteo, figura que aparece apenas como nome prescindido: “Ah, será um menino, não tenho a mínima dúvida que será um menino (...) e se chamará Antônio, como se chamou meu pai” (Cardoso, 2009, p. 140).

Um contraponto à força congregadora de desejos de Nina é seu ímpeto à dissolução de laços. Sob esse aspecto, Betty, com seu enlace de calma administração material e de serviços da casa, ao mesmo tempo noticiando em seu diário o início da dissolução da casa ao relatar a discussão anteriormente citada em que Nina descobre não ter casado com um homem rico, não fomenta, nem direciona críticas que portem mágoas desde o retorno de Nina e sua possível e consequente perda de uma função maternal. Percebe-se, que é esperado de Ana um comportamento de placidez e prontidão avizinhas da disposição de Beth, em posto mais alto, porém de idêntica obrigatoriedade de obediência silenciosa e apaziguada. Seu comportamento supostamente serviria de exemplo à nova moradora da casa, explicitado no caso da vestimenta acinzentada. Contaminação e influência que se dão em um sentido reverso, e pervertido pela manifestação e sedimentação de tristezas antigas de Ana.

Essas personagens femininas passam pelo foro de personificarem através de laços e lastros uma desvirtuada devoção à família Meneses. Todas elas tem um domínio próprio de perspectivas nesse tempo de delito que se liquefaz em linguagem incestuosa, sendo talvez possível traçar um contínuo entre as três: Nina sendo deslumbre/encanto, Ana sendo amargura/ressentimento, Betty sendo controle/cotidiano; e mesmo desse panorama arquetípico é possível extrair um outro estatuto que não o dos papéis herméticos e sem ruídos para uma apresentação de mundo espectralizada pelo temor, pela pulsão do perjúrio, pela violência da transgressão.

Há insatisfação bruta em Ana antes mesmo da chegada de Nina, que reacende nela impulsos contraditórios de defesa da propriedade comportamental e ressentimento do equívoco primordial de sua existência. O remorso e amargura se firmam mesmo se tratando de uma decisão tomada por ela, como parece ser o caso de todas as decisões que lhe afetam de maneira direta ou indireta:

Desde criança fui educada para atravessar esses umbrais que julgava sagrados, quer dizer, desde que o Sr. Demétrio dignou-se 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. Demétrio, antes do casamento, costumava visitar-me pelo menos uma vez por semana, a fim de verificar se a minha educação ia indo bem. Consciente da eleição que me estigmatizava, minha mãe exibia o ser incolor que ia produzindo para satisfação e orgulho dos que moravam na Chácara: obrigava-me então a girar diante dele, e eu executava suas ordens, trêmula, olhos baixos, metida numa roupa que só podia ser ridícula. (Cardoso, 2009, p. 108)

Essa sua transformação é talvez o único plano bem-sucedido de todos os narrados no livro: “me encontrei com Timóteo (...) fitou-me durante algum tempo com visível desdém, depois riu-se: “Você também é uma Meneses” (Cardoso, 2009, p. 110); bem-sucedido talvez apenas por resultar em desgraça emocional, controle que constrói um monstro de tristeza. Nas palavras de Justino, padre:

Essa carência de naturalidade era um dos traços fundamentais de sua natureza; para mim, representava ela o que eu chamava de "espírito dos Meneses", sua vontade de permanecer nos limites de um sólido realismo, de jamais ultrapassar uma determinada esfera de bom senso, essencial ao manejo usual das coisas deste mundo. (Cardoso, 2009, p. 181)

Uma vez que Ana não é estrangeira como a personagem Nina, como refletir acerca de sua inadequação na casa? A cesura em sua hospitalidade passa por uma educação sentimental com traços distintivos – como a escolha de roupas sóbrias, o comedimento dos gestos, a dedicação à espiritualidade rigorosa do catolicismo – desde a tenra idade quando fora escolhida para ser a esposa de Demétrio, uma Meneses em contínua formação, irrestrita perdição. Sendo possível dizer que, não sendo da linhagem sanguínea, passa a ser a Menezes mais autêntica de todas, por adoção, escolha, mesmo que forjada em tristezas e originária de sua família consanguínea abandonada, permanecendo na chácara até mesmo após o fim da família, da casa, sem paz, apenas suas memórias desgraçadas e contraditórias.

As nuances de suas atividades variam em um raio que dá sempre a ver sua localização como coadjuvante nas atuações da família, o silêncio sobre Timóteo, sua viagem ao Rio de Janeiro condicionada à tarefa de trazer o herdeiro de volta, o alheamento e não interferência na educação de André, a fraqueza que atinge o cume da paralisia na cena que ameaça Nina com o revólver. Ao leitor das confissões, sua tristeza é explícita, gritante; os que são de seu convívio, com exceção de Nina, sequer desconfiam para além do ocasional estranhamento que há algo atrás do plácido e calado

semblante. Nas palavras de Valdo: “ela, Ana, tão desdenhada de todos, e que talvez também tivesse amado, e provado seu quinhão amargo - e que, de todos nós, fora a única a que ninguém jamais reclamara o depoimento” (Cardoso, 2009, p. 483)

Uma espécie de refém cooptada que se integra, se assume como uma Meneses e, diga-se, até transcende o papel prenunciado a ela; nesse sentido, mesmo que Ana se regozije com a desonra ateadada no velório de Nina, não há após esse evento uma liberação de si para um outro tipo de vida, não capitula, não deserta, segue como uma neurótica de guerra migrando da casa destruída, abandonada, saqueada para o aniquilado pavilhão sacro-santo que faz de derradeiro refúgio para a sua confissão.

Todo esse investimento normativo e discriminativo de uma sociedade misógina e patriarcal corresponde antes a uma filiação moral do que uma incursão afetiva, anuência a um regime familista interessado em redução de danos, em restaurar à reputação burilada de outrora. Ana logo percebe que esse projeto da família é impossível e, frente a frustração de não encontrar ali o núcleo prestigioso de ritos, alvo de especulações da cidade, diante de uma casa hostil ao inesperado, de uma recepção e um abrigo cedido em constante austeridade, de o dispêndio de um custo emotivo altíssimo a troco de pouco ou nada, fantasmas, se encerra em um mutismo enredado de ressentimento.

Daquela capacidade enunciada outrora de se integrar e se portar com uma Meneses irretocável, uma pulsão à traição que não ganha corporeidade no repertório de seus atos, figuram indícios, promessas de deslealdade que quase sempre resvalam em intrigas e nunca em consecução de crimes à honra da família. Tanto que nesse estudo toma-se o último gesto confessional de Ana em sua voracidade de exibir o ludíbrio arquitetado e encenado aos Meneses como aquela pulsão à traição se extremado pela linguagem.

A ensaísta e psicanalista Maria Rita Kehl, argumenta que o ressentimento não é um conceito da psicanálise: “é uma categoria do senso comum que nomeia a impossibilidade de se esquecer ou superar um agravo.” (Kehl, 2014, p.14), convocando o estudo do filósofo Max Scheler que debate as teorias de Nietzsche a partir de uma ótica cristã e identifica “como um “autoenvenenamento psicológico” o estado emocional do ressentido, um introspectivo ocupado com ruminacões acusadoras e fantasias vingativas. (Kehl, 2014, p.14). Reconheço nessa abordagem de Kehl desde Nietzsche e Scheler um panorama subjetivo que se aproxima de maneira extrema da verve acusatória de Ana. Assim, se para o primeiro o ressentimento é algo alinhado aos

fracos, para o segundo “a constelação afetiva do ressentimento compõe-se da soma de rancor, desejo de vingança, raiva, maldade, ciúmes inveja, malícia.” (Kehl, 2014, p.15), composição que para a ensaísta seria uma conjunção maligna“ na qual o desejo de vingança exerce um papel predominante; a palavra ressentimento indica que se trata de uma reação – mas se esta reação tivesse sido posta em ato, ainda que fosse um ato de palavra, o sentimento de injúria ou agravo teria sido aplacado. (Kehl, 2014, p.15).

Se o ressentido há de sempre mirar no outro, imputando a ele responsabilidade sobre suas faltas encaradas como prejuízo, desde a presença desse outro que alcança um patamar singular de importância e devoção ao rosário de queixas e de acusações do ressentido (Kehl, 2014, p.43), também comparece na personagem Ana o que Kehl desde Freud denomina como a constelação anímica da rebelião, a presença da melancolia “nos dois casos, trata-se da recusa ativa do sujeito em aceitar uma perda.”(Kehl, 2014, p.47).

A impossibilidade de esquecer o agravo, a que se refere Nietzsche, o apego do ressentido a um passado ideal, a certeza imaginária de que é de seu direito recuperar alguma coisa que ficou para trás, tudo sugere que o núcleo do sofrimento ressentido consiste na nostalgia de um tempo em que ele acredita ter formado uma unidade com sua própria imagem, e se alimenta da possibilidade que se abre, a partir de então, tanto de reconhecer-se em um outro, um semelhante, quanto de negar reconhecer-se às custas desse outro. (Kehl, 2014, p.67)

Como já foi ressaltado, a atuação doméstica de Ana dá a entender uma compactuação com a família: nas palavras do médico, “Ainda agora Ana demonstrava o quanto se integrara no espírito da família, aceitando sem discussão a situação que se delineava, sem que para isto alguém a solicitasse ou lembrasse o dever a cumprir” (Cardoso, 2009, p. 434). Comportamento que faz do ressoar de seus sentimentos figuração de contraste máximo dentro da narrativa, o texto delineando com expressividade muito maior os movimentos sorrateiros e astutos que evidenciam quebras de votos, como a perseguição ao personagem Alberto, o assédio ao sobrinho André, às provocações heréticas em suas confissões endereçadas e nos diálogos mantidos com Padre Justino do que suas anuências às decisões de uma família pretensamente una.

Enquanto Ana é citada – percebida e apreendida – pelos outros narradores personagens (moradores da casa e os personagens extra-muros) em seus segmentos como uma mulher silenciosa, rígida e recatada, em suas confissões repercute um outro gênero de sentimentos, o ressentimento que a forja como personagem obcecada em

culpar e deletar. Sob esse aspecto, Maria Rita Kehl ao abordar o ressentimento como o avesso do arrependimento facilita uma leitura possível a obediência furiosa, a placidez atormentada, de Ana:

O ressentimento seria, nesse caso, o avesso do arrependimento; é uma cobrança indireta de um bem cedido ao outro por submissão ou covardia. Instalado no lugar de queixoso, o ressentido não se arrepende: acusa. Sua reivindicação não é clara: ela não luta para recuperar aquilo que cedeu e sim para que o outro reconheça o mal que lhe fez. No entanto, não espera obter reparação: o que ele quer é uma espécie de vingança. Uma vingança imaginária, escreve Nietzsche. Uma vingança sempre adiada, que ele prefere gozar na fantasia a executar. (Kehl, 2014, p.24)

Entre opostos, sua figuração é como a de uma estátua pulsante que não experimenta qualquer equilíbrio, os silêncios professados aos olhos alheios, na urdidura do cotidiano, nos segmentos da personagem capitalizam os gritos em uma economia dos ressentidos que para Maria Rita Kehl “traduz a falta como *prejuízo* cuja responsabilidade é sempre de um outro contra quem ele dirige insistentemente um rosário de queixas e de acusações” (Kehl, 2014, p.43).

Em seus apontamentos sobre como o personagem ressentido funciona e convém a certas dramaturgias, Maria Rita Kehl o contrapõe ao sujeito atormentado por seus conflitos de consciência (encarnado por Hamlet) ou pela persona arrependida postumamente por suas escolhas de destino (como Édipo e MacBeth). Para a ensaísta, e tomo essa assertiva para focalizar a permanente convicção de Ana frente aos dilemas e impasses “O ressentido não duvida de si mesmo; não coloca em questão a justeza de seus atos e motivações. Do ponto de vista do ressentimento, quem está em questão é sempre o outro.” (Kehl, 2014, p.38-39)

Para a ensaísta, há uma estética do ressentimento que se forja em um tipo de literatura de viés melodramático: a autora diferencia esse tipo de produção estética com o ressentimento que pode aparecer na melhor literatura moderna “não mais como personagem situada ao lado do “bem” na dualidade moral simplificada, típica do melodrama, e sim de um ponto de vista crítico, como representante de um *mal-entendido* moral.” (Kehl, 2014, p.187):

o ressentimento presta-se a construção de personagens de pouca densidade psicológica, cuja perfil moral não deixa dúvidas ao leitor/espectador. Por isso o ressentido é o protagonista adequado ao melodrama, gênero que combina a máxima dramaticidade psicológica com a máxima eloquência (cênica ou narrativa), de modo a tornar explícitas as paixões mais obscuras, as motivações mais sutis, as intenções mais secretas. (Kehl, 2014, p.182)

Uma conjugação dicotômica que opõe melodrama (evocando talvez folhetins populares ou populistas) à sofisticação estética não é operável em se tratando de *Crônica*, desencontro atribuível possivelmente à conjugação contínua de antigo e o moderno operada pela obra, impasse de contornos estilísticos e estéticos fundos; o romance se perfaz em uma plasticidade de espessura expressionista com tendências ao gasto do barroco ao kitsch, e que, melodramática, dramatiza do canteiro de violetas ao prestígio nonsense do barão glutão, do luto ao sexo, tudo isso em seus riscos máximos sem se render a uma condução pragmática da leitora a dicotomia da identificação ou rejeição ao personagem. Se algum equilíbrio tende ser a medida certa para que um empreendimento estético seja bem-sucedido, no caso específico de *Crônica* o ponto de equilíbrio para todo seu exagero se evidencia desde o início como sendo o ponto máximo, e com isso, categorias de aplicabilidade geral fraquejariam em seus ímpetos de encaixes aceitáveis. Não há elucidação normativa que vingue em uma leitura de *Crônica*.

De todos os Meneses (falsos ou verdadeiros), é Ana quem tem a palavra final de desespero, seus tumultos e apontamentos de incriminadora incorrigível não descalibram sua potência narrativa e a trama de segredos do romance; suas certezas cambiáveis, maniqueístas e indiscutidas não trazem chão firme e simples a quem acompanha suas confissões, mesmo aos que por acaso decidam se colocar ao seu lado indignado. Pontuada a complementação em relação ao empenho do melodramático como desatador também de ambivalências, encaro as reflexões de Kehl sobre obras modernas que tematizam o “ressentimento como um *leitmotiv* próprio da modernidade” para demarcar como a força reativa e não ativa do ressentimento se suplementa em uma temporalidade da estagnação que atinge toda a casa.

Surge em *Crônica*, mais especificamente nas narrativas de Ana, uma urgência de aliciar pela idealidade da veracidade; no entanto, o romance se perfaz em uma estrutura de dissimulação, violação que sempre escapa à voz de uma presença fiel. Entre vigílias, inspeções, rondas e contraversões a Meneses agregada também é lançada na consumação do mundo ruinoso, não só pela perda de mundo outro, aquele que existira antes de adentrar os confins da chácara, mas por uma escolha inescapável de querer pertencer, o que implica em um jogo de repulsa a sua nova família pela imobilidade – da casa, da vida na casa –, que a anula, de banimento do medo pelo perigo que oferta ganhos, de atração por Nina que acelera o flagelo dos Meneses e assume o risco de transitar entre mundos.

Mesmo diante do estado de desgaste corporal prolonga-se o ciúme, como Ana havia delegado a Nina a responsabilidade pelo que a inquietava, retomo o argumento de Maria Rita Khel de que ao atribuir ao outro a fatura do sofrimento “Um outro a quem delegamos, em um momento anterior, o poder de decidir por nós, de modo a poder culpá-lo do que venha a fracassar.” (Kehl, 2014, p.13).

Entre a estética de dimensão cadavérica assumida pelo romance ressoa uma dissonância imagética assumida pela personagem Ana, que vê no desfalecimento de Nina um castigo divino ofertada a ela como dádiva pelas suas preces e orações. Ana se extasia com o embrulho de lençóis que deve transportar para o tanque; dessa epifania mórbida há que se considerar que ainda que a personagem se inebria com a morte que se avizinha também essa nova constelação de exaltações é acionada por Nina, tristeza e alegria em uma vida condicionada pela outra, estrangeira e intrusa.

E tomei-lhe o embrulho das mãos. O mau cheiro desprendia-se dele com muito maior intensidade, e era fácil perceber agora do que se tratava: uma emanação de sangue ruim, de mistura a não sei que matéria decomposta e esverdeada. (Cardoso, 2009, p.439)

Ana não se conforma com a doença adivinhada da cunhada e, teme por um futuro vazio, pela ameaça da anulação:

De qualquer modo, força era convir que não se tratava mais da Nina triunfante e bela que eu sempre conhecera e, apesar disto, mais uma vez eu experimentava aquele sentimento de rancor, de intolerância e de ciúme, que sempre havia me assaltado em sua presença. Não podia, não queria reconhecê-la decaída e vencida, tinha necessidade de sua força, de sua beleza, de sua onipotência, para poder viver. Mesmo aquela falta de vaidade, aquela modéstia nose apresentar, pareciam a mim uma traição. Que não inventaria ela para atrair a piedade dos outros? (Cardoso, 2009, p. 394-395)

Em se tratando da revelação de seu segredo final, confessado no desespero de seus últimos minutos, em uma disparada de trunfo e triunfo, ressoa em Ana primeiramente a dúvida quanto ao seu propósito e solidez de existência. Qual segredo era indiciado nessa performance de astúcia? Bordejaria ele o incesto de Nina e André ou no limiar de uma construção textual que vislumbra em sua confissão final a revelação de um outro filho, deixado por Nina no hospital, o possível editor de todos os manuscritos e testemunhos? O desígnio de um segredo que decifre ou ameace uma realidade, essa parece ser a tensão que movimenta Ana em seu portar que alude a figura de um narrador que, encerrado em uma narrativa de vestígios, sinais, promessas, cinismos ou em um quebra-cabeça de peças contraditórias, conquista uma elucidação fulminante que garanta a sua total confiabilidade.



Como tratar da inserção desse segredo no texto-pensamento? Acatar a exposição e abordagem de Ana sobre sua cumplicidade no enjeitamento por parte de Nina de um rebento por ele ser um Meneses (quando também se precipita, se considera, a leitura-hipótese de uma paternidade desde a infidelidade com o jardineiro) ressoa com risco despercebido se for colocado para considerar, como já foi suscitado, o que restaria desse segredo se Nina compactua com essa pretensa neutralização do incesto, sabendo-se não mãe de André?

Pelo afã de abater a soberania de Nina – mesmo quando de sua iminente liquidação pela doença ou velhice – o território de combatividade de Ana extrapola o turno da realidade e sela em um interior escandido pela fúria (assim como pelo luto e pelo desprezo de si) uma dicção de profeta, de anjo decaído, por isso, responsável por uma assinatura mais reveladora. Dessas tentativas de reatamentos de um passado encriptado, as variações de perspectivas tornam o restauro um lance perigoso às vezes pressentido em um discurso de lucidez:

Dir-se-ia que não entendia mais quem tinha diante de si e, cautelosa, farejava que ameaça eu trazia oculta comigo. Não, não percebera coisa alguma, nem agora, nem em outro tempo. Tudo o que eu imaginara não passava de um sentimento meu, do capricho de uma pobre imaginação entregue aos próprios devaneios. Não existia a rival, não se pronunciava a inimiga, nada existia senão uma vida que eu acreditava real e de que na verdade ninguém participara – um ludíbrio, em última instância, da minha desesperada vaidade. (Cardoso, 2009, p. 288)

Em sua invectiva contra Nina, seria o segredo o filho rejeitado? Mas como investir na tônica desse segredo sendo Nina parte supostamente constituinte, guardando missivas de seu filho real? Ana encara todo o repertório como farsa encenada por Nina: “Que poderia eu supor, tratava-se de uma comédia do gênero daquelas que ela era perita, ou realmente se achava assim distante de tudo o que se passara?” (Cardoso, 2009, p. 287). Ou ainda, a reverberação de Ana se tingia de um acúmulo de excessos, de delitos, de culpas que ela julgaria Nina culpada, como por exemplo, a morte de Alberto, a tentativa de suicídio de Valdo, o ofuscar de si pela vibração radiante da estrangeira.

A satisfação em parte interdita diante da morte da rival se repete na leitura de sua grande revelação final, moribunda, a Padre Justino. Ana pergunta o que é o pecado? As inquirições e juízos do padre constroem uma teologia Justiniana marcada pela relevância do empirismo, de uma prática impulsionada por um desejo aflito “de jamais sair dos caminhos certos” que alçam o sacerdócio para o além de um bem balizado pelas leis do catolicismo, para uma audição e interesse a um mal que extrapola a corrupção de

si e do outro pelo egoísmo. Um mal experimentado pelo desabrigo do ser, aquele que ao mirar o outro vislumbra além do aniquilamento, da posse, uma graça infinda.

A corporeidade desse pós-escrito na carta do personagem padre convoca uma reatuação de escritos e ditos de Ana e do próprio Justino, em exercícios de relembrações das confissões de outrora e seus direcionamentos, da inadequação de Ana que se revestira de sobriedade e ressentimento. Esses exercícios talvez concirnam a identificação de um desejo latente de pertencimento de Ana, uma espécie de via sacra sem motivos purificadores que resvalaram em um terreno mórbido de súplicas, reverberadas em apelos insolúveis nesse lance derradeiro de ausculta por parte do padre. Seu desespero fomentando fantasias de desvario familiar: suposta renegação maternal completa em nome de uma paz no casarão, apresentada como crime do qual ser grandiosamente redimida ante a própria morte.

Pelas confissões e narrativas que antecedem a prestação de contas, uma correspondência entre a reclusão e a excitação desde uma fúria enlutada, um íterim que faz esgotar os sentidos dos embates, a consagração de seus sacrifícios. O valor erótico das invectivas de Ana também parece fraquejar, já que os alvos de seus apelos, dissolutos de concretude, evadidos em morte ou em abandono do casarão, não a despertam mais para a continuidade das pulsões. Contra o vazio do casarão, o desmoronar agudo do pavilhão restam lamúrias, digressões incoerentes e divagações contraditórias advindas de um terreno úmido, em mofo, entre a demência e o terror de sua desapareição terrena ou total.

Por mais que Ana esteja imersa em um mundo sem convivas, aquela comunhão de outrora retorna para além dos estratos da nostalgia, aportando em uma linearidade obsedada pelo sentido, sentido que, invocado, vislumbra uma totalidade, uma reparação das múltiplas perspectivas por um testemunho catalisador da aclaração de todos os enigmas, ruídos e segredos. Se o primado das vozes de concreção barroca é conseguir criar uma espessura de escritura fantasmática que se consuma, se precipite diante dos corpos, de si, do mundo, reconheço nesse dispêndio, uma atração do texto-pensamento pela dissonância: pelo eterno antagonismo entre os Meneses, pelo empuxo narrativo que libera o signo de uma essência conciliativa, pela exaustão incansável.

Que a linhagem dos Meneses estaria extinta se a confissão de Ana não fosse problematizada em sua absolutidade é uma hipótese que acarreta outros questionamentos. Se a confissão que reivindica uma centralização e um ordenamento unitário e total dos complexos turbilhões sentimentais – marca de uma narrativa anti

humanista que não propulsiona a virtude, a moralidade a dispositivos pedagógicos de subjetividades – for tomada como conquista de um desenlace apaziguador e aglutinador de verdades, a tessitura lírica revelada pelo luto, pelo erotismo e a carga dramática potencializada também por esse dístico de ausência e desejo da narrativa, seria revertida em uma dinâmica textual de docilização e redenção.

Que o alojamento de Ana, os escombros de um pavilhão em retornante perdição, retumbe apelos penitentes é uma contemplação possível daquele espaço forjado em altar, agora decaído, antro de devoção a Alberto e aos seus esparsos vislumbres de espasmos. Mas em que medida esses apelos devem ser apreendidos como signos de uma conversão à fidedignidade dos fatos, quando o texto-pensamento explora em demasia o rastro de infidelidade, uma linguagem incestuosa que viola e macula o sítio do testemunho em um fora-de-si incorrigível.

Quando Padre Justino em seu discurso de contornos anti-teológicos trata do crime, do pecado e do mal como condição intrínseca a alma humana, acaba por elencar a pacificação como eixo impróprio aos seus desígnios divinos, reconhecendo no percurso de antagonismos de Ana (mesmo que outrora cooptada pela noção de bem cobiçada pelos Meneses) enfrentamentos que a aproximariam do perdão, um perdão desde o mal, uma ascensão pelo tormento:

Deus, ai de nós, muitas vezes assume o aspecto do mal. Deus é quase sempre tudo o que rompe a superfície material e dura do nosso existir cotidiano - porque Ele não é o pecado, mas a Graça. Mais ainda: Deus é acontecimento e revelação.” Como supô-Lo um movimento estático, um ser de inércia e apaziguamento? Sua lei é a da tempestade, e não a da calma”(Cardoso, 2009, p. 536)

Dos escombros de nostalgia, da velhice atemporal de Justino, de Ana como figuração de uma inclemente assombração restam lapsos de uma memorabilia-baú que oscila entre os rasgos da sanidade e a convulsão de retrospectivas pela pulsão e pressão da morte. Pelo pós-escrito de Justino é projetada a cena em que Ana assalta, provavelmente uma carta, das mãos de Nina no cubículo, o cômodo que colocaram Valdo no divã após a tentativa de suicídio, o mesmo lugar que Demétrio no dia do velório atirara as roupas, caixas e pertences de Nina para o corredor. Conforme explicação de Ana:

Precipitei-me, tentei arrancar-lhe o documento das mãos, ela o defendeu como pôde e, vendo afinal que eunão tardaria a me apoderar dele, deixou escapar um grito, um único grito, e que era um nome de 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 em sua carne. (Cardoso, 2009, p. 534)

Ainda inscrita em um tempo irremediável de miasmas, Ana recua a época inaugurada por Nina de danações, de luxúrias, de mistérios para inventariar em torno de sua dedução – de que Glael seria o filho enjeitado, que ela insiste em atribuir a Nina – a versão irrevogável das maternidades.

Mesmo que Mario Carelli, em seu estudo *Corcel de Fogo*, argumente sobre o caráter polifônico do livro “um mesmo personagem visto em dois momentos distintos por protagonistas diferentes não tem necessidade de ser verossímil como um todo; essas visões opostas coexistem na consciência às vezes as visões diferentes se tornam abertamente divergentes.” (Carelli, 1988, p. 189), o autor, investe em uma postura interpretativa que singulariza em confiabilidade o par Justino-Ana desde suas revelações que seriam em alguma escala libertadoras, mesmo que essa escala seja a posteridade, pois a linhagem dos Meneses estaria extinta e as marcas do perdão, da misericórdia divina inscritas no recontar maldito:

Nas revelações finais, Ana confessa ao padre Justino que Nina devia saber que André não era seu filho, pois invoca o nome de 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 em sua carne”. Essa revelação mostra que o incesto jamais ocorreu, ainda que André julgasse cometê-lo (note-se que antes de deixar a Chácara ele confessa não sentir Valdo e Nina como sendo seu pai e sua mãe). Em compensação, a mentira dominou nas relações entre esses seres. As “noções morais” de Ana impedem-na de sentir que o mal reside nessa mentira. De resto, ela não quis cometer incesto com André (que ela sabia ser seu filho); em sua loucura, desejava viver o que Nina havia vivido. (Carelli, 1988, p. 217)

A relação entre as confidências, quase sempre fragmentárias, distendidas em tempos de experiências, convivências, angulações distintas, por isso, entremeadas de arroubos, abismos, quinas, não só no correlacionar entre narrativas dos personagens-narradores, mas no próprio plano (de) sequencial de uma mesma autoria, é identificável um recuar das asserções, um embaralhamento de realidades responsáveis por uma sintaxe com uma feição muito mais labiríntica do que detetivesca: elementos que acrescentam dúvidas em vez de trazer soluções.

Equívocos estariam na base dessa constituição narrativa de feição labiríntica, ou dessa estrutura polifônica despontariam vozes tão suspeitas, imaginativas e ambivalentes que ameaçariam qualquer soberania de um sentido único? Sobre essas reações de lastros paradoxais que desencadeiam contragolpes a um passado fidedigno

ou a um presente conciliado com todas as perspectivas e fatos abordados no transcorrer do texto, elenco quatro momentos que também se forjam nesse domínio inconciliável de tempos e de verdades.

O primeiro diz respeito à estadia e permanência da governanta Betty na casa dos Meneses, nesse sentido, destaco os segmentos 04 (Diário de Betty), e o segmentos 46 (Segundo depoimento de Valdo):

“Sou dominado pelo espírito de Maria Sinhá. Você nunca ouviu falarem Maria Sinhá, Betty?

– Nunca, Sr. Timóteo. Não se esqueça de que estou nesta casa há poucos anos. Além do mais, falar não é o forte da família.” (Cardoso, 2009, p. 57)

(Uma imagem subia à tona, antiga, e por momentos, como um grande jato claro, ocupava-me o espírito inteiro: Betty, moça ainda, quando minha mãe a chamara, a fim de ensinar inglês ao meu irmão Timóteo, um menino naquela época. Sua figura de então, miúda, estrangeira, com a maleta na mão e o guarda-chuva debaixo do braço, respondendo com dificuldade às perguntas que lhe eram feitas. A partir daí, fora-se incorporando à família, tornando-se inestimável. Agora, deixando-a com o médico, sentia-me quase tranquilizado, pois sabia que tudo estaria um pouco a salvo, se estivesse sob seus cuidados.) (Cardoso, 2009, p. 444)

Como definir essa atração ao paradoxal que persiste em *Crônica* senão como uma relação com a linguagem que não forja transparência e lealdade? À constatada imperfeição de correlações, os choques entre eventos narrados em assimetrias de nomes, de datas poderia sugerir uma falha na composição do romance? Mesmo que esses equívocos apontem para desenganos narrativos suas relações e implicâncias no romance só dilatam uma experiência da distorção, do perjúrio que acossa o testemunho...

Assim, o segundo momento conflitante, aborda quem seria o confeccionador do caixão de Nina, tomo como improvável que em uma curretela como Vila Velha tenha dois marceneiros. Mestre Juca ou Mestre Quincas, da improbabilidade aventada, tem-se nos segmentos 1 (Diário de André) e 55 (Depoimento de Valdo):

(...) fui direto ao caixão, onde estaquei: era uma urna muito simples, trabalho de Mestre Juca, forrada de pano ordinário e com alça de metal. (Cardoso, 2009, p.35)

“Rangia pesadamente sobre a areia do caminho e, quando passou junto a mim, observei que era conduzido por Mestre Quincas, artesão carpinteiro de Vila Velha, que construía os caixões,” (Cardoso, 2009, p. 521)

Ainda, no terceiro momento elencado, outra distorção. Em sua segunda narração, Padre Justino que disserta acerca do ânimo macabro da casa, da tristeza e incredulidade de Valdo, não se refere à expedição de extrema unção solicitada com urgência por Ana na cena de abatimento e agonia de Alberto, a qual fora exposto outrora:

Na verdade há muito não vinha à Chácara, se bem que outrora ali tivesse passado muitas vezes, a fim de assistir minha boa amiga, a mãe do Sr. Valdo, imobilizada pela paralisia numa cadeira de rodas. Desde que ela morrera – numa tarde escura, que parecia pressagiar a atual decadência, da casa – eu nunca mais voltara, primeiro porque de toda a família era a única pessoa que me demonstrava real interesse, segundo porque infelizmente meu trabalho cessara, e outros deveres me chamavam a pontos diferentes da Paróquia. (Cardoso, 2009, p. 295)

Sob esse aspecto pode-se conjecturar que o padre não consideraria o pavilhão como parte da casa, ou em um direcionamento discursivo a algum suposto coligidor estaria suprimindo esse registro em prol de alguma versão, de algum sentido.

Do velório de Nina, a última cena elencada desses registros em descompasso, aborda a despedida de André ao cadáver de Nina. O primeiro trecho vem do Diário de André e o segundo excerto, do Depoimento de Valdo:

Quando soube que Timóteo, meu tio, havia-sido retirado da sala, e que esta se esvaziara, para lá me dirigi a fim de dizer àquela que se ia O meu último adeus. Logo no limiar distingui um vulto de costas, e reconheci facilmente meu pai. (...) Mas repito, fato estranho, eu o contemplava com uma indiferença que se formulava em minha própria carne, em meu sangue e em meus nervos – eu o contemplava como um ser surgido de outro mundo, e a que lutamos para revestir de qualquer aparência humana. (...) Tão sem pressa quanto suspendera a ponta do lençol, inclinei-me e beijei o rosto daquela mulher – como já o fizera tantas e tantas vezes – mas sentindo que desta vez era inútil, e que eu já não a conhecia mais.(Cardoso, 2009, p. 34-35-36)

Enquanto no fragmento narrado por André a imagem construída é a de um beijo, no depoimento de Valdo emerge outra cena, a do filho cuspiendo na mãe:

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. (...) Após proferir essas palavras espantosas, fitou-me, e com tal intensidade que se diria querer varar-me o pensamento até o fundo (Cardoso, 2009, p. 520)

A partir dessas passagens em distorções de tempos, de sentidos, retomo as reflexões em torno da revelação em confissão de Ana a Padre Justino de que Nina não seria mãe de André. Outro estudioso de *Crônica* que compõe sua crítica dando como certa a afirmação de Ana via Justino é André Seffrin, que mesmo não problematizando a emergência dessa declaração argumenta que o último capítulo “desfibra boa parte da

tensão e do enigma que o livro encerra” (Seffrin, 2009, p.8), diferente do que se defende aqui: que o enigma persiste ainda diante desse desenlace. Em sua abordagem aos personagens, Seffrin dá a ver sua filiação à interpretação que desconstrói a relação incestuosa entre Nina e André:

Entre as estrelas de primeira grandeza, talvez Demétrio, a quem o romancista não deu voz autônoma, também exerça fascínio, ao passo que Valdo, apesar de sua forte presença, quem sabe tenda em muitos momentos à caricatura, sobretudo nos seus depoimentos finais. Ana, figura recortada numa dramaticidade admirável através de suas confissões e aparições fantasmiais, é, no entanto, esvaziada de sentido no capítulo final (“Pós-escrito numa carta de Padre Justino”), quando o autor paga seu tributo ao catolicismo numa indisfarçável diluição do drama. Todavia, é Nina quem domina esses ambientes cheios de som e fúria, espécie de Capitu Cardosiana. (Seffrin, 2009, p.8)

Consuelo Albergaria em “Espaço e Transgressão”, artigo presente na edição crítica de *Crônica* organizada por Carelli apresenta sua discordância acerca do adultério Nina e Alberto, do incesto Nina e André: “Leituras atentas podem demonstrar que André é filho de Ana e Alberto, enquanto os pais de Glael são Nina e Valdo.” (Albergaria, 1996, p.688), sem contudo, apresentar as citações que endossariam a visão. Nesse sentido, a ensaísta desdobra e endossa a premissa da confiança de Ana de que Glael seria filho de Nina e Valdo, por isso Nina aplicaria todo o seu senso ludibriatório nesse segredo a fim de, segundo Consuelo, preservar o rebento rejeitado, dos Meneses. O incesto, nessa versão, só se realocaria sobre a sombra de uma outra paternidade. Ao afirmar que a linhagem estaria interrompida “Interrompe-se a linhagem; os Meneses são destruídos”, Albergaria desconsidera a hipotética troca de correspondências (Albergaria, 1996, p.688) entre Nina e Glael, que nessa construção de explorações especulativas estaria enlevado pelos motivos e planos de Nina, ainda restaria um Meneses, ou pelo menos outro personagem implicado nessa trama de amálios e maldições.

Tomo por insondável a paternidade de Glael, já que no transcorrer do romance não aparecem menções explícitas ou subterrâneas de outros personagens-narradores ou mesmo personagens que não detêm a autoria de segmentos abordando essa questão. Sua existência está circunscrita a narração de Ana ao pai, o que desata para Mario Carelli “A Escandalosa Verdade” (Carelli, 1988).

Ao reconhecer a estilística unificada em várias vozes que constroem um primado de multiperspectivas, contrapontos que se agudizam, paradoxos que se prolongam e se amplificam, a leitora há de se entusiasmar com uma decantação desses tumultos que não

vislumbre sua pacificação. Como sustentar uma negação do caso de Nina com Alberto quando esse flerte acoessa e atinge outros narradores em seus gestos escriturais, seja Timóteo presentindo por um filtro de vidro e cortinas a paixão ofertada por Alberto em violetas à Nina, seja Ana espreitando a movimentação sensual clandestina, animada pelo ciúme, em seus jogos de avista-espia que indiciavam retratos de uma aventura incandescente. Ainda a nostalgia rastreada por André quando de um enlace no Pavilhão ele percebe a reminiscência de outra paixão ali abrigada e vivida há tempos que teimava em retornar.

A cena narrada por Ana a Padre Justino acerca da carta subtraída de Nina no cubículo pode estar, em sua mente senil, isolada e possivelmente confusa, atravessada pelo impacto e o terror condensados no episódio narrado por ela própria, Ana, sobre o papel, o bilhete de André, amassado por Nina, que deflagra um encontro amoroso protagonizado pelos dois amantes: “Nada que viesse de Nina poderia causar-me surpresa. Imaginei apenas: então era isso, um incesto!” (Cardoso, 2009, p. 301).

Assim, ainda, o testemunho repassado a Valdo, revelação também de muitos anos após os eventos principais do romance, de que ela teria surpreendido Demétrio aos pés de Nina implorando algo se aparenta em cenografia, em súplica cênica, ao registro também capturado de que Alberto, inebriado por Nina, beija suas mãos. A releitura em desconfiança realça a proximidade das cenas: “ela, Ana, chegara a surpreendê-lo de joelhos aos pés da outra. De joelhos, como um apaixonado qualquer, um adolescente vencido”. (Cardoso, 2009, p. 485) soa como repetição de trecho de carta de Nina a Valdo, “Demétrio veio encontrar aos meus pés, como numa cena de adultério habilmente preparada, aquele pobre rapaz que cuidava do jardim” (Cardoso, 2009, p. 85).

A crítica literária Ruth Silviano Brandão considera que há virtualmente duas figuras maternas em *Crônica*, e que ambas dramatizam a impossibilidade de saber quem é o filho renegado:

Se no mito é Édipo, na *Crônica* é André ou Glael, que, como vimos, pode ser apenas uma armadilha dos significantes, já que todos os dois remetem ao *falo*, que é o papel do filho narcísico para sua mãe. Glael, também anagrama de gela, gelo é o significante que manter um saber *congelado*, em forma de um núcleo não nomeado, como um objeto a, objeto-causa do desejo. (Brandão, 2006, p.197)

Por uma senda de interpretação psicanalítica que sabe o que está em jogo é ter ou ser o falo, Brandão explora o intento de uma mãe que almeja “reincorporar seu filho



falo” (Brandão, 2006, p.197) e a pulsão de um filho que sente pela mãe um amor devorante: “Não reconhecida e não nomeada, ela, entretanto, está presente como proibida, no desejo de André, que, por sua vez, se interroga sobre qual teria sido sua *falta*, significante que remete a ausência, a falha e a culpa.” (Brandão, 2006, p.197). Ao considerar a presença de Glael no enredo desde a sugestão de Ana, a pesquisadora identifica, por essa arqueologia dos desejos, na etimologia do nome *Glael* uma ressonância dessa busca pela posse do poder, pelo portar o falo:

Glael remete *glaièul* (em francês) ou *gládio*, em português, ambos possíveis de associar a falo, termo que joga com André, do grego *andro-*, *deanér*, *andros*, “homem macho, viril”. Gládio, espada de dois gumes, punhal, é também, figurativamente *poder* e força e Aglaê, anagrama de Glael é esplendor. O que circula e o que se deseja e está em jogo, então, é ter ou ser o falo, o que Ana disputa, inconscientemente, com Nina, também seu duplo pelo nome. (Brandão, 2006, p. 184)

Ruth Brandão também toma a relação adúltera entre Nina e Alberto como sintomática de uma economia incestuosa, já que o amante era fantasiado como filho: “No seu imaginário, os dois significantes remetiam ao mesmo significado, coincidindo, na sua forma de amar, os mesmos efeitos ligados a ser mãe e ser amante.” (Brandão, 2006, p. 185)

Retomando a ideia de que *Crônica* se perfaz sob uma linguagem incestuosa, aquela que escritural, assume os riscos de violações às perspectivas normativas – de narradores-personagens, homodiegéticos, que testemunham e participam da trama, esse testemunho no romance está em suspeição perene –, à pretensa assinatura de escritor católico que Lúcio Cardoso ostentava. Ainda que se problematize a relação incestuosa entre Nina e André, a transgressão assumida nos encontros furtivos, no ludíbrio à família, na conquista e posse do jardim, no sexo vesperado de morte, se entranha a espessura sacrílega do romance. A mácula que ressoa no agravamento da doença de Nina, quando essa expõe terror a sua degeneração e perda de sensualidade ao possível filho, desata um crescente de inconformismos materializados em revoltas, desatinos, confissões pelos personagens André e Ana.

A mesma Ana que confronta o dito do incesto e a paternidade de Valdo aponta a latência do tabu e constata o adultério diante da falta de semelhança de André com o considerado pai biológico. Há também o contraste entre as narrativas de Nina e Ana sobre o herdeiro desventurado dos Meneses, o que só ressalta a potência e a radicalidade do enigma. Na segunda carta de Nina a Valdo Meneses a esposa expõe além da sua penúria, seu asco pela vilania de Demétrio, também reivindica seus direitos de esposa e

seu retorno ao casarão. Desse mosaico de desejos e confissões, identifico o estrato que propaga a dúvida e transtorna a confissão de Ana em sua aura de revelação fiel:

Vejo-a ainda, toda de preto, sem que a emoção lhe contraísse um único músculo da face. Sim, foi ela a quem você encarregou de vir buscar nosso filho. Ela, toda de preto, a quem dei a única resposta que era possível dar: "Jamais traria comigo um rebento dos Meneses. Está por aí, no hospital onde nasceu." Mas eu não era sincera quando falava assim, e nem Ana, vindo ao Rio expressamente para isto, tinha o direito de arrebatar-me o filho. Mas desgraçadamente foi assim que aconteceu...) Que você acredite no que quiser, posso lhe garantir que não voltarei a justificar-me, nem a rogar de joelhos que você escute minhas palavras. Não, Valdo, minhas forças já se acham no fim. E preste bem atenção, para que depois não se assuste, e nem me exprombre, e nem afirme que tomei medidas levianas e apressadas: estou disposta a voltar à Chácara, a ocupar o lugar que me pertence, e isto enquanto viver, enquanto me sobraem forças para lutar contra Demétrio e até mesmo contra todos os Meneses reunidos. (Cardoso, 2009, p. 91)

Reconhece-se no fôlego da missiva uma obstinação pelo retorno a Chácara, obstinação que se concretiza em espaço de dissimulação e vitimização só fraquejados pelo anúncio de uma cruzada contra os Meneses. No transcorrer da terceira confissão de Ana, a narradora-personagem sob o espectro da agressão experimentada pelo enlace entre Nina e André torna a desferir golpes condenatórios que preconizam do julgamento, uma punição que estigmatize e anule a credibilidade, a reputação de Nina.

Pois bem, foi a este ser sem carnação que as palavras de Nina devolveram um pouco à realidade. "André. Certas semelhanças. Os olhos, os lábios. Você nunca notou coisa alguma?" Era por isto que ela amava André, que se entregava ao próprio filho. Então, pasma, era a minha vez de perguntar: teria ela amado Alberto tanto assim, para romper com todas as conveniências, e espezinhar todas as leis morais, e afrontar o próprio Deus, unindo-se ao filho? Ah, aquela mulher devia se conhecer, e conhecer de que espécie era feito o seu amor. Cadela das ruas, dizia eu comigo mesma, prostituta da mais baixa espécie, ser amoral e monstruoso - e no entanto, que importava? mulher, e terrivelmente mulher no seu desvario. (Cardoso, 2009, p. 328-329)

Um romance em distorção. A voz narrativa enlevada de nostalgia que nunca se recupera do choque que é a chegada, a instalação, a ausência de Nina, voz que adocece pela cobiça de mundo da outra quando o substrato de realidade dos Meneses sempre foi invenção e alheamento dos outros mundos. Aqui nessa confissão, que já não tem por destinatário Padre Justino, pela desilusão e descrença professada por aquele religioso que não conseguira ressuscitar Alberto, o vislumbre de algo que adensa seu tesouro de segredos:

E se ela repetia a aventura com André, com o próprio filho, era que nele encontrava ressonâncias muito fortes, semelhanças que lhe 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. E as palavras de Nina, força era convir, é que lhe haviam dado essa identidade tão perigosa. 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. A razão, era fácil de perceber: nunca me passara pela cabeça que André pudesse não ser filho de Valdo. Agora, e brutalmente, adquiria a certeza de que ele descendia do jardineiro. Ah, se Valdo soubesse, se os Meneses conseguissem apurar a verdade! Sozinha, ri a esta suposição, imaginando a família reunida para tratar do problema, o ar de quem houvesse sido apanhado de surpresa - eles, Meneses, sempre vítimas. Que dinheirão não gastaria Demétrio, que emissários não usaria, para que aclarassem tudo, para que tudo investigassem. E no entanto, a chave do segredo estava comigo. (Cardoso, 2009, p. 329)

Em suas confissões, que ante sua frustração com a impotência de Padre Justino frente à terrível finitude humana, já são endereçadas a ninguém (“não sei a quem escrevo e a quem poderiam interessar essas linhas simétricas” (Cardoso, 2009, p. 285), fica a dúvida de suas palavras de ênfase ante a transgressão: teria Ana medo ou planejado de que os papéis de suas confissões fossem encontrados pelos móveis da casa, para expressar escândalo diante de um incesto que ela saberia irreal, por se tratar de ser filho não de Nina, e sim seu (que ela chega a descrever, fora de qualquer diálogo, como “meu sobrinho” (Cardoso, 2009, p. 303) na confissão que descobre o suposto ou verdadeiro incesto)? Assim se justificaria talvez sua afirmação de que nunca teria passado pela sua cabeça que André pudesse não ser filho de Valdo (Cardoso, 2009 p. 329), quando sua história defende que teria sido Alberto a engravidá-la. Nina, guardando supostas correspondências de seu filho verdadeiro (e Ana escreve, ainda, “provavelmente”, em sua revelação), estaria encenando o tempo inteiro o caráter de transgressão brutal de seu ato?

Retomo as considerações de Ruth Brandão sobre esse romance em que as verdades sobre a filiação de André estão inscritas no imaginário escritural de cada narrador-personagem, são dessas nuances, miradas entre o tumulto, a doença, o ressentimento e a inveja que a textura expressionista de *Crônica* é composta:

Os episódios relativos a viagem ao Rio, com Nina grávida, vêm relatados também em vários textos plenos de contradições. Ora se afirma que Ana viajou com Nina para o Rio, ora a própria Ana revela que para aí foi, tempos mais tarde, quando se descobriu grávida. Em diálogos entre Nina e Ana, relatados em texto da última, como em sua terceira confissão, nada se diz a respeito do assunto, como seria verossímil. A mesma Ana revela ter forçado uma aproximação física com André, a que ele, entretanto, não se refere, como seria de se esperar dado o imprevisível e a importância do fato. Acrescenta-se que Nina, em sua segunda carta ao coronel, que não convivia com os Meneses, logo não podia ter nenhuma importância para ele uma mentira relativa a André, afirma ter-lhe Ana levado o filho para a chácara.

Impossível, então qualquer certeza a respeito do assunto. (Brandão, 2006, p.184)

As contradições, no sentido literal da palavra, se firmam até mesmo na fala de uma mesma personagem. Como já foi descrita por Brandão, restam dúvidas quanto a ida de Ana ao Rio de Janeiro, se teria ido depois, como narra Nina a Valdo, ou junto a ela, como narra ao Coronel, em missiva de estranha nostalgia de encontros constrangedores, presentes arremessados no meio da rua, taças de vinho lançadas no rosto, lembrança de pretendentes que se indispuseram com seus humores tempestuosos:

“No momento em que, exausta, resolvi abandonar a Chácara, o único amparo que ainda encontrei foi o seu. Chovia, e na estação deserta pensei por um instante que não houvesse recebido minha carta. Como sofri naqueles dois segundos, desse sofrimento acumulado e sem saída, imaginando-me abandonada, até que o vi, ansioso, sondando os vagões à minha procura. Minha cunhada Ana viera comigo, e eu o apresentei a ela: “aqui está meu melhor amigo (...) quando anunciei que não voltaria à Chácara, e que iria tentar a vida por mim mesma, ali na cidade, ela disse simplesmente: “eu sei, aquele seu amigo” (Cardoso, 2009, p. 343)

Brandão avalia que o gesto confessional da personagem Ana de renegar, de desmentir, o incesto de Nina e André se inscreve em uma versão que atenda a sua inveja e a sua vontade de ter um pecado grandioso, para que sua existência acinzentada ganhasse expressão de pecadora, de humana vívida:

A relação incestuosa já se espalha por todos os cantos do livro, denunciada pela própria Ana e propiciada por ela, já que não esclarece para André quem é sua mãe. Não importa saber se se trata de verdade ou mentira, por que sobre isso não é possível uma clareza. O fato é que não há como deter a avalanche, pois o incesto está presente, falado, desenhado na letra do texto e não há mais como apagar esse sinal. (Brandão, 1998, p. 138).

Em suas investidas derradeiras à personagem Ana, articularia Padre Justino uma extrema unção que, condensada a partir do mundo fantasmático, quase irreal, habitado pelos Meneses, forjada em outra noção de perdão e redenção? Há ponderações estratificadas, uma fatura de condenação que as circunstâncias legam a Ana e que Justino tenta alterar ou redistribuir entre os outros convivas em seu escrito endereçado a uma possível comunidade de leitores, a um personagem ausente que reivindica esses apelos e fatos decorridos, o coligidor, espécie de editor também espectralizado na narrativa.

Ainda pelas sendas dessa hermenêutica e da retórica de Justino que explicita e redimensiona essa figura do coligidor, se esboça nesse pós-escrito uma tentativa de

pacto com o leitor que assegure aquele testemunho de Ana como cicerone dos outros segmentos. É inequívoco, há uma figura de um personagem-ausente que interpela determinados personagens, os vestígios dessas comunicações talvez possam estar entranhados nas marcas de futuro inscritas em algumas das narrativas, mas não se pode assegurar sua identidade pelo relato aturdido de Ana capitalizado pela agitação e transtorno de Padre Justino.

Não há como de uma investigação às menções a figura do coligador lhe imprimir uma identidade certa e absoluta, justamente pelo investimento romanesco de *Crônica* que se afasta, por exemplo, da construção estilística de *o Grande sertão: veredas* por não contar, participar, comungar a um outro que figuraria de maneira contínua, pacificado e interessado, a história em uma perspectiva que não é constantemente desdita ou posta em suspensão por tantas outras como vigora em *Crônica*.

O direcionamento a um interlocutor silente que se reveste da feição de personagem por se incorporar ao fluxo narrativo como figura alerta e atenta aos casos, à prosa é um recurso experimentado por Guimarães Rosa em *o Grande sertão: veredas* que destina em demoramentos e apelos sua história ao senhor-doutor em um endereçamento apostrofado desde a urgência de presentificar aquele nostálgico outro mundo, desde o afeto que dedica ao interlocutor. Para que se vislumbre esse contato pautado pela urgência do contar e o aportar das histórias em terreno seguro e palpável, posto logo no início do romance também labiríntico como farol para a leitura das quinhentas páginas que seguem:

Bem, mas o senhor dirá, deve de e no começo — para pecados e artes, as pessoas — como por que foi que tanto emendado se começou? Ei, ei, aí todos esbarram. Compadre meu Quelemém, também. Sou só um sertanejo, nessas altas ideias navego mal. Sou muito pobre coitado. Inveja minha pura é de uns conforme o senhor, com toda leitura e suma doutoração. Não é que eu esteja analfabeto. Soletrei, anos e meio, meante cartilha, memória e palmatória. Tive mestre, Mestre Lucas, no Currálinho, decorei gramática, as operações, regra-de-três, até geografia e estudo pátrio. Em folhas grandes de papel, com capricho tracei bonitos mapas. Ah, não é por falar! mas, desde do começo, me achavam sofismado de ladino. E que eu merecia de ir para cursar latim, em Aula Régia — que também diziam. Tempo saudoso! Inda hoje, apreço um bom livro, despaçado. Na fazenda O Limãozinho, de um meu amigo VitoSoziano, se assina desse almanaque grosso, de logogrifos e charadas e outras divididas matérias, todo ano vem. Em tanto, ponho primazia é na leitura proveitosa, vida de santo, virtudes e exemplos — missionário esperto engabelando os índios, ou São Francisco de Assis, Santo Antônio, São Geraldo... Eu gosto muito de moral. Raciocinar, exortar os outros para o bom caminho, aconselhar a justo. Minha mulher, que o senhor sabe, zela por mim: muito reza. Ela é uma abençoável. Compadre meu Quelemém sempre diz que eu posso aquietar meu temer de consciência, que sendo bem-assistido, terríveis bons-espíritos me protegem. Ipe! Com gosto... Como é de são efeito, ajudo com meu querer acreditar. Mas nem sempre posso. O senhor saiba: eu toda a minha vida pensei por mim, forro, sou nascido diferente. Eu sou é eu

mesmo. Divêrjo de todo o mundo... Eu quase que nada não sei. Mas desconfio de muita coisa. O senhor concedendo, eu digo: para pensar longe, sou cão mestre — o senhor solte em minha frente uma ideia ligeira, e eu rastreio essa por fundo de todos os matos, amém! Olhe: o que devia de haver, era de se reunirem-se os sábios, políticos, constituições gradas, fecharem o definitivo a noção — proclamar por uma vez, artes assembleias, que não tem diabo nenhum, não existe, não pode. Valor de lei! Só assim, davam tranquilidade boa à gente. Por que o Governo não cuida?! (Rosa, 2001, p. 30-31)

Em *Crônica* continua sendo mistério esse interlocutor pontual de alguns dos narradores-personagens, figura enigmática que conjuga características de personagem ausente e de editor responsável pela organização de um daquilo objeto-livro, daquilo objeto-memorabilia. Radicalmente diferente da história também enigmática e venturosa de segredos apresentada por Riobaldo a um certo interlocutor, *Crônica* em seus múltiplos e atordoados endereçamentos não elege uma figura determinada como destinatária ou interlocutora, por mais que alguns narradores-personagens mencionem ou se reportem ao possível organizador da história dos Meneses, o gesto escritural da maior parte dos personagens se perfaz em espaço de súplica, desejo e assombro, em apelos, a um outro que de alguma maneira tenha o impactado, o golpeado.

Ao coligidor são dedicadas menções muito rarefeitas, marcadamente no início da terceira narrativa do médico (“finalmente concordo em narrar o que presenciei naquela época (...) creio poder precisar exatamente o dia que o senhor se refere” (Cardoso, 2009, p. 257) e nesse último pós escrito de Justino:

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 essa pessoa procura, mas sinto nas palavras com que solicitou meu depoimento uma sede de justiça (Cardoso, 2009, p.523)

Poucas palavras adiante, Justino afirma que “Ana, que é a pessoa a quem me refiro (...)” (Cardoso, 2009, p.523), elucidando de forma impossível quem seria esse coligidor: ante tantos diálogos no decorrer das confissões e narrativas do livro, como que o Padre haveria de afirmar que não a conhece? Se fosse ela, seria difícil a Justino imaginar o motivo pelo qual buscaria entender os acontecimentos da casa? Ana, portanto, referida como “pessoa” no terceiro parágrafo, figura não como a “pessoa” do primeiro parágrafo, e sim, provavelmente, “ser que muito pagou neste mundo, por faltas que nem sempre foram inteiramente suas” (Cardoso, 2009, p. 523). Tampouco condiria com o substantivo masculino utilizado pelo médico, ao se referir ao coligidor.

Não cabe rejeitar qualquer hipótese que apareça de quem seria essa figura, se seria o possível/suposto filho de Nina, Glael, querendo recompor o passado da casa que não conheceu, ou André, que teria tido a oportunidade de fazer o maior número de comentários na margem da página, ou até mesmo se seria um personagem a ser revelado nos futuros romances que Lúcio Cardoso planejava e os teve interrompidos pelos seus problemas de saúde; qualquer afirmativa que se proponha como solução perfeita há de lidar com um texto que se apresenta completo na fragmentação, nos mistérios, no insolúvel.

Ainda que os três personagens que mais escrevam expressem de maneira vívida a tristeza da ausência amorosa, o erotismo em frustração condensada, não há negação possível de que seria em Ana que essa expressão ganha contundência fundamental, sendo impossível passar por qualquer primeiro descritivo da personagem sem que se registre essa marca de descontentamento. Em sua vida anterior aos textos de *Crônica*, não há o menor momento ou esboço de proximidade física ou emocional em seu casamento, restringindo-se tudo à administração dos jogos de poder e administração da casa:

Sempre me dera bem com meu marido, apesar de não amá-lo. É a primeira vez que o digo, Padre, e as palavras parecem se atropelar ao meu encontro, rebeldes e estranhas - mas se não revelar ao senhor esse segredo que durante tanto tempo me habitou, a quem mais o faria? Não o amava, repito, nunca o amei, algumas vezes cheguei a detestá-lo - esta é a triste verdade. Mas como viera para esta casa fruto colhido verde, verde ficara, um tanto enrijecido, com podridões e laceramentos aqui e ali, mas intato, em conserva (Cardoso, 2009, p. 111)

O confronto entre Nina e Ana evidenciando os desejos, as recusas, os lapsos e assaltos de um passado sem salvo-conduto, como se em uma artilharia entre memoráveis o único desvio possível fosse uma reincidência de motivos ainda mais agudos, ainda mais inclementes. *Crônica* investindo em perspectivas paradoxais de personagens animados pelo tormento, pelo excesso, pela ausência, pelo luto, rompendo uma unidade de elucidação ao convocar as obsessões, as paixões desses mundos em proporções expressionistas em que os planos só não são contínuos como se borram e se precipitam em denegações.

Em um misto de espanto e aprendizagem sobre a brutalidade daquele amor entre Nina e Alberto que só agora em um luto às vésperas de um crime conseguira acessar, ainda a formalidade e interseção entre fúria e desabrigo: “Mas naquele minuto, pelo

sortilégio de uma frase banal, eu compreendia não só o amor que os havia unido, mas o próprio amor, o amor que eu nunca tivera. “(Cardoso, 2009, p. 315).

Em posse de uma retornante plasticidade repulsiva, afetada por um delírio que se propaga – em reações espectrais de nostalgia e onirismo – ante ao cenário de morte de Alberto, o golpe ao crime vislumbrado por Ana seria algo também do terreno do inapelável: a ressurreição de Alberto em André. A manifesta atração de sadismo e regozijo por Nina ilumina aquele retorno com uma precisão similar a das narradoras de *Os 120 dias em Sodoma*, uma revinda que macula e ameaça a súplica antiga e inesgotável de Ana ao Padre Justino naquele plano derradeiro e alongado da morte do jardineiro. Se Alberto pervive, os riscos de uma traição, de um incesto que gera um bastardo, faz emergir uma dimensão que investe em um outro sagrado pela violentação do ideal e pelo acesso ao sublime desde os jorros e espasmos.

Por mais que seja o seu lamento que sirva de abertura ao livro, não se revela no luto de André essa contínua perda de amor-próprio resultante da morte do amado como se opera no estado melancólico de Ana. Para Maria Rita Kehl a diferença primordial entre as duas condições é a “perda do amor-próprio, característica do quadro melancólico e ausente no luto dito normal.” (Kehl, 2014, p.47). Para Kehl na melancolia o sujeito conserva-se intrinsecamente atado ao objeto perdido, daí a desvalorização recorrente do eu em uma espécie de reivindicação da culpa pelo abandono que o abandonou, e o *eu* desvaloriza-se como se fosse o culpado do abandono que sofreu. No extrapolar de uma leitura clínica que toma o luto como “o lento e doloroso processo de desligamento da libido de um objeto perdido. Durante o trabalho de luto as funções do eu ficam empobrecidas em razão do montante de energia (contra-catexias) que tal desligamento requer.” (Kehl, 2014, p.47) e que maneja quase sempre com a ideia de um trabalho de luto que cessa “uma vez terminado o trabalho de desligamento, o *eu* retoma sua antiga disponibilidade para a vida, sem perder o amor próprio.” (Kehl, 2014, p.47); o luto de André seria inclassificável, já que resta o amor-próprio e uma inquebrantável ligação com Nina, o objeto que o abandonou. O luto de André é da linhagem do impossível, não cessa nunca, mas o de Ana prolonga sem sequer ter começado de maneira adequada. Ao não ceder a substituição esse luto se prolonga pela escritura.

Aquele que tentara interceder, com inexpressivos êxitos, pela presença da estrangeira, sua esposa, e suportar os desígnios de Demétrio por uma ilusória unidade dos Meneses acolhe a morte de Nina progressivamente à conquista da verdade sobre o irmão: frustração e luto em terreno de desengano, e, à tardia força para a aproximação



do filho: impossibilidade de família. Perdas expressivas em gradações galopantes: a confiança, a consideração, o senso clânico, a irrecuperável companhia de Nina, o arrependimento pelo não exercício da paternidade. Valdo se expatria da casa em uma articulação fugaz que rejeita herança e qualquer esboço de restauro de honra da família e, assim, se aproxima da experiência de banimento de Nina, a qual fora tão conivente. Um luto vivido senão pelo tributo àquela mulher passional, pelo reconhecimento da fraqueza travestida de impotência que o fundava, essa partida porta algo de recomeço em promessa com a rebelação, outro rastro irremediável de Nina. Ana certamente haveria de imaginar uma atuação radicalmente diferente, rescindida por inautenticidade, de seu esposo ante uma possível morte sua.

E como se daria na constituição de uma subjetividade às voltas com uma educação mirada à contemplação e à serventia dos Meneses, o projeto de aniquilação – pela individualidade fragmentada – que possivelmente se reverteria em uma passagem erótica de Ana a condição de personagem senão mais potente, mais aberta aos riscos e promessas do mundo? Não desconsidero que Ana tema a morte como ameaça ao seu intento maior de perseverar e alcançar outro patamar de continuidade pela glória ou pela desgraça total; no entanto, falta à personagem aquele elemento de violação, que não foi Demétrio, nem Alberto, tampouco André ou Nina para flertar ou ao menos vislumbrar com a plenitude.

No retrato do fraquejo de Ana, o fracasso às vistas pela falibilidade de uma ascensão, não há sinal de plenitude nem de regozijo para a vida da Meneses agregada em um filtro de estagnação do tempo, dos repertórios que mingüam a cada horizonte de indiferença e apatia dos outros convivas da casa confirmado a cada gasto do dia. Aos personagens extra-muros ávidos por reatualizações do percurso da personagem eleita para adentrar e permanecer no quinhão dos Meneses uma síntese pela narrativa do farmacêutico:

Uma única vez vi o Sr. Demétrio em companhia de sua esposa, Dona Ana, que a voz corrente dizia encerrada obstinadamente em casa, e sempre em prantos pelo erro que cometera contraindo aquele matrimônio. Não era uma Meneses pertencida a uma família que antigamente morara nos arredores de Vila Velha, e fora aos poucos triturada pela vida sem viço e sem claridade que os das Chácara levavam. Lamentava-se muito a sua sorte, e alguns chegavam mesmo a dizer que não era de todo destituída de beleza, se bem que um tanto sem vida. (Cardoso, 2009, p. 47)

Frente ao envelhecimento de Demétrio, Ana se realoca em um terreno de matiz mais juvenil, seja pela rebeldia nos pequenos gestos, pela implicância em não servi-lo

como ditava o ethos mineiro, iniciativa irrelevante a ponto de não provocar qualquer reação significativa do marido: “ Esta constatação insuflava-me ventos de rebeldia, e eu que sempre andara colada à sua sombra em outras épocas, agora tomava liberdades, afastava-me, deixava propositadamente de responder às suas perguntas, fingindo que dormia - e ele tolerava tudo.” (Cardoso, 2009, p.437)

O cheiro que repontava para Demétrio inicialmente como ranço de remédio se estabilizava na corrente de ar que circulava no casarão para em seguida impregnar-se com persistência “com seu açucarado alento de agonia” (Cardoso, 2009, p.438) em todo o lar: mobília, roupas, copos, dos Meneses. Do percurso de pista olfativa que a levava ao quarto da enferma Nina, Ana descreve o quarto em seu primeiro estágio da chaga (que ainda avançaria e ainda desataria fluxos e temporadas de miasmas) como “o laboratório onde se processava sua morna decomposição” (Cardoso, 2009, p.438). O culminar violento do acúmulo de decomposição atira os Meneses a uma conduta ou tentativa de amenizar aquele impacto que revelava uma emanção da morte: “ (...) mas não tardaria muito em chegar a hora em que só poderia caminhar pela casa com um lenço colado ao nariz.” (Cardoso, 2009, p.438)

A presença que se dissipa pelo avançar da doença consagra mais do que o término de um indivíduo desencadeia o aniquilamento completo da casa que, no romance, é paradoxalmente edificada em sua arqui-inimiga. Outro registro icônico de uma temporada de cuidados extremos, lástimas perenes, inconformidades latentes é a cena em que interpelada por Ana do cheiro que corrompe toda a casa, Beth narra o diálogo que tivera com Ana precipitado pela troca de lençóis:

Pobrezinha! –murmurou. – Como eu estivesse mudando a roupa da cama, falou: "Acho que estou apodrecendo, Betty." Disse a ela que não, que o cheiro era por causa do calor, que andava muito forte. Abanou a cabeça: "Não é não. Se você não tivesse nojo, queria que me fizesse um favor." Indaguei qual era. E ela: "Que me esfregasse o corpo com água-de-colônia." (Cardoso, 2009, p.438)

### **3.4 Do dispêndio como virtude: retratos de êxtase e de luto**

Talvez, por desgraça, tenha herdado muito do caráter da mãe, pois nele também há qualquer coisa de irreprimível e de fantástico.É um sensitivo, para quem os dados da fantasia valem mais do que os da realidade. (Cardoso, 2009, p. 240)

Ainda que seja Valdo o responsável por um impulsionar do enredo em sua narrativa de viagem ao Rio de Janeiro, é André que detém a primeira palavra em um diário, véspera, de conclusão. O eco da epígrafe ganha espessura na primeira manifestação lutuosa do amante, do órfão: “ (...meu Deus, que é a morte? Até quando, longe de mim, já sob a terra que agasalhará seus restos mortais, terei de refazer neste mundo o caminho do seu ensinamento, da sua admirável lição de amor, (...).” (Cardoso, 2009, p.19), e, esse início que antecipa um final já pressagia uma ascensão dessa personagem que, como Lázaro, retornaria das tumbas, do outro lado insondável. André não se conforma com a morte e seu gesto escritural forjado em paixão, em luto, esculpe um tempo antigo com um ímpeto de resgate, de restauro. Também em suas escrituras dos tempos de convivência com Nina prevalece o furor da paixão às vezes entocado pelo temor da distância, da apatia e melancolia da amante, nunca da família. Percebe-se nesse lamento fúnebre como esse lembrar perene funciona como sortilégio contra a tentação de, de novo, fugir.

O retrato de um adolescente quando extasiado com a mãe, da restrição à figura materna por toda uma infância e início de vida adulta ao contato que fulmina as interdições, as marcas de tabu tacitamente construídas. Do encontro que lega dilemas perpétuos, angustiado com a própria inexperiência, e, no futuro, com as experiências do passado que nunca hão de ser superadas, a vida sempre aquém.

O arranjo textual com a colocação final do romance no início da narrativa (delineia mais do que a forma supostamente moderna consagrada na *Ilíada*, o *in media res*, aponta para um *in inceptum finis est*) se dá de uma maneira dupla: não só a narrativa começa pelo seu fim (a morte de Nina, da casa, e o fim do caso transgressor) como as próprias primeiras palavras da narrativa são um questionamento sobre o fim: “meu deus, que é a morte?” (Cardoso, 2009, p.19). A morte não é só disposta no início, mas como primeira coisa, mesmo, seguido do questionamento sobre “Que é, meu Deus, o para sempre, esse eco duro e pomposo dessa expressão ecoando através dos despovoados corredores da alma ... o para sempre que na verdade nada significa (...) e no entanto é o nosso único bem” (Cardoso, 2009, p.19), “nosso único bem” suspenso, interditado, justamente pela morte.

As emergências dos segmentos de André forjam uma cronologia convulsiva, fora da ordem previsível mas presa à passagem do tempo, à morte futura e inevitável: seria essa construção estilística um rastro do anti-humanismo, dando um curto-circuito na noção de avanço que vai progredindo? Conhecer o futuro não afetando as ações do

presente, como um mundo de pré-destinados? Sequer afetando de maneira decisiva como se sente com o presente, mesmo depois do sexo enlouquecido dos dois, sentimos a tensão pulsante de André diante da sedução de Nina com sua pergunta sobre ter beijado ou não, ou, mais terrivelmente, a certeza dada no início da morte de Nina não diminui a angústia, os sobressaltos da leitora de ler sobre sua agonia, ou se afetar com os pequenos brilhos de promessas, rompidas, diante de seus quase-ressuscitamentos.

A adolescência vivida através da linguagem que por sua vez expande o exterior em uma justaposição de estetização, paixão e projeções. Se porventura sua juventude e a dicção grandiosa e apoteótica trazem a questão de uma suposta inverossimilhança estilística do romance, basta que em um lance sincrônico se convoque parte significativa da produção literária moderna, personagens de Franz Kafka, de Samuel Beckett, ou o narrador personagem de o *Grande sertão: veredas* e ainda os personagens, também habitantes de uma Minas insólita, do realismo fantástico de Murilo Rubião, para perceber e explorar que as conotações, as clausuras, as contenções, as epifanizações, as desmesuras, os neologismos, as fabulações do gesto escritural, ora tomadas como anacrônicas, inverossímeis, dizem respeito a uma expressão de sentidos dessa condição humana torturada, aterrorizada, enlutada que o romance reiteradamente toma por inescapável. Por isso a urgência de escrever.

Sua palavra tomada por início do livro, a desordem cronológica, é o evidenciar primeiro da mortalidade humana, no nível até mesmo de frase de abertura: não só é a cena de Nina morta, fisicamente apaziguada, que é colocada de forma antecipada, como o próprio questionamento que vem como primeiras palavras da narrativa caudalosa, do adolescente perguntando a Deus ou a si mesmo o que é a morte. Antes de quase toda a vida, a certeza da mortalidade, da finitude, e as dúvidas e angústias inerentes ao mistério do que talvez espera por todo ser humano do outro lado.

O ordenamento anti-intuitivo da cronologia do romance não se expressa apenas no segmento de abertura, embora ele seja sua manifestação mais gritante. As cartas de Nina a Valdo, segmentos 2 e 6, (são escritas pós-escândalo envolvendo o jardineiro Alberto) já noticiam a mágoa de uma crise conjugal e doméstica que a leitura linear ainda não revelou por inteiro, assim como a carta de Valdo Meneses no segmento 10, e o próprio retorno de Nina à casa e seu enlace incestuoso e maldito, trama de importância primeira do livro, é narrado de forma desconjuntada, ainda que não apresente dificuldades de entendimento: a retomada da palavra por André, no segmento 17, é um trecho de seu diário posterior (dia 15) a sua segunda e terceira retomadas, nos

segmentos 20 e 21, dias 4 e 11. A promessa que o coloca em prostração quase agônica de expectativa nas primeiras palavras após seu longo silêncio, o maior hiato de narração por parte dos três personagens que mais escrevem, em que ele toma a palavra de novo iniciando por um lamento (“Era evidente que eu não a esperava mais, julgando que ela tinha esquecido sua promessa (...) Ah, ela havia-me enganado, escarnecera da minha esperança, dos meus sentimentos” (Cardoso, 2009, p. 193), é feita dois fragmentos adiante: “uma noite dessas – respondeu ela – irei ao seu quarto. Lá, se quiser, conversaremos” (Cardoso, 2009, p. 235)

Não apenas a sedução evasiva de promessas vagas, a própria transgressão incestuosa, ou ao menos adúltera, que precipita o aniquilamento da família, é submetida a esse regime de desordenamento: o primeiro contato erótico dos dois “afinal uniu nossos lábios, no primeiro e mais desesperado dos beijos de amor” (Cardoso, 2009, p. 275) seguido do desenlace final, irreversível, “docemente escorreguei a mão ao longo do seu tronco, sentindo encrespar-se a macieza de sua pele” (Cardoso, 2009, p. 283), é narrado antes de uma situação de primeira tensão sexual, em que supostamente seria a incerteza e inquietação o fundamento da energia primeira do momento, e que mesmo com o conhecimento de que tudo se desenvolveria mesmo para o estilhaçamento do interdito ainda cria uma atmosfera de cruéis jogos de poder “Foi num dos primeiros dias, logo que nos conhecemos (...) Por que não abre a camisa?” (Cardoso, 2009, p. 370), seguido de “você nunca beijou uma mulher... os lábios de uma mulher?” (Cardoso, 2009, p. 375)

Ainda assim, tudo responde ao desígnio do peso do que não tem como voltar atrás; tem-se a tensão pré-sexual acessada após o sexo, mas não temos ressuscitada a harmonia anterior a transgressão, completamente inacessível. O romance avança em um ritmo de vai-e-voltas composto sobretudo de idas, avanços, o que há de anterior figurando não como retorno ou recuperação e sim como recomposição de algo que, iluminado do que viria depois, ressoa como quase inevitável: inevitável que Nina adoecesse, apodrecesse, morresse, inevitável que Valdo, Ana e até André fracassassem em seus desejos, mesmo em suas extensões nada impossíveis, e que a casa fosse de tal forma assassinada. Lázaro ressoando apenas como promessa inalcançada. Como um mundo de destinos traçados e irremissíveis, a passividade sequer figurando como única opção pois a palavra não dar a ver a fatalidade real de suas existências. Entre perversão e ironia, o trunfo que Ana, a Meneses agregada, julga portar para senão abrandar, vencer

o rastro luminoso – por ser sempre pecaminoso de Nina – é um fato subterrâneo e desconhecido por André ao longo de todo o romance.

É esse um dos golpes mais contundentes do romance a ideais construtivistas, humanistas: a mortalidade inevitável como curto-circuito à ímpetus de utopia: o que ordenar como ajuste a uma pessoa que esteja à beira da morte, encarando de frente a inexistência? No entanto, a proximidade da morte não seria apenas uma questão da escala em que se define por distante ou próximo? Mesmo ante a materialidade terrível, de terribilidade literariamente expressada no romance, não seria o assombro abstrato da certeza da mortalidade proximidade o suficiente no caso de vários desesperados? Neste sentido, não há livre-arbítrio, os destinos de fato estão traçados: no mundo terreno, a única teleologia acessível é o túmulo.

O futuro atracado de forma irrevogável ao passado, imobilizando o ser como refém de pulsões ou incontrolláveis ou impossíveis de seguir é influência decisiva em um dos principais dilemas vivido pelo jovem André, seu embate constante com sua imaturidade, frequentemente posta em evidência por aquela que deveria ser quem mais o fortaleceria, tanto em seu papel tradicional, interdito, de mãe, ou transgressivo, de amante: “era impossível não reconhecer que ela me tratava simplesmente como uma criança (...) o coração batendo como o de um colegial!” (Cardoso, 2009, p. 193); “Escuta, André, você não passa ainda de uma criança. Eu sei, eu compreendo essas coisas (...) apesar da idade, deve se portar como um homem” (Cardoso, 2009, p. 271)

É possível que essa sua preocupação tantas vezes expressada (“em outras ocasiões ela já me dissera aquela mesma frase – “você é uma criança” – mas com entonações diferentes” (Cardoso, 2009, p. 350) seja um dos principais motivos de ser André quem mais incorre no revisionismo fantasmático, intrusivo, de escrever na margem das páginas do romance, lançando ao passado suas opiniões de homem formado, ou talvez apenas menos inexperiente.

Suas inscrições são acompanhadas de descritivos variados, misteriosos: “com letra diferente”, páginas 200, 202 e 277, “com tinta diferente” em páginas 233 e 377, sem qualquer descritivo, nas páginas 227, 229, 353, 354 e 376, e, possível perda de controle autoral por parte de Lúcio, sem mesmo a marcação de que está escrito na margem da página: “muitos anos mais tarde, ao lembrar-me desse gesto” (Cardoso, 2009, p.373); tal variedade de marcas suplementares sugere a possibilidade que tenha passado mais tarde por aquelas páginas mais de uma vez, aqueles breves meses figurando como obsessão demorada, de uma vida inteira.

As inscrições de sua subjetividade mais adulta reiteram certa paralisia impressionística, de subjetividades que se agravam em vez de se corrigir, agravando sua monomania anterior por amadurecimento. Suas colocações futuras apenas confirmam o peso de suas experiências, nunca sendo acessada a possibilidade de um adulto que dá de ombros ou risadinhas a respeito de possíveis tolices da juventude, ou de como foi importante aprender com os erros do passado de forma que não os repetisse mais tarde. Não há experiência prévia que prepare para uma paixão que irrompa imensamente no espírito, é o descontrole (mesmo consciente, de olhar para si com perplexidade diante do que se está fazendo) a característica primeira da paixão fulminante.

O tempo passa, aproxima-se com aterrorizante naturalidade da morte, desistindo do futuro como detentor de sentido para a vida e passando a buscar no passado qualquer coisa que não tenha sido apreendida no momento: “procuro através da bruma, que esta sim, é a mesma, os traços do adolescente que fui – e nada sinto, nada ouço, nada vejo, porque meu coração já não é leve, e nem a pureza, que outrora foi minha, renova mais a música daquele momento” (Cardoso, 2009, p.227). Da mesma forma como pouco se aprende, pouco se descobre:

Tantos anos passados, e eu ainda não esqueci. Amar, amei outras vezes, mas como se fosse um eco desse primeiro amor. Não são pessoas diferentes as que amamos ao longo da vida, mas a mesma imagem em seres diferentes. Também me desesperei de outras vezes; até que me desesperasse não mais do amor, mas do fato humano. E agora que este pobre caderno veio novamente ter às minhas mãos, entre outros restos dessa casa que não existe mais, digo a mim mesmo que realmente não há grande diferença entre aquele que fui e o que sou hoje - só que, com o tempo, aprendi a domar aquilo que no moço ainda era puro desespero; hoje, calado, sofro ainda, mas sem aquela escuridão que tantas vezes me atirou contra as quatro paredes de mim mesmo, enfurecido- e que no seu desvario era apenas a tradução adolescente desse fundo terror humano de perder e ser traído, que nos acompanha, ai de nós, durante a existência inteira (Cardoso, 2009, p. 378)

Suas pulsões são todas agressões abertas e inocentes ao estilo sóbrio que preenche o universo cotidiano dos Meneses – funcionamento exemplar da cozinha, presença empoeirada de Demétrio no escritório, Ana e seu indefectível traje preto, a prontidão da governanta Betty – que poderia bem se referir aquelas telas da Europa protestante, dos pintores holandeses do século XVI que elegiam temas ordinários, cenas de gênero para capturar o imaginário, o costume da sociedade, mundo de avanços pós-medieval, mas primeiramente de estabilidade e prestígio. Se é possível articular essa associação, ressalta-se o contraste de ao mesmo tempo lidar com a verve e o contorno extremado e passional desses personagens que invocam a sobriedade como pauta de

projeção social e moral e ao mesmo tempo vão ao extravagante dos gestos sob os efeitos teatrais de luz e sombra que enfatizam a profundidade do abismo que sorve o casarão. Esse contraste abrupto trata das contradições e paradoxos que tornam os Meneses uma família tematizada apenas em seu fracasso, sua história se conta sem que vingue seu espírito pretendido.

A sobreposição de deveres ausentes é um distintivo da família, o comprometimento esvaziado de Valdo com André, o traquejo insensível de Demétrio como anfitrião e marido de Ana, a falta de correspondência entre Nina e o filho são marcas que se acentuam no comportamento de Timóteo e Andre, sobretudo no de André já que na constante força letárgica de Timóteo ainda reside uma obstinação como tarefa. O dever ausente de rapaz concerne em um preterir constante e até mesmo indiscutido da instituição família ao incessante do desejo, da paixão.

Seu desinteresse pela família não passa pelos alongados parágrafos de acusação como os de Nina, os de denúncia em Ana ou o praguejar do irmão enclausurado: seus desejos atropelam a realidade fraquejada da estabilidade prestigiosa (ainda que decadente) como quem sequer se dá conta do que aniquila. Sua indiferença para a família é quase niilista, como quem passa uma vida inteira sem o conhecimento de conceitos supostamente importantíssimos para sua conduta:

Sempre houve entre nós uma certa rigidez, um certo mal-estar, cujas razões jamais consegui esclarecer. Pouco expansivo, ele nunca se aproximou muito de mim - e eu, pelo meu lado, nunca simpatizei com ele o bastante para transformá-lo em amigo. (...), pensava eu comigo mesmo, escavando o pensamento para ver se encontrava no fundo um resquício de ternura. Não sentia coisa alguma, meu coração permanecia calado e indiferente. Oh, decerto estava longe de me considerar um monstro, mas não podia esquecer como fora criado, longe de qualquer manifestação de carinho, entregue apenas à solicitude de Betty. Ana, com quem conversei um dia, contou-me vagamente que eu não nascera na Chácara, e que ela, a mando de meu pai, é quem fora me buscar no Rio de Janeiro. Estranhei o fato, quis saber pormenores, mas como se arrependesse daquela intempestiva confissão, ela fechou-se no seu habitual mutismo.” (Cardoso, 2009, p. 223-224)

Seu desinteresse sequer singulariza a Chácara ou a família, expandindo-se para tudo que não é Nina “O Rio ou São Paulo (...) nunca haviam me interessado, apesar de meu pai que insistia sempre (Cardoso, 2009, 371). A narrativa da vida de André após o velório de sua Amada seria como a de alguém adentrando o mundo pela primeira vez, forçado a talhar espaços de interesse quando antes tudo estava já. Suas iniciativas em direção a Nina não são fundamentadas em qualquer retórica grandiosa a favor do amor, do desejo, da paixão, do indivíduo, sequer sendo qualificável sua conduta como a de



quem age antes de pensar: age sem pensar, e rejeita sem argumentação qualquer pensamento.

Quanto ao erotismo, para André, aquilo que afeta todos os personagens toma uma dimensão verdadeiramente agigantada no que diz respeito sua experiência narrada em *Crônica*, mesmo problematizada em seu cerne pela estranha revelação do último segmento:

No fim do livro o padre Justino revela que não houve propriamente um incesto, pois André é filho de Ana e do jardineiro. Mas apesar disso configurou-se uma situação incestuosa, com toda a conotação de transgressão máxima que comporta. Contrariamente a Édipo, André está convencido de que Nina é sua mãe. Espera com impaciência o retorno da mãe idealizada. Seu diário mostra o quanto buscou a imagem materna ao longo dos anos. Jamais lhe falavam da mãe. Ele conta que uma vez, ao encontrar roupas abandonadas por ela, tocou-as e cheirou-as. Mas Valdo, que ele considerava seu pai, surpreendeu-o e o repreendeu-o vivamente. Este comportamento quase fetichista foi a primeira manifestação da transgressão edípica e a origem dos sentimentos incestuosos. André tem perfeita consciência da transgressão e escreve no diário: “Aceitava pisar a área de um mundo que jamais seria aceito, onde eu sozinho teria de transitar, que jamais seria aceito, onde eu sozinho teria de transitar, que me tornaria não o filho amado e bem sucedido, mas o mais culpado e o mais consciente dos amados” (Besançon, 1991, p.692)

O êxtase pelo impacto com Nina, pela iminência de fracasso pelo reconhecimento de sua filiação, torna a transgressão de André uma categoria explosiva para a espacialidade de confinamentos dos Meneses. André ao vislumbrar o excesso, ao corporificar o extremo da sua imaginação erótica (re) inaugura uma era de ameaças, de implosões, de confrontos outrora iniciada por Timóteo – em venturas festivas de esbanjar a herança da família –, que depois elege uma transgressão interessada em preservar seu quinhão patrimonial, destinada a desassossegar e dinamitar o teatro dos bons costumes da família.

A transgressão de André, em larga medida, avança sobre os confinamentos, forja uma urgência de ganhar e palmilhar ares outros, mundos outros, o jardim como espaço heterotópico de resistência e enfabulamento da realidade; já a transgressão de Timóteo, que parece contida e administrada por Demétrio, se aproxima do rigor matemático que enleva os personagens de *Os 120 dias em Sodoma*, do Marquês de Sade: a cobiça pela violação do irmão transexual passa por uma ordem do cálculo, mira em ganhos exorbitantes que necessitam de estratégias que lhe custam uma vida trancafiado no quarto, controlado. O desejo de André é de outra ordem, infinitamente menos enfrentável que o do irmão-prisioneiro, pois se irmana dos desejos de Valdo, de

Alberto, e até de Demétrio, sendo minimamente bem-sucedido (assombrado, ainda, pelo fantasma de Alberto, ocasional desinteresse de Nina e sua posterior decrepitude) onde os outros fracassaram por completo.

A sintaxe sacrílega excede a letra do possível, não se esgota na unidade do referente, o desejo de André por Nina vai além do corpo são, da presença ativa, vai além da amante. A consequência desse movimento é que Nina deixa de ser uma entidade em si, signo absoluto, e se dissemina na narrativa em um mundo de interpretações, de diferentes e extremadas apropriações, de relações que diferenciam sua imagem, sua força, suas verdades. O contato mais agônico experimentado por André desde esse mundo-Nina de incessantes significações é a relação quase necrófila com o corpo corrompido e recendido de morte da amante: “Abandonei-a, e ela afundou na massa mole dos travesseiros. O líquido, vagaroso, ainda escorria pelos meus braços. Morta? Viva? A questão era inútil. Vivo era eu” (Cardoso, 2009, p. 428). Esse além da vontade, o desejo que não se espanta, que alcança o fora da dimensão real (re)fundam um mundo fantasmático como aquele das imersões no jardim, com outras cores e odores.

Diferente das confissões de Ana que é narrativamente desapaixonada por Alberto até próximo da morte do jardineiro, não obstaculizando seu gesto de suicídio, os diários de André portam uma marca da obstinação e da compulsão: vinga a obsessão antes mesmo de conhecer a mãe, frente ao silêncio imposto pela família:

Conta, Betty. Um dia eu terei mesmo de saber tudo.  
Mais uma vez ela desviou o olhar, balbuciando:  
- Não posso, não posso, André.  
- Por quê?  
Sua voz tornou-se mais tênue do que um sopro:  
- Prometi ... jurei ... há muito tempo.  
- A quem, Betty, a quem você jurou?  
- Ao seu pai  
(...)nunca, em hipótese alguma, falaria no nome daquela que fora sua mulher à criança que dormia no quarto (Cardoso, 2009, p.211)

Diante do júbilo vivido, a intrusão de um tempo escasso de espasmos, notas em apelos de um desejo – singularizado pela concretização, pela frustração –, reverberado por uma obsessão que insulta morte e realidade. Uma escritura pela intrusão, pelo eco de mundo primitivo que não se expõe pela disputa, se impõe invicto e irreduzível. Nina institui o fascínio que se propaga pelo íntimo de André como medida intransponível, sobre esse mundo em desconcerto e agitação pela mulher indevassável, ultrapassando qualquer conhecimento canhestramente transmitido por tediosas instruções:

Já sabia tudo a respeito das mulheres, quer porque os livros mo ensinassem, quer porque o percebesse através do silêncio dos mais velhos. E muitas vezes, quando fora à cidade pela mão de Betty, ou sentado na boleia da charrete de tio Demétrio, seguira com olhos vagabundos e sonhadores as mocinhas que via transitando pela rua. Mas não passava disto, e eu não podia deixar de encarar com certa ansiedade o momento que meu tio anunciara, um pouco gravemente, surpreendendo um desses meus olhares em direção às furtivas passantes: “Ah, você já repara nas mulheres! Um dia desses será preciso conhecê-las de perto...”

Ao meu lado achava-se aquela que até o momento eu conhecera de mais perto, já que não podia considerar nem tia Ana e nem Betty propriamente como mulheres, mas apenas como seres familiares, formas domésticas e sem brilho que viviam em minha companhia. Sim, ali se achava, e embriagadoramente próxima, aquela mãe que era uma estranha para mim, e que sozinha, como um fato inédito, assumia aos meus olhos todo o inebriante fascínio das mulheres. (Cardoso, 2009, p. 198)

Da anterioridade de Nina que instaura o mundo do prazer, da exposição de André aos outros mundos outros sem o ânimo despertado e devotado à mãe e o após dos mundos deflagrados pela união sendo acossado pelo espectro da amante em revinda. Um processo de antes, durante e depois sem síntese, constantemente impactado pela experiência aterradora do contato extremado. Ao longo do envolvimento com Nina tem-se pequenos eventos de explicitação de seu foco maníaco: “De longe, uma filha de colono olha-me com curiosidade; observo que é bonita e loura, mas isto sem nenhum interesse” (Cardoso, 2009, p. 354) e ainda “fiquei imaginando-a entre outras senhoras da cidade; provavelmente seriam todas mais gordas e mais vulgares do que ela. Não teriam aquela naturalidade em exhibir o colo, nem prestariam com tanta graça ao exame indiscreto dos olhares alheios” (Cardoso, 2009, p. 404)

As outras comunhões como arremedos representacionistas daquilo que experimentado como lance erótico e agônico são de recomposição impossível, pois Nina persiste no relembramento nostálgico como Deus “todas, todas essas inumeráveis mulheres que cada um encontra ao longo da vida, e que me auxiliarão a recompor, na dor e na saudade, essa imagem única que havia partido para sempre? (Cardoso, 2009, p. 19). Nina suplanta o ordinário da significação do bem, que na narrativa é impotente, vislumbrada pela família, consagra em André um destemor que se evidencia também frente a morte, ao porvir:

Sua modificação era tão extraordinária que eu chegava a perguntar a mim mesmo se na verdade aquela mulher fora bela algum dia, se o fascínio que ela exercia sobre meus sentidos não seria da minha parte um diabólico equívoco. Não se trataria de uma mulher comum, igual a todas as outras? Ali, sob a luz plena do sol, poderia encontrar facilmente uma resposta a todas essas questões. E comprazia-me em examiná-la, em ser cruel, demonstrando que o fazia, e que me era agradável supô-la mesquinha e cruel. Cheguei a tomar um ar superior, de quem afinal percebe toda a maquinação de que foi vítima. Mas

isto não durou senão um minuto, o tempo exato de voltar a reconhecê-la, de supor, com visão aguda e decisiva, o mal que a corroía, e que talvez por piedade escondesse de mim. Enlacei-a, sem que ela oferecesse. (Cardoso, 2009, p. 357)

George Bataille em sua reflexão sobre o pensamento sadeciano acerca do homem soberano, dos que escapam à razão, argumenta que a ternura não altera o jogo que liga o erotismo à morte, assim, defende que

a conduta erótica se opõe a habitual assim como o gasto à aquisição. Se nos conduzirmos de acordo com a razão, tentamos adquirir bens de toda espécie, trabalhamos em vista de aumentar nossos recursos – ou nossos conhecimentos –, esforçamo-nos por todos os meios para nos enriquecer e possuir cada vez mais. (Bataille, 2013a, p. 197).

Bataille reconhece que é desde certa conduta racional que as posturas se dão na sociedade, ao que o filósofo explora como febre sexual; o gasto em desmedida na violência da paixão, reconheço tal pulsão como o que forja o mundo de André. Dessa relação destacada por Bataille entre volúpia e dilapidação ruinosa, a pequena morte: um prolongamento desse movimento de ruína em *Crônica* que se dá pelo louvor à decadência assumido pela linguagem barroca, talvez vigorando no romance por meio da sintaxe sacrílega de André uma felicidade verdadeira, fugidia, posta em meio aos jogos de interesse e desinteresse de Nina, aquela que o filósofo assim descreveu:

Nossa única felicidade verdadeira é gastar em vão, como se uma chaga se abrisse em nós: queremos sempre estar seguros da inutilidade, por vezes do caráter ruinoso de nossa despesa. Queremos nos sentir o mais longe possível do mundo em que o aumento dos recursos é a regra. Mas é pouco dizer “o mais longe possível”. Queremos um mundo invertido, queremos o mundo do avesso. A verdade do erotismo é traição. (Bataille, 2013, p. 197)

O mundo do avesso de *Crônica* se opõe ao mundo de bem-estar na barbárie dilatada pela incomunicabilidade entre os personagens, o enlace de Nina e André atinge um estado também alcançado pela compulsão de Ana, pelo ímpeto sacrificial que animam os convivas do casarão em suas sinas de ostentação e plateia passiva de sua própria desgraça. O pecado como dádiva, a traição à civilização mineira como manifesto de uma comunhão interdita desde uma posse de si que não se limita a valorização da família, da Igreja. Selada por um beijo, a investidura de uma soberania que não se encerra em vitórias, segue pela dissipação das conquistas: “(Escrito à margem do caderno, com letra diferente: Não conhecia, visionava as mulheres. Nina, no entanto, e com assombrosa rapidez, deu-me a súpula de todas elas.)” (Cardoso, 2009, p. 277)

Não se reconhece em *Crônica* clamor pela conciliação dos tempos que se resulte em um apagamento de dor, tudo em vida é duradouro, permanente, a morte sendo a única transformação real; distante da mãe, André persegue aqueles passos em uma imaginação que insiste no desejo, devoto a continuidade da presença interdita se abriga na nostalgia para não se reduzir ao abandono. O que importa dessa nostalgia de uma Nina nunca tocada é a excitação ativada por uma negação da realidade; Bataille, ao discutir a pensamento sadiano, argumenta que mesmo quando a atividade voluptuosa é considerada útil, ela é excessiva em sua essência(2013a, p. 196). Se desde Bataille, leitor de Sade toma-se que o “o excesso está fora da razão.” (Bataille, 2013a, p. 195), a saudade extemporânea experimentada por André se forja em um texto-limite sobre a morte, o erotismo:

Hoje estávamos no quarto, Betty e eu; olhávamos pela janela, e o céu era mais belo do que nunca. O luar clareava o jardim, e a silhueta da casa projetava-se até o meio da alameda. Com esta paz, esta luz feita para os acontecimentos serenos, meu pensamento fixava-se nela, somente nela, como quem se afunda num amor ausente. Esquecido de tudo, procurei reviver o tempo em que havia caminhado naquelas aléias cobertas de areia, entregue Deus sabe a que sonhos, a que esperanças. Essa impressão foi tão forte que julguei pressentir um vulto destacar-se do maciço dos canteiros. Meu coração pôs-se a bater com mais força, enquanto lágrimas quentes me subiam aos olhos. Voltei-me impetuoso para Betty, indagando com voz cerrada:

- Por que ninguém me fala, por que ninguém diz nada a seu respeito?

Que houve, que fez ela, por que me escondem tudo?

Betty perturbou-se, fugindo ao meu olhar. Por um momento, vendo-a estremecer ao meu lado, olhos também fixos no jardim, imaginei que talvez seu pensamento não andasse tão longe assim do meu.

- Fale, Betty - continuei, sacudindo-a. - Você não pode, não tem o direito de me esconder o que se passou! (Cardoso, 2009, p.221)

Ao movimento da paixão dos amantes George Bataille localiza na fusão dos corpos entre si uma experiência possível, mas é no sentido mais violento do que o desejo dos corpos, na emergência e introdução da perturbação e da desordem que o autor vê na paixão, até mesmo na própria paixão feliz:

uma desordem tão violenta que a felicidade de que se trata, antes de ser uma felicidade de que seja possível gozar, é tão grande que se compara a seu contrário, ao sofrimento. Sua essência é a substituição da descontinuidade persistente entre dois seres por uma continuidade maravilhosa.” (Bataille, 2013a, p. 43)

Assim sendo, o sofrimento de André, em alguma medida o de Ana e de Valdo revelariam o que Bataille— frente a escassez de encontros, de um gozo prolongado advindo de “uma contemplação desvairada da continuidade íntima” que liga os amantes — toma como uma significação do ser amado. Em *Crônica* toda essa busca ao outro,

desde o gesto escritural, é perpassada pelo transtorno de um isolamento, pelo assalto, no presente, da solidão, pelo relembramento nostálgico e ou melancólico da separação, da queda, da morte: cada amante em seu portar de paixão faz despertar nessa súplica ao outro acessível, inacessível, possível e impossível um crescente de fúria, sofrimento, intensidade. Bataille considera é que ao amante somente o ser amado “pode neste mundo realizar o que nossos limites não permitem, a plena fusão de dois seres, a continuidade de dois seres descontínuos.” (Bataille, 2013a, p.43). O filósofo pontua que a busca do amante pela continuidade “é sensível sobretudo na angústia, na medida em que é inacessível, na medida em que é busca na impotência e no estremecimento.” (Bataille, 2013a, p.43), a paixão de André ainda pressentida em seus diários, em uma linguagem devota, em seu ressoar de apelos, e egoíca, em sua reserva de sobrevivência.

Há na paixão e no luto expostos e revolvidos de André um insuperável que não se resolve – como pretende ou se direciona a derradeira confissão de Ana vertida por Justino – e sob uma forma nostálgica acompanha o poder da transgressão, o elogio ao ultrapassar dos limites. Nos segmentos assinados por André, a perda ou ausência de Nina não resultam em um isolamento construtivo, em um esvanecimento da amante; reclamam a mesma totalidade vertiginosa de outrora, incorporada pela escritura. Nina escapa da morte pela violência do desejo de André que parece ser inquebrantável.

O gesto escritural em *Crônica*, em especial nos Diários de André, se dá pelo desejo de continuidade que funde subjetividades em um dilapidar erótico e ou enlutado; Blanchot, atenta que quem deseja não está somente atado à repetição daquilo que sempre recomeça:

quem deseja entra no espaço em que o longe é a essência da proximidade, ali onde o que une Tristão e Isolda é o que os separa, e não apenas o limite de seu corpo fechado, a inviolável reserva de sua solidão que os fixa a si próprios, mas o segredo do afastamento absoluto. (Blanchot, 2007, p. 164)

Essa inviolável reserva da solidão também é outro aspecto que constitui sobretudo os diários, as memórias e as confissões dos personagens narradores que não interpelam alguém específico e se lançam em um revolver de histórias que fissuram a realidade revelando e desmoronando-se em mundos fantasmáticos. Da impossibilidade que sustenta certo desejo mesmo sob o mundo desabado, segundo Blanchot, vigora no inacessível, uma relação infinita (Blanchot, 2007, p. 164)

André é o narrador-personagem que delinea uma concepção de totalidade do amor – como um encontro impetuoso entre seres, ele e Nina, que vislumbram na

consumação do pecado uma inatingibilidade, nada temendo por uma espécie de imunidade erótica que os sacralizam— que se aproxima das conclusões batailleanas sobre o erotismo como permutação de um retraimento ou isolamento do ser, de uma fragmentação permanente por um elo extremo de dimensões profundas.

Por toda extensão da concepção de amor narrada, identifica-se um impacto despertado pelo corpo em seu limiar, pelo assumir das consequências devastadoras antes mesmo de qualquer estabilidade, estabilidade aliás preterida por assomos de promessas e iminências de catástrofes. No ilimitado da norma, na violação da estabilidade, o corpo se extrema em uma experiência de desterro, de alcance ao absoluto que só a imagem de dissipação e latência da febre para arrefecer minimamente os arranques que beiram ou atravessam pela violência

Decerto era a febre que me ditava aquelas expressões, e eu nem sequer tinha consciência da minha injustiça, já que qualquer mãe assim atenderia ao apelo de um filho. Mas achava-me num desses instantes decisivos em que a verdade subterrânea, ainda sem forma constituída para afrontar a luz do dia, explode como um movimento de águas aprisionadas que remontam à superfície das marés. Era o que ela também devia ter compreendido – e mais ainda, que jamais sairíamos os mesmos daquele minuto que atravessávamos, que minhas palavras haviam rompido violentamente o mundo de fantasia que ela pretendia nos impor, e instalava-nos, sozinhos e nus, no centro da verdade inapelável. Também devia ter sentido que só um grande esforço, um gesto rápido e brutal, poderia testemunhar da sua reação ou da sua revolta. Foi o que fez, erguendo a mão e desferindo-me uma bofetada. Oh, naquela hora tudo girou em torno de mim, o jardim, a casa, o próprio céu – e era tão poderosa a minha calma, tão funda a minha decisão e a minha certeza, que poderia contar uma a uma as pancadas do meu coração, e distinguir no vento o perfume errante desta ou daquela flor, e até mesmo contar as estrelas que circulavam no firmamento. E nenhuma palavra mais precisava ser dita, todo o mistério estava para sempre esclarecido - uma alegria selvagem transbordou de meu peito, uma alegria de vitória e de maturidade, como só a podem sentir os condenados que descobrem que a morte não é o duro ato de sacrifício e de consumação, mas de realização e de liberdade. Pois naquela simples bofetada eu vira não a injúria, mas a confirmação • e sentindo-a enfim atingida em seu reduto negativo, arrastava-me à beira da redenção, se bem que isto me perdesse para sempre. (Cardoso, 2009, p. 272-273)

O absoluto brevemente acessado pelo contato com Nina se afunda até mesmo na demarcação cronológica do livro, com dias perdendo demarcação específica após sua consumação do crime/pecado com mãe/amante, (início do segmento 25), algarismos já vagos sem explicitação de mês substituídos por ainda mais enigmáticos “s/d”, êxtase sem-tempo que prenuncia eternidade, duramente interrompida pela doença: o diário em que anuncia a partida última de Nina, feita sem qualquer aviso ao filho, denuncia o retorno ao mundo terreno dos dias contados, arrancado do êxtase-sem-tempo, no segmento 38: “5 – Está consumado: ela partiu. Não a vi quando saiu de casa, mas corri

até um desvio da estrada e me coloquei-me à espreita por trás de uma árvore.” (Cardoso, 2009, p. 369), e no segmento 41: “2 – Finalmente estávamos a sós na sala. Durante todo o janta devorei-a com os olhos, a ponto de sentir em determinado momento que os outros também me fitavam.” (Cardoso, 2009, p.403)

No pós-morte de Nina, qual o esboço possível do íntimo de André, afundado em luto? Prevalece a ascensão ao irrepresentável do choque sobre a singularidade da queda que instaura o fim? Não há fim para os personagens de *Crônica*: André, por exemplo remasca e revolve o passado como se não houvesse uma distância intransponível entre eles, sua ascensão a um desgraça o torna refém, cativo de um tempo ainda responsável pelo seu despertar. Por isso, o instante do gozo e do toque (que se dilata no futuro condenado torna a excitar, no gesto escritural, a continuidade corpórea de André) se dá a cada registro do desmesurado um passo rumo ao enlace eterno e interdito de Francesca e Paollo, no quinto círculo do inferno dantesco. Sobrevém de André, um excesso inominável de orgulho, de nostalgia, de lascívia que afinca um lugar no inferno para o par que como o casal italiano persistirá no futuro, e, no para sempre. Dante desde o relembramento de Francesca, aqui, do verso cento e vinte e um ao cento e vinte e cinco:

E ela a mim: “Não há tão grande dor  
Qual da lembrança de um tempo feliz,  
Quando em miséria, e o sabe o teu mentor.

Mas, se de conhecer desde a raiz  
o nosso amor demonstras tal anseio  
eu contarei, como quem chora e diz. (...) (Alighieri, 2014, p.53)

Se a perda irreparável de Nina lança Valdo em uma nova busca de sentidos ou em um resgate de mundo semi-apresentado por Nina, e encarcera Ana em um modo de lamentação latente que inviabiliza quaisquer rupturas com Nina (pois era e continua sendo daquele espectro a fonte, agora mais assombrado ainda, de sua conexão com o mundo, miasmático, decaído, esvaziado mas ainda sim, mundo), o luto de André não investe nessa separação radical entre negação e transcendência da perda, da colagem de tempos que emerge dessa indiferenciação o filho, amante, seguindo por uma incorporação ativa, renovada pela propositada e implacável lembrança, outro fundamento para além de seu questionamento constante por maturidade que faz com que seja o que mais inscreve anotações à margem das páginas.

No filme *Nostalgia*, de Tarkovski, Gorchakov no rastro de Beryózovsky também é acossado pela revinda de sensações, histórias, fantasmagorias do seu outro mundo,



impotente em sua excursão do agora se vê lançado em um tempo forjado por distâncias intransponíveis, o diretor comenta o portar e o perfazer da memorabilia na construção do personagem: “esmagado pelas lembranças do passado, pelos rostos dos que lhe são caros e que lhe tomam de assalto a memória juntamente com os sons e os cheiros da pátria.” (Tarkovski, 2010, p. 244). Entre revindas de recordações sinestésicas, de súplicas pelo não desfazimento daquela presença ativa e sedutora, dos tempos de enlace interditos e de transbordamento pela continuidade dos seres, a nostalgia se torna o engate narrativo para o gesto escritural que em todos os diários de André experimenta uma emergência de poema, obsedado pelo outro em um velar do mundo, abissal e ainda erótico. Quanto a cena derradeira de *Nostalgia*, a presença espectralizada da casa russa de Gorchakov no interior de uma catedral italiana prolonga e perpetua a agonia de uma vida fragmentada que persegue o outro mundo ou talvez como reflete o próprio diretor:

Ou talvez, pelo contrário, é sua nova totalidade, na qual as colinas toscanas e o interior da Rússia fundem-se indissolúvelmente; ele os percebe como que pertencendo lhe de forma inerente, incorporados ao seu ser e ao seu sangue, mas, simultaneamente, a realidade o está pressionando para que separe as duas coisas com o retorno à Rússia. E, assim, Gorchakov morre neste novo mundo, onde essas coisas fundem-se naturalmente e por si mesmas, e que, em nossa estranha e relativa existência terrena foram divididas, por um motivo qualquer ou uma pessoa qualquer, de uma vez por todas. (Tarkovski, 2010, p. 259)

Sobre a “asfixiante sensação de saudade” que percorre e funda o filme, o diretor confessa que “como eu poderia imaginar iria se tornar meu destino para o resto da vida, e que, até o fim dos meus dias, eu iria suportar dentro de mim mesmo essa grande angústia?” (Tarkovski, 2010, p.242), e desse périplo do personagem poeta Gorchakov que segue para a Itália em busca de materiais, vestígios para escrever sobre a vida do compositor russo Beryósovsky, o diretor analisa nessa nostalgia que se prolonga no personagem russo uma manifestação que também acompanha o personagem André e é perceptível em seus escritos com marca de futuro que é a “impossibilidade de incorporar a nova experiência ao passado a que está preso desde o nascimento” (Tarkovski, 2010, p.243). Nostalgia de um espectro de lar – pátria, família, paisagens – do lado de Gorchakov e de Nina, a amante intraduzível como mãe, no caso de André.

Ainda a partir dessa questão da escritura acossada pela nostalgia, pelo trabalho inelutável do luto penso a radicalidade da escritura enquanto esse gesto de abertura ao outro no texto-despedida de Derrida a Barthes, em “Chaque fois unique, La fin du monde” (2003) bem como com Barthes (2003) desde os fragmentos de um discurso amoroso dilatar a carga dramática da categoria nostalgia: “Que quer dizer isto, “pensar

em alguém”? Quer dizer: esquecê-lo (sem esquecimento, não há vida possível) e despertar muitas vezes desse esquecimento. (Barthes, 2003, p. 45).

Como se aquela nostalgia de Gorchakov, o personagem de Tarkovski que demora nas lembranças de um cenário campestre russo em pleno périplo-missão italiano tivesse aqui ressonância dilatada, distendida no desejo do retorno, nessa tessitura de reminiscências seja de Barthes nos fragmentos-nêias endereçados a Mãe, seja de Derrida em sua retomada inescapável de encontro em relembramentos à Barthes, seja na latência do relembramento de André.

Assim como em *Crônica*, tanto em *Diário de Luto* quanto em *a Câmara Clara* a nostalgia prossegue recompondo o luto mesmo na sua instância inassimilável, aí onde está a concepção de Jacques Derrida em *As mortes de Roland Barthes* de que o escrever sobre o outro é um meio de mantê-lo salvaguardado em vida. No rastro da perda que se faz ainda palpitação, – na confluência de melancolia e nostalgia, – busco na prolongação do dizer derridiano um corte/golpe ao inqualificável instaurado pela perda:

Desde que li *La chambre claire*, a mãe de Roland Barthes, que nunca conheci, me sorri neste pensamento, como sorri ao que ela infunde de vida e reanima de prazer. Ela lhe sorri e, portanto, também a mim, em mim, desde – porque não? – a Fotografia do Jardim de Inverno, desde a invisibilidade radiante de um olhar da qual ele apenas nos disse que foi claro, tão claro. (Derrida, 2008c, p.270)

Através do achado da fotografia da mãe ainda criança, a despeito do agora do corpo não mais incarnado, da comunhão frustrada, não cessa o investimento de Barthes, que incansável registra ante a dor, o fascínio pela aquela presença outra, se lançando assim a enigmática economia do perviver advindo do relembramento:

A Foto do Jardim de Inverno era a minha Ariadne, não por qualquer coisa de secreto (monstro ou tesouro) que ela me faria descobrir, mas porque me diria de que é feito esse fio invisível que me ligava à Fotografia. Eu tinha compreendido que daí, em diante, era preciso interrogar a evidência da fotografia, não do ponto de vista do prazer, mas em relação com aquilo a que romanticamente se chamaria o amor e a morte. (Não posso mostrar a foto do Jardim de Inverno. Ela só existe para mim. Para vós, não seria mais do que uma foto indiferente, uma das mil manifestações do “qualquer”. Ela não pode constituir em nada o objeto visível de uma ciência; não pode criar uma objectividade, no sentido positivo do termo. Quando muito, interessaria ao vosso *studium*: época, vestuário, fotogenia; mas nela não há para vós qualquer ferida) (Barthes, 2012, p. 83-84)

Sob esse aspecto, os diários de André, o diário de luto, o adeus em forma de missiva, a carta nêia, distende a performance do remetimento ao outro em um excesso que põe em causa a síntese, uma ideia de presença imediata inscrita em uma suposta pacificação advinda do endereçamento, do expurgo dos lamentos. À interpretação da

carta como arauto do enredamento dialético cabe argumentar sobre seu impacto se perpetuando em uma possibilidade de leitura eterna e também de escrita interminável.

Cito Derrida, Em *As Mortes de Roland Barthes*

Escrever (lo). Ao amigo morto em si dar de presente a sua inocência. O que eu queria ter querido evitar, evitar-lhe: a dupla ferida de falar dele, aqui e agora, como de um vivo ou como de um morto. Nos dois casos desfiguro, firo, durmo ou mato. Porém, a quem? A ele? Não. A ele em mim? Em nós? Em vocês? O que quer dizer isso? Que nós permanecemos entre nós? É verdade, porém, talvez, um pouco simples. Roland Barthes nos olha (cada um por dentro, cada um pode dizer que seu pensamento, sua recordação, sua amizade olha então só a ele) e o seu olhar, mesmo que cada um de nós disponha dele também, a sua maneira, segundo o seu lugar e sua história, não fazemos o que queremos. Ele está em nós porem não com a gente; não dispomos dele como de um momento ou de uma parte de nossa interioridade. E o que então nos olha pode ser indiferente ou amante, terrível. disposto ao reconhecimento, atento, irônico, silencioso, com fastio, reservado, fervente ou sorridente, criança ou envelhecido; em uma palavra pode, em nós, dar todos os signos da vida ou da morte que extrairmos da reserva definida de seus textos ou de nossa memória. ((Derrida, 2008c, p.286)

Sobre essa deriva sem fim ao outro, Roland Barthes argumenta que sob esse signo vai se tornando rarefeito o cerne da coragem, e nessa via, de tentativa, de esboçar o luto irrecuperável ganha primazia em função do “buraco vazio da relação de amor” uma certa emotividade intensificada pela solidão. Assim, isso que Barthes chama de solidão: “não ter ninguém em casa a quem dizer: voltarei a tantas horas, ou quem poder telefonar (dizer): pronto, cheguei (Barthes, 2011, p. 42) desata um jorro passional quase vão que só a escritura consegue lidar/redimensionar. No passo de uma consumação da linguagem parte da experiência que acompanha o gasto da dor se perfaz em uma escala de risco imanente a condição de vida, o Barthes escritor pervive desde e para o relembramento:

“Vou indo assim-assim através do luto.  
Volta, sempre imóvel, o ponto candente: as palavras que ela me disse no sopro de agonia, fulcro abstrato e infernal da dor que me submerge (Meu R, meu R – “Estou aqui” – “Você está mal sentando”)  
- Luto puro, que nada deve à mudança de vida, à solidão etc, buraco vazio da relação de amor.  
Cada vez menos coisas a escrever, a dizer, exceto isso (mas não posso dizê-lo a ninguém) (Barthes, 2011, p. 39)

Jacques Derrida ao falar da condição enferma de sua mãe em correspondência ao luto, encerrado na vida que opera em arritmia dos instantes se concentra em sua dinâmica que capitaliza, abastece: “é o fim e pergunto a mim, todas as vezes que lhe dou de comer com a colher, um recém-nascido ciente de que essa imagem não mais me deixará, por que escolhi “comer o outro” ou “amar-comer-o-outro.” (Derrida, 1996, p. 120).

O exercício exaustivo da escrita como chamamento ao outro dissipado, a amante Nina, não apresenta nenhum esboço ou resquício de esperança, o gesto escritural também não funciona como bálsamo, seja como for, em seu funcionamento de acontecimento, ele catalisa essa nostalgia como virtude. Não há como negar no reduto da intimidade com a morte a força da prática da escrita, voltando sua mira para a absorção do objeto perdido ela participa da economia do luto, seja no enalço que se quer exitoso, seja naquele trabalho de luto fracassado.

Através do corpo de Nina, a despeito do corpo não mais encarnado, da comunhão frustrada, não cessa o investimento de André, que incansável se lança em nostalgia ao enigma da partida eterna. Para pensar nos efeitos advindos do dístico interdito e transgressão, faz-se urgente o reconhecimento desses elementos opostos na composição do acesso a outridade, já que é nesse abrigo que será entrelaçado a continuidade do ser, em vista da morte. Ao mesmo tempo, o objeto perdido que respondia ao que Bataille chama de interioridade do desejo (2013a, p.53) é responsável ainda no romance pelo arbitrário da experiência do pecado. Nesse sentindo, o erotismo está atrelado nessa dinâmica lutuosa incorporada por André:

Então para além da embriaguez aberta a vida juvenil, nós e dado o poder de abordar a morte face a face, e de nela ver enfim a abertura a continuidade ininteligível, incognoscível, que e o segredo do erotismo, e cujo segredo apenas o erotismo traz. (Bataille, 2013a, p. 47)

Como entender o que se passa no espaço confinado entre o sofrer e o acatar? Perde-se nesse circuito abissal um roteiro de gastos, e o retorno penoso e súbito ao isolamento do ser torna o tempo desvairado, vigora um desacerto entre as condições do presente e as experiências do passado. As reflexões batailleanas que incidem sobre o abismo entre um ser e outro, a tal descontinuidade que impera, apontam uma chave possível para apreensão, mesmo que borrada, da ausência de Nina a partir da ideia do filósofo de que “Toda a operação erótica tem por princípio uma destruição da estrutura do ser fechado que e, no estado normal, um parceiro do jogo.” (Bataille, 2013a, p. 41).

Sob esse aspecto, Lúcio Cardoso antes de *Crônica* já tinha abordado o tema luto em uma novela chamada *Inácio*. Através da constatação da morte da mãe, como se aquela cena reiterasse o impossível do trabalho de luto, se perde a manutenção de algo da rotina e no rastro da reinvenção a vida se arranja em novos embates:

— Agora ela está morta. Acaso você compreende o que significa morrer? Não, eu não compreendo, se bem que todas as noites só pense

nisto. Não sei o que é morrer, ninguém sabe. Tudo o que os meus olhos podem perceber é que ela está deitada naquela mesa e que força alguma deste mundo a fará reviver. (Cardoso, 2002, p. 61)

Na falta de correspondência, no romance analisado, ao famoso aforismo de Michel de Montaigne “quem aprendeu a morrer sabe também como viver”, a lição sobre a premeditação da morte também não espreita a personagem Nina em nenhum momento da narrativa, nem quando da descoberta de sua condição enferma. Mediante a problematização seguinte de Montaigne, confirma-se aqui um trato aporético do luto em *Crônica*: “A morte é o fim de nossa caminhada, é o objeto necessário de nossa mira; se nos apavora, como é possível dar um passo à frente sem ser tomado pela ansiedade?” (Montaigne, 2010, p.63).

Pelas relações entre o irreconciliável e o insuperável no luto, a condição melancólica e nostálgica da incorporação presentes no texto-pensamento performatizam uma espécie de fidelidade absoluta ao outro (Derrida, 1999b), então, a batalha regida pela lembrança e a estrutura colapsada do real fornece uma estética do não encerramento de mundo, de histórias que atinge um encadeamento de trabalhos de luto no relato dos outros personagens acerca da morte de Nina.

No fundo está a inevitável devoção à vida que extrai do processo de enlutamento, o desejo impossível da permanência. Barthes ao falar da mãe argumenta sobre esse legado:

“1º de maio de 1978  
Pensar, saber que mam. morreu para sempre, completamente (um “completamente” que só pode se pensar por violência, e sem que se possa manter muito tempo esse pensamento), e pensar, letra por letra (literal e simultaneamente), que eu também morrerei para sempre e completamente. Há portanto, no luto (o deste tipo, o meu) uma apreensão radical e nova da morte; porque antes era apenas um saber emprestado (canhestro, vindo dos outros, da filosofia, etc.), mas agora é meu saber. Ele não pode fazer mais do que meu luto.” (Barthes, 2011, p.116)

Ao que Barthes registra na escala do insubstituível, Cardoso também ficcionaliza no grau de fascinação que mesmo retido se propaga na manifestação do diálogo, que prossegue o seu rastro no sobrevivente (Derrida, 2008), do gesto de escritura:

Ah, era inútil lembrar o que ela fora – mais do que isto, o que havíamos sido. A explicação se achava ali: dois seres atirados a uma viagem de um acontecimento excepcional, e subitamente detido – ela, crispada em seu último gesto de agonia, eu, de pé ainda, sabia Deus até quando, o corpo ainda vibrando ao derradeiro eco de experiência.” (Cardoso, 2009, p. 20)

Ao que Barthes registra na escala do insubstituível, Derrida assume como um retorno a si, no descompasso das garantias, marca do porvir no jogo escritural, esses

textos persistem em súplica assumindo em estranhamento a visada inapagável do outro, que põe em desatino não só a individualidade definida no ato da confissão, como o sentido estrito de recuperação da memória desses gestos de endereçamento.

*Crônica* abdica em larga medida da instauração depurada do encarar a morte frente a frente, o fracasso do luto não está concentrado na assimilação, ele atinge seu auge no esquecimento que não perdura, antes, vigora em êxtase silencioso, epifanizado em um livro que resiste, incorpora-se ao corpo de leitora retornando e retornando e retornando...

Cria-se, assim uma aceção de morte no texto-pensamento que pode ser irradiado frente os comentários de Maurice Blanchot sobre um excerto do diário de Kafka, na aparição daquilo narrado pelo escritor tcheco como morte contente em alusão ao gesto da escritura “o que o que escrevi de melhor fundamenta-se, nessa aptidão para morrer contente.” (Blanchot, 2011b, p.93). No entanto, o argumento de Maurice Blanchot perante os influxos testemunhais de Kafka, de que não se pode escrever se não se permanece senhor de si perante a morte, se não se estabeleceram com ela relações de soberania parece não ganhar respaldo na narrativa cardosiana. Tampouco, em *Crônica* a perda de controle perante a morte culmina em uma supressão de palavras, essa perda é revertida pelos acessos de relembramentos em trabalho de luto, em jorro de nostalgia. Outra reflexão blanchotiana, sobre esse liame arte-morte retratado no diário, que repercute sem constrar com os acontecimentos miasmáticos do romance, é que nessa entrega, nessa disposição da morte pelos personagens, desponta um domínio do si movimentado, pela arte, ou, para usar um termo em reiteração, pelo gesto escritural.

No instante-morte como passagem irreversível, Blanchot mantém-se nos passos confessionais de Kafka para extrair dessa concentração de contracampos da linguagem um outro espaço possível para o testemunho, já que essa aptidão também pode significar “que a relação com o mundo normal está, desde já, quebrada: Kafka, de certo modo, já está morto, isso é-lhe dado, tal como lhe é dado o exílio, e esse dom está vinculado ao de escrever.” (Blanchot, 2011b, p.95-96)

Perante esse acordo de desvios e de aproximações, *Crônica* ainda com Blanchot

Acerca da questão mais profunda e investigando sobre o nosso tempo o autor “A questão espera a resposta, mas a resposta não apazigua a questão, e, embora ela encerre, não termina com a espera que é a questão da questão. Questão, resposta, encontramos esses dois termos o confronto de uma relação estranha, na medida em que, na resposta, a questão clama pelo que lhe é estranho e, ao mesmo tempo, quer permanecer na resposta como esse giro da questão que a resposta para, para interromper o movimento e proporcionar o repouso. Somente a resposta, respondendo, deve retornar em sai a essência da

questão, que não é extinta por aquilo que lhe responde. (Blanchot, 2010, p. 44-45)

O aspecto incandescente de uma fortuna castigada pela morte, fraturada pela doença, que não abate a ânsia vibrante do desejo. O gesto escritural como a densidade imaginada de uma escultura que se materializa pela pulsão e obsessão da presença, mesmo anterior a sua materialização. A carga nostálgica do texto de André não se valida pelo exercício de recuperação de um passado ideal, o narrador-personagem lida com a imanência de catástrofe que ronda a casa e com o estado de alheamento que às vezes suspende Nina do pacto de transgressão consagrado pelo par: egocentrismo extraordinário, de centro cambiante. Nina é para ele o mundo e tudo, até momentos decisivos que passa a ser ele, mesmo antes de sua morte, ocasionalmente voltando a ser ela, mesmo morta.

O erotismo então se apresenta no texto não como origem da comunhão, mas como pulsão de presença e expectativa, presente e futuro; o luto, por sua vez, como peso do passado que resta em turbilhão de sentidos pela escritura que também é o relembramento de tudo, que para André não é presença e, sim véspera.

Em termos de estrutura e plasticidade *Crônica* se perfaz sob o signo de Lázaro. O romance como Lázaro. Nenhum morto passa incólume a vontade, ao desejo do outro de que ele volte, retorne com vida. As súplicas de Ana ao Padre Justino para que ressuscite Alberto, o corpo de Alberto violado pelo desespero de Ana, a revolta, o luto e o desejo de André condensados na conversa com o pai sobre a existência ou não da ressurreição, as juras de eternidade frente a doença que faz Nina desmanchar em morte, o desacato no rito de passagem, – os cuspes na face da defunta durante o velório –, como gesto de contestação. Timóteo também clama pela ressurreição de Nina e seu arroubo de negação, de confronto com a dissipação miasmática também é a violência, estapeia Nina, sua tácita comparsa. Também é Timóteo que encena outra desventura de ressurreição, crê o personagem ser a personificação de Maria Sinhá, a tia que por sua personalidade de carrasca e seus hábitos masculinos maculavam o prestígio dos Meneses.

E como pensar o assassinato lancinante e demorado que se impõe a casa desde a chegada de Nina e com sua morte experimenta o seu ápice? Com a morte de Nina a vizinhança invade a casa desmistificando a inacessibilidade de outrora, as paixões segredadas se evidenciam golpeando o histórico e quebradiço laço entre os Meneses; Valdo se lança em um inquérito, revelador da crueldade e da discórdia que distancia os

irmãos; André se lança em um exílio impulsionado pela falta de conexão, pela ausência de pertencimento instaurada pela perda de Nina; Timóteo convalescido persiste por mais um tempo e Ana, que resta nas sobras dessa devastação, nos restos fustigados pelos relembramentos se torna uma espécie de assombração que insiste em existir pela palavra, pelo pecado. Ninguém, tampouco seu confidente derradeiro roga pelo seu reviver. No plano-sequência de mortes pranteadas, de lutos impossíveis caberia a quem se enlutar pela casa? O retorno, a revinda lazarina da casa é ansiada por quem? Há nênias, preces, clamores, rogos, e súplicas pela casa. A casa é ressuscitada, enfim e de início, pelo texto que a abriga em um pensamento imaginativo sem limites, inapreensível e inescapável.



## Considerações finais

Como um estudo que se sabe incompleto, como todo estudo sobre uma obra há de aproveitar o caminho já trilhado pelos estudos anteriores e pelo menos em parte soar como repetição: como falar de *Crônica* sem repisar no fascínio exercido por Nina, na transgressão do enlace incestuoso, pela atração irresistível ao apelos e lances, atitudes doentias que constituem os personagens, na linguagem apoteótica, hipnotizante? Um romance que impele a estudiosa ao impossível, ao desejo de, mesmo ciente da certeza do fracasso, querer dar conta de sua totalidade, pois qualquer recorte vai mostrar manchas do que foi deixado de fora, cada pedaço está entranhado dos outros, cada fragmento manchado pelo todo inalcançável. As análises desse estudo não levaram em consideração, por exemplo, os vazios explícitos do livro, como as supressões por reticências alongadas, o fato de existir um livro de memórias de Timóteo que só aparece como dois segmentos. Ou como a noção de um feminino transgressor discutido no subcapítulo de Ana haveria se infiltrado em Timóteo...

O próprio *Crônica* seria parte de um projeto maior, com dois outros livros, *O Viajante* e *Requiem*, romances inconcluso e idealizado respectivamente, pelo derrame e suas sequelas. Algumas das dúvidas suscitadas aqui poderiam ser resolvidas, ou, talvez mais provável, tornadas mais complexas, se não fosse o AVC. Uma jornada de vida inteira não esgotariam os enigmas, os paradoxos do romance pois acredito que são elaborados, se perfazem, sob o signo do insolúvel, de uma linguagem que me obseda enquanto leitora e crítica literária em um ritmo encantatório por se arriscar na construção de mundos para além da referencialidade, pelos apelos que compõem em uma dicção poética; quadros, fotogramas, poemas e conceitos sobre o luto, a paixão e o erótico.

Cabe ressaltar, que dos atos e entreatos de consumação da linguagem, o adensamento estilístico acompanha o gasto, a violência e a ruptura do pensamento, acontecimentos matriciais que servem de gatilho para um fulminar do outro, – indivíduo ou rastilho de história – regressam para neblinar ainda mais as tramas do casarão. Assim, a experiência interior no texto literário, além de potencializar o princípio da transgressão, também abriga pulsões de morte em modos de subjetivação ficcionalizados ante ao entrecruzamento de forças que viabilizam acessos-leituras para além da determinação fonologocêntrica.

Nas sendas de uma rotina alarmada pela ausência, pelo interdito, pela doença os narradores-personagens palmilham e exploram o terreno em busca de uma paragem para suas reflexões, suas conjurações, ao longo do texto-pensamento a casa se encripta ampliando os ares de tensão. Desse afrontamento entre a casa e os moradores, ou seria dessa conformidade entre os moradores e a casa em um movimento sem fim, decorre um processo de evasão experimentados por todos os personagens propiciado sobretudo pelo escape através da performance escritural, mas também, das recorrentes viagens de Nina, de Valdo, da prática de exílio por Timóteo, do hábito de galopar por André, dos exames de consciência de Ana. Contudo, esse escape não se traduz em esgotamento solução das relações, ao que o outro participante dessa economia se afeta diretamente com o silêncio, com a recusa às tentações de um escancarar das mazelas, antes torna esse mundo miasmático mais agônico, pronto para a precipitação final.

Não se deve esperar em *Crônica* um amparo, em termos de pertencimento, mais detido a um personagem específico. Todos padecem de uma solidão que se os faz fraquejarem, não é pelo clímax desse isolamento que forja uma obstinação pelo gesto escritural, é antes pela falta de reconhecimento de si nesse outro quase sempre tão longínquo e inalcançável. A limitação de estar em uma morada e não experienciar as particularidades de um lar parece ser a sina dos moradores do casarão morrente.

Mario Carelli discute essa questão dos múltiplos pontos de vista na estrutura polifônica do romance de Cardoso, no entanto, o crítico e estudioso de *Crônica da casa assassinada* aposta em uma investida analítica de contornos resolutivos:

Assim, o leitor fica intrigado com as relações incestuosas entre Nina e André. Até o fim do romance não há dúvida de que estão ligados pelo sangue enquanto mãe e filho. Somente a confissão final, relatada pelo padre Justino, revela que na verdade André não tinha qualquer laço de sangue com Nina. (Carelli, 1988, p. 188)

Em contraste com essa perspectiva, acredito que todos esses conteúdos, – a linguagem ficcional e suas tramas em segredos –, com o que encobrem e com o que também deixam apontar em direção aos confins do tempo, só têm positividade no espaço do saber de cada personagem, na construção de seus mundos de verdade, de regozijo e de assombros. Há naquela Chácara dos Meneses, antes de tudo, a presença de supostos alívios metaforizados no drástico gesto de escrever que abdicam do fluxo narrativo enrodilhado de representações acertadas para forjarem sentidos inexoravelmente ligados ao apelo trágico no texto. Assolada pelo percurso de uma ruína, a ressonância apocalíptica da linguagem redimensiona o périplo de cada habitante

da morada ao longo dos desmoronamentos do livro. O inventário de topografias, a Vila Velha decadente, o pavilhão inabitável, a casa descascada delinea uma economia de acontecimentos que em sua série de variações sobre um mesmo tema resvala na vulnerabilidade do presente, na impossibilidade da acolhida incondicional do outro forasteiro, da morte, da pacificação do futuro em sina e relembramentos incessantes com o passado.

Ainda que vigore uma promessa de reparição da textura ruínosa, de alguns personagens de *Crônica* no romance póstumo e inconcluso de Cardoso, *O Viajante*, o pacto forjado dessa promessa faz perpetuar o mistério e ainda desvelar o fracasso de uma vislumbrada trilogia que se encerraria com o romance *Requiem*. Em seus registros confessionais do ano de 1962, Cardoso revela sua agitação ante a publicação de *O Viajante* e de parte de seus *Diários*, expectativas frustradas pelo derrame cerebral que provoca uma paralisia responsável pela perda do domínio da escrita:

Acho-me diante deste ano que começa, diante de dois compromissos que considero graves: a publicação de *O viajante*, que sem ser uma continuação da *Crônica da casa assassinada*, é uma sequência diretamente ligada a este romance, e a do “Diário II”, que aprofunda e amplia ideias expostas nesse primeiro.

Há mais de dez anos, que temas e planos de *O viajante* vivem comigo. Leva ele, como epígrafe, uma citação de Byron. Numa época de joycianos e romancistas *nouvelle vague*, quero afrontar o preconceito desse pseudonovo com o direito de ostentar esse velho arabesco da coroa romântica. No fundo, o viajante é a essência do mal, em permanente trânsito pelos povoados do interior. (Cardoso, 2012, p. 500)

Octavio de Faria, romancista, crítico e amigo de Lúcio Cardoso se torna o encarregado pela organização e publicação de *O Viajante*. Sob esse aspecto, Faria argumenta a obstinação de Cardoso pelo romance e ainda sua afetação e constituição desde *Crônica*:

“Era-lhe realmente inadmissível a hipótese de renunciar a *O Viajante*, à mensagem que trazia consigo, e que *Requiem* deveria mais tarde continuar”. Sua confiança no romance – que, de certo modo, devia, se não “continuar”, mas tornar-se “uma sequência ligada” a *Crônica da casa assassinada* – era absoluta. Os que com ele privaram e os que conhecem seu Diário sabem que não há exagero nessa afirmação e que, portanto, foi uma das maiores angústias de sua agonia, essa ideia de perder *O viajante*, de não conseguir entregar a seus leitores o fruto de tantos e tantos anos de gestação contínua e, tão frequentemente, dolorosa, cruciante mesmo. Salvar essa obra, triunfar portanto na sua nova “luta conta a morte”, não era só o objetivo constante em suas preocupações – era, estou certo disso, verdadeira obsessão de um espírito perfeitamente lúcido no decurso de uma longa doença (Faria, 1973, p. 14)

Ainda que *O Viajante* faça ressoar a arquitetura de Vila Velha, concretize o comparecimento de personagens de *Crônica* como Donana de Lara, padre Justino, mestre Juca, o farmacêutico, Chico Herrera e André, e que o responsável pela publicação, Octavio de Faria e o próprio Lúcio defendam a leitura como desdobramento ficcional daquela obra prima, siga com o argumento de que romance porta o irresolvível, próprio de um texto-pensamento às voltas com o luto e a nostalgia, apontando para uma unidade e totalidade do romance. Invisto em uma crítica que assume a unidade do romance, em um início e fim demarcados, desde a ventura do segredo, sem a diretriz de lê-lo pelos indícios, pela reatualização de destinos, sobretudo da possível integração de André ao bando de saqueadores liderados pelo paraguaio Chico Herrera.

Essa escolha não parte necessariamente da constatação do caráter inconcluso de *O Viajante*, obra póstuma de organização alheia e com uma única edição de 43 anos atrás, elementos que indiciam e sinalizam para uma leitura independente de cada uma das obras, e, sim inexoravelmente pelo arranjo complexo de *Crônica* que evidencia a emergência de personagens, de narradores-personagens em uma economia incessante de dilaceração do futuro. Nesse sentido, quaisquer atravessamentos de excertos ou sequências narrativas outra que predigam o futuro, o destino de algum deles, no caso específico, o de André, o único narrador-personagem que retorna secundarizado no romance póstumo, promoveria uma leitura atada ou condicionada ao futuro que não condiz, com a escolha de discussão do romance sob o viés de sua linguagem assombrada pelo passado, acossada pelo perjúrio e constituída pela ambivalência de cada confissão, testemunho...

Em *Crônica da casa assassinada*, a suspeição de uma escritura marcada pela iminência (falhada) de uma acolhida em hospitalidade, de lutos que não se encerram e a fantasmam a materialidade do mundo, de paixões que atravessam vidas despertando desejos, mágoas, assombros deflagram as tensões em torno desse processo matizado e enredado entre, uma hospitalidade não absolutizada, os arroubos e decaídas passionais, e, os lances agônicos propulsionados pelas súplicas enlutadas. Assim, a casa dos Meneses alicia e dissemina o legado de incomunicabilidades assumidos e revertidos na prática de uma linguagem que extrapola e confronta quaisquer domínio de contenção. Diante dos (ir) reconciliáveis atos inconfessáveis repontados no texto-pensamento, a replicação do apelo do ser aos outros (testemunha, leitora) nas consequências narrativas figura como arauto, mote, e opera redefinindo e instaurando o lugar desses/dela nessa

súplica. Pelas paragens das releituras ainda demorarei nas paisagens despovoadas,(jardim, pavilhão, quartos...), nos retratos empoeirados, nas promessas inquebrantáveis...

O romance desde seus gestos escriturais que condensam acontecimentos com vistas a desaparecimento do signo primeiro, ao apagamento de uma fala que confira organicidade as passagens herdadas pela lembrança ameaça e decompõe paradigmas de uma tradição literária humanista que reivindica certo destemor racional, garantias de glória desde a conjunção de progresso e virtude em prol de um bem-estar que antecipe conquistas e edificações. À posteridade abstrata, os personagens, em suas memórias, diários, cartas, confissões (escritas sob o rogo ou não do coligidor) parecem legar, a cada leitura, uma fita ainda intacta, pronta para ser posta em transmissão radiofônica, em um endereçamento que comunitário tem a capacidade de tornar cada ouvinte, receptor especial, herdeiro de um segredo, de uma história que agora também o torna membro daquela comunidade inconfessável

Da dilaceração imposta aos amantes, portada pelo irresistível do mal, a irradiação, no romance, da noção de escombros, de catástrofe ataca a luminosidade do jardim, do casarão e instaura pelos golpes de transgressão, pela presença da doença, a escuridão. O caráter anti-humanista do texto-pensamento incita diante dos escombros da casa, do estrago dos personagens a edificação de temas como o erotismo, a paixão, a morte. Resta do romance um tempo pós-apocalíptico sem nenhuma visada de fé no homem, sem mais considerações aos vaticínios de Justino, toda a força jubilatória de *Crônica* ainda retumba em uma linguagem de apelos, em ode, pelo fracasso que ainda faz suscitar ira, nostalgia e desejo incessantes pelos narradores-personagens.

## Referências bibliográficas:

- AGAMBEN, Giorgio. (2014). *Categorias Italianas. Estudos de poética e de literatura*. Trad de Carlos Eduardo. S. Capela e Vinícius Nicastro Honesko. Florianópolis: EDUFSC.
- AUERBACH, Eric. (1997). *Figura*. Trad. de Duda Machado. São Paulo: Ática.
- \_\_\_\_\_. (2013). *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. Vários tradutores. São Paulo: Perspectiva
- \_\_\_\_\_. (2015). *Introdução aos estudos literários*. Trad de José Paulo Paes. São Paulo: Cosac Naify.
- \_\_\_\_\_. (2012). *Ensaio de literatura ocidental: filologia e crítica*. Trad de Samuel Titan Jr. e José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo
- AGOSTINHO, Santo. (2013). *Confissões*. Trad. de J. Oliveira. Rio de Janeiro: Vozes.
- ALIGHIERI, Dante. (2014). *A Divina Comédia – Inferno*. Trad de Italo Eugenio Maura. São Paulo. Editora 34.
- ALBERGARIA, Consuelo. (1991). “Espaço e transgressão”. In: CARDOSO, Lúcio. *Crônica da casa assassinada*. Edicións crítica de Mario Carelli, coordenador. Espanã: Archivos, CSIC.
- BARTHES, Roland. (2011). *Diário de luto: 26 de outubro 1977 – 15 de setembro de 1979*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: WMF Martins Fontes.
- \_\_\_\_\_. (2013). *O prazer do texto*. Trad de J. Guinsburgl. São Paulo: Perspectiva
- \_\_\_\_\_. (2015). *Aula*. Trad de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix.
- \_\_\_\_\_. (2014). *O Grau Zero da Escrita*. Trad de Maria Margarida Barahona. Lisboa: Edições 70.
- \_\_\_\_\_. (2003) *Fragmentos de um discurso amoroso*. Trad de Márcia Martinez de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes.
- \_\_\_\_\_. (2012). *O rumor da língua*. Trad. deLeyla Perrone-Moisés. São Paulo: WMF Martins Fontes
- \_\_\_\_\_. (2012b). *A Câmara Clara: Nota sobre a fotografia*. Trad de Manuela Torres. Lisboa: Edições 70.
- BATAILLE, George. (1981). *História do Olho, seguido de Madame Edwarda e O Morto*. Trad. de Glória Correia Ramos. São Paulo: Escrita.
- \_\_\_\_\_. (2005). *Madame Edwarda: Prefácio*. Trad. de Osvaldo Fontes Filho. Outra travessia. N. 5. Florianópolis: UFSC, 2. sem. 2005.

- \_\_\_\_\_. (2012). *História do Olho*. Trad de Eliane Robert de Moraes. São Paulo: Cosac Naify.
- \_\_\_\_\_. (1989). *A literatura e o mal*. Trad de Suely Bastos. Porto Alegre: L&PM
- \_\_\_\_\_. (2013a). *O erotismo*. Trad de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora.
- \_\_\_\_\_. (2013b). *A parte maldita precedida de “A noção do dispêndio”*. Trad de Júlio Castanõn Guimarães. Belo Horizonte: Autêntica.
- \_\_\_\_\_. (2015). *Teoria da religião: seguida de Esquema de uma história das religiões*. Trad de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica.
- BESANÇON, Guy. (1991) “Notas clínicas e psicopatológicas”. In: CARDOSO, Lúcio. *Crônica da casa assassinada*. Edicións crítica de Mario Carelli, coordenador. Espanã: Archivos, CSIC.
- BENVENISTE, Émile.(1995) *O vocabulário das instituições indo-européias*. Trad. de Denise Bottmann. Campinas: Editora da UNICAMP.
- BLANCHOT, Maurice. (2007). *A conversa infinita 2: a experiência limite*. Trad de João Moura Jr. São Paulo: Escuta.
- \_\_\_\_\_. (2010) *A Conversa Infinita 3: A ausência de livro, o neutro, o fragmentário*. São Paulo: Escuta.
- \_\_\_\_\_. (2013). *A comunidade inconfessável*. Trad de Eclair Antônio Almeida Filho. Brasília: Editora Universidade de Brasília; São Paulo: Lumme Editor.
- \_\_\_\_\_. (2011a). *A parte do fogo*. Trad de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco.
- \_\_\_\_\_. (2011b). *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro:Rocco.
- \_\_\_\_\_. (2005). *O livro por vir*. Trad de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes.
- BOSI, Alfredo. (2006). *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix
- BOTTMAN, Denise. (2012). *Lúcio Cardoso: tradutor*. Disponível em: <<http://naogostodeplagio.blogspot.com.br/2012/08/lucio-cardoso-tradutor.html>>.
- Acesso em: 10 fev. 2015
- BRANDÃO, Ruth Silviano. (1998). *Lúcio Cardoso: a travessia da escrita*. Belo Horizonte: UFMG.
- \_\_\_\_\_. (2006). *Mulher ao pé da letra: a personagem feminina na literatura*. Belo Horizonte: UFMG.

BRAYNER, Sonia. (1991). A construção narrativa: uma gigantesca espiral colorida. In: CARDOSO, Lúcio. *Crônica da casa assassinada*. Edições crítica de Mario Carelli, coordenador. Espanã: Archivos, CSIC.

BUENO, Luís. (2006). *Uma História do Romance de 30*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Campinas: Editora da Unicamp.

CANDIDO, Antonio. (2006). *A educação pela noite*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul.

CAMPOS, Augusto. (2006). *As Antenas de Erza Pound*. In: POUND, Ezra. *ABC da literatura*. Trad de Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix

CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem e outras metas*. Sao Paulo: Perspectiva, 1993.

\_\_\_\_\_.(2011). *O sequestro do barroco na Formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Matos*. São Paulo: Iluminuras Salvador: Casa de Jorge Amado, 1989.

\_\_\_\_\_. (2012). *A reoperação do texto*. Sao Paulo: Perspectiva.

\_\_\_\_\_. (2010). *A arte no horizonte do provável*. Sao Paulo: Perspectiva

\_\_\_\_\_. (1998). *Pedra e luz na poesia de Dante*. Rio de Janeiro: Imago

CARDOSO, Maria Helena. (1973). *Vida – Vida*. Rio de Janeiro: José Olympio.

CARDOSO, Lucio (2009). *Crônica da casa assassinada*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

\_\_\_\_\_. (1991). *Crônica da casa assassinada*. Edições crítica de Mario Carelli, coordenador. Espanã: Archivos, CSIC.

\_\_\_\_\_. (1991). *Quase um manifesto*. In: CARDOSO, Lúcio. *Crônica da casa assassinada*. Edições crítica de Mario Carelli, coordenador. Espanã: Archivos, CSIC.

\_\_\_\_\_. (1973). *O viajante*. (obra póstuma). Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editôra.

\_\_\_\_\_. (2012). *Diários*. Lúcio Cardoso; organização, apresentação, cronologia, estabelecimento de texto e notas Ésio Macedo Ribeiro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

\_\_\_\_\_. (2012). *Contos da ilha e do continente*. Lúcio Cardoso; organização, seleção, notas e prefácio Valéria Lamego. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira

\_\_\_\_\_. (2002). *Inácio, O enfeitado e Baltazar*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

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

CASTRO, Clara. (2015). *Os libertinos de Sade*. São Paulo: Iluminuras.

DAMASCENO, Beatriz. (2012). *Lúcio Cardoso: em Corpo e Escrita*. Rio de Janeiro: Eduerj



- DERRIDA, Jacques. (2004). *Morada. Maurice Blanchot*. Lisboa:Vendeval
- \_\_\_\_\_. (2011a). *Gramatologia*. Trad de Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva.
- \_\_\_\_\_. (2011b). *A escritura e a diferença*. Trad de Maria Beatriz Marques; Pedro Leite Lopes e Perola Carvalho. São Paulo: Perspectiva.
- \_\_\_\_\_. (2005). *Poétique et politique dutémoignage. ExtraitduCahier de L'Herne Derrida, n°83*.
- \_\_\_\_\_. (1996) *Jacques Derrida por Geoffrey Bennington e Jacques Derrida*. Trad. de AnamariaSkinner. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- \_\_\_\_\_. (2014). *Essa estranha instituição chamada literatura: uma entrevista com Jacques Derrida*. Trad. deMarileide Dias Esqueda. Belo Horizonte: Editora UFMG
- \_\_\_\_\_. (1999a). “Fors”. In ABRAHAM, Nicolas; TOROK, Maria. *Le verbier de L'HommeauxLoups*. AubierFlammarion.
- \_\_\_\_\_. (1999b). *Donner lamort*. Paris: Galilee.
- \_\_\_\_\_. (2008a). Adeus a Emmanuel Lévinas. Trad de Fábio Landa com a colaboração de Eva Landa. São Paulo: Perspectiva
- \_\_\_\_\_. (2008b). *Carneiros. O diálogo ininterrupto: entre dois infinitos, o poema*. Trad. de Fernanda Bernardo. Coimbra. Terra Ocre/Palimage.
- \_\_\_\_\_. (2008c) “As mortes de Roland Barthes”. Trad de Mauro Guilherme Pinheiro Koury RBSE – *Revista Brasileira de Sociologia da Emoção*, v. 7, n. 20, pp. 264 a 336.
- \_\_\_\_\_. (1993). *Passions*. Paris: Galilée.
- \_\_\_\_\_. (2003). *Anne Dufourmantelle convida Jacques Derrida a falar Da Hospitalidade*. Trad. de AntonioRomane. São Paulo: Escuta.
- \_\_\_\_\_. (2012). *Pardoner: l'impardonnable et l'imprescriptible*. ÉditionsGalilée.
- EURÍPEDES. (2010) *As Bacantes de Eurípedes*. Trad de Trajano Vieira. São Paulo: Perspectiva.
- \_\_\_\_\_. (2010). *Medeia*. Trad de Trajano Viera. São Paulo: Ed.34
- FARIA, Octávio de (1973). Introdução. In: CARDOSO, Lúcio. (1973). *O Viajante* (obra póstuma). Rio de Janeiro: Livraria José Olympio.
- FOUCAULT, Michel. (2007). *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Trad de Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes
- FREUD, Sigmund. (2011). *Luto e melancolia*. Trad. de Marilene Carone. São Paulo: Cosac Naify.
- \_\_\_\_\_. (2013). *Totem e tabu: algumas concordâncias entre a vida psíquica dos homens*

- primitivos e a dos neuróticos*. Trad de Paulo César de Souza. São Paulo PenguinClassics: Companhia das Letras.
- \_\_\_\_\_. (2014a). *O mal-estar na cultura*. Trad de Renato Zwick. Porto Alegre: L&PM.
- \_\_\_\_\_. (2014b). *O mal-estar na civilização*. Trad de Paulo César de Souza. São Paulo PenguinClassics: Companhia das Letras.
- HOMERO. (2013a). *Ilíada*. Trad de Frederico Lourenço. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras.
- \_\_\_\_\_. (2013b). *Odisseia*. Trad de Trajano Viera. São Paulo: Editora 34.
- JAKOBSON, Roman. (2007). *Linguística e Comunicação*. Trad de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix.
- KEHL, Maria Rita. (2014). *Ressentimento*. São Paulo: Casa do Psicólogo.
- KÜMMEL, Breno. (2012). *Os órfãos da ditadura: causas e consequências do uso constante do regime militar como tema literário*. Dissertação de Mestrado: UFMG.
- LAFETÁ, João Luiz. (2001). *1930: a crítica e o Modernismo*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34.
- MICELI, Sérgio. (2001). *Intelectuais à Brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras
- MONTAIGNE, Michel de. (2010). *Os ensaios: uma seleção*. Trad de Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras.
- MORAES, Eliane Robert. (2013). *Perversos, amantes e outros trágicos*. São Paulo: Iuminuras.
- \_\_\_\_\_. (2015). *Sade: a felicidade libertina*. 2. Ed. São Paulo: Iuminuras.
- LE BRUN, Annie.(2014). «Sade.Attaquer le soleil».Entretien avec Annie Le Brun. Disponível em <<http://www.gallimard.fr/Media/Gallimard/Entretien-ecrit/Entretien-Annie-Le-Brun.-Sade.-Attaquer-le-soleil>>. Acesso em: 10 jan. 2014
- NANCY, Jean-Luc (2000). *Corpus*. Lisboa: Veja
- \_\_\_\_\_. (2012) “...Deveria ser um romance.../ ... Devraitêtre um roman...” *Revista Cerrados*. Trad de FabriciaWalace Rodrigues e Piero Eyben.
- PAZ, Octávio.(2003). *Os signos em rotação*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva.
- \_\_\_\_\_. (1986). *Transblanco*. Rio de Janeiro: Guanabara
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. (2006). *Flores da escrivãzinha*. São Paulo: Companhia das Letras.
- PLATÃO. (2011a). *O Banquete*. Trad. de Carlos Alberto Nunes. Belém11: ed.ufpa
- \_\_\_\_\_. (2011b). *Fédon*. Trad. de Carlos Alberto Nunes. Belém11: ed.ufpa

- POUND, Ezra. (2006). *ABC da literatura*. Trad de Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix.
- QUIGNARD, Marie-Françoise; SECKEL, Raymond-Josué, avec la collab. d'Éric Walbecq. (2007). *L'Enfer de la Bibliothèque. Eros aus ecret*. Bibliothèque nationale de France.
- ROSA, João Guimarães. (2001). *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. (2008). *Confissões*. Tradução livros I a X Raquel de Queiroz, livros XI e XII José Benedicto Pinto. Bauru, SP: EDIPRO.
- SADE, Marquês (2013). *Os infortúnios da virtude*. Trad de Celso Mauro Paciornik. São Paulo: Iluminuras.
- \_\_\_\_\_. (2014). *A filosofia na alcova, ou, Os preceptores imorais*. Trad de Contador Borges. São Paulo: Iluminuras
- \_\_\_\_\_. (2011). *Os 120 dias de Sodoma ou A Escola da libertinagem*. Trad de Alain François. São Paulo: Iluminuras
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. (1998). *As barbas do imperador : D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras.
- SEFFRIN, André. (2009). Uma gigantesca espiral colorida. In: CARDOSO, Lucio (2009). *Crônica da casa assassinada*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- SÓFOCLES. (2012). *Édipo Rei de Sófocles*. Trad de Trajano Vieira. São Paulo: Perspectiva.
- STAIGER, Emil. (1997). *Conceitos fundamentais da poética*. Trad de Celeste Aída Galvão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.
- TARKOVSKI, Andrei (2010). *Esculpir o tempo*. Trad de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes.
- VILELA, Andréa de Paula Xavier. (2007). *Lúcio Cardoso: o traçado de uma vida*. 204f. Tese (Doutorado). Belo Horizonte: FALE/UFMG.