

CRÔNICA DE TRANSGRESSÃO E DECADÊNCIA, RETÓRICA DE EXCESSO E DISPERSÃO

Bobby J. CHAMBERLAIN¹

- **RESUMO:** O presente ensaio focaliza a *Crônica da casa assassinada* (1959), de Lúcio Cardoso, do ponto de vista dos diversos paralelos verticais que existem entre os elementos da transgressão e da decadência - no plano da narração - e os do excesso e da dispersão, respectivamente - no da retórica. Vale-se, para tanto, das teorias de White, referentes à historiografia, e das de Lyotard, no tocante ao texto pós-moderno. Depreende-se, da análise posterior, que há uma íntima relação entre a cosmovisão antipatriarcalista do autor, tal como é representada neste seu último romance, e o discurso ficcional multivocal que ele emprega para veiculá-la.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Lúcio Cardoso; patriarcalismo; decadência; historiografia e ficção; crônica; texto polifônico.

Em monografia dedicada à vida e à obra de Lúcio Cardoso, Mario Carelli (1988) classifica a *Crônica da casa assassinada* (1959) de “romance polifônico” cuja proliferação de pontos de vista conflitantes e fragmentação do tempo e da estrutura romanesca servem, com efeito, para negar ao texto qualquer fechamento narrativo (Carelli, 1988). Ele passa logo a detectar no livro elementos tais como uma retórica do excesso e da hipérbole; uma propensão para uma espécie de expressionismo barroquizante, para o grotesco e para o *kitsch*; uma unidade estilística ancorada numa imagística visual, auditiva e olfativa obsessiva; e uma certa afinidade com a ficção policial. Carelli, que serviu de coordenador da edição crítica da *Crônica* em língua portuguesa, observa também, num dos ensaios do volume, que a *Crônica* é de cunho escancaradamente romântico e que acusa um pendor para a lógica surrealista e fantasmagórica do pesadelo, assim como uma marcada exuberância tropical (Carelli, 1991a). E, na introdução da edição, ele chama Cardoso de um “escritor maldito”, um consumado “criador de atmosferas sombrias” que se deleita com retratar os trêmulos personagens de sua obra-prima romanesca numa pletora de circunstâncias desesperadas, paroxísticas e escandalosas (Carelli, 1991b).

Não pretendo tratar aqui todos os pontos acima enumerados. Aliás, seria impossível considerar adequadamente mais do que uns poucos deles dentro dos limites do presente ensaio. Gostaria, no entanto, de focar vários desses elementos - os incluídos no meu título, por sinal, meio espalhafatoso - colocando especial relevo nas relações entre a primeira parte e a segunda. Pode-se delinear, sem dúvida, vínculos significativos entre a forma de “crônica” atribuída à obra e a sua “retórica” bastante

¹ University of Pittsburg - Pittsburg/EUA.

túrgida; entre a sua audaciosa narração da transgressão de tabus sociais e o seu regalar-se com o excesso verbal até o ponto da saturação; entre o seu tratamento da decadência social e pessoal e a sua dissolução da linearidade e da autoridade narrativas. Existem também outros nexos afins. Muitas das observações de Carelli serão tratadas, pois, no decurso da presente análise, servindo, a meu ver, para elucidar os vários pontos do meu argumento. Constituem, sem dúvida, as principais coordenadas de grande parte da ficção cardosiana, sobretudo da *Crônica*.

Segundo Hayden White (1973, p.31-8), a historiografia é, no fundo, um processo tão regido pelos tropos como a escrita da ficção. Afirma ele que a História, enquanto disciplina – “com o objetivo de *parecer* científica e objetiva” – “já perdeu de vista as suas origens na imaginação literária”, e que só voltando a reconhecer esta filiação recalçada é que pode afastar a distorção ideológica e ser tomada a sério (White, 1978, p.99). Estes laços sangüíneos a ligarem a História com a ficção são essenciais, a meu ver, para a compreensão do último romance de Cardoso. De fato, ao chamar a sua obra de “crônica”, ao romper a linearidade do entrecho, ao criar múltiplos narradores que relatam versões imbricadas e amiúde conflitivas dos mesmos acontecimentos, e ao retratar um pesquisador anônimo que reúne e ordena os diversos fragmentos, ele consegue dizer muito sobre a mecânica e os limites tanto do ficcionismo como da historiografia, sem mencionar a inevitável interseção dos dois gêneros.

Os vários narradores da *Crônica* mostram-se parciais e interesseiros. Subvertem-se uns aos outros, diminuindo, cada um, a autoridade narrativa alheia. Relatos sucessivos e divergentes de uma determinada ocorrência servem para colocar todas as versões em xeque. Mas, ao mesmo tempo, criam empecilhos permanentes à revelação da “verdade”. Sucede-se enigma após enigma, para ficarem todos, afinal, sem resolução. E, como se isso não bastasse, vários narradores se entregam livremente a tecer comentários retrospectivos parentéticos sobre acontecimentos rememorados ou a inserir notas revisórias nas margens de suas cartas ou diários muitos anos depois de tê-los redigido inicialmente. Muitos dos próprios documentos – que incluem também confissões, depoimentos, memórias e relatos diversos – são fragmentários, começando com, ou contendo, longas lacunas ou iniciando-se ou terminando no meio de uma frase, como indicam as muitas reticências que pontuam o texto do princípio ao fim. Assim, cabe ao leitor a enorme tarefa de esquadrihar e ordenar as informações baralhadas e não raro contraditórias numa tentativa de reconstituir o quebra-cabeça fracionado. Enquanto isso, tem-se a impressão de que o próprio Cardoso está ausente disso tudo ou – talvez mais precisamente – que se encontra simultaneamente em todos os lados de uma determinada questão factual ou moral.

Claro que o anônimo investigador que optou por solicitar, colher e organizar os diversos relatos das ocorrências da Chácara, no fundo, em pouco difere do investigador da ficção policial porquanto se esforça por reconstruir a verdade a partir de uma cadeia de acontecimentos misteriosos e aparentemente caóticos. Ordenar esse caos, eis a sua missão.² Na medida em que ele refletir as opiniões do romancista, poderíamos esperar, talvez, que os seus esforços, que definem supostamente a forma final do romance, ajudassem o leitor, seu duplê, no seu ato de interpretação homólogo. Até paira sobre a *Crônica* a constante sugestão de que foram cometidos crimes hediondos e de que há em tudo muito mais do que se pode perceber à primeira vista. Quer seja um porta-voz do autor quer não, o investigador fica, no final, tão frustrado quanto o leitor nessa sua incumbência analítica. Ao contrário do detetive positivista de um Conan Doyle, por exemplo, ele é incapaz afinal de produzir uma versão unívoca da verdade. Como o historiador, ele há de selecionar, suprimir, atenuar, juntar, organizar e interpretar as informações colhidas, embrulhando-as conforme as suas próprias luzes e parcialidades. Quem pode afirmar, afinal de contas, que esta disposição “definitiva” dos acontecimentos da Chácara seja mais verídica do que ilusória, mais profícua do que despistadora? Haveria, por acaso, outras e melhores maneiras de lermos o romance na tentativa de chegarmos à verdade? Uma alternativa, por exemplo, seria compulsarmos em ordem cronológica todos os escritos de um determinado narrador antes de passar à leitura do próximo. Haverá outras.

Seria tentador, é claro, não só “tomarmos partido” no tocante à veracidade dos acontecimentos, aceitando alguns relatos e rejeitando outros, como também equipararmos esta ou aquela versão da verdade ao significado “intencionado” pelo próprio autor. E, de fato, num certo sentido, cada leitor há de (re)construir a sua própria versão da estória – talvez mais de uma – já que o texto se afigura tão elusivo, assim exigindo que o leitor participe da sua “escrita”. No fundo, porém, acho que a questão da verdade na *Crônica* tem que ser classificada como indecidível. Cardoso conseguiu equilibrar os diversos relatos, um com o outro, a tal ponto que é difícil, se não impossível, dar crédito a qualquer um deles em sua totalidade. Cada um parece conter apenas uma parte do todo. Não há, pois, uma “voz da verdade” na qual possamos confiar cegamente.

A própria eleição da palavra “crônica” no título do romance parece significativa. As crônicas medievais e renascentistas européias não raro procuravam se arrogar veracidade total utilizando, nos seus títulos, expressões como “a verdadeira história”, “a completa verdade” ou “o relato fiel e completo”, entre outras. Mas, tais obras – precursoras que eram da moderna historiografia ocidental – padeciam com frequência de uma objetividade duvidosa, sendo muitos de seus autores dependentes da nobreza

² Para Roberto Reis, é Ana a cronista dos Meneses (Reis, 1987, p.100).

ou de cortes reais para o seu próprio sustento. Assim, o uso por Cardoso de tal termo não só chama a atenção do leitor para a suposta historicidade do romance; também serve para associá-lo a uma tradição que nada tem de desapaixonado. Aliás, haverá gênero mais idôneo do que a crônica para registrar a destruição de uma orgulhosa linhagem de pretensos fidalgos?

À diferença da crônica de outrora e das posteriores histórias “objetivas”, pois, a *Crônica da casa assassinada* não procura encobrir as muitas costuras, frinchas e inconsistências que tem. Até que as ostenta. Nem mesmo se pretende desapaixonada. Ao contrário, talvez a única coisa que tenha de coerência, como afirma Carelli, é a sua linguagem retórica empolada e com frequência exaltada, a qual parece variar pouco de um narrador para outro. Aliás, o registro da linguagem literária, mas também, em muitos casos, do diálogo, é formal, mesmo poético. É uma linguagem repleta de metáforas, da hipérbole e de outras figuras, e pontuada liberalmente de “ais”, lágrimas e suspiros melodramáticos. Lexicalmente, tende para a grandiloquência. Sintaticamente, é prolixa e complicada, apoiando-se muito mais na subordinação do que na coordenação. Só raramente incorre no coloquialismo ou no popular, e isso só com narradores como o farmacêutico ou o médico. Diga-se de passagem que tal retoricidade não é de todo indébita do ponto de vista da verossimilhança. Os diversos retalhos são todos presumivelmente documentos escritos, muitos deles são de índole confessional e não poucos são motivados por circunstâncias emocionais desesperadas. Mesmo assim, a utilização da técnica por Cardoso parece excessiva, para além dos limites normais. De fato, seria, por uns, provavelmente julgada banal ou de gosto duvidoso. Ainda assim, o romancista não se sente na obrigação de se desculpar.

Também não parece sentir escrúpulos ao pintar detalhes que muitos teriam na conta de sórdidos ou indelicados. Não obstante as confissões finais de Ana, a ligação amorosa de Nina com seu pretenso filho André é representada como união incestuosa no diário do jovem já que ele supõe tratar-se de sua mãe. A prosa é angustiada e ultra-romântica. Oscila entre os extremos da agonia e do êxtase, contendo não raro uma dose do erótico. Mas é também, às vezes, asquerosamente explícita, como na descrição do câncer de Nina ou na das relações sexuais do casal mesmo no leito da morte desta. Cardoso não atenua as palavras ao detalhar o que ele imagina ser uma chaga aberta e supurante no corpo dela. E parece deleitar-se com a descrição do tecido putrefato com a sua fetidez a insinuar-se pelos corredores do decrepito casarão dos Meneses. Pode-se afirmar outro tanto da sua mistura de *Eros* com *Thanatos* em cenas tais como a do supracitado coito *in extremis* ou na de Ana a afagar o cadáver ensanguentado do humilde jardineiro.

Existe, a meu ver, uma relação estreita entre o cultivo deliberado pelo romancista do excesso verbal e visceral e o seu recurso a transgressões do decoro e do bom

gosto. Há, em ambos os casos, uma subjacente estética do grotesco estribada no desejo de levar tudo ao extremo, de escandalizar, de zombar, de caricaturar.³ Em geral, a linguagem bombástica, o emocionalismo torturante e as técnicas farsescas acarretam uma íntima afinidade com o melodrama tradicional, ao passo que elementos tais como a perversidade, os ambientes sombrios e decadentes, o macabro e o sobrenatural relembram o romance gótico. Ao lado da inevitável histrionice, parece existir na *Crônica* uma miríade sem fim de coincidências, peripécias inesperadas, ingerências do destino, dublês, encobrimentos e espreitadas clandestinas. Personagens como Ana e André parecem viver num perpétuo clima de sigilo, intrigas, desespero e ódio, que em nada difere da atmosfera própria da radionovela e da telenovela de hoje. A nuvem de boatos escandalosos a pairar sobre a Chácara, a personificação da casa putrefaciente com a sua aura sombria de *chiaroscuro*, a caracterização do Pavilhão como um lugar infernal infestado de ratos e alveolado por galerias estreitas e, ainda, a presença constante de fugazes vultos escuros e de *Döppelgängers* diversos dotam a obra de um caráter misterioso, arrepiante e lúgubre. Há, outrossim, qualquer coisa de trágico no fluxo ininterrupto de “situações hiper-romanescas” (Carelli, 1991a, p.725), a correr pela estória: incesto, adultério, agonizantes doenças terminais, suicídio/ assassinato, tentativa de suicídio, tentativa de assassinato, demência, etc.

A mesma estética do grotesco rege muitas das descrições que Carelli e outros classificam de “expressionistas” ou “excessivas” (Carelli, 1991a, p.728). Lembremos, por exemplo, da caricatura do Barão como um homúnculo glutão e sinistro cujo corpo flácido se reveste de uma repugnante substância açucarada a ressumar dos seus poros, ou de imagens tais como a caracterização de Nina como “[u]m imenso girassol, secreto e envenenado [que se alimenta] na sombra” (Cardoso, 1991, p.302) do jardim e da alcova na qual ela se definha e falece como um lugar onde “sua presença, como um fluido que se esgotasse, também principiava a se afastar das coisas, a desertar dos objetos, como sugada por uma boca enorme e invisível” (Cardoso, 1991, p.494). E há, ainda, o ubíquo odor de uma doçura nojenta a infiltrar-se do jardim pela casa adentro.

Talvez o caso mais notável da estética do grotesco no romance ocorra, porém, com a aparição e desmaio paroxístico de Timóteo durante o velório de Nina. Chegando na sala deitado numa rede de dormir transportada por três homens negros, ele é representado como obeso e disforme. Um travesti volumoso trajado com os restos farrapentos dos vestidos de gala de sua finada mãe e ataviado de suas jóias mirabolantes, ele é retratado como a imagem caricatural da viril Maria Sinhá, uma ancestral excêntrica que os Meneses sempre tinham por uma nódoa na reputação da família e que forcejavam por repudiar. O clímax do episódio só sobrevém mais tarde, no entanto,

³ Carelli cita as palavras de Cardoso no *Diário completo* deste (p.107): “[O] excesso é o elemento primordial que nos compõe” (Carelli, 1991a, p.725).

quando, após esbofetear o rosto do cadáver, Timóteo é acometido inopinadamente por uma apoplexia e cai no chão retorcendo-se:

Era como se uma torre medieval, incrustada de pedras e mosaicos, tremesse de repente em sua base – tremesse lacerada em sua essência, e desvendando seu entulho luxuoso, fulgisse de mil cores como um vitral estilhaçado, e fosse escorrendo colares de ametistas, pulseiras de safiras e diamantes, broches de esmeraldas, brincos de ouro e de rubis, pérolas, berilos e opalas, projetando sobre a sala inteira o esplendor de suas pupilas um único minuto vivificadas – para escorrerem depois ao longo do tronco, tremerem ainda num último chispar furtivo, e morrerem afinal, inermes e brutas, sobre o corpo desabado (Cardoso, 1991, p.546).

É de notar que Valdo comenta, ao narrar o episódio, que “os homens suportam uma certa dose de grotesco, mas até o momento em que não se sentem implicados nele. De pé, parado diante daquela gente, Timóteo era como a própria caricatura do mundo que representavam – um ser de comédia, mas terrível e sereno” (Cardoso, 1991, p.542).

Existe, de fato, nestas descrições de Timóteo sobejo humorismo satírico de feição *camp*. O grotesco (a extravagância, a vulgaridade) é utilizado pelo ator em questão para caricaturar, para ofender e, simultaneamente, abraçado por ele como valor positivo em si. Tal ambivalência é, a meu ver, o que Susan Sontag tinha em mente ao qualificar o *camp* de um “bom gosto do mau gosto” (Sontag, 1982, p.118). E parece dizer respeito não só à atitude de Timóteo como também a grande parte do que temos caracterizado, no presente ensaio, como a estética cardosiana do grotesco e do excesso. Tanto Timóteo quanto Lúcio ousam transgredir os padrões correntes de decoro e estética ao esposarem o extravagante, o descomedido, fazendo-o, porém, de uma maneira ao mesmo tempo irônica e autoparodística.

Ao que tudo indica, a ambivalência cardosiana se estende também à atitude do romancista perante a própria decadência por ele retratada. Assim como ele dá a impressão de não se definir no tocante a questões de veracidade narrativa, parece, em alguns casos, sancionar ou tolerar a mesma conduta que aparentemente está condenando. Não estou me reportando, é claro, aos casos de suicídio/assassinato, tentativa de suicídio ou tentativa de assassinato que ocorrem no decurso do romance, nem mesmo ao suposto incesto. A tais casos, aliás, se nega a simpatia autoral. Quanto ao adultério de Nina ou de Ana, entretanto, o romancista revela-se muito mais indulgente. À luz da singular incapacidade dos dois maridos do clã de Meneses para prestarem apoio emocional às respectivas esposas, para lhes votarem amor, confiança, respeito e compreensão, não é de todo incompreensível, aos olhos do romancista, a infidelidade conjugal destas. Cardoso

não se exprime, porém, na questão do aparente abuso sexual cometido por Nina para com o sobrinho adolescente.

De novo, o caso de Timóteo é provavelmente o mais ilustrativo. A questão da sua demência não é, na verdade, passível de aprovação ou censura autoral. O seu homossexualismo, estilo de vida marginal e gostos excêntricos o são, no entanto. Para Cardoso, cujas próprias tendências homoeróticas já foram extensamente documentadas, a homossexualidade constituía um pecado e, ao mesmo tempo, um instinto natural. Se o católico doutrinário existente nele tachava tal procedimento de imoral e depravado, o ser sexual era incapaz de resistir à tentação. Se bem que eu não me atreva a analisar aqui a sexualidade ou os valores sexuais do romancista, a sua representação de e a sua atitude para com Timóteo parecem oferecer um certo *insight* de suas opiniões a respeito. Mais uma vez, conforme indicamos, ele se manifesta ambivalente. Assim como Timóteo afirma e simultaneamente satiriza uma estética do excesso, criando “um bom gosto do mau gosto” à *camp*, o romancista é, ao mesmo tempo, auto-afirmativo e autocrítico com relação aos seus próprios valores e identidade sexual. Ora expressa o orgulho que sente em ser “diferente”, em ser fiel a si mesmo, ora afirma desprezar-se, deplorar a própria aparência grotesca, como a declarar a sua crença na própria degeneração sexual e moral.

Tal ambivalência ainda se revela, a meu ver, num lugar pouco provável: o tratamento pelo romancista do câncer terminal de Nina. Aqui, a podridão é indiscutível, e é de índole física, não moral. Não há como negar o caráter esmagadoramente trágico de sua agonia longa e dolorosa nem a repugnância das múltiplas descrições da sua carne putrefaciente, chagas abertas e cheiro fétido concomitante. Nessa medida, a doença é incontestavelmente sinistra, mesmo monstruosa. Mas, ao mesmo tempo, existe a implicação de que, seja quão trágica e asquerosa for, constitui punição justa de sua torpeza moral. O próprio Cardoso nunca chega a afirmar nem desmentir isso. Mesmo assim, não vacila em comentar, através do lutuoso Timóteo, a efemeridade da beleza física, como a converter o putrescente cadáver de Nina em *memento mori* para nós todos.

A própria decadência do sistema patriarcal, tão vividamente simbolizada pelo “assassinato” da Casa dos Meneses, parece receber do autor menos do que o seu endosso total. Não é que ele seja um apologista do patriarcalismo; o livro só pode ser lido como uma contundente denúncia deste. No entanto, não custa detectar, ao lado da representação crítica dos decadentes e abúlicos descendentes da estirpe dos Meneses, uma certa admiração da parte do romancista para com alguns de seus antepassados. Isso se manifesta, por exemplo, no tratamento em grande parte positivo concedido pelo autor a Dona Malvina, a finada progenitora de Valdo, Demétrio e Timóteo, mulher cuja fibra e dinamismo mantiveram a família unida até a sua morte, embora ela própria estivesse condenada pela paralisia a passar os últimos anos da vida numa cadeira de rodas. Maria Sinhá também é retratada como uma figura admirável, embora essa sua dimensão favorável seja atenuada, aos olhos do leitor contemporâneo, pelo seu costume de chicotear os

escravos. Ironicamente, neste caso, o lado recalcado da família e do caráter dos Meneses é que é valorizado positivamente; e, em ambos os casos, são mulheres que subvertem, se bem que também energizam e acabem sustentando, o poder do patriarcado.⁴

Qual é, pois, a relação entre o tratamento de Cardoso da decadência pessoal e social e a dispersão textual polifônica com a qual iniciamos a nossa discussão da *Crônica da casa assassinada*?⁵ Na base das considerações precedentes, pareceria que os elementos de diferença, pluralismo, marginalidade e ambivalência concorrem para fornecer a maior parte da resposta. O romancista, conforme constatamos, ao colocar em primeiro plano a incompletude, a paixão e o artifício literário nesta sua “crônica de transgressão e decadência” reconhece de fato os preceitos expressos por White. Uma “história” inconsútil, desapaixonada e totalizadora é tão insustentável, pelo menos na época que corre, quanto o próprio patriarcalismo. É possível conseguir provisoriamente a aparência de unidade e coerência totais só pela repressão da diferença, pelo abafamento de todas as vozes dissidentes. Mais cedo ou mais tarde, porém, as incongruências importunas e ocultadas começarão a roer a própria estrutura, revelando-se afinal, mesmo se for apenas para fazer ruir o edifício inteiro.

No caso dos Meneses, o mito de um caráter de família unívoco foi erguido e perpetuado ao longo dos anos só à custa de encobrir toda e qualquer excentricidade. Todos os elementos “desencaixantes”, como Maria Sinhá e Timóteo, sempre foram afastados da vista do público para que não desdourassem a sagrada honra familiar. Assim como os pensamentos e sentimentos desagradáveis recalcados no inconsciente pela psique individual, tais “segredos familiares” também hão de subverter por dentro, estourando fatalmente com o tempo. Não numa explosão de psicoses ou de fantasias oníricas individuais, mas numa irrupção de vícios coletivos, de insanidade familiar e, finalmente, de destruição da linhagem. O palco se arma com a chegada da forasteira Nina. Ela se torna a catalisadora da destruição final. A “desconstrutora”, se quiser. Uma feiticeira, tão benévola quanto malévola, ela representa, conforme declara Timóteo, o anjo exterminador que há de efetuar o “assassinato” da Casa dos Meneses.

Convém tecermos algumas observações a respeito da teologia do romancista.⁶ A julgar por muitos dos pronunciamentos de Padre Justino ao longo do livro sobre

⁴ Aliás, segundo Roberto Reis, o centro da família Meneses “sempre foi preenchido por uma mulher, masculinizada, encarregando-se de um papel, na sociedade patriarcal, geralmente confiado aos homens. Os atuais Meneses, todos homens, estão assinalados pelo feminino e não conseguem ser exímios postulantes à ordem masculina” (Reis, 1987, p.99). A feminilidade de Demétrio é tratada por Reis (Reis, 1987, p.95).

⁵ Se os vínculos “verticais” a ligarem os elementos da primeira metade do meu título com os seus homólogos na segunda apresentam uma certa correspondência, não existe semelhante congruência entre as duas sequências “horizontais”. Não há dúvida de que a transgressão provoca, com efeito, o castigo da decadência, no primeiro plano (o da crônica de eventos humanos), mas, no segundo (o da retórica), o excesso e a dispersão não exibem relação análoga.

⁶ José Geraldo Nogueira Moutinho (Moutinho, 1991, p.711-6), examina a educação católica do romancista, bem como o seu relacionamento com Octávio de Faria, Augusto Frederico Schmidt, Cornélio Penna,

tópicos tais como Deus, o diabo, o bem, o mal, o Céu, o inferno, o pecado, a ressurreição e a Graça divina, parece que as noções de Cardoso sobre a religião concordam substancialmente com as suas opiniões da História, da textualidade e da sociedade. Deus se identifica não com o bem, a paz, a certeza, a tranquilidade, a inércia ou a imutabilidade, e sim, ao contrário, com elementos tais como a paixão, o caos, a luta, a dúvida, o medo, o movimento, a diferença e a mudança. O Céu é imaginado como “um terreno de querela e de angústia” (Cardoso, 1991, p.337), não como uma “mansão de repouso”. É por isso que a Chácara dos Meneses é comparada com o inferno, pois se trata de uma casa “firme nos seus alicerces, segura de suas tradições, consciente da responsabilidade do seu nome” (Cardoso, 1991, p.336). “[N]ada existe de mais diabólico do que a certeza” (Cardoso, 1991, p.337), acrescenta, e nada mais pecaminoso do que não questionar. “[A] lei de Deus é mutável e vária” (Cardoso, 1991, p.568). “Sua lei é a da tempestade, e não a da calma” (Cardoso, 1991, p.579).

Havemos de crer, pois, que Cardoso considera a heterodoxia como o *summum bonum*, o supremo bem? Talvez. Mas, como no caso da estética do grotesco de Timóteo e de várias outras questões acima referidas, ela também se depara com a ambivalência do autor, com a sua dúvida. E existem limites. Nina é castigada não pelo seu aniquilamento da linhagem dos Meneses ou pelo seu desafio da tradição social, e sim pela sua flagrante transgressão da lei divina. Isso, a não ser que desmintamos os relatos da sua devassidão e a tenhamos na conta de uma espécie de bode expiatório, à maneira de Cristo, eleito para remir os pecados alheios ou de uma simples vítima do acaso.

Nesta época pós-modernista, já se argumentou – com razão, a meu ver – que as grandes narrativas totalizadoras do período modernista precedente foram suplantadas em grande parte pelos *petis récits* que fogem aos tradicionais mitos legitimadores da liberação humana e da unidade epistêmica (Lyotard, 1984). Há um cepticismo perante os dogmas religiosos, políticos, sociais, científicos e psicológicos do passado, uma perda de fé na sua capacidade para resolver os problemas humanos. Artefato dos derradeiros anos do modernismo no Brasil, a *Crônica da casa assassinada* de Cardoso, na minha opinião, “acende uma vela a Deus e outro ao diabo”, por assim dizer. Por um lado, o romancista condena as doutrinas e os sistemas que buscam definir-se em termos de uma estreita filiação unitária ao passo que suprimem desapiedadamente todo e qualquer discurso marginal. Regala-se nos pontos de vista dissidentes, alardeando versões alternativas da verdade, da moralidade e da estética. Mas, ao mesmo tempo, ele acaba sustentando, por outro lado, as próprias doutrinas que procurara democratizar (o catolicismo), ou, pelo menos, deixa de oferecer alternativas

Murilo Mendes e outros escritores católicos brasileiros dos anos 30 e 40. Também menciona a atração que Cardoso sente pela filosofia de Kierkegaard, apelidando a teologia do brasileiro de “orto-heterodoxia cardosiana” (p.715).

menos autoritárias e mais livres (o patriarcalismo). Em última análise, só mesmo impera o seu cepticismo radical no tocante à autoridade narrativa.

É evidente que, para Cardoso, as noções de identidade política, religiosa, nacional e familiar, à semelhança dos textos históricos, dependem, para a sua própria sobrevivência e renovação, do sustento fornecido pelos discursos marginais, não raro tachados pela maioria de indecorosos, heréticos ou grotescos. De resto, tais alternativas dissidentes precisam ser reconhecidas; as suas descontinuidades carecem de ser levadas em conta. Qualquer tentativa de suprimi-las há de eliminar também o dito sustento, acarretando forçosamente a extinção. Mas é igualmente claro, se a *Crônica* for uma indicação das propensões religiosas, políticas e estéticas do romancista, que este preferiria, a todo custo, evitar tal extinção, na medida do possível.

CHAMBERLAIN, B. J. Transgression and decadence chronicle, the rhetoric of excess and dispersion. *Itinerários*, Araraquara, n.15/16, p. 233-243, 2000.

- **ABSTRACT:** *The present essay focuses on Crônica da casa assassinada (1959; Chronicle of the Murdered House), by modernist author Lúcio Cardoso, from the standpoint of the several vertical parallels that can be drawn between the elements of transgression and decadence - on the level of the narration - and those of excess and dispersion, respectively - on the rhetorical level. To this end, it invokes the theories of White regarding Historiography and those of Lyotard concerning the postmodern text, concluding that there is a strong connection between the author's anti-patriarchalist "Weltanschauung", as represented in his final novel, and the multivocal fictional discourse that he employs to convey it.*
- **KEYWORDS:** *Lúcio Cardoso; patriarchalism; decadence; historiography and fiction; chronicle; polyphonic text.*

Referências Bibliográficas

CARDOSO, L. *Crônica da casa assassinada*. ed. crítica, Mario Carelli (Org.). Paris: Association Archives de la littérature latino-américaine, des Caraïbes et africaine du XXe. siècle; Brasília: CNPq, 1991.

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

_____. A música do sangue. In: CARDOSO, L. *Crônica da casa assassinada*, ed. crítica, Mario Carelli (Org.). Paris: Association Archives de la littérature latino-américaine, des Caraïbes et africaine du XXe. siècle; Brasília: CNPq, 1991a.p.723-9.

_____. O resgate de um escritor maldito. In: CARDOSO, L. *Crônica da casa assassinada*, ed. crítica, org. Mario Carelli. Paris: Association Archives de la

Crônica de transgressão e decadência, retórica de excesso e dispersão

littérature latino-américaine, des Caraïbes et africaine du XXe. siècle; Brasília: CNPq, 1991b. p.xxv-xxvi.

LYOTARD, J. F. *The postmodern condition: a report on knowledge*. Trad. Geoff Bennington e Brian Massumi. Minneapolis: Univ. of Minnesota Press, 1984.

SONTAG, S. Notes on "Camp". In: _____. *A Susan Sontag Reader*. New York: Farrar, Straus, Giroux, 1982.

WHITE, H. *Metahistory: the historical imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimore: Johns Hopkins Univ. Press, 1973.

_____. *Tropics of discourse: Essays in Cultural Criticism*. Baltimore: Johns Hopkins Univ. Press, 1978.

Bibliografia

MOUTINHO, J. G. N. A tragédia espiritual de Lúcio Cardoso. In: CARDOSO, L. *Crônica da casa assassinada*, ed. crítica, org. Mario Carelli. Paris: Association Archives de la littérature latino-américaine, des Caraïbes et africaine du XXe. siècle; Brasília: CNPq, 1991, p.711-6.

REIS, R. *A permanência do círculo: hierarquia no romance brasileiro*. Niterói: EDUFF; Brasília: INL, 1987.

