

ESTÉTICA DO HOMEM TOTAL

Patrícia Chanely Silva RICARTE¹

“A beleza é a verdade, a verdade a beleza.”
(KEATS, 1985, p.45).

- RESUMO: Nosso esforço neste trabalho será o de compreender como se processa, no romance *Crônica da Casa Assassinada*, de Lúcio Cardoso, a relação fundamental entre forma e conteúdo. Com base na multiplicidade de narradores e na intercalação dos diversos gêneros textuais que compõem o livro em questão, procuraremos investigar até que ponto a escrita dissociadora empreendida por Lúcio Cardoso está a serviço do que aqui denominaremos poética da dispersão, que consiste na defesa, pela própria obra, de uma arte que possa representar o caráter múltiplo da existência humana.
- PALAVRAS-CHAVE: Literatura. Arte. Filosofia.

A forma literária, correlativa ao conteúdo da obra, não tem significado fora da relação com a realidade do conhecimento e do ato estético. De acordo com Mikhail Bakhtin (1993, p.35-44), o conteúdo representa o momento constitutivo do objeto estético, na medida em que entra nele com sua identificação e avaliação e é submetido a uma “formalização multiforme com a ajuda de um material determinado”. Tal formalização consiste em uma unificação concreta e intuitiva, em uma individualização, concretização, isolamento e acabamento do elemento cognitivo. Este, por sua vez, embora esclareça interiormente o objeto estético, não pode ser identificado por um conceito adequado, visto que, na obra de arte literária, que não pode ser reduzida a um tratado teórico, todos os juízos, enquanto elementos puramente cognitivos, devem estar obrigatoriamente ligados ao mundo concreto do ato humano, que constitui o elemento ético da obra.

Nosso esforço neste trabalho será o de compreender como se processa, no romance *Crônica da Casa Assassinada*, de Lúcio Cardoso (1999), essa relação fundamental entre forma e conteúdo. Parece-nos difícil saber o que mais incomoda o leitor deste romance cardosiano: seu conteúdo de caráter existencialista ou sua construção magistral, marcada pelo embate dramático entre as diversas vozes narrativas que configuram o edifício da obra. Aqui, interessa-nos principalmente

¹ Mestranda em Letras e Linguística. UFG – Universidade Federal de Goiás. Faculdade de Letras – Pós-Graduação em Letras e Linguística. Goiânia – GO – Brasil. 74.001-970 – patcharicarte@yahoo.com.br

perguntar até que ponto o que há de impressionante no enredo de *Crônica da Casa Assassina* está ligado à forma multifacetada deste livro.

Com base na multiplicidade de narradores e na intercalação dos diversos gêneros textuais que compõem *Crônica da Casa Assassina*, procuraremos investigar alguns elementos por meio dos quais o projeto de Lúcio no sentido de reclamar para a arte “a necessidade total do drama”, defendida em seu *Diário Completo* (CARDOSO, 1970, p.252), está vinculado ao método dissociador empregado nesse romance.

A radicalização do dialogismo, através dos gêneros intercalados (diários, cartas, confissões, depoimentos etc.) e da multiplicidade de vozes narrativas, garante à construção de *Crônica da Casa Assassina* um caráter dissociador, na medida em que tais elementos fragmentam e desunificam o sentido da obra. Ao nosso ver, nesse romance, a escrita dissociadora está a serviço do que aqui denominaremos poética da dispersão, que consiste na defesa, pela própria obra, de uma arte que possa representar o caráter múltiplo da existência humana.

Variantes de uma metáfora filosófica

A poética da dispersão que caracteriza *Crônica da Casa Assassina* está centrada nos diversos discursos com que os narradores do romance compõem a imagem da protagonista Nina. Nesse sentido, partiremos do pressuposto de que esta mulher, configurada pelas variadas versões que as demais personagens estabelecem a seu respeito, pode ser concebida como metáfora da obra de arte. De certo modo, olharemos para Nina com os olhos da narradora Betty, para quem “[...] ela não era um simples ser humano, mas uma coisa construída, uma obra de arte.” (CARDOSO, 1999, p.319). No entanto, procuraremos desenvolver uma análise que conserve o vínculo entre os planos formal e ético-cognitivo do romance em questão, na medida em que a ambigüidade da bela e misteriosa protagonista de *Crônica da Casa Assassina* nos permite tomá-la como símbolo da convergência entre forma e conteúdo.

Nina representa o caráter ambíguo da obra de arte, que é responsável pelo desvendamento do ser e, ao mesmo tempo, está envolvida pelo enigma da beleza. A partir da crença de que os discursos de alguns narradores de *Crônica da Casa Assassina* em torno da protagonista podem ser tomados como variantes de uma discussão filosófica sobre a natureza da obra de arte, empreenderemos uma leitura comparativa entre o “*Diário de Betty*”, o “*Livro de memórias de Timóteo*”, as “*Confissões de Ana*” e o “*Diário de André*” e, respectivamente, os discursos oficiais da filosofia da arte formulados por Immanuel Kant, Platão, Friedrich Nietzsche e Martin Heidegger. Nessa tarefa, procuraremos demonstrar como as imagens de Nina

construídas por esses narradores de *Crônica da Casa Assassina* se relacionam com os pressupostos dos filósofos acima mencionados.

“*Diário de Betty*”: o belo sem conceito

Na primeira parte do “*Diário de Betty*”, a governanta dos Meneses, aparece a primeira descrição significativa da impressionante beleza de Nina:

Creio que fui eu a primeira pessoa a vê-la, desde que desceu do carro e – oh! – jamais, jamais poderei esquecer a impressão que me causou. Não foi um simples movimento de admiração, pois já havia deparado com muitas outras mulheres belas em minha vida. Mas nenhuma como esta conseguiu misturar ao meu sentimento de pasmo essa leve ponta de angústia, essa ligeira falta de ar que, mais do que a certeza de me achar ante uma mulher extraordinariamente bela, forçou-me a reconhecer que se tratava também de uma *presença* – um ser egoísta e definido que parecia irradiar a própria luz e o calor da paisagem. (CARDOSO, 1999, p.121, grifo do autor).

Betty concebe Nina a partir do que Kant, na *Crítica da Faculdade do Juízo Estético*, denomina juízo de gosto, ou seja, um juízo estético e subjetivo. De acordo com esse filósofo, na contemplação estética, o sujeito que contempla confere autonomia ao objeto contemplado. O sentimento de prazer ou desprazer provocado pela contemplação da obra de arte não designa absolutamente nada no objeto. Nele, o que acontece é que o sujeito sente-se a si próprio do modo como é afetado pela sensação (KANT, 1995). É justamente o sentimento que “afeta” Betty em relação a Nina (“a impressão que me causou”) que sobressai no trecho de *Crônica da Casa Assassina* acima citado.

Na quinta parte do “*Diário de Betty*”, capítulo marcado pelo episódio em que Nina, num impulso extravagante, queima seus vestidos de luxo, a governanta admite a inacessibilidade da existência real da patroa: “[...] cheguei a formar uma figura mais ou menos inteira, mas longe de corresponder à realidade.” (CARDOSO, 1999, p.317). Em seguida, reforça o caráter misterioso da protagonista: “Dona Nina escapava sempre a qualquer conjectura, do mesmo modo como em sua presença jamais se encontrava o que fosse firme e francamente delineado.” Na *Crítica da Faculdade do Juízo Estético*, Kant (1995, p.49) afirma que “[...] se a questão é saber se algo é belo, então não se quer saber se a nós ou a qualquer um importa ou sequer possa importar algo da existência da coisa, e sim como a ajuizamos na simples contemplação (intuição ou reflexão).”

Como sujeito estético, Betty não possui interesse em classificar Nina como boa ou má. Segundo Kant (1995, p.52), “[...] para considerar algo bom, preciso sempre saber que tipo de coisa o objeto deva ser, isto é, ter um conceito do mesmo. Para encontrar nele beleza, não o necessito.” Em relação a Nina, Betty assumiria uma

“complacência desinteressada e livre”, que, segundo Kant (1995), é a complacência do gosto pelo belo, e não um interesse dos sentidos ou da razão.

Na contemplação estética, o desinteresse do sujeito pela natureza do objeto significa a renúncia desse sujeito ao julgamento moral segundo os conceitos de bem e de mal. Diante de Nina, que assume seu descompromisso com a bondade, Betty se rende ao gosto pelo belo encarnado por aquela mulher de índole duvidosa: “Podia-me enganar, podia apenas estar cedendo ao sortilégio que a impregnava, mas não era isso o que a redimia e a tornava diferente de todas as criaturas que eu conhecia?” (CARDOSO, 1999, p.318).

“Livro de memórias de Timóteo”: a verdade supra-sensível

O narrador Timóteo, por sua vez, encarnaria, no plano filosófico de Crônica da Casa Assassinada, um papel socrático de censor e algoz da obra de arte, na medida em que condena Nina, símbolo da beleza artística, em função da primazia que dedica à verdade essencial, supra-sensível e imortal. Timóteo, na verdade, embora reconheça a beleza de Nina, não prioriza essa característica da protagonista: “Realmente, o que nela me impressionou não foi o fato de ser bela ou não – se bem que o fosse.” (CARDOSO, 1999, p.462).

N’A República, Platão (1994) não privilegia a expressão da beleza pela obra de arte, mas a *mimesis*, a imitação da realidade que esta opera. A realidade, em sentido platônico, é o plano da “essência”, da “forma” ou “Idéia”. E a *mimesis* seria uma produção subordinada que se define pelo distanciamento em relação ao ser, isto é, à Idéia, à forma não desfigurada (LACOSTE, 1986).

O que haveria de mais terrível na poesia, segundo Sócrates (PLATÃO, 1994, p.225), seria a sua “capacidade de fazer dano a homens de real valor”. Timóteo era um aristocrata cuja soberba o fazia julgar-se inabalável perante a morte: “Não, decididamente a morte não me aterrorizava.” (PLATÃO, 1994, p.464). Havia, inclusive, certo orgulho de sua parte em relação à própria ousadia de trancafiar-se no quarto por tanto tempo, nessa espécie de morte que é o exílio do mundo: “[...] que significava morrer para quem, como eu, estivera a vida inteira um pouco à beira da morte?” (PLATÃO, 1994, p. 462). Mas o cadáver de Nina o faz cair em desespero, ao revelar-lhe a condição penosa, precária, da humanidade:

Era esta, não havia nenhuma dúvida, a resposta que me indicavam aqueles lábios estreitos, fechados sobre suas próprias trevas. O caminho que me indicavam era o do inferno – um inferno miúdo, humano, elaborado com fraquezas, os dejetos e as infâmias de todo dia. (CARDOSO, 1999, p.484).

No desespero provocado pela morte de Nina, Timóteo roga uma certeza de imortalidade à misericórdia divina, e é respondido não pela ressurreição da cunhada, mas pela imagem de Alberto, que havia se matado muitos anos antes:

Como um anjo erguia-se ele acima da destruição do suicida, e pairava, imortal, diante dos meus olhos [...] Deus, Nina, é como um canteiro de violetas cuja estação não passa nunca. Senti-me mais uma vez pairar acima de tudo – e a eternidade que eu havia reclamado com tão grande força abriu-se ante mim enquanto um abismo de música me engolia. (CARDOSO, 1999, p.485).

De acordo com o enfoque platônico, afirma Jean Lacoste (1986, p.20):

[...] as coisas belas [...] só são belas porque conduzem, pouco a pouco, aquele que as ama a procurar a unidade delas, a buscar para além dos sentidos a essência que faz essas coisas serem belas. Ora, as coisas belas só são belas porque, de um modo mais transparente do que as coisas que têm outras qualidades, elas conduzem a alma para além do corpo, para a verdade supra-sensível.

Em sua epifania, Timóteo percebe a grande avareza de Nina, aquela que pereceu com a morte, essa realidade que ele não aceitava. Ele pretere a amiga para eleger Alberto, símbolo da beleza que conduz ao supra-sensível, ao verdadeiro bem. A busca intelectual do verdadeiro bem seria, para Platão, o aspecto mais precioso do belo. Eis o que diz Timóteo em relação à aparição de Alberto:

Nina, o amor é imortal, só o amor é imortal. Não o amor das partes desejadas, das mãos, da face, ou dos olhos, que conduz à criação de um espírito falso e passageiro – mas o espírito que produz o amor dessas mesmas coisas, e transfigura, criando-as do nada quando elas não mais existem. Senti-me salvo, eu, que me perdera por excesso de vergonha de mim mesmo – e me sentia salvo não porque houvesse me libertado desta vergonha, mas apenas porque, cingindo-me àquela visão da beleza, implantava em meu ser esvaído a fé em alguma coisa, e era através dessa fé, eu sabia, que viria outra Fé – porque, Nina, Deus é uma vastidão sem termo de entendimento, de perdão e de beleza. (CARDOSO, 1999, p.485).

Para Platão (1994), as recompensas da virtude estendem-se além do curto espaço da vida humana, abrangendo a eternidade. Timóteo, em seu último lampejo de esperança, elege a caridade em detrimento da verdade humana “nua e sem pudor”, representada por Nina. Acreditando que “a verdade não é humana”, ele rompe o pacto com Nina, o “anjo exterminador”, e consagra Alberto, o anjo imortal de misericórdia que trazia as violetas, símbolo da essência permanente e transcendente.

“Confissões de Ana”: a arte transfiguradora da existência

Do mesmo modo como percebemos o paralelo entre Betty e Kant, Timóteo e Platão, enxergamos uma relação entre as “Confissões de Ana” e a concepção nietzscheana da arte, baseada no emparelhamento do apolíneo e do dionisíaco. Na narrativa de Ana, Nina representa uma espécie de impulso dionisíaco que penetra o plano elementar da existência humana. O impulso apolíneo da aparência que transfigura o sofrimento a fim de tornar a vida suportável, é, ao nosso ver, dramatizado pela própria narradora. Ana concebe a metamorfose dionisíaca operada por Nina como algo misterioso que corrói internamente a harmonia da casa dos Meneses:

Não sei precisar quando, nem em que minuto exato a transformação se deu – o fato é que ela se achava entre nós, talvez chegada há pouco, não sei, mas já atuando dentro da época febril que então vivíamos. (CARDOSO, 1999, p.108).

A descoberta de Dioniso constitui o ponto central da teoria apresentada por Nietzsche em *O Nascimento da Tragédia*. De acordo com Jean Lacoste (1986, p.68), no mundo histórico dos gregos, “[...] a pulsão dionisíaca é primeira, e desse modo evoca os Titãs vencidos pelos deuses do Olimpo, mas só a pulsão apolínea confere seu sentido à dor dionisíaca, justificada agora pela visão apaziguadora, por essa imaginação libertadora que ela fez nascer.”

De modo prescritivo e imperativo, afirma Nietzsche (1992, p.40), a Grécia apolínea empreende o endeusamento da individuação, que “[...] só conhece uma lei, o indivíduo, isto é, a observação das fronteiras do indivíduo, [que é] a medida no sentido helênico.” Ana encarna esse estágio apolíneo individualista baseado no autoconhecimento, reconhecendo o “muro impenetrável” que separava sua existência sem graça da figura bela e estonteante de Nina:

Ah, como era bela, como era diferente de mim. Tudo na sua pessoa parecia animado e brilhante. Quando caminhava, fazia girar no espaço uma aura de interesse e de simpatia – exatamente o oposto do que sucedia a mim, ser opaco, pesadamente colocado entre as coisas, sem nenhum dom de calor ou de comunicação. (CARDOSO, 1999, p.107).

Na Grécia antiga, o assombro com que o homem apolíneo mirava o servidor ditirâmico de Dioniso era, segundo Nietzsche (1992, p.35), “[...] tanto maior quanto em seu íntimo se lhe misturava o temor de que, afinal, aquilo tudo não lhe era na realidade tão estranho, que sua consciência apolínea apenas lhe cobria como um véu esse mundo dionisíaco.” Levada pelo magnetismo dionisíaco de Nina, Ana descobre a si mesma, descobre o amor e todo o sofrimento que lhe renderia a figura de Alberto:

Alberto, para mim, sempre fora o jardineiro, e jamais conseguira identificar sua presença senão daquele modo. Eis que agora, pelo simples manejo da existência de Nina, eu o descobria como havia descoberto a mim mesma. Este deve ser, Padre, o primeiro dom essencial do demônio: despojar a realidade de qualquer ficção, instalando-a na sua impotência e na sua angústia, nua no centro dos seres (CARDOSO, 1999, p.110).

Através do amor, Ana toma conhecimento do plano profundo da existência, ao descobrir sua própria humanidade ante a visão da figura humana e bela de Alberto: “Pela primeira vez eu me dirigi a ele, e minha voz tremeu porque me dirigia a um ser humano e não a uma abstração.” (CARDOSO, 1999, p.110). Por sentir que Alberto, apaixonado por Nina, jamais seria seu, ela deixa que ele cumpra seu intento suicida, porque desejava conservar para si uma prova da perfídia da cunhada. A morte de Alberto consagra a imersão de Ana, símbolo do apolíneo, no plano dionisíaco: “[...] dentro de mim cessara de existir a mulher antiga, e, aceitando aquela morte, eu aceitava o meu drama, a minha paixão e a existência de tudo o que girava fora da órbita comum que orientava aquela casa.” (CARDOSO, 1999, p.171).

O ciúme e o despeito de Ana a fizeram tomar Nina por inimiga, mas quando esta volta, quinze anos depois da morte de Alberto, revela-se como mais uma mulher marcada pelo sofrimento de amor: “Talvez não fosse necessário imaginá-la completamente destituída de alma – possuiria uma alma fria, egoísta, mas ainda assim uma alma capaz de vibrar e de sofrer, mesmo que esses sofrimentos fossem injustos e até criminosos em sua origem.” (CARDOSO, 1999, p.275).

Entre Ana e essa Nina que volta marcada pelo sofrimento se estabelece uma espécie de identidade: “Nunca em minha vida desvendara tanto de mim mesma, e era diante de outra mulher, precisamente daquela mulher, que eu o fazia.” (CARDOSO, 1999, p.298). Segundo Nietzsche (1992, p.31), sob a magia do dionisíaco, do mesmo modo como a natureza se reconcilia com o homem, sela-se o laço de pessoa a pessoa.

O efeito que o dionisíaco provoca parece titânico e bárbaro ao grego apolíneo, mas ele não podia ignorar que em seu íntimo se assemelhava aos titãs e heróis abatidos. Ele deveria sentir que toda a sua existência, bela e comedida, estava assentada sobre um “[...] encoberto substrato de sofrimento e conhecimento, que lhe era de novo revelado através daquele elemento dionisíaco.” (NIETZSCHE, 1992, p.41). Ana, ao investir na luta contra Nina, acaba por intensificar seu papel no plano trágico de *Crônica da Casa Assassina*: “Nina devia desaparecer, e a execução devia partir de mim. Minhas mãos é que deveriam agir, e assim como arrancara ela o prazer ante a visão do meu tormento, da sua agonia eu extrairia a minha paz.” (CARDOSO, 1999, p.295).

Para lutar contra Dioniso, Apolo acaba por se aproximar cada vez mais dos efeitos do êxtase dionisíaco. No afã de reagir contra Nina, Ana acaba por ser induzida para o território da inimiga e dela se torna íntima:

Ela havia se colocado defronte de mim e mais uma vez seus olhos me perquiriam desconfiados. Certamente não era pelo que representávamos, míseras mulheres encerradas num quarto, mas pelas lembranças que o passado trazia ao nosso rosto, pelo que havíamos sido e agora nos convertia em espectro. E era verdade então que aquela mulher o havia amado [a Alberto], que possuía um coração como outra pessoa qualquer. Todas as suas traições, todas as suas misérias poderiam ser resgatadas por esse único sentimento verdadeiro – e era ele, a sua sombra, o que nos unia agora, uma defronte da outra, tão idênticas como se fôssemos irmãs. (CARDOSO, 1999, p.301).

Nas “Confissões de Ana”, Nina aparece em sua dimensão tragicamente humana, marcada pelos signos do amor e da morte. Isso, porém, não exclui seu caráter de símbolo da arte. De acordo com Nietzsche (1992, p.31), o homem dionisíaco, sob o frêmito da embriaguez, torna-se obra de arte, “para a deliciosa satisfação do Uno-primordial”. Nesse sentido, não somente Nina, mas também Ana é obra de arte, na medida em que, para o mito trágico, tanto a embriaguez dionisíaca quanto o sonho apolíneo são imprescindíveis. Ao nosso ver, Nina e Ana são faces da mesma moeda, e esta moeda é a arte trágica, que constitui, conforme a teoria nietzscheana, um remédio contra o niilismo e o denegrir metafísico das aparências.

“Diário de André”: a verdade concretizada na arte

No “Diário de André”, tomamos Nina como símbolo da verdade heideggeriana concretizada na obra de arte, na medida em que esta personagem, caracterizando-se pela dubiedade de mãe e amante, traz em si o contraste entre clareza e obscuridade, entre mistério e esclarecimento.

A verdade, cujo advento, para Heidegger, é a essência da obra de arte, é o desvendamento do ente. “A verdade como não encobrimento”, diz Lacoste (1986, p.87-88, grifo do autor), “[...] é uma luta entre o esclarecimento e a obnubilação. Longe de ser somente contemplada por uma ‘teoria’, a verdade é a conquista de uma abertura.” Isso porque aquilo que a obra revela envolve o seu intérprete, que participa do acontecer da verdade. Conforme as palavras do próprio Heidegger (1992, p.49):

A verdade só acontece de modo que ela se institui por si própria no combate e no espaço de jogo que se abrem. Porque a verdade é a reciprocidade adversa entre clareira e ocultação, faz por isso mesmo parte dela o que aqui se chama instituição (*Einrichtung*). Mas a verdade não existe de antemão algures, nas estrelas, para ulteriormente se alojar em qualquer ente. Isto é já impossível

porque, de facto, só a abertura do ente produz a possibilidade de um algures e de um lugar preenchido por algo de presente. Clareira da abertura e instituição no aberto co-pertencem-se. São uma e a mesma essência do acontecimento da verdade.

Segundo Benedito Nunes (1994), a interpretação, fundamentada no postulado hermenêutico da compreensão do sentido daquilo que nos propomos a entender, baseia-se no princípio da contextualidade, na correlação entre o sentido das partes e o sentido do todo daquilo que se interpreta, implicando um movimento de vai-e-vém das partes ao todo, movimento este que configura um círculo – o círculo hermenêutico, onde o intérprete já se encontra quando inicia a exegese e do qual não sai quando a termina.

À medida que estabelece um modo essencial da verdade não representacional e participativo, Heidegger realiza a destruição da Estética, que concebe a arte baseada na simples relação entre sujeito e objeto, ou seja, entre o contemplador e a obra. Em Heidegger, conforme Nunes (1994, p.393), prevalece a perspectiva prática da vida diária, em que,

[...] em vez de confrontar-nos de imediato com coisas ou com objetos, existimos compreendendo de antemão aquilo com que lidamos: antes de se nos apresentarem como seres determinados, mesmo as coisas chamadas naturais ou artificiais são, para nós, antes de tudo, entes disponíveis, instrumentais, no mundo circundante.

Neste sentido, mesmo a obra de arte é concebida dentro de uma visão prática que adere à utilização e ao mundo, o contexto prático do utensílio ou instrumento.

Em Crônica da Casa Assassinada, André apresenta uma perspectiva prática ou pragmática em relação a Nina, como demonstra o seguinte trecho:

Por um momento, única pessoa acordada em toda a casa, passei e repassei mentalmente o que ela me dissera – e era pouco, muito pouco, sem dúvida, simples palavras de afeto, uma ou outra pergunta mais íntima, uma observação mais terna. Não era o que eu esperava naquele tempo de ansiedade, e que julgara condizer com o esboço forjado pela minha imaginação e pelas informações alheias. Não. Mas que importava isto, já que existia realmente e estivera sentada ao meu lado, e eu pudera tocá-la, como se tocam as coisas mais sensíveis e próximas? Talvez viesse o dia em que pronunciaria as palavras que eu aguardara; talvez chegasse o minuto em que eu deveria compreender, inteiro, o mistério que flutuava em sua consciência. Até lá, bastava-me sabê-la distante apenas alguns passos. Se me erguesse e fosse até sua porta, e colasse o ouvido à madeira, possivelmente ouviria seu ressonado – e se chamasse, ela me atenderia, admirada, segurando com uma das mãos os cabelos desfeitos.

Que outra recompensa poderia desejar um coração apaixonado como o meu? (CARDOSO, 1999, p.219).

No “Diário de André”, o amor consumado fisicamente consiste numa espécie de interpretação hermenêutica da verdade do ser:

Ela se dobrara para trás, caí sobre seu colo, rolamos sobre o velho divã – e por mais que viva, jamais poderei esquecer a sensação transmitida pela forma dos seus seios entre minhas mãos, da garganta macia onde meus lábios passeavam, do perfume quente, adocicado, que se desprendia dela, como de um canteiro de violetas machucadas. Ah, e nem posso dizer que não tremesse e não suasse ante a extensão do meu pecado, pois repetindo mil e mil vezes que afagava e mordida a carne que me concebera, ao mesmo tempo encontrava nisto um prazer estranho e mortal, e era como se debruçasse sobre mim mesmo, e tendo sido o mais solitário dos seres, agora me desfizesse sobre um enredado de perfume e de nervos que era eu mesmo, minha imagem mais fiel, minha consciência e meu inferno. (CARDOSO, 1999, p.267-268).

Na filosofia de Heidegger, a arte ganha um alcance ontológico, na medida em que consiste no acontecer da verdade. Segundo o enunciado central de *A Origem da Obra de Arte* (1992), a verdade acontece na arte fazendo-se obra. E a verdade só pode acontecer no ente caracterizado como obra, porque este é o único que mantém vínculo com a primeira compreensão do ser, isto é, com a verdade originária. A arte constitui, portanto, a linha do pensamento não representacional, poético, que estabelece um contraponto à dominância do ente que vigorou historicamente na Filosofia. A poesia e a arte teriam sido, ao longo da história do esquecimento do ser, os irruptivos pontos de afloramento da verdade olvidada na forma representacional de pensar (NUNES, 1994).

Todo o sofrimento de André diz respeito à descoberta do mistério em que está submerso o passado de Nina, esse “terreno de que eu não suspeitava”, esses fatos “de que sem dúvida ignorava qual fosse a verdadeira extensão” (CARDOSO, 1999, p.224). Em certo momento, ao ser perquirido por Betty sobre o pranto que o acometia, ele constata:

Como explicar a angústia que aquela atitude me causara, o modo repentino com que ela [Nina] se afastara de mim, e mergulhara nessa distância que a absorvia de um modo completo – vivendo que reminiscências, que saudade, ou que imagem pungente que jamais lhe abandonava o coração [...] (CARDOSO, 1999, p.225).

A verdade só pode ser uma abertura se se instala num ente. O ente em que a verdade, a abertura, pode instalar-se e ser vista é a obra de arte, que, “[...] por sua presença insólita, liberta-nos das nossas relações habituais com o mundo e a Terra, e faz-nos permanecer na verdade que advém nela e por ela.” (LACOSTE,

1986, p.88-89). É a obra de arte que abre à sua maneira o ser do ente. É na obra que acontece a abertura, ou seja, o desocultar, a verdade do ente. “Na obra de arte, a verdade pôs-se em obra na obra. A arte é o pôs-se-em-obra da verdade.” (HEIDEGGER, 1992, p.30).

Heidegger (1992, p.35) afirma que ser obra significa instalar um mundo. O mundo não seria a simples reunião das coisas existentes, contáveis ou incontáveis, conhecidas ou desconhecidas. E nem uma moldura meramente imaginada, “[...] representada em acréscimo à soma das coisas existentes.” O mundo é o ambiente humano, cuja amplidão emerge no espaço aberto pela obra. Em André, um dos primeiros desvendamentos realizados pela presença de Nina, símbolo da obra, é a precariedade do mundo humano que cerca o rapaz:

O que mais me assusta, do que primeiro vi em torno de mim, é a pobreza da existência alheia. Admira-me que até agora pudesse ter vivido apenas em companhia de meu pai, de Betty, de tia Ana. Há neles uma tão grande falta de compreensão, são tão estreitos seus pontos de vista, limitam-se a uma tão estrita economia de sensações que passam a simbolizar para mim tudo o que espontaneamente acabo de deixar. E foi preciso que ela chegasse, para que eu pudesse enxergar e perceber o engano que ia cometendo. Comparo-a às pessoas que enumerei acima, e não posso deixar de notar a flagrante diferença, o ar de espaço largo e venturoso que ela parece respirar, em comparação ao clima fechado que me rodeou até agora. (CARDOSO, 1999, p.253-254).

Aqui, concebemos o narrador André como uma representação do *Dasein* hermenêutico heideggeriano. O *Dasein*, de acordo com Benedito Nunes (1994), consiste no homem que compreende o ser e pode interpretar a si mesmo e ao mundo, co-assumido nesta interpretação. O último desencobrimento efetuado pela Analítica heideggeriana é a temporalidade autêntica, o tempo originário, sentido do ser do *Dasein*. Segundo Nunes (1994), a temporalidade, sentido de ser do ente, consistindo na correlação recíproca entre as três dimensões – futuro, passado e presente, enquanto êxtases do *Dasein* – é a condição própria do ser humano.

Tudo isso, diz Nunes (1994), redundando na finitude do homem, que é mortal e sem fundamento último, metafísico ou teológico. Em *Crônica da Casa Assassinada*, André representa esse *Dasein* heideggeriano que compreende o caráter temporal de sua existência, como se pode ver neste trecho do capítulo que inicia o romance:

Que é, meu Deus, o para sempre – o eco duro e pomposo dessa expressão ecoando através dos despovoados corredores da alma – o para sempre que na verdade nada significa, e nem mesmo é um átimo visível no instante em que o supomos, e no entanto é o nosso único bem, porque a única coisa definitiva no parco vocabulário de nossas possibilidades terrenas... (CARDOSO, 1999, p.19).

No “Diário de André”, é possível entrever a representação do combate entre clareira e obscuridade que marca o acontecer da verdade. Tal combate é constituído pelo movimento de André entre as três dimensões temporais, que são responsáveis pela “gigantesca espiral colorida” em que se intercalam luz e sombra, numa espécie de tradução do caráter poético da verdade. Para Heidegger (1992, p.58), “[...] a verdade, como a clareira e ocultação do ente, acontece na medida em que se poetiza. Toda a arte, enquanto deixar-acontecer da adveniência da verdade do ente como tal, é na sua essência Poesia.” No “Diário de André”, o movimento entre abertura e retração do ente, que caracteriza a origem da verdade, é representado pela projeção oscilante do narrador-protagonista entre passado, presente e futuro: “Curiosa perspectiva aberta sobre o tempo, a daquelas coisas vindas do passado e que, sendo presente ainda, para mim já desenhavam o fulcro do futuro.” (CARDOSO, 1999, p.337).

A relação beleza-verdade

Para traçarmos as variantes da metáfora filosófica de Crônica da Casa Assassina, optamos por ler separadamente cada um dos quatro narradores até aqui analisados, a fim de reorganizar os fragmentos do romance de um modo que nos fosse permitido vislumbrar os pontos que caracterizam o discurso de cada voz narrativa. Feito isso, procuraremos articular tais discursos em torno da relação beleza-verdade, que constitui o problema central da filosofia da arte.

De acordo com Jean Lacoste (1986), desde a Antiguidade até os nossos dias, a filosofia da arte desenvolveu-se sob dois principais pontos de vista: o da arte ligada à concepção do ser e da verdade, e o da arte ligada ao prazer estético, à produção da beleza. A necessidade de um pensamento filosófico sobre a arte nasce da relatividade e problematidade da experiência estética, que é geralmente colocada à parte em relação às obras do pensamento.

Entretanto, contra a idéia de oposição entre arte e pensamento, colocam-se a própria obra e o pensamento do artista, especialmente daquele que, na categoria de artista-teórico, “tenta responder às questões impostas pelo seu tempo”. Adueto Novaes (1994, p.9), em ensaio de apresentação da coletânea *Artepensamento*, chama a atenção para o fato de que arte e pensamento possuem destino comum: “o desejo da experiência desmesurada do obscuro e do ausente”, que é possibilitada, tanto na obra de arte quanto na obra de pensamento, pela imaginação. Ademais,

[...] tanto o pensamento como a arte, ao transformarem a origem confusa da imaginação em obras de arte e obras de pensamento, recorreram à razão. Mais ainda: para os trabalhos de pensamento e de obra de arte, a razão jamais se sobrepõe à imaginação; nem se desenvolve à parte: ela é também sentimento

de alegria – paixão alegre que aumenta a potência de criar, pensar e agir. (NOVAES, 1994, p.17).

Com base nessa equivalência entre arte e pensamento, chamamos a atenção do leitor para a discussão filosófica que pode ser apreendida dos elementos ficcionais de *Crônica da Casa Assassina*. Nesse sentido, reconhecemos o romance de Lúcio Cardoso como arte filosófica, o gênero que vai além da construção do belo para fornecer uma reflexão sobre o conceito cuja aspiração, desde a Antiguidade, norteia o pensamento ocidental: a verdade.

No “Diário de Betty”, o conflito entre beleza e verdade pode ser explicitamente visualizado. Betty, na categoria de narradora testemunha, aquela que narra da periferia dos acontecimentos, possui visão privilegiada naquele mundo fragmentado pelos cômodos fechados que encerram as personagens isolando-as umas das outras. Debruçados sobre si mesmos, os demais narradores de *Crônica da Casa Assassina* não se enxergam entre si: Ana não vê André, André não vê Ana; Timóteo, por sua vez, não vê ninguém e também não pode ser visto pelos demais habitantes da casa. Mas Betty pode testemunhar a existência de todos os que vivem sob o teto da velha Chácara dos Meneses, na medida em que, na condição de governanta, transita por todos os aposentos e tem acesso aos diversos mundos que compõem a complexa trama do romance.

Tanto Timóteo, que cultua a verdade, a “essência das coisas” (CARDOSO, 1999, p.55), quanto Nina, que, pela sua natureza vedada, pelo seu caráter estranho, representa o belo sem conceito, imploram a lealdade da governanta. Quando Nina chega pela primeira vez à Chácara, recém-casada com Valdo, Timóteo a recebe festivamente. Certamente, porque vê nela uma aliada para a sua luta contra o resto da família. Timóteo empunhava a bandeira da verdade, pois, para ele: “[...] a verdade é essencial a este mundo [...]. A verdade não se inventa, nem se serve de maneira diferente, nem pode ser substituída – é a verdade. Pode ser grotesca, absurda, mortal, mas é a verdade.” (CARDOSO, 1999, p. 57).

No “Diário de Betty”, Timóteo se apresenta como a própria encarnação da noção de verdade quando afirma ser uma verdade estabelecida entre os outros, e não uma fantasia. Entretanto, Nina propõe justamente a fantasia como antídoto à verdade, ou seja, ao mundo demasiado real dos Meneses, do qual Timóteo também participaria: “Um pouco de fantasia, aliás, não faz mal a esta casa. Ela sofre de realidade demais.” (CARDOSO, 1999, p.137). Betty, a despeito da esperança que Timóteo deposita em Nina, estranha a possibilidade de um entendimento entre os dois cunhados: “Que poderiam conversar pessoas tão diferentes quanto Dona Nina e o Sr. Timóteo?” (CARDOSO, 1999, p.118).

Na terceira parte do “Diário da governanta”, que constitui o capítulo doze de *Crônica da Casa Assassina*, o confronto inicialmente velado entre beleza e

verdade, representado por Nina e Timóteo, é evidenciado pela recíproca condenação de uma personagem em relação à outra. Nina reprova o “acúmulo de personalidade” e o excesso de originalidade que tornam Timóteo um ser anormal (CARDOSO, 1999, p.141-142). Timóteo, por sua vez, na sua atitude consciente de inclinar-se sobre a alma, “como alguém que do alto procura no fundo de um poço um objeto perdido” (CARDOSO, 1999, p.142), pressente o pecado que habita a essência de Nina, o mal que provocará a morte da cunhada. Após uma conversa aparentemente corriqueira, em que Nina lhe pede para depositar violetas em seu caixão de defunta, ele confessa:

Ah, Betty, a alma é uma coisa forte, uma força que não se vê, indestrutível. Se uma minúscula parcela de pecado – um nada, um sonho, um desejo mau – pode destruí-la, que não fará uma dose maciça de veneno, uma culpa instilada gota a gota no coração que se quer destruir? (CARDOSO, 1999, p.120).

Com a volta de Nina, após os quinze anos em que se exilara no Rio de Janeiro, Betty desvenda um plano mais complexo do conflito que envolve a figura da patroa. Primeiro, a estranha aproximação entre Demétrio e Ana, que, comumente afastados, se uniam agora contra a recém-chegada; em seguida, o sofrimento de Valdo acerca da influência de Nina sobre André; depois, a tocante dor de André por sentir a indiferença da mãe em relação à sua pessoa. Tudo isso leva Betty à seguinte constatação: “Os lados existiam. [...] Existia uma ação corrosiva, a família cindia-se em partidos.” (CARDOSO, 1999, p.241).

Contudo, não é pelo “Diário de Betty” que tentaremos resolver o sentido filosófico do conflito estabelecido em torno da protagonista de *Crônica da Casa Assassinada*, na medida em que as concepções desta narradora, embora enfatizem o caráter misterioso de Nina, não explicam satisfatoriamente o significado da forma fragmentada e multifacetada do romance.

Com exceção da própria Betty, que não assume uma posição no conflito em questão, pois “uma empregada não pode escolher partidos” (CARDOSO, 1999, p. 241)², as demais personagens de *Crônica da Casa Assassinada* aqui analisadas têm sua sentença decretada no próprio plano estético do romance. Nesse sentido, é necessário recorrer a uma quinta voz narrativa, a de Padre Justino, que, também narrador testemunha, pode ser tomado como uma espécie de alter-ego filosófico de Lúcio Cardoso.

² Na página 320 de *Crônica da Casa Assassinada* (CARDOSO, 1999), há a seguinte confissão de Betty em relação a Nina: “[...] ela poderia contar integralmente com o meu auxílio.” Isso, no entanto, não significa que a governanta assumira um posicionamento favorável à patroa. Não se deve esquecer que o que rege a relação entre ambas é a complacência kantiana do gosto estético, ou seja, uma complacência desinteressada.

A narração de Padre Justino é que resolve, ao nosso ver, quem são os eleitos e os condenados da trama literário-filosófica de *Crônica da Casa Assassinada*. Mas a nomeação deste narrador como juiz do conflito beleza-verdade não consiste em escolha arbitrária. Foi estabelecida mediante a verificação de que as conjeturas do Padre se identificam de modo impressionante com o pensamento filosófico manifestado por Lúcio Cardoso em seu *Diário Completo*.

Tanto no *Diário Completo* quanto nas narrações de Padre Justino, o pensamento filosófico de Lúcio aparece como uma espécie de reformulação do cristianismo a partir do resgate do mal. Segundo o autor de *Crônica da Casa Assassinada*, “[...] amesquinhando o mal, amesquinham o homem e, amesquinhando o homem, amesquinham a imagem de Cristo que cada homem traz em si.” (CARDOSO, 1970, p.246). Lúcio condena o repúdio do pecado pelo cristianismo convencional, visto que “sem a noção de pecado, não há fé possível” (CARDOSO, 1970, p.164-165). É justamente o resgate do pecado que Padre Justino propõe ao se dirigir ao coração de Ana:

Minha filha, falo sobre o pecado. [...] Quero reinstalar o pecado na sua consciência, pois há muito que você o baniu do seu espírito, que o trocou definitivamente pela certeza – que aos seus olhos é a única representação do bem. Não há caos, nem luta e nem temor no fundo do seu ser. Quero reinstalar nele a consciência do pecado, torno a dizer, não pelo terror dele, mas pelo terror do céu. (CARDOSO, 1999, p.292).

Padre Justino possui um vínculo importante com os Meneses, na medida em que foi confessor e amigo de Dona Malvina, mãe de Valdo, Demétrio e Timóteo. É ele a quem Valdo pede conselhos através de cartas e a quem Ana entrega suas confissões. Em suas narrações, há uma espécie de avaliação da conduta e do destino da família, cujo espírito ele define como “carência de naturalidade” e “[...] vontade de permanecer nos limites de um sólido realismo, de jamais ultrapassar uma determinada esfera de bom senso.” (CARDOSO, 1999, p.173).

Numa de suas visitas à Chácara, o Padre pressente a desagregação da casa dos Meneses. Ele acusa de diabólica tanto a “graça austera e sólida do renome” desta família quanto a sua tendência profunda para o repouso. Diante de Valdo, que afirma não acreditar em Deus, ele constata na alma da família esse repouso que significa a ausência de Cristo. Em certo momento ele se pergunta como poderia Valdo acreditar em Deus, estando ali, “na quente placidez daquela varanda” (CARDOSO, 1999, p.282).

Em seu *Diário*, Lúcio Cardoso (1970, p.250) define Jesus Cristo como o “incerto”. Ele diz que acredita em Deus e em Cristo, “[...] mas não como uma lição servida a meninos obedientes. Deus, Jesus Cristo, como sopros terríveis e imanentes a este mundo de inconseqüências – e não como um véu sobre a verdade,

arreatando à sua sombra conciliadora os restos flutuantes de um mundo sem causa e sem governo.” Mas o escritor explica que o que ele condena não é a ordem em Cristo, mas “a ordem de uma religião estabelecida e certa”.

Esse cristianismo baseado na ordem e na certeza é o mesmo execrado por Nietzsche (1992, p.19) como “[...] a mais extravagante figuração do tema moral que a humanidade chegou até agora a escutar.” Em sua “Tentativa de autocrítica” a O Nascimento da Tragédia (NIETZSCHE, 1992, p.13-23), este filósofo, que assume seu pendor “antimoral”, afirma que o cristianismo é uma forma de “hostilidade à vida”, de “ódio ao “mundo”, é o “anseio pelo nada, pelo fim, pelo repouso”. A esse respeito, Nietzsche (1992, p.19-20) ainda acrescenta:

[...] a vontade do cristianismo de deixar valer somente valores morais, se me afigurou sempre como a mais perigosa e sinistra de todas as formas possíveis de uma “vontade de declínio”, pelo menos um sinal da mais profunda doença, cansaço, desânimo, exaustão, empobrecimento da vida.

Ainda segundo esse filósofo, a doutrina cristã, “[...] que quer ser somente moral, e com seus padrões absolutos, [...] desterra a arte, toda a arte, ao reino da mentira – isto é, nega-a, reprova-a, condena-a.” (NIETZSCHE, 1992, p.19-20). Eis aí uma descrição do comportamento dos Meneses – tão bem representados pelo socratismo de Timóteo – em relação a Nina, símbolo da arte. Esse “medo à beleza”, que Nietzsche atribui aos cristãos, é revelado ao Padre por Ana: “A beleza é uma coisa cruel” (CARDOSO, 1999, p.304).

No capítulo trinta e dois de Crônica da Casa Assassinada, intitulado “Fim da narração de Padre Justino”, a condenação dos valores estéticos, essa forma de niilismo representada pelos Meneses, é evidenciada através da conduta de Ana em relação à cunhada:

[...] ela não cederia nunca, ancorada em seu despeito como nos inabaláveis ferros de um porto. A outra não significava apenas uma rival, uma inimiga: era a própria imagem do mundo, desse mesmo mundo que ainda um minuto antes eu lamentava, de suas pompas, de tudo enfim de que ela se julgava injustamente privada. (CARDOSO, 1999, p.307).

Em *Ecce Homo*, Nietzsche (2002, p.78-80) estende o “instinto degenerante que se lança contra a vida”, atribuído ao cristianismo, também à filosofia de Schopenhauer e de Platão, bem como a todo o idealismo. A antítese descoberta por Nietzsche em O Nascimento da Tragédia se estabelece entre esse niilismo e “[...] uma fórmula de afirmação suprema, nascida da abundância, da superabundância, uma afirmação irrestrita acerca da dor, também a culpa, além de tudo aquilo que há de estranho e de enigmático na vida...” (NIETZSCHE, 1992, p.78). Essa afirmação da vida através do sofrimento e da culpa é a arte trágica, que, de acordo

com o filósofo, “[...] renascerá quando a humanidade, sem sofrimento, terá atrás de si a consciência de ter sustentado as guerras mais rudes e mais necessárias.” (NIETZSCHE, 2002, p.79-80).

A crença de que, na arte, a verdade se manifesta através do drama é outro ponto em que o pensamento de Lúcio Cardoso se assemelha ao de Nietzsche, como revela o seguinte fragmento do Diário Completo:

[...] em arte, como em política, ou em religião, a manifestação do verdadeiro deve ser um impulso interior e profundo, conduzindo a um clima de choque e de violência. O homem não pode ser uma criatura apaziguada e é sob um impulso profundo, dinâmico e trágico que ele saberá reconhecer a face de seu ideal ou de sua fé. Não acredito num universo em repouso, mas na transformação latente e por assim dizer interior e chamejante de tudo o que existe. (CARDOSO, 1970, p.252).

Acerca da necessidade da existência trágica, Padre Justino traça a seguinte alegação:

Quero dizer que nossa essência é deste mundo mesmo, e imaginarmos toda a salvação com nossos pobres olhos é diminuir a grandeza de Deus. Calculemos primeiro nossa derrota, que é a parte do homem, depois o triunfo, que é a parte de Deus. Pois não pode haver triunfo sobre a inexistência – que é a virtude sem luta, a conquista sem fermentação? – sem a existência do pecado não há triunfo (CARDOSO, 1999, p.293).

Considerando-se o plano filosófico de Crônica da Casa Assassinada, é possível afirmar que a voz de Padre Justino, que na nossa opinião coincide com o pensamento do autor, condena aqueles que seguem a busca do verdadeiro bem ou das virtudes platônicas que visam à eternidade. Neste romance, o grupo de condenados é constituído tanto por Timóteo, que encarna o socratismo em seu “Livro de memórias”, quanto pelos outros Meneses, que representam a tradição, a moral, ou seja, a escolha do bem. Segundo Padre Justino,

O bem [...] é uma medida terrena, um recurso dos homens. Como medir com ele o infinito que é Deus? [...] 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 [...]. Deus é acontecimento e revelação. Como supô-Lo um movimento estático, um ser de inércia e de apaziguamento? Sua lei é a da tempestade, e não a da calma. (CARDOSO, 1999, p.507-508).

O pensamento filosófico apresentado por Lúcio Cardoso no Diário Completo está centrado num existencialismo que procura resgatar a essência do homem a partir do estabelecimento de um “cristianismo verdadeiro” baseado no conflito e na ação. Para Lúcio, “não há um cristianismo estático. É ele movimento de incompreensão

e de laceramento”, pois “a incompreensão é a própria essência humana do Cristo” (CARDOSO, 1970, p.243).

No romance, Nina é a encarnação desse movimento de incompreensão que é o Cristo. Betty confessa que todo o seu esforço para justificar o que Nina representava era nulo, pois a patroa continuava fora de qualquer justificativa, “como um escândalo”. Para Padre Justino, no julgamento de Nina, deve ser levado em consideração o aspecto humano, trágico, dessa mulher:

Dona Nina seria realmente consciente do seu gesto? Saberá assim tão cruamente que estava decretando a morte do jardineiro? Até onde se estenderia sua responsabilidade, até onde iria a dos outros? A este respeito nada sei, nunca o soube, aliás. Por mais que investigasse – e muito o fiz no decorrer do tempo – jamais pude situar exatamente a posição daquela mulher em tão triste ocorrência. Nunca me foi possível discernir se ela agira por simples maldade – coisa em que não creio – ou se fora levada pelo ciúme, pelo receio de deixá-lo após si, tendo de partir, o que era apenas mais provável. E ainda sobrava o mais plausível, que seria encarar aquele gesto como um movimento irrefletido, brusco, desses que eram tão comuns, pelo que eu ouvira dizer, no temperamento daquela mulher. Esta era, não sei por quê, a possibilidade que me parecia mais natural. De qualquer modo, é forçoso convir, entre tantas sombras que se acumulavam na esteira dessa personagem, tratava-se de mais uma, e grave, a acrescentar ao seu retrato definitivo, estranho e insubstituível – enigma de Deus. (CARDOSO, 1999, p. 177-178).

Em Crônica da Casa Assassina, prevalece a verdade do trágico, ou seja, a verdade do homem que se identifica com o Cristo em chagas. De acordo com Lúcio Cardoso (1970, p. 165), “[...] o corpo de Cristo, sua presença, seu sangue e suas chagas – Ele é o próprio centro do mistério e da razão da fé, o que nos demonstra insofismavelmente a unidade existente entre Deus e o homem, pois sendo Deus, é na forma de homem que se apresenta aos nossos olhos.” Portanto, Nina, aquela que pereceu pelo pecado, pode ser elevada à categoria de eleita, em detrimento daqueles que escolheram a virtude como fim último.

Tanto em Crônica da Casa Assassina quanto no romance inacabado O Viajante, os dois últimos livros de Lúcio Cardoso, o projeto estético deste autor baseia-se na equação amor-morte. No Diário Completo, Lúcio afirma que “[...] quem escreve sobre a morte, sabendo exatamente o que é morrer, sabe muito bem o que é a dor, o sofrimento, e tudo o que, de maneira semelhante, compõe também a essência do amor.” (CARDOSO, 1970, p.47). Para o autor, que confessa sua paixão pela face humana, suas personagens são criadas com seu próprio sangue e sua própria fantasia, pois ele não crê que “[...] um escritor, um ser humano, se encontre jamais senão na vibração contínua de seus sentimentos extremos.” (CARDOSO, 1970, p.169-170). Ora, o que pode haver de mais extremo na existência humana

que o amor e a morte? Em O Viajante, a descrição da morte de Sinhá patenteia a correlação entre estes dois elementos:

[...] como sua mente de criança não soubesse traduzir os sentimentos senão pelas imagens que conhecera, o que se despedia apresentava-se nu, mas na forma daquilo que constituía a sua pequena experiência – os pássaros e as flores. E como neste mundo, no pequeno reduto dos seus dias, ela nada tivesse conhecido de mais importante do que o amor – o amor de Sinhá - , o que ressurgia em sua memória era uma imagem de amor, e sendo de amor, era a única pela qual ela comprometera toda a inteireza do seu caráter. O amor para Sinhá, conforme ela tinha dito um dia, tinha a forma de um pássaro – e foi essa imagem que refulgiu à sua consciência naquele derradeiro instante. Respingada de sangue, naquele escuro sem identidade, ela sentiu o vermelho como um gosto na boca – e o vermelho que sentia, tanto é verdadeiro e justo o que em última instância nos forma e nos conduz, não tinha o nome comum que vem aos lábios dos assassinados, e que é pasmo, impotência e vingança. Sinhá nada sabia, Sinhá tinha dezenove anos, e a imagem de sua morte tinha a imagem do amor – era um tié-sangue. (CARDOSO, 1973, p.174).

Com a imagem do tié-sangue – um pássaro vermelho, “uma flor vermelha que voasse” – Sinhá traduz seu amor por Rafael (CARDOSO, 1973, p.109) e também a sua morte pelas mãos de Mestre Juca. Em Crônica da Casa Assassina, Nina é aquela que traz no corpo a tragicidade do amor e da morte, os elementos que tornam possível a identidade entre o homem e Cristo, aquele que, “[...] sendo ‘a própria vida’, teve de sofrer muito mais essa coisa absurda e humana que é a morte.” (CARDOSO, 1970, p.161, grifo do autor).

A tragicidade humana de Nina é que a redime aos olhos do Padre, que condena a negação do amor por parte de Ana, esta que para ele possuía o “espírito dos Meneses”. Na narração do Padre, Ana carrega a “gelada tranqüilidade” das pessoas que habitam a casa fria, sem alma, de paredes imutáveis. Para ela, o tom do sacerdote é de advertência: “Ah, minha amiga, pode acreditar em mim, nada existe de mais diabólico do que a certeza. Não há nela nenhum lugar para o amor. Tudo o que é firme e positivo é uma negação do amor.” (CARDOSO, 1999, p.291-292).

Assim como a morte, o amor também é movimento de destruição. A ele, Lúcio faz a seguinte exaltação em seu Diário Completo:

Ah, o amor que não sabe ter calma e não conhece nenhuma espécie de repouso – antes é uma espécie de febre constante e lúcida. Com o correr do tempo transforma-se numa obsessão sem fundo, um estado agudo, delirante – que é próprio daqueles que conhecem o nada em que se esfumam os sentimentos. (CARDOSO, 1970, p.9).

Se, na visão de mundo de Lúcio Cardoso, o amor mantém uma relação de equivalência com a morte, é possível afirmar que, em *Crônica da Casa Assassinada*, aqueles que negam a morte acabam por negar também o amor e tudo o que se possa considerar como essência humana. Este é o caso de Timóteo e de Demétrio, que não aceitam a destruição de Nina. Juntamente com eles, Valdo e Ana também comporiam o grupo dos condenados. Estes, por sua vez, por terem negado o amor.

Em favor do “bem acima de tudo”, da “vitória das forças morais”, de “tudo que neste mundo é considerado certo”, enfim, da crença no “valor negativo do pecado” (CARDOSO, 1999, p.491), Valdo renuncia a Nina para preservar o nome e a tradição da família. Ana, porém, justamente pelo caráter sombrio com que se autodefine, conhece a essência aniquiladora do amor através da morte de Alberto:

Alberto foi morrendo aos poucos para mim, minuto a minuto, hora a hora, dia a dia, e eu acompanhava, calada e lúcida, essa agonia que se estendeu ao longo de anos. Sim, ele morreu em mim de infindáveis mortes; ora através de um tronco em que se encostara, e que perdia seu aspecto de magia para transformar-se simplesmente em tronco; ora através de um caminho do jardim que esmorecia o seu encanto – quantas vezes eu o trilhara! – para converter-se numa vereda sem importância, que não me atraía mais, e que na verdade nunca mais atravessei. Assim, tudo o que o rodeara, que vivera com ele, dele, ou servira de testemunho à sua passagem por este mundo, fora perdendo o efeito, enrijecendo-se, e incorporando-se ao resto anônimo das coisas. Tal foi o modo como morreu Alberto, de sua longa morte, de sua morte maior do que sua própria existência. (CARDOSO, 1999, p.309).

Enquanto Nina carrega em si o pecado pelos crimes de amor – o adultério e o incesto – Ana contrai o mal na forma de culpa, por causa da morte do jardineiro. Padre Justino, testemunha da grande falta que atormentava esta mulher, a redime justamente pelo mal, a essência mortal que ela trazia na alma:

Voltei-me para ela, disposto enfim a perdoá-la, mas precisamente em nome desse mal que era uma oposição às suas noções morais, desse mal que eu lhe concedia como a suprema indulgência que se concede a um moribundo. Que ele, em última instância, revestido afinal das formas dessa Graça que tanto renegara, apaziguasse suas penas e lhe desse certeza de que vivera, padecera e usara sua essência mortal até o último clarão. (CARDOSO, 1999, p.508).

De acordo com o relato do Padre, ao morrer, Ana não trazia em seu semblante “nenhum sinal dessa paz que é tão peculiar aos mortos” (CARDOSO, 1999, p.508). A morte, como o amor, é um impulso violento, marcado pela incompreensão e pelo desconsolo. Portanto, aqueles que renegam o sofrimento durante a vida, transformando-a num inferno, ou seja, num mundo de certeza e calma, só podem ter o céu como recompensa – o céu, que, segundo o Padre, é um lugar “nada

tranquilo”, o “contrário de uma mansão de repouso”, “um terreno de querela e de angústia” (CARDOSO, 1999, p.292). Para o Padre, uma das poucas testemunhas que assistiram ao drama da vida de Ana, a angústia que marcava o semblante desta mulher é o que certamente a preenchia de humanidade.

No pós-escrito a uma carta, que constitui o último capítulo de *Crônica da Casa Assassinada*, o Padre traça a condenação daqueles que repudiam o pecado:

Ah, essa coisa deblaterada e informe a que chamam pecado, essa vitória dos fortes, e no entanto apanágio de tantos fracos e de tantos indecisos, de tantos algozes e de tantos carrascos que ao longo do tempo vêm tremulando seu pendão para oprimir e massacrar! Sombria lei de jesuítas, que em seu nome ergueram fogueiras e iluminaram infernos, como situá-lo, em estado de compreensão e de justiça? Ah, cama dos fracos, leito dos efeminados e dos tristes – ah! grande pecado maior de não ousar o supremo pecado, para se constituir humano e só, e divisar a Face una e resplandecente, no abismo oposto, que é feito de luz e de perdão! Que dizer a esses melancólicos guardiões de uma virtude sem frutos, que dizer a esses estetas do bem, a esses guerreiros sem violência, sem coragem e sem imaginação para a luta? (CARDOSO, 1999, p.498).

Com os termos “sombria lei de jesuítas”, “melancólicos guardiões de uma virtude sem frutos”, “estetas do bem” e “guerreiros sem violência”, Padre Justino execra toda a concepção moral da arte e do homem, como o moralismo cristão no qual Ana fora educada e o platonismo que Timóteo, representante dos Meneses, incorpora em seu “Livro de memórias”, e consagra o mito trágico, concebido por Nietzsche como expressão da essência dissonante do homem. No romance de Lúcio Cardoso, há a elevação da arte que revela o homem no seu caráter trágico, ou seja, nos seus crimes, nas suas culpas, em tudo, enfim, que constitui a terrível convulsão que é a existência.

Mas o que dizer de André, que não é mencionado no julgamento do Padre? Ora, mesmo que para esta personagem a morte não se apresente em seu sentido metafísico, na medida em que está ligada à temporalidade e à finitude do ser humano, o movimento de André entre ocultação e desocultação da verdade caracteriza-se por uma forte dramaticidade. Para este rapaz, não há a transcendência. Portanto, não há também a noção de fé ou de pecado. Ele está isento, por conseguinte, de um julgamento que possa condená-lo ou absolvê-lo segundo valores metafísicos. No entanto, acreditamos que também a experiência poética, enquanto abertura do mundo humano através da palavra, produz o choque e a violência reclamados por Lúcio Cardoso para a arte.

Apologia da dispersão

A concepção de *Crônica da Casa Assassinada* como arte filosófica deve ressaltar a especificidade da expressão artística deste romance, que, apesar de poder ser equiparado, pelo conteúdo de suas imagens, a obras importantes do pensamento ocidental, se distingue da filosofia especialmente por sua linguagem e forma literárias. Em Lúcio Cardoso, temos a arte cumprindo o direito legítimo de pensar sobre si mesma e assumindo, ao mesmo tempo, uma posição crítica em relação à filosofia, na medida em que o confronto dramático realizado neste romance entre os mais diversos discursos filosóficos acaba por relativizar tais discursos e salientar sua limitação e precariedade frente à existência.

A relação entre beleza e verdade ou entre forma e conteúdo é assegurada, em *Crônica da Casa Assassinada*, pela adequação entre o método dissociador do autor e o caráter assistemático da existência, que é o seu objeto. Nesse sentido, vale observar as seguintes palavras de Lúcio no *Diário Completo*:

Perguntaram-me: mas afinal, qual é o seu sistema filosófico? Respondi: não tenho sistema filosófico, o resultado de todas as minhas contradições, e das indagações e dúvidas que me perturbam. Como posso unificar aquilo onde não vejo unidade alguma, e sistematizar o que me parece espedaçado e sem sentido? Assim, é a existência o que me apaixonou, o que eu visio é a sobrevivência. Nas duas, convenhamos, não há sentido algum. (CARDOSO, 1970, p.250).

Em *Crônica da Casa Assassinada*, Nina é a própria representação da dissociação empreendida pelo autor, como indica o seguinte relato de Betty:

Pela primeira vez, e de um modo insistente, insinuante, eu sentia o que realmente era a presença daquela mulher – um fermento atuando e decompondo. Possivelmente nem ela própria teria consciência disto, limitava-se a existir, com a exuberância e o capricho de certas plantas venenosas, mas pelo simples fato de que existia, um elemento a mais, dissociador, infiltrava-se na atmosfera e devagar ia destruindo o que em torno constituía qualquer demonstração de vitalidade. E precisamente como essas plantas, que num terreno árido se levantam ardentes e belas, viria mais tarde a florescer sozinha, mas num terreno seco e esgrouinhado pela faina da morte. E era inútil esconder: tudo o que existia ali naquela casa achava-se impregnado pela sua presença – os móveis, os acontecimentos, a sucessão das horas e dos minutos, o próprio ar. (CARDOSO, 1999, p.239-240).

É através do escândalo que Nina mina o solo dos Meneses, cindindo a família em partidos e provocando confusão e divergência. Diante desta mulher, o sentido da existência se torna conflituoso e problemático para os habitantes da Chácara, que lutam pela prevalência da certeza. Mas, segundo a advertência de Padre Justino, “nada existe de mais diabólico do que a certeza”. Na tentativa de redimir Ana através

do pecado, ele diz que o diabo não significa a desordem, mas a certeza e a calma. A casa dos Meneses, uma construção “firme nos seus alicerces”, “segura de suas tradições”, “consciente da responsabilidade do seu nome”, é que seria o domínio desse mal vulgarmente concebido pela moral da família (CARDOSO, 1999, p.291). Padre Justino é responsável por uma inversão dos conceitos tradicionais de bem e de mal. Para ele, a certeza (o bem) é incapaz de desvendar o céu, enquanto o pecado (o mal) é a única forma de resgate do homem.

A certeza e o repouso, que podem ser concebidos, no contexto da narrativa de Padre Justino, como sinônimos, são a “[...] medida humana que [os Meneses] haviam eleito como norma suprema da existência.” (CARDOSO, 1999, p.508). Nesse sentido, a causa da desgraça do lar dos Meneses é a ausência de Deus (ser dinâmico e revelador) que o Padre percebe na “graça austera e sólida de seu renome”, no repouso, que ele classifica como uma “paixão” desta família (CARDOSO, 1999, p.279-282).

Eis, a seguir, a alegação de Padre Justino acerca da natureza da verdade:

(Assim é a verdadeira lei de Deus: pode assumir o aspecto e a cor do instante em que é citada. Dubiedade, transigência? Não, é que a verdade tem de cingir todos os aspectos da contingência humana. Que nos adianta ela quando abraça um único aspecto das coisas, e designa apenas uma face, que muitas vezes esconde a verdadeira essência dos fatos? Repito, a lei de Deus é mutável e vária, exatamente porque tem a candidez, a austeridade e a fluência do líquido: penetra e umedece, e torna viva e fecunda a terra que antes não produzia senão a folhagem seca da morte.) (CARDOSO, 1999, p.498).

A Nina resultante do conjunto dos textos dos vários narradores de *Crônica da Casa Assassinada* é justamente a encarnação desta verdade múltipla que tenta abranger todos os aspectos humanos. Nesta personagem, a existência aparece em seu caráter fluido e variável. Através da composição multifacetada e fragmentária por meio da intercalação de diversos gêneros textuais atribuídos a vários narradores, Lúcio Cardoso, mais que tentar dar conta da totalidade da existência humana, procura representar tal existência através da desconstrução ou desunificação do sentido. Desse modo, o que aqui chamamos de poética da dispersão consiste menos num método de compreensão do que numa representação do caráter incompreensível da existência, que, para Lúcio, não possui unidade ou sentido algum.

O procedimento e a conduta cardosiana acerca da arte e do homem se opõem à postura filosófica oficial, que, tradicionalmente falando, tanto acredita na unidade de seu objeto quanto no caráter absoluto de sua palavra, ou seja, na segurança de seu método. Segundo Paul Valéry (1999), o vício da filosofia é o fato de ela ser uma coisa pessoal e não querer sê-lo. De acordo com Jean-Michel Rey (1994, p.151), a verdadeira filosofia, para Valéry, é aquela que, sendo imperceptível, não se encontra nos escritos dos filósofos, mas é sentida em “todas as obras humanas que não dizem

respeito à filosofia”, e se evapora “assim que o autor quer filosofar”. “A filosofia”, diz Valéry (apud REY, 1994, p.151), “[...] aparece na união do homem com todo tema ou objetivo particular, e desaparece assim que o homem quer buscá-la.” Ao nosso ver, Lúcio, que privilegia a experiência em detrimento da teoria, enquadra-se nessa concepção valeriana:

[...] eu não acredito em verdade alguma que inicialmente não seja calcada na verdade de si próprio. Egoísmo? Morbidez? – quem sabe. Mas há certas coisas que eu vivi que me dão direito de pensar assim, e de imaginar que a consciência que hoje tenho de certas coisas, é oriunda do jeito intuitivo com que me lancei ao centro mesmo dessas experiências [...] (CARDOSO, 1970, p.252).

Cada ponto de vista que configura a imagem de Nina em *Crônica da Casa Assassina* está centrado em uma experiência humana e individual. A soma ou confrontação desses vários focos de visão, no entanto, possui uma continuidade oculta, na medida em que, em conjunto, as imagens produzidas por eles compõem o complexo, porém coeso, edifício da “casa assassina”. São imagens que tentam dar conta do Homem total, que seria, para Lúcio, o principal sentido da escrita (CARDOSO, 1970).

Em *Crônica da Casa Assassina*, através de uma forma dispersiva e dissonante, o escritor (CARDOSO, 1970, p.244) resalta o caráter múltiplo e conflituoso da existência humana, que deve ser manifestada na sua “forma decisiva e total”, “sem amputações”, com seus lados de sombra e de pecado. E é somente na arte que o homem pode constituir-se como “obra inteira e sem dilaceramentos”, que pode deixar de ser uma “forma sem conteúdo”, “uma sombra sem consistência”, e assumir o caráter de “Criação perfeita e segura”. Mas o sentido que essa forma comporta é justamente a falta de sentido, pois da totalidade só podemos ter aspectos ou pontos de vista, jamais a sua inteira compreensão.

RICARTE, P. C. S. Aesthetics of total man. **Itinerários**, Araraquara, n. 24, p. 273-297, 2006.

■ **ABSTRACT:** *In this article, we intend to understand the relationship between form and content in Lúcio Cardoso's novel Crônica da Casa Assassina. Based on the multiplicity of narrators and texts genres in this novel, we aim at investigating how Lúcio Cardoso's dissociative writing establishes a poetics of dispersion, which consists of the defense, on the part of the text itself, of an art which may represent the multiplicity of human existence.*

■ **KEYWORDS:** *Literature. Art. Philosophy.*

Referências

BAKHTIN, M. **Questões de literatura e de estética:** a teoria do romance. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini et al. 3. ed. São Paulo: Ed. UNESP, 1993.

CARDOSO, L. **Crônica da casa assassinada.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

_____. **O viajante** (romance inacabado). Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1973.

_____. **Diário completo.** Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1970.

HEIDEGGER, M. **A origem da obra de arte.** Tradução de Maria da Conceição Costa. Lisboa: Edições 70, 1992.

KANT, I. **Crítica da faculdade do juízo estética.** Tradução de Valério Rohden e Antonio Marques. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

KEATS, J. **Poemas de John Keats.** Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Art Editora, 1985.

LACOSTE, J. **A filosofia da arte.** Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.

NIETZSCHE, F. W. **Ecce homo:** como cheguei a ser o que sou. Tradução de Pietro Nasseti. São Paulo: Martim Claret, 2002.

_____. **O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo.** Tradução de J. Guinsburg. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

NOVAES, A.(Org.). Constelações. In: _____. **Artepensamento.** São Paulo: Companhia das Letras, 1994. p.9-18.

NUNES, B. Poética do pensamento. In: NOVAES, Adauto (Org.). **Artepensamento.** São Paulo: Companhia das Letras, 1994. p.389-409.

PLATÃO. **A república.** Tradução de Albertino Pinheiro. São Paulo: EDIPRO, 1994.

REY, J.-M. Valéry: os exercícios do espírito. In: NOVAES, Adauto (Org.). **Artepensamento.** São Paulo: Companhia das Letras, 1994. p.149-161.

VALÉRY, P. Introdução ao método de Leonardo da Vinci. In: _____. **Variedades.** Organização de João Alexandre Barbosa. São Paulo: Iluminuras, 1999. p.131-160.