

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS  
FACULDADE DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGÜÍSTICA

PATRÍCIA CHANELY SILVA RICARTE

**UM GRITO PARA O CÉU:**  
ARTE E PENSAMENTO EM *CRÔNICA DA CASA ASSASSINADA*

Goiânia  
2007

Ricarte, Patrícia Chanely Silva.

Um grito para o céu [manuscrito] : arte e pensamento em  
Crônica da casa assassinada / Patrícia Chanely Silva Ricarte. –  
2007.

xvi, 141 f.

Orientadora: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Goiandira de Fátima Ortiz de Camargo  
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Goiás,  
Faculdade de Letras, 2007.

Bibliografia.

1. Lúcio Cardoso 2. Crônica da casa assassinada 3. Arte 4.  
Pensamento – Teoria e crítica I. Título

PATRÍCIA CHANELY SILVA RICARTE

**UM GRITO PARA O CÉU:**  
ARTE E PENSAMENTO EM *CRÔNICA DA CASA ASSASSINADA*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás, para obtenção do título de Mestre em Literatura.

Área de concentração: Estudos literários  
Orientadora: Profa. Dra. Goiandira de Fátima Ortiz de Camargo

Goiânia  
2007

## TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR AS TESES E DISSERTAÇÕES ELETRÔNICAS (TEDE) NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

**1. Identificação do material bibliográfico:**       **Dissertação**       **Tese**

### 2. Identificação da Tese ou Dissertação

Autor (a):	Patrícia Chanely Silva Ricarte		
E-mail:	patcharicarte@yahoo.com.br		
Seu e-mail pode ser disponibilizado na página?	<input checked="" type="checkbox"/> Sim	<input type="checkbox"/> Não	
Vínculo empregatício do autor	Bolsista da CAPES		
Agência de fomento:	Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior	Sigla:	CAPES
País:	Brasil	UF:	DF    CNPJ: 00889834/0001-08
Título:	Um grito para o céu: arte e pensamento em Crônica da casa assassinada		
Palavras-chave:	1. Lúcio Cardoso 2. Crônica da casa assassinada 3. Arte 4. Pensamento		
Título em outra língua:	An shout for the sky: art and thought in Chronicle of the assassinated house		
Palavras-chave em outra língua:	1. Lúcio Cardoso 2. Chronicle of the assassinated house 3. Art 4. Thought		
Área de concentração:	Estudos literários		
Data defesa: (dd/mm/aaaa)	21/05/2007		
Programa de Pós-Graduação:	Letras e Lingüística		
Orientador (a):	Profa. Dra. Goiandira de Fátima Ortiz de Camargo		
E-mail:	g.ortiz@uol.com.br		

### 3. Informações de acesso ao documento:

Liberação para disponibilização?<sup>1</sup>       total       parcial

Em caso de disponibilização parcial, assinale as permissões:

Capítulo. Especifique: Apenas o primeiro capítulo, "A idéia da arte".

Outras restrições: \_\_\_\_\_

Havendo concordância com a disponibilização eletrônica, torna-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF ou DOC da tese ou dissertação.

O Sistema da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações garante aos autores, que os arquivos contendo eletronicamente as teses e ou dissertações, antes de sua disponibilização, receberão procedimentos de segurança, criptografia (para não permitir cópia e extração de conteúdo, permitindo apenas impressão fraca) usando o padrão do Acrobat.

Data: 04/ 08 / 2010

\_\_\_\_\_  
Assinatura do (a) autor (a)

<sup>1</sup> Em caso de restrição, esta poderá ser mantida por até um ano a partir da data de defesa. A extensão deste prazo suscita justificativa junto à coordenação do curso. Todo resumo e metadados ficarão sempre disponibilizados.

PATRÍCIA CHANELY SILVA RICARTE

**UM GRITO PARA O CÉU:**  
ARTE E PENSAMENTO EM *CRÔNICA DA CASA ASSASSINADA*

Dissertação defendida no Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás, para obtenção do grau de Mestre, aprovada em \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de 2007, com conceito \_\_\_\_\_, pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

---

Profa. Dra. Goiandira de Fátima Ortiz de Camargo – UFG  
(Presidente da Banca)

---

Prof. Dr. José Fernandes – UNIVERSO

---

Profa. Dra. Suzana Yolanda Lenhardt Machado Cânovas – UFG

Para meus pais, Raimundo e Francisca, que jamais mediram esforços para garantir os meus estudos.

Para Rodrigo, que sempre esteve presente, com seu carinho e sua compreensão, nos momentos mais difíceis da realização deste trabalho.

## AGRADECIMENTOS

A  
Goiandira,  
pela amizade,  
pela confiança  
e pela inestimável contribuição à minha vida pessoal e acadêmica.

Renata e Suene,  
irmãs e camaradas nesta jornada,  
pelo incentivo e pela torcida.

Nalcisa, Susane e Maria das Dores,  
seres de extrema benevolência,  
pelo apoio técnico e moral imprescindíveis à elaboração deste trabalho.

Marcelo, Marilúcia, Vanderlei e Kelsia,  
amigos de sempre,  
por nunca me faltarem com seu afeto.

Cauê e João Pedro,  
que me invadiram com a alegria da infância.

Paulo e Júnior,  
cujo auxílio foi fundamental no meu processo de “informatização”.

Pedro Eduardo,  
pelo *abstract*.

Cristina, Zaíra, Consuelo e Bruno,  
por irem além de suas obrigações profissionais ao me prestarem sua ajuda.

Eliane Vasconcellos, Deborah Roditi,  
Laura Regina Xavier e Rosângela Florido Rangel,  
arquivistas da Fundação Casa de Rui Barbosa,  
por permitirem e auxiliarem a minha pesquisa no acervo pessoal de Lúcio Cardoso.

Rafael Cardoso,  
por autorizar as reproduções dos documentos do acervo pessoal de seu tio-avô.

“Tudo o que é belo só deve ser útil para fazer crescer nossa impressão de inquietude. A beleza é o supremo espasmo, a angústia máxima, o sentimento maior de furor ante a fragilidade e a possibilidade de destruição de tudo”.

(Lúcio Cardoso, em *Diário completo*, p. 27)

“[...] terei de refazer neste mundo o caminho do seu ensinamento [...]”

(André, em *Crônica da casa assassinada*, p. 19)

“Acho que Deus não se interessa em definitivo senão por aqueles que, uma vez pelo menos, têm coragem para perder o céu”.

(Lúcio Cardoso, em *Diário completo*, p. 182)

## RESUMO

Nesta dissertação, procedemos a uma análise das imagens ficcionais da idéia de arte que podem ser apreendidas do romance *Crônica da casa assassinada*, de Lúcio Cardoso. A partir da constituição da protagonista Nina nas mais importantes narrativas que compõem essa obra, procuramos estabelecer uma espécie de analogia entre o pensamento artístico e o pensamento filosófico sobre a obra de arte, de modo a propor uma reflexão em torno das relações entre esses dois tipos de conhecimento. Assim, partindo do ponto de vista segundo o qual Nina consiste em imagem literária da idéia filosófica de arte, empreendemos, no primeiro capítulo, um estudo comparativo entre as conjecturas em torno dessa personagem por quatro narradores do romance (Timóteo, Betty, Ana e André) e as visões de quatro filósofos sobre a obra de arte (Platão, Kant, Nietzsche e Heidegger). Em todos os tópicos dessa análise, nosso foco é a relação entre beleza e verdade, que é o principal aspecto da discussão filosófica sobre a arte, e que, a nosso ver, é simbolizada por Nina em *Crônica da casa assassinada*. No segundo capítulo, desenvolvemos uma discussão em torno do problema da morte da arte decretada por Hegel, procurando lançar uma luz sobre a relação entre tal problema e a concepção trágica assumida por Lúcio Cardoso nesse que é o seu mais importante romance. Com base no sentido filosófico e antropológico do trágico, a partir de autores como Werner Jaeger, Albin Lesky, Gerd Bornheim e Emil Staiger, investigamos os discursos sobre a morte que aparecem em *Crônica da casa assassinada*, a fim de verificar a posição de cada um dos narradores estudados em relação ao problema da transcendência, que aqui é considerado em seu vínculo com o fundamento religioso da arte. No terceiro capítulo, procuramos defender a noção de arte como projeto, que, na nossa opinião, recobre o sentido mais amplo da obra de Lúcio Cardoso. Considerado a partir de um ponto de vista existencialista de base sartreana e heideggeriana, o projeto vem a consistir na possibilidade de auto-superação por parte do escritor no sentido de, mediante um pensamento fragmentado e multifacetado, desenvolvido em termos de romance, desvendar a sua verdade pessoal e, ao mesmo tempo, construir uma nova idéia de homem, tendo que, para isso, relativizar ou mesmo colocar em xeque a existência de Deus, tão cara à sua visão eminentemente cristã.

## ABSTRACT

In this thesis we analyze the fictional images of the idea of art that may be deduced from Lúcio Cardoso's *Crônica da casa assassinada* (*The murdered house chronicle*). Taking Nina's (the protagonist) constitution in the main narratives of the book as the starting point, we attempt to establish a sort of analogy between the artistic and the philosophical thoughts about art in order to propose a reflection on the relationships between two kinds of knowledge. Therefore, starting from a perspective in which Nina consists of the literary image of the philosophical idea of art, in the first chapter, a comparative study between the conjectures surrounding this character is undertaken through four narrators in the novel (Timóteo, Betty, Ana and André) and the views of four philosophers about the work of art (Plato, Kant, Nietzsche and Heidegger). Throughout this study, we have focused on the relationship between beauty and truth, which is the main aspect of the philosophical discussion on art, and is also, from our perspective, symbolized by Nina in *Crônica da casa assassinada*. In the second chapter we discuss the question of art's death decreed by Hegel, so that we attempt to reveal the relationship between such questions and Lúcio Cardoso's concept of the tragic in his most important novel. Based on the philosophical and anthropological view of the tragic, and taking important authors such as Werner Jaeger, Albin Lesky, Gerd Bornheim and Emil Staiger's points of view, we have studied the discourses on death which are brought up in *Crônica da casa assassinada* in order to verify the perspectives of each one of the narrators that were studied related to the question of transcendence, here considered in his deep linkage to the religious basis of art. In the third chapter we attempt to defend the notion of art as a project which, from our perspective, encompasses the widest sense of Lúcio Cardoso's work. Considered from an existentialist point of view with a sartrean and heideggerian basis, the project consists in the possibility of the author's self-excelling in the sense that he reveals his personal truth through a fragmented and multifaceted thinking developed as a novel and, at the same time, constructs a new idea of man, having to revitalize or even threaten the so dear – in his highly Christian view – existence of God in order to reach such aim.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	10
<b>I. A IDÉIA DA ARTE</b> .....	17
1. A PERSONAGEM COMO IDÉIA.....	21
2. IMAGENS DA IDÉIA DE ARTE.....	25
2.1 A VERDADE SUPRA-SENSÍVEL.....	26
2.2 O BELO SEM CONCEITO.....	34
2.3 A ARTE TRANSFIGURADORA DA EXISTÊNCIA.....	40
2.4 A VERDADE CONCRETIZADA NA ARTE.....	49
<b>II. MORTE E RESGATE DA ARTE</b> .....	61
3. O SENTIDO DO TRÁGICO .....	63
4. DISCURSOS SOBRE A MORTE.....	68
5. A FOME DE DEUS.....	81
<b>III. A ARTE COMO PROJETO</b> .....	95
6. A DESCOBERTA DO HOMEM.....	98
7. A PROJEÇÃO ROMANESCA.....	114
<b>CONCLUSÃO</b> .....	129
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	135

## INTRODUÇÃO

Qual a relação entre beleza e verdade? Em que medida a obra de arte, como objeto sensível, pode se constituir como caminho para o conhecimento?

A vida e a obra de Joaquim Lúcio Cardoso (1912-1968) possuem importante vínculo com essas questões. Através de sua diversificada atividade literária como poeta, contista, romancista, dramaturgo e escritor de diários, Lúcio Cardoso procurou seguir aquele que seria o seu único e verdadeiro destino: a busca da verdade sobre a existência humana. Sua estréia literária se deu em 1934, com o romance *Maleita*, de “fórmula naturalista” (BOSI, 1970), e encerra-se com *O viajante*, romance inacabado, publicado postumamente em 1973. Mas é em sua obra-prima, *Crônica da casa assassinada*, de 1959, que vemos a culminância de seu principal ciclo romanesco, intitulado “A luta contra a morte” e iniciado com *A luz no subsolo*, de 1936. De acordo com Octavio de Faria (1996), depois de um intervalo dedicado principalmente à produção de novelas: *Mãos Vazias* (1938), *O desconhecido* (1940), *Inácio* (1944), *O anfiteatro* (1946), *A professora Hilda* (1946) e *O enfeitado* (1954), além de dois livros de poemas: *Poesias* (1941) e *Novas poesias* (1944) e de uma peça de teatro: *O escravo* (1945), é com a publicação de *Crônica da casa assassinada* que Lúcio Cardoso cumpre as promessas contidas, havia vinte anos, em *A luz no subsolo*. Nem mesmo *Dias perdidos*, romance publicado em 1943, em sua beleza poética e em sua “verdadeira ‘educação sentimental’”, atingiria, segundo Faria (1996), o nível ontológico do romance de 1936, cujas questões, por sua magnitude filosófica, exigiam novos volumes em que pudessem ser retomadas e ampliadas. As respostas para essas questões de ordem ontológica deveriam ser dadas em termos de romance, o que exigiria o amadurecimento pessoal e psicológico do jovem escritor que havia atingido precocemente, aos 24 anos, a intensidade dramática e a complexidade temática em *A luz no subsolo*. Para responder aos problemas que o levaram à temática filosófica desse romance, Lúcio precisaria transpor os limites de sua experiência como homem, o que lhe exigiria mais alguns anos de vida. Está aí, segundo Faria (1996), a chave psicológica do longo silêncio que separa as duas grandes obras romanescas do autor, *A luz no subsolo* (1936) e *Crônica da casa assassinada* (1959).

Romance polifônico pela própria organização em vários textos atribuídos a diversos narradores – textos que vão de cartas a diários, de confissões a depoimentos –, *Crônica da casa assassinada* é uma obra que impressiona não apenas por seu conteúdo ligado a questões metafísicas, mas também, e sobretudo, por sua forma inusitada e instigante. São dez as personagens que assumem o papel de narrador no livro de Lúcio, todas elas traçando suas conjecturas em torno da protagonista Nina. Por meio dessa polifonia explícita, *Crônica da casa assassinada* constitui-se como um “grande folhetim tumultuosamente filosófico”, como bem o define o jornal *Libération* por ocasião do lançamento da edição francesa da obra (*Apud BOSI, 1996, p. XXIII*).

A prosa de Lúcio Cardoso filia-se ao romance trágico cristão que, desde o final da década de 1920, foi empreendido por escritores franceses como Georges Bernanos, Julien Green, François Mauriac e Graham Greene. De acordo com R.-M. Albérès (1967), em *Histoire du roman moderne*, esses autores, seguindo a linha dostoiévskiana, criaram o romance trágico cristão, cuja dimensão espiritual institui um sentido sobrenatural para a vida das personagens. Dostoiévski inaugura essa nova dimensão ao representar, no gênero romanesco, o homem engajado numa série de atos e em uma existência cujo sentido jamais lhe aparecerá totalmente, visto que toda a sua vida terrena é justificada pelo drama invisível de uma esfera superior. Segundo Albérès, o romance de tipo dostoiévskiano, em seu aspecto dramático, é o romance da inquietude, sendo o gênero que, entre 1890 e 1947, responde admiravelmente às necessidades de criação e de reflexão impostas pela época. Partindo dessa tendência dostoiévskiana, o romance trágico cristão francês consiste na representação do homem que, em sua angústia, se sente como sendo de uma outra espécie que não a humana, e pressente que seus gestos têm um outro alcance além daquele que lhe é dado pelo mundo. Nesse sentido, através de uma arte que nega a autonomia da vida terrena e deixa perceber a profundidade em que se lança todo o mistério da obra, o romance trágico cristão abre uma nova dimensão da sensibilidade romanesca.

Na esteira dos romancistas cristãos, Lúcio Cardoso cria, em sua obra, um clima trágico que remonta, como bem nos lembra Faria (1996, p. 659), aos trágicos gregos, passa por pensadores cristãos como Pascal, Dostoiévski e Kierkegaard e aflora “como um gemido de maldição e protesto, nos mais elevados e intratáveis cumes da angústia e do desespero dos nossos dias”. Como nos demais romances e novelas do autor, em *Crônica da casa*

*assassinada*, a condição humana é representada como um “grito supremo lançado para o céu”, conforme a expressão do narrador de *Dias perdidos* (CARDOSO, 1980, p. 138). Todo o sentido do drama vivido pelas personagens de Lúcio transcende para um plano espiritual de ordem superior, absoluta, o que é uma marca essencial da visão de mundo eminentemente trágica do autor.

O mundo representado por Lúcio Cardoso em seus romances e novelas é o mundo desesperado pela ausência de Deus. É o mundo de personagens que, angustiadas pela solidão e pelo medo, lançam-se no abismo e na desordem do existir, não encontrando, para os seus sentimentos mais vitais, outro destino que não a morte. Nesse universo abandonado pela graça divina, o amor, muitas vezes confundido com o ódio, é sempre fadado à destruição. Sendo assim, “atraídos pela destruição, predestinados à destruição, escravos da destruição” (FARIA, 1996, p. 672), os heróis cardosianos possuem a consciência de um destino que pesa sobre suas vidas, como uma maldição a que eles não podem se furtar. Assim, constitui-se esse universo como um mundo em que o medo, a solidão e o ódio possuem um valor ontológico, na medida em que se ligam ao processo de autoconhecimento dos seres por eles acometidos. À maneira kierkegaardiana, o desespero vivido pelas personagens de Lúcio Cardoso consiste no ponto de partida para a compreensão da existência, que só pode ser justificada a partir da fé numa verdade transcendente. Entretanto, ao invés dessa cosmovisão do autor consistir em um pessimismo inapelável, como poderiam sugerir as interpretações que vinculam *Crônica da casa assassinada* a uma concepção expressionista, ela aponta, na verdade, para um sentido que está fora do humano, ou seja, no infinito, de onde, para a salvação do homem, deverá surgir a figura de Deus.

No Brasil, Lúcio Cardoso está inserido no grupo de intelectuais católicos formado por Octavio de Faria, Cornélio Penna, Augusto Frederico Schmidt, Jorge de Lima, Murilo Mendes, Alceu Amoroso Lima e Jackson de Figueiredo, dentre outros, que, entre as décadas de 30 e 40, procederam, por meio da literatura ou de movimentos de cunho político, a uma renovação espiritualista cujo principal resultado foi o de implantar na inteligência brasileira o primado do transcendente. Em carta a Lúcio Cardoso acerca de *A luz no subsolo*, o primeiro romance de sondagem existencial publicado pelo autor, Mário de Andrade traça o seguinte comentário: “compreendi perfeitamente a sua finalidade (no livro) de repor o espiritual dentro

da materialística literatura de romance que estamos fazendo agora no Brasil. Deus voltou a se mover sobre a face das águas” (*Apud* CARELLI, 1988, p. 34).

No trecho acima, Mário de Andrade refere-se certamente à produção romanesca brasileira realizada a partir da década de 30, dividida, segundo Alfredo Bosi (1970), entre uma tendência realista centrada na visão crítica das relações sociais, da qual Graciliano Ramos e José Lins do Rego são os principais representantes, e uma tendência psicológica baseada em um renovado convite à introspecção que unia ao apelo psicanalítico em voga as angústias religiosas de novos criadores como Lúcio Cardoso, Octavio de Faria, Cornélio Penna e Jorge de Lima.

Ressalte-se, porém, que a concepção literária de Lúcio Cardoso não possui um sentido estritamente cristão. Na verdade, as suas inquietações metafísicas fazem parte do espírito de uma época marcada pela superação do realismo tradicional, no que se refere àquela revolução artística apontada por Anatol Rosenfeld (1973) em suas “Reflexões sobre o romance moderno”. Lúcio Cardoso, especialmente em *Crônica da casa assassinada*, revela uma importante preocupação ética em relação às possibilidades da linguagem e à historicidade da arte (BRAYNER, 1996). A interpretação que procuraremos desenvolver nos capítulos deste trabalho será no sentido de investigar, nesse romance cardosiano, as imagens que patenteiam as reflexões do autor acerca da idéia de arte, através do diálogo entre tais imagens e o discurso filosófico sobre a natureza do fenômeno estético. Desde a variedade de visões filosóficas sobre a arte, até a discussão sobre o problema da morte da arte, assinalado pela filosofia hegeliana, e o desdobramento dessa questão pelos pensadores e artistas novecentistas acerca dos novos caminhos da criação estética, *Crônica da casa assassinada*, através de seus elementos concretos, sobretudo no que se refere à configuração das personagens, oferece-nos imagens que, pelo seu alcance filosófico, podem tanto nos remeter a aspectos metafísicos e ontológicos ligados ao destino do homem quanto, de acordo com o nosso enfoque, a questões vinculadas à situação da arte no século XX.

À página 319 de nossa edição de *Crônica da casa assassinada*, encontramos o seguinte comentário da narradora Betty acerca da personagem Nina, que é o centro das atenções de todos os que habitam ou freqüentam a casa dos Meneses: “[...] aos meus olhos ela não era um simples ser humano, mas uma coisa construída, uma obra de arte” (CARDOSO, 1999). Com vistas à relação que essa frase de Betty estabelece entre a existência da personagem Nina e a

representação estética, partiremos, neste trabalho, da tese segundo a qual essa personagem, protagonista de *Crônica da casa assassinada*, pode ser tomada como uma imagem da idéia de arte. Sendo assim, nosso enfoque se baseará especialmente no diálogo entre arte e filosofia ou, mais especificamente, entre literatura e filosofia.

Como procuraremos demonstrar nos capítulos desta dissertação, em Nina, convergem as noções filosóficas de beleza e de verdade, tal como é característico da obra de arte, que, ao longo da história do pensamento, foi avaliada ou através de sua relação com a concepção do ser e da verdade ou como processo de produção do belo. Pela forma fragmentada desse que é o seu principal romance, Lúcio Cardoso exerce aquela obsessão pela verdade que foi o instinto norteador de toda a sua vida e de toda a sua criação artística. E Nina, a nosso ver, vem a ser a representação humana, concreta, dessa verdade multifacetada e sempre incompleta patenteada pelo conteúdo e pela forma de *Crônica da casa assassinada*. Nina é a bela e misteriosa mulher que, seja por amor, por ódio, por inveja, ou simplesmente por curiosidade, atrai todas as personagens narradoras do romance, que, em seus relatos, nada mais fazem que traçar suas descrições e julgamentos acerca dessa criatura ao mesmo tempo estranha e fascinante. Aos nossos olhos, assim como aos de Betty, essa protagonista não é apenas a representação literária de um ser humano empírico, como explicaria a teoria literária acerca da categoria da personagem. Para nós, Nina, além de representar uma existência humana, consiste em uma imagem literária da idéia de arte, tão debatida ao longo dos vários séculos de desenvolvimento da estética filosófica.

A discussão levantada neste trabalho desenvolve-se em três capítulos. No primeiro deles, teceremos algumas observações sobre a relação entre arte e pensamento, procurando mostrar a evolução das concepções em torno dessa questão, que passa inicialmente pela oposição platônica entre arte e pensamento, na Antigüidade, e pela visão moderna de aproximação (porém, ainda de distinção) entre ambos, para chegar à idéia novecentista segundo a qual arte e pensamento possuem origem e destino comuns. Com base em Mikail Bakhtin, teórico da arte literária, comentamos, em seguida, a relação promovida na obra de arte entre o conhecimento e a ética, questão de extrema relevância para uma análise que pretende orientar-se para a discussão da relação entre o estético e o filosófico. Pretendemos, com essas observações, sustentar a parte analítica do capítulo, em que tomaremos a personagem Nina, de *Crônica da casa assassinada*, como representação literária de quatro

diferentes idéias de arte fundadas pela estética filosófica. Dentre os vários narradores do romance, escolhemos aqueles que, em sua visão de mundo, possuem, a nosso ver, maior proximidade com os discursos mais relevantes da filosofia da arte. Assim, à Nina representada por Timóteo em seu livro de memórias, confrontamos a idéia platônica da verdade supra-sensível; à Nina descrita no diário da governanta Betty, a noção kantiana do belo sem conceito; à Nina que aparece nas confissões de Ana, o pensamento nietzscheano da arte transfiguradora da existência e, por fim, à Nina configurada por André em seu diário, a concepção heideggeriana da verdade concretizada na arte. Em todos os tópicos da análise, pretendemos fazer valer a teoria bakhtiniana da personagem como idéia, desenvolvida a partir da análise do teórico russo sobre a obra de Fiódor Dostoiévski.

O segundo capítulo, como desdobramento do diálogo entre ficção e pensamento, traz um estudo acerca da morte da arte, anunciada por Hegel. Aqui, procuramos associar o problema da existência da arte às preocupações de ordem metafísica e religiosa de Lúcio Cardoso. Para tanto, partimos de algumas observações sobre o sentido filosófico e antropológico do trágico, a partir de autores como Gerd Bornheim, Albin Lesky e Emil Staiger. Em seguida, procuramos analisar os vários discursos sobre a morte presentes nas principais narrativas de *Crônica da casa assassinada*, com vistas a uma reflexão acerca do problema da transcendência, que é marca essencial da visão de mundo cardosiana.

Da questão da transcendência e do problema da existência de Deus, passamos, no terceiro e último capítulo, para a noção de arte como projeto, que, na nossa opinião, recobre o sentido mais amplo de *Crônica da casa assassinada*. Aqui, a noção de projeto é tomada no sentido de superação da existência, tanto no que diz respeito à condição do homem quanto no que se refere à situação da arte no século XX. A partir da relativização da existência de Deus, verificada no pensamento expresso por Lúcio Cardoso tanto nos seus diários quanto através da personagem André, de *Crônica da casa assassinada*, procuramos investigar como se realiza o processo de descoberta do novo homem empreendido pelo autor em seu romance mais importante. Assim, tomamos André como representação concreta dessa idéia existencialista de homem. Ademais, na medida em que esse projeto de reconstrução do humano é possibilitado sobretudo pelo método romanesco de pensamento realizado em *Crônica da casa assassinada*, dedicamos a última parte do capítulo a algumas considerações acerca da analogia entre o instinto dissociador e autodestrutivo de Lúcio Cardoso e a compleição polifônica do romance,

que, a nosso ver, está em consonância com o sentido de projeção com que o próprio autor define seu processo de criação e de pensamento. Nesse capítulo, a noção de transcendência, que na parte anterior do trabalho possuía um sentido dialético-cristão, é vista a partir de um diálogo com o existencialismo ateu ou simplesmente antimetafísico de Jean-Paul Sartre e Martin Heidegger, respectivamente.

Nos três capítulos que compõem o trabalho, procuramos pensar a arte em seu vínculo com os problemas da existência humana, de modo a resguardar o sentido trágico-humanístico de *Crônica da casa assassinada*. A nosso ver, tanto a concepção trágica de Lúcio Cardoso quanto o seu trabalho de fragmentação da linguagem romanesca estão a serviço do objetivo maior de sua obra e de sua vida: o resgate da arte e do homem naquilo que ambos possuem de autêntico e essencial.

## I. A IDÉIA DA ARTE

*A beleza é a verdade, a verdade a beleza.*  
(Jonh Keats, em *Poemas de Jonh Keats*, p. 45)

A discussão sobre a natureza do fenômeno estético desenvolveu-se, desde o nascimento da filosofia da arte, em torno da dualidade entre arte e pensamento. Na Antigüidade, Platão, com base na primazia da concepção do ser e da verdade, funda o pensamento filosófico sobre a arte destacando a oposição entre arte e conhecimento. De fato, não somente a estética filosófica, mas toda a filosofia ocidental nasce em confronto com os produtos da arte, cujo primitivo papel educativo, representado na Grécia sobretudo pela figura de Homero, é severamente restringido pelo pensamento socrático. Para Platão, era a filosofia, e não a poesia, que deveria formar e modelar o homem. A partir do século XVIII, sobretudo com Kant, a filosofia proclama a autonomia da arte, que passa a ser ligada à produção da beleza e ao prazer estético. Contudo, tanto na concepção platônica, que privilegia a função ontológica do pensamento, quanto na concepção kantiana, para a qual a função da arte é estritamente estética, as obras de arte são colocadas à parte em relação às obras do pensamento.

Para os grandes artistas, no entanto, a cisão entre arte e pensamento nunca se constituiu como problema. Segundo Aduino Novaes (1994), 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. Para o verdadeiro artista de todos os tempos, a separação entre estética e conhecimento jamais existiu. Para citarmos apenas exemplos ligados à literatura, lembramos, nesse sentido, os nomes de Homero, já mencionado, Dante, Shakespeare, Goethe, Thomas Mann e Dostoiévski, que fizeram da arte uma fonte de conhecimento profundo do destino e da existência do homem. Como os demais tipos de arte, a literatura é uma forma de expressão por meio da qual também se busca a realidade oculta do pensamento.

Em “Constelações”, ensaio de apresentação para a coletânea *Artepensamento*, que reúne artigos sobre filósofos e artistas que tiveram a arte como o centro de suas reflexões,

Novaes (1994, p. 09) chama a atenção para o fato de que arte e pensamento possuem destino comum: “o desejo da experiência desmesurada do obscuro e do ausente”. Segundo o autor,

Pensar é passar do conhecido ao desconhecido – ir além dos signos; escrever um poema ou pintar um quadro é buscar o outro lado de uma presença: um e outro tentam, pela experiência “levantar a ponta de um véu, mostrar aos homens um lado ignorado ou antes esquecido do mundo que habitam”. (NOVAES, 1994, p. 09)

Em seu ensaio, Novaes se apóia especialmente em Paul Valéry e Merleau-Ponty, dois pensadores que radicalizaram a crítica ao dualismo entre arte e pensamento. Valéry, um dos mais importantes poetas-teóricos da modernidade, dá à poesia o caráter duplo de emoção e, ao mesmo tempo, de estranha indústria cujo objetivo é reconstituir esta emoção (VALÉRY, 1999b). Nesse sentido, o trabalho de pensamento também faz parte da arte, na medida em que é concebido como uma “restituição” ou “reconstituição” da emoção poética que acontece fora das condições ordinárias e através de artifícios da linguagem.

De acordo com Novaes (1994), a possibilidade de um diálogo entre arte e pensamento passa também pelo reconhecimento de que ambos dizem a mesma coisa de maneira diferente. Por se tratarem de dois modos diferentes de expressão, arte e pensamento permanecem fiéis à essência de cada um. A este respeito, Novaes (1994, p. 12) explica:

Dizendo a mesma coisa, arte e pensamento participam do mesmo campo histórico: é necessário que digam a mesma coisa para que o pensamento possa trazer um esclarecimento à poesia. Mas, ao dizer de outra maneira, arte e pensamento fogem da redundância e das teorias que sustentam que a arte é também reflexo do pensamento e da realidade.

Além de apresentarem o mesmo destino, visto que dizem a mesma coisa embora através de modos diferentes de expressão, arte e pensamento possuem a mesma origem: a imaginação, isto que, para Merleau-Ponty (*Apud* NOVAES, 1994), é a “faculdade de representação”, ou seja, a faculdade de formar certo modo de relação com o objeto ausente.

Novaes apresenta uma série de teorias que concebem a imaginação como fonte ao mesmo tempo da arte e do pensamento. Para Jean Starobinski, a imaginação é uma faculdade intermediária entre o sentir e o pensar. Para a teoria clássica, ela seria “o poder de ser afetado

pelas pessoas e coisas sem que elas estejam presentes, ou ainda pelo pensamento daquilo que pode acontecer” (NOVAES, 1994, p.13). A partir de Espinosa, que define a imaginação como a contemplação que a alma faz das figuras e das coisas ausentes que as afecções do corpo humano representam como presentes, se pode chegar à conclusão de que tanto a obra de arte quanto a obra de pensamento são ao mesmo tempo coisa mental e objeto material.

Alain, Valéry e Merleau-Ponty abolem o dualismo e o estado de indiferença entre imaginação e razão. Segundo Novaes, estes pensadores concebem a experiência artística como um trabalho ao mesmo tempo do corpo e do espírito.

Através da experiência do corpo chega-se ao pensamento através da imagem, em um sentido materialmente reflexivo. Uma reflexão racional no interior da própria imagem, ou melhor, partindo da imagem mas permanecendo nela, ‘verdade revelada’. (NOVAES, 1994, p. 13-14)

O modelo que a imaginação fornece ao artista não é interior, ou seja, não está nas paixões da alma, nem na natureza exterior, mas na própria experiência da criação da obra, que é regida pela inteligência do artista. Conforme Novaes (1994, p. 15), “para o poeta, o pintor, o músico – os artistas em geral – as imagens não têm interesse; o que conta é a energia de formação das imagens”.

O autor ainda ressalva que, mesmo possuindo origem comum, arte e pensamento apresentam leis próprias, estruturas próprias e modos de fazer diferentes. No entanto,

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)

No movimento, por parte da poesia, entre emoção artística e pensamento, estaria a possibilidade mais nobre da humanidade, a da criação da liberdade, tanto no que se refere às artes e à filosofia quanto na própria ação política. De acordo com o pensamento de Merleau-Ponty (*Apud* NOVAES, 1994), a liberdade consiste no movimento através do qual o homem transcende as condições nas quais se encontra e dá a elas, através da ação, um sentido novo.

Esta seria, portanto, a ação da arte: a de criar a liberdade. A obra de arte, assim como a obra de pensamento, é uma resposta às interrogações da vida e da história.

Nesse sentido, a separação entre estética e ética também não existe para o verdadeiro artista. Como todo domínio cultural, a arte, no seu conjunto, vive sobre fronteiras, possuindo, ao lado do conhecimento e da ética, uma “participação autônoma” e uma “autonomia participante” em relação à unidade da cultura. Em *Questões de literatura e de estética*, Mikhail Bakhtin (1993) diz que é somente na relação com outros pontos de vista criadores que o ponto de vista da arte se torna necessário e indispensável de modo convincente:

só quando nas suas fronteiras nasce a necessidade absoluta desse ponto de vista, em sua singularidade criativa, é que ele encontra seu fundamento e sua justificação sólida; mas no seu próprio interior, fora da sua participação na unidade da cultura, ele é apenas um mero fato, e sua singularidade pode ser representada simplesmente como um arbítrio, como um capricho. (BAKHTIN, 1993, p. 29)

O conteúdo da obra de arte se constitui a partir da sua relação com a realidade do conhecimento e do comportamento ético. No domínio do estético, essa relação caracteriza-se pela unificação que a arte promove entre o mundo do conhecimento e o mundo do ato: “a realidade, preexistente ao ato, identificada e avaliada pelo comportamento, entra na obra (mais precisamente no objeto estético) e torna-se então um elemento constitutivo indispensável” (BAKHTIN, 1993, p. 33).

É justamente sobre a identificação e a valoração que o mundo do conhecimento e da ética conferem à realidade conhecida e avaliada que a forma estética realizante se orienta. Ao transferir, portanto, essa realidade para um outro plano axiológico, submetendo-a a uma nova unidade e ordenando-a de um novo modo, através da individualização, da concretização e do isolamento dessa realidade, a atividade estética não cria uma realidade inteiramente nova:

Diferentemente do conhecimento e do ato, que criam a natureza e a humanidade social, a arte celebra, orna, evoca essa realidade preexistente do conhecimento e do ato – a natureza e a humanidade social – enriquece-as e completa-as, e sobretudo ela cria a unidade concreta e intuitiva desses dois mundos, coloca o homem na natureza, compreendida como seu ambiente estético, humaniza a natureza e naturaliza o homem. (BAKHTIN, 1993, p. 33)

De acordo com Bakhtin, é através dessa admissão positiva e dessa unificação concreta da natureza e da humanidade social que se explica a relação singular do estético com a filosofia:

Na história da filosofia, observamos constantemente uma tendência em recorrer à substituição da unidade postulada do conhecimento e do ato pela unidade concreta, intuitiva, como que já dada e presente da visão estética. (BAKHTIN, 1993, p. 34)

Na medida em que os elementos estéticos da obra de arte são constituídos a partir da concretização da realidade ética e cognitiva, é deles que podemos depreender o ponto de vista, a posição do artista em relação a essa realidade. Neste capítulo, estudaremos o romance *Crônica da casa assassinada*, publicado por Lúcio Cardoso em 1959, procurando desenvolver uma leitura dos elementos que apontam, nessa obra, para as reflexões filosóficas acerca da arte. A partir desse estudo, desenvolveremos, nos capítulos subseqüentes, uma análise que se pretende propriamente estética, tomando como ponto de partida a concepção artística do escritor e a sua visão de mundo, a fim de delinear o plano ético-cognitivo do romance.

## 1. A PERSONAGEM COMO IDÉIA

Alguns dos grandes artistas modernos da literatura trouxeram decisiva contribuição para a evolução das idéias. Este é o caso, por exemplo, de um Schiller, de um Thomas Mann e de um Dostoiévski, célebres representantes do pensamento na poesia e no romance. No ensaio “Dostoiévski: a ficção como pensamento”, Boris Schnaiderman (1994) faz um valioso comentário acerca da reflexão filosófica realizada pelo escritor russo em sua obra ficcional. Segundo Schnaiderman, através de uma reflexão realizada em termos ficcionais, ou seja, constituída pelo humano concreto encarnado nas personagens, Dostoiévski marcou extraordinariamente a evolução do pensamento, com idéias que foram, inclusive, retomadas por Nietzsche e pelos existencialistas franceses, sobretudo por Albert Camus.

Schnaiderman (1994) ressalta a paixão e a garra com que Dostoiévski trata em sua obra, tanto jornalística quanto literária, as questões ligadas ao pensamento. Em seus romances e novelas, Dostoiévski lidava sempre com dados vindos da filosofia e trabalhava no sentido de

que as suas personagens fossem a representação concreta das discussões filosóficas. Nesse sentido, afirma Schnaiderman (1994, p. 242),

basta pensar em Raskólnikov de *Crime e castigo*, personagem-ideólogo por excelência, cuja atuação se desenvolve como uma proposição, ou melhor, uma demonstração de como um indivíduo puro, desejoso de praticar o bem, é levado ao crime por um raciocínio perfeitamente lógico. O próprio Dostoiévski, numa de suas anotações, definiu o tema de Raskólnikov como um “crime teórico”.

O herói-ideólogo, que caracteriza, segundo Schnaiderman, as personagens de Dostoiévski, consiste em um discurso, em um ponto de vista do indivíduo sobre si mesmo e sobre o mundo. De acordo com Bakhtin (1981), em *Problemas da poética de Dostoiévski*, a personagem dostoiévskiana assume a palavra ideológica na medida em que o seu discurso confessional sobre si mesma funde-se com o seu discurso sobre o mundo. Isso é possível graças ao princípio da autoconsciência como dominante artístico da representação da personagem na obra dostoiévskiana:

Enquanto ponto de vista, enquanto concepção de mundo e de si mesma, a personagem requer métodos absolutamente específicos de revelação e caracterização artística. Isto porque o que deve ser revelado e caracterizado não é o ser determinado da personagem, não é a sua imagem rígida mas o *resultado definitivo de sua consciência e autoconsciência, em suma, a última palavra da personagem sobre si mesma e seu mundo.* (BAKHTIN, 1981, p. 39-40, grifos do autor)

O que importa para Dostoiévski não são os traços típico-sociais ou caracterológico-individuais da personagem, ou seja, as características definidas e rígidas que, no seu conjunto, determinam quem ela é: “A personagem interessa a Dostoiévski enquanto ponto de vista específico sobre o mundo e sobre si mesma, enquanto posição racional e valorativa do homem em relação a si mesmo e à realidade circundante” (BAKHTIN, 1981, p. 39).

No romance dostoiévskiano, em que a função da personagem é a tomada de consciência da sua própria realidade, não é mais o campo de visão do autor, mas o da própria personagem, que é tomado como dominante da representação artística. Segundo Bakhtin (1981, p. 41), “[a]quilo que o autor executa é agora executado pela personagem, que focaliza a

si mesma de todos os pontos de vista possíveis; quanto ao autor, já não focaliza a realidade da personagem mas a sua autoconsciência enquanto realidade de segunda ordem”.

Na medida em que é ela mesma quem focaliza a própria autoconsciência, a personagem adquire liberdade e independência em relação ao autor. Ela não se funde com o autor e nem se torna veículo da voz dele. Assim, configura-se o plano dialógico que caracteriza a prosa dostoiévskiana. De acordo com Bakhtin (1981, p. 49), Dostoiévski inaugura uma nova posição radical do autor em relação ao indivíduo representado. A palavra do autor é colocada no mesmo plano da palavra da personagem. O discurso do autor é eqüipolente ao discurso dos outros, visto que a personagem não é objetificada, mas é representada como sujeito detentor de uma palavra plenivalente. Aqui, destrói-se o campo de visão monológico, em que a consciência e a voz do autor seriam responsáveis pela definição da verdade da personagem.

No plano dialógico do romance dostoiévskiano, o autor não fala da personagem mas com a personagem. O romance é, segundo Bakhtin (1981, p. 44-45), um “grande diálogo” em que a personagem possui o direito de dar a última palavra sobre si mesma. Nesse sentido, ela pode ultrapassar todas as definições que lhe são atribuídas pelo autor e pelas outras personagens dentro do universo polifônico do romance, de modo a quebrar qualquer palavra conclusiva sobre a sua personalidade. A autoconsciência da personagem, afirma Bakhtin (1981, p. 45), “vive de sua inconclusibilidade, de seu caráter não-fechado e de sua insolubilidade”.

As personagens, portanto, não são imagens objetivas, mas discursos plenos, vozes puras (BAKHTIN, 1981). Em suma, as personagens são idéias. Elas constituem a representação humana concreta das idéias que conflitam no diálogo histórico. São imagens vivas de idéias auscultadas pelo autor em sua época. Sejam essas idéias filosóficas, científicas ou políticas, elas são o protótipo das imagens de idéias formadas no plano romanesco através das personagens.

Por meio desse pensamento dialógico desvelador das profundezas do homem, Dostoiévski teria percorrido, segundo Schnaiderman (1994), o mesmo caminho trilhado por filósofos como Kant, Hegel e Nietzsche. O romance de Dostoiévski seria o tipo mais elevado de romance de idéias, na medida em que ele não é realizado em torno da ideologia do autor. Dostoiévski joga sua ideologia em meio às demais, discutindo com suas personagens e dando

maior força ao oponente. As personagens, sem perder a sua vitalidade, encarnam princípios e concepções do mundo. Na obra ficcional de Dostoiévski, afirma Bakhtin (1981), a imagem da idéia é inseparável da imagem do homem, que é seu portador. Do mesmo modo que, no romance, a consciência do indivíduo é constituída pelo jogo dialógico com outras consciências, a idéia só tem vida no contato com as idéias dos outros sujeitos que falam na obra.

A nosso ver, essa fusão do homem com a idéia, realizada em um romance cujo dominante é a autoconsciência, permite-nos, na medida em que vivifica e humaniza o pensamento, tomar a idéia como personagem. Se, como diz Bakhtin (1981), a personagem é uma idéia, se a imagem da idéia não pode ser separada da imagem do homem, a própria idéia torna-se heroína da obra. Nesse sentido, com base na teoria bakhtiniana sobre o romance de idéias dostoiévskiano, levantaremos, neste capítulo, a tese segundo a qual, no romance *Crônica da casa assassinada*, de Lúcio Cardoso, a idéia de arte, representada, a nosso ver, pelas vozes dos narradores acerca da protagonista Nina, está centrada no problema da autoconsciência, que reveste a personagem do romance dialógico.

Devemos ressaltar, no entanto, que a nossa menção à obra de Dostoiévski não se dá no sentido de estabelecermos uma comparação direta entre os elementos ficcionais de *Crônica da casa assassinada* e os que compõem os romances desse autor. Aqui, nosso interesse por Dostoiévski tem a ver com o fato de ser ele o criador do dialogismo e da polifonia romanesca. Assim, nossa via para a sua obra é a teoria bakhtiniana do plurilingüismo no romance, presente não apenas no livro de Bakhtin sobre a obra de Dostoiévski, mas também em *Questões de literatura e de estética* (BAKHTIN, 1993).

A representação literária de *Crônica da casa assassinada* é constituída pelos vários discursos com que os narradores do romance compõem a imagem da protagonista Nina. Nesse sentido, partiremos do pressuposto de que esta mulher, configurada pelas múltiplas versões que as demais personagens estabelecem a seu respeito, pode ser concebida como idéia 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). Assim, procuraremos estabelecer uma relação entre o problema da autoconsciência da personagem, que é o dominante artístico do discurso romanesco, e o problema da autoconsciência da arte sobre si mesma.

Nina representa, a nosso ver, 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 em torno da protagonista, por parte de alguns narradores de *Crônica da casa assassinada*, podem ser tomados como variantes de uma discussão filosófica sobre a natureza da obra de arte, empreenderemos uma leitura comparativa entre o livro de memórias de Timóteo, o diário de Betty, as confissões de Ana e o diário de André e, respectivamente, os discursos da filosofia da arte formulados por Platão, Immanuel Kant, Friedrich Nietzsche e Martin Heidegger. Nessa tarefa, procuraremos demonstrar como as imagens de Nina construídas por esses narradores de *Crônica da casa assassinada* se relacionam com os pressupostos dos filósofos acima mencionados. Para obedecermos à terminologia bakhtiniana, tomaremos as idéias filosóficas como protótipos das imagens das idéias sobre a arte configuradas no romance em questão.

## 2. IMAGENS DA IDÉIA DE ARTE

Com base na equivalência entre arte e pensamento, pretendemos evidenciar, neste capítulo, a discussão filosófica acerca da relação beleza-verdade que pode ser apreendida dos elementos estéticos de *Crônica da casa assassinada*. Esperamos demonstrar como as concepções de arte dos quatro filósofos estudados nesta parte do trabalho (Platão, Kant, Nietzsche e Heidegger) podem ser vinculadas às imagens representadas no romance, em que se estabelece uma espécie de confronto entre uma visão platônica da arte como mimesis ou imitação da realidade, uma certa autonomia kantiana do belo artístico e do prazer estético, uma noção nietzscheana da arte como superação da verdade e transfiguração da existência e um postulado heideggeriano da arte como concretização da verdade.

Nesse sentido, pretendemos reconhecer o romance de Lúcio Cardoso como arte filosófica, o gênero que vai além da construção do belo para fornecer uma teoria sobre o conceito cuja aspiração, desde a Antiguidade, norteia o pensamento ocidental: a verdade. Em *Crônica da casa assassinada*, é a verdade sobre a existência humana a grande meta ambicionada pelo escritor. Nessa obra, a busca por tal entendimento se verifica através dos mais variados ângulos de visão e formas de expressão narrativa.

## 2.1 A VERDADE SUPRA-SENSÍVEL

O pensamento filosófico sobre a arte foi inaugurado, na Grécia clássica, por Platão, que, n' *A República*, condena a poesia e a pintura pelo fato de ambas consistirem em meras imitações da verdade. Para esse filósofo, que defendia a primazia da razão, o artista, como imitador que se encontra distante da verdade, não possuiria o conhecimento das coisas que imita. “O imitador ou fabricante de imagens”, diz Platão (1994, p. 222), “nada entende do verdadeiro ser, apenas do aparente”. Por sua vez, o poeta, na medida em que se dirige aos afetos, ou seja, à parte inferior da alma humana, deveria ser expulso da cidade idealizada por Platão:

[...] o poeta imitativo implanta um regime perverso na alma de cada um, condescendendo com o elemento irracional que nela existe, elemento que não distingue o grande do pequeno, mas encara as mesmas coisas às vezes como grandes e às vezes como pequenas, criando aparências inteiramente desligadas da verdade. (PLATÃO, 1994, p. 225)

Platão julgava a arte especialmente pela influência que ela poderia exercer sobre o homem. Nesse sentido, como as produções da arte imitativa favoreceriam as fraquezas da alma humana, elas se oporiam diretamente às exortações da filosofia. Justamente naqueles trechos em que a arte poética era mais vigorosa, encontrava-se o perigo de que os melhores dentre os homens se entregassem ao deleite e aos sentimentos apaixonados, o que, para Platão (1994), só serviria para tornar a vida mais difícil de ser vivida. Julgando a poesia por um critério moral, Sócrates, porta-voz de Platão n' *A República*, afirma que muito teríamos a ganhar se ela fosse, “além de deleitável, proveitosa” (PLATÃO, 1994, p. 227).

De acordo com Jean Lacoste (1986), ao mesmo tempo em que, n' *A República*, Sócrates banuiu o poeta, repudiou, no *Fedro*, a pintura muda e os discursos escritos. E, aos olhos do Estrangeiro das *Leis*, apenas a arte egípcia é perdoada, porque uma legislação severa lhe fixou regras imutáveis. De fato, as “belas-arts” não existiam como tais em Platão. Sua filosofia trata geralmente da *tekhnê*, que engloba, por exemplo, a arte da tecelagem, a arte de governar, a retórica e a dialética. Isso não significa que a pintura, a poesia e a música não tenham um lugar à parte no vasto conjunto da *tékhnê*, “mas tampouco são definidas, como as

‘belas-artes’ modernas, pela expressão da beleza” (LACOSTE, 1986, p. 9). A este respeito, Lacoste (1986, p. 9-10) ainda acrescenta:

a beleza quase nunca se encarna, em Platão, nas obras de arte. Depois que a busca da essência da beleza no *Hípias* redundou, ao cabo de uma dialética um tanto seca, numa confissão de fracasso, o *Banquete* revela-nos como o amor dos belos corpos é suscetível de purificar-se em amor da beleza. Mas esses dois diálogos jamais mencionam as obras de arte.

Em *Idea: a evolução do conceito de belo*, Erwin Panofsky (1994) considera exagerada a caracterização da filosofia platônica como uma inimiga pura e simples das artes, mas julga legítima a designação de “uma filosofia estranha à arte”. Segundo Panofsky (1994, p. 8),

a partir do momento em que Platão avalia o valor das produções da escultura e da pintura em função do conceito de um conhecimento verdadeiro, isto é, de uma conformidade com a Idéia – conceito que lhe é fundamentalmente alheio –, uma estética das artes plásticas não pode encontrar lugar em seu sistema filosófico a título de domínio específico do espírito.

Nesse sentido, Platão acaba delimitando, de maneira bastante estrita, o círculo das produções artísticas que ele podia, de seu ponto de vista, aprovar. Panofsky afirma que, mesmo nessa perspectiva estritamente limitada, a arte só pode receber, aos olhos de Platão, um valor condicional:

se a arte tem por missão ser verdadeira no sentido ‘idealista’, ou seja, se deve entrar numa espécie de concorrência com o conhecimento racional, seu objetivo deve consistir necessariamente então, ao preço de uma renúncia à individualidade e à originalidade em que vemos habitualmente a marca distintiva das produções da arte, em reduzir o mundo visível às Formas, que nunca mudam e que são universal e eternamente válidas. (PANOFSKY, 1994, p. 9)

Lacoste (1986, p. 10) afirma que a concepção moderna da arte possui, no entanto, suas raízes no platonismo, pois, “mediante uma censura que seria ingênuo crer inconsciente, os elementos de uma ‘estética’ estão presentes em Platão, mas reprimidos”. Tais elementos referem-se especificamente à definição, n’ *A República*, do lugar que ocupam as artes que mais tarde seriam associadas à produção da beleza. Em Platão, a poesia é definida pela

mímesis, a imitação, que não deve ser confundida com uma concepção naturalista ou realista da arte. “A definição da arte como *mimese*, afirma Lacoste (1986, p. 10), liga-se, de maneira mais profunda, à concepção grega do ser e da verdade”. De acordo com Sócrates, pelo caráter mimético de sua arte, os poetas devem ser expulsos da cidade que ele idealiza junto a seus interlocutores, na medida em que, nela, deve reinar a razão e a justiça.

Por se constituir como objeto sensível, a arte se afasta da idéia platônica de verdade como algo transcendente. A obra do poeta, como a do pintor, nada mais seria que um engano sedutor cujo resultado seria o de fazer o homem esquecer as verdadeiras realidades. Para Platão,

[...] o poeta não sabe fazer outra coisa senão imitar: valendo-se de nomes e locuções, aplica certas cores tomadas às diferentes artes, e assim faz crer a outros que julgam pelas palavras, como ele, que se expressa com muito acerto quando fala com metro, ritmo e harmonia sobre a arte do sapateiro, sobre estratégia ou qualquer outro assunto – tão grande é o fascínio que possuem essas coisas. (PLATÃO, 1994, p. 221-222)

Em nossa concepção da idéia de arte em *Crônica da casa assassinada*, tomamos o narrador Timóteo como encarnação literária desse papel socrático-platônico de censor e algoz da obra de arte, na medida em que ele 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).

Platão não privilegia a expressão da beleza pela obra de arte, mas a *mímesis*, a imitação da realidade que esta opera. A realidade, em sentido platônico, é o plano da “essência”, da “forma” ou “Idéia”. E a *mímesis* seria uma produção subordinada que se define pelo distanciamento em relação ao ser, isto é, à Idéia, à forma não desfigurada (LACOSTE, 1986, p. 12). N<sup>o</sup> *A República*, esse filósofo define aquilo a que os modernos chamam as belas-artes: “sua essência é a imitação”. De acordo com Lacoste (1986, p. 15-16),

Platão reúne o pintor, o poeta e o sofista numa mesma definição do *trompe l’oeil*, da aparência enganadora e dúplice. Todos eles são ilusionistas cuja pretensa competência universal é um fantasma tão irreal quanto o reflexo

sobre o metal polido do espelho. Mas esse espelho que é a arte mimética não deixa de fascinar e sua magia não é uma metáfora.

Como a arte faz esquecer as verdadeiras realidades, a filosofia deve dissipar, de maneira assídua e incansável, o fascínio que, paradoxalmente, esse ser menor que é a ilusão exerce. Segundo Lacoste (1986), ao condenar a arte mimética, Platão demonstra uma consciência muito nítida do poder da estética sobre a sensibilidade humana, na medida em que, reduzida a um objeto que provoca certos estados psicológicos, ou seja, certos ‘afetos’, a obra de arte se dirigiria, em última análise, ao corpo do homem.

Desse modo, o que haveria de mais terrível na poesia, segundo Sócrates, seria a sua “capacidade de fazer dano a homens de real valor” (PLATÃO, 1994, p. 225). Ao declarar o caráter vil e bastardo da arte mimética, ele argumenta:

a poesia imitativa nos apresenta ações humanas, quer forçosas, quer voluntárias, cujas conseqüências tornam felizes ou desgraçados os seus perpetradores, [...] e por isso se alegram ou se entristecem. [...] E acaso o homem se mantém uno diante dessa variedade de circunstâncias ou se divide em seu pensamento e em seus atos, assim como se dividia no tocante à visão e era solicitado simultaneamente por opiniões contrárias a respeito dos mesmos objetos? Sei muito bem que não há necessidade de levantarmos novamente esta questão, pois já nos pusemos de acordo sobre ela, reconhecendo que nossa alma está cheia de milhares de contradições dessa espécie. (PLATÃO, 1994, p. 228)

No “Livro III” d’ *A República*, Platão (1994, p 55) defende a primazia da verdade: “a verdade merece ser estimada sobre todas as coisas”. Do mesmo modo, Timóteo, em *Crônica da casa assassinada*, declara: “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, em que é registrada essa confissão Timóteo, essa personagem é posta em antagonismo em relação a Nina, que, para a narradora do diário, é símbolo da fantasia. Inicialmente, Timóteo e seus irmãos enxergam Nina como alguém que viesse para salvá-los da decadência. Assim que ela chega à Chácara, Demétrio, durante um almoço, faz o seguinte comentário a Valdo, conforme nos conta Betty em sua narrativa:

[...] você sabe muito bem o que representamos: uma família arruinada do sul de Minas, que não tem mais gado em seus pastos, que vive de alugar esses pastos quando eles não estão secos, e não produz nada, absolutamente nada, para substituir rendas que se esgotaram há muito. Nossa única oportunidade é esperarmos desaparecer quietamente sob este teto, a menos que uma alma generosa – ele fitou rapidamente a patroa [Nina] – venha em nosso auxílio. (CARDOSO, 1999, p. 63)

No entanto, Nina, desde o início, percebe que não faria bem àquela família tão arraigada às velhas tradições cujos valores não faziam mais sentido naqueles tempos de decadência. À mesma Betty, ela confessa: “Essas famílias sempre guardam um ranço no fundo delas. Creio que não suportam o que eu represento: uma vida nova, uma paisagem diferente” (CARDOSO, 1999, p. 66). Como idéia da arte, Nina representa a fantasia, a possibilidade novas paisagens, ou seja, de uma nova existência, mais livre e mais autêntica. Aliás, como ela diz a Betty acerca da Chácara dos Meneses, “um pouco de fantasia [...] não faz mal a esta casa. Ela sofre de realidade demais” (CARDOSO, 1999, p. 137). Contudo, Timóteo, como autêntico representante dos Meneses, como bem percebe Valdo em seu depoimento (Cf. CARDOSO, 1999, p. 476), não gostava de paisagens, como ele próprio confessa: “Betty, vou contar a você um segredo: detesto paisagens. Sinto-me muito melhor num quarto assim fechado” (CARDOSO, 1999, p. 135). Desse modo, Timóteo representa a própria negação da arte, essa assíntota da realidade cuja essência se constitui justamente pela criação de um outro mundo que, como diz Nietzsche (1992b), deve servir como forma de afirmação da vida.

Timóteo era um aristocrata cuja soberba o fazia julgar-se inabalável perante a morte: “Não, decididamente a morte não me aterrorizava” (CARDOSO, 1999, 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?” (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 romance de Lúcio Cardoso, Nina estimula Timóteo à vingança contra a família. No primeiro encontro de ambos, assim que ela se casou, estabeleceram entre si um pacto que visava à destruição dos Meneses. Mas foram os estremecimentos provocados pela morte da cunhada, essa “nova realidade que se impunha”, sem “nenhum sentimento de paz ou de generosidade”, que levaram Timóteo a romper os limites do quarto, em que se exilara por vários anos, para proclamar o castigo da família:

Iria. Diante de mim a porta haveria de se abrir, desvendando aquela paisagem que eu próprio me interdítara. Não me importava que essa paisagem fosse apenas um plano de ruína e de morte, e que mal ou bem se adaptasse ao meu conhecimento. (CARDOSO, 1999, p. 468)

N<sup>o</sup> *A República* de Platão, Sócrates afirma que “a imitação poética rega e alimenta as paixões ao invés de deixá-las secar e erige em governante o que deveria ser governado, a fim de que a humanidade fosse melhor e mais feliz e não pior e mais desditosa” (PLATÃO, 1999, p. 226). A piedade pelas personagens fictícias criaria, no espectador da arte trágica, uma fraqueza real:

Considerando que ao sofrermos uma desgraça, sentimos o desejo natural de desafogar nossa dor por meio de prantos e lamentações, e esse sentimento que reprimimos à força em nossas calamidades pessoais é justamente aquele que os poetas deixam satisfeito e folgado; e a melhor parte de nossa natureza, como não está educada pela razão e pelo hábito, afrouxa a vigilância sobre aquele elemento lacrimoso porque é a um pesar alheio que está assistindo e não há, para ele, vergonha alguma em louvar e compadecer um outro homem que se diz uma bela pessoa e corta os ares com suas lamúrias intempestivas; parece-lhe que o prazer é um ganho e não consente em ser privado deste pelo seu desprezo do poema inteiro. Poucas pessoas, segundo creio, chegam a refletir que uma parte do mal alheio passa para elas próprias e que, alimentando desse modo o sentimento de lástima, dificilmente conseguirão contê-lo em seus padecimentos individuais. (PLATÃO, 1994, p. 226)

Em *Estética e teoria da arte*, Harold Osborne afirma que, na Grécia de Platão, “os filósofos se interessavam principalmente por discutir as artes em relação à sua função educativa e ao seu impacto social. Julgavam pelos resultados. [...] Onde os critérios técnicos e

morais entravam em conflito, os últimos tinham precedência.” Essa atitude, diz Osborne (19--,  
p. 32),

tende a obscurecer os critérios estéticos e substituí-los pela eficiência técnica de um lado e, de outro, pela apreciação moral ou social dos efeitos. Opõe-se à crença moderna nos padrões estéticos independentes ou ‘autônomos’, pelos quais se devem avaliar as obras de arte.

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 suicido, 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 seu desespero, 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)

Mesmo antes desta revelação, Timóteo já classificava a beleza de modo platônico, como algo mais intelectual e menos vinculado aos sentidos, que reside na justa proporção das partes e na harmonia do todo: “que é a beleza? A beleza é uma destinação de nossos fluidos íntimos, um êxtase secreto, um afinamento entre o mundo interior e a existência cá fora. Um dom de harmonia, se assim posso me exprimir” (CARDOSO, p. 463). Segundo Jean Lacoste (1986, p. 19),

essa obrigação recíproca das partes e essa harmonia do todo que constituem uma forma de beleza intrínseca, interna, assentam na conformidade a um fim. [...] A essência da beleza seria assim o útil. Por conseguinte, a beleza já não é absoluta, como aquela que suscitava um prazer puro: a beleza é relativa a um bem com o qual o objeto belo concorda.

O belo platônico não está ligado às belas-artes, que são definidas, n’ *A República*, pela *mimesis*, por uma inferioridade ontológica, pelo distanciamento das verdadeiras realidades, das Idéias, às quais a Beleza, por um movimento inverso, deve reconduzir. É a “essência do belo”, o “ser do belo” o que interessa à filosofia platônica. Em *Crônica da casa assassinada*, essa beleza ligada à verdade e ao bem é representada pelo jardineiro Alberto, aquele que foi, por muito tempo, a única coisa real, em sentido platônico, vislumbrada por Timóteo:

[...] foi essa descoberta, e a visão diária desse homem, a única coisa que me alimentou durante este longo exílio no meu quarto – meu único contato com o mundo, o único enredo, solitário e triste, de que participei desde que voluntariamente aceitei morrer para a piedade dos outros. [...] e todas as manhãs, cautelosamente, na mais primaveril e mais doce das homenagens, vinha ele colocar no rebordo da sua janela um pequeno molho de violetas – e então, eu que nada tinha senão sua visão no espaço de um minuto por dia, eu que só vivia no momento em que levantava a ponta da minha cortina, esperava que ele se afastasse e, estendendo a mão – eram tão próximas nossas janelas! – apoderava-me das flores. Era como se afinal pegasse em minhas mãos um pouco da matéria do mundo, da sua essência, do seu íntimo. (CARDOSO, p. 482)

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 para consagrar Alberto, o anjo imortal de misericórdia que trazia as violetas, símbolo da essência permanente e transcendente.

## 2.2 O BELO SEM CONCEITO

A definição das “belas-artes” e do prazer “estético”, sensível e subjetivo, que uma obra de arte pode suscitar, realizada no século XVIII, deu origem à filosofia da arte ou estética, ligada às artes do belo, as quais “não buscam nem a verdade nem a utilidade”, e exprimem, mas em silêncio, imitam uma realidade imaginária, e “fazem surgir do corpo uma obra mais religiosamente admirada, com frequência, do que as construções exclusivas do pensamento” (LACOSTE, 1986, p. 7-8). Na *Crítica da faculdade do juízo*, de Kant, publicada em 1790, se encontram os elementos de toda a estética. São eles: a definição do belo, uma teoria do gênio e uma classificação das belas-artes. Em *Estética e teoria da arte*, Harold Osborne (19--), no capítulo dedicado ao filósofo alemão, cita as seguintes palavras de Hegel: “Kant proferiu (...) a primeira palavra racional sobre Estética” (*Apud* OSBORNE, 19--, p. 155-156). Sobre esse fato, acrescenta Osborne:

A contribuição pessoal de Kant consiste sobretudo em expressar logicamente as atitudes que prevaleciam e modelá-las num sistema coerente. Ao fazê-lo, revelou singular acuidade no sublinhar as questões cuja importância persistiu até o século XX. (...) O fato de ser ainda a *Crítica do juízo* a mais importante obra isolada da estética moderna é um tributo ao vigor do pensamento que nela se contém: encerra maior bom senso – assim como alguma insensatez – do que tudo o que se tem escrito sobre o assunto desde Platão. (OSBORNE, 19--, p. 155-156)

As belas-artes, entretanto, não constituem o objeto essencial da terceira crítica kantiana, na medida em que a primeira parte da obra, a “Crítica da faculdade do juízo estética”, dedica-se à exposição e à dedução transcendentais do julgamento de gosto, do julgamento que postula

que uma coisa é bela; e também porque em Kant a arte designaria geralmente a “técnica”, no mesmo sentido da *tékhnê* grega, consistindo a obra de arte num artefato, num produto de uma intenção, e não no objeto criado para ser belo (LACOSTE, 1986). No entanto, Lacoste (1986, p. 22) faz uma ressalva no sentido de que em Kant a arte é reservada ao homem, diferenciando-se da natureza, pois “a produção de uma ‘obra de arte’ (o fazer) se distingue do simples efeito natural, do agir, porquanto supõe uma liberdade que coloca a razão na base de suas ações”.

Além disso, a “Crítica da faculdade do juízo estética” culminaria numa tríplice emancipação: a do amador, cuja contemplação da beleza não é guiada por nenhum cânone, visto que o gosto subjetivo (“estético”) e individual está livre de toda ciência e de toda regra abstrata; a do criador, que, solitário e original, buscará sua liberdade, através das “artes do gênio”, nas paisagens da natureza; e a emancipação, enfim, da própria obra de arte “que o gosto desinteressado, liberto do desejo e da necessidade, deixa ser em sua independência” (LACOSTE, 1986, p. 34).

Ainda a título de ilustração desta revolução realizada pela filosofia kantiana, vale citar Ricardo Ribeiro Terra, em seu ensaio “Kant: juízo estético e reflexão”:

[Na *Crítica do juízo*,] a beleza e o juízo estético são afirmados em sua plena autonomia tanto em relação ao conhecimento quanto em relação à prática, à moral. Como o belo satisfaz sem nenhum interesse, ele é distinto do agradável de um lado e do bom de outro, que são vinculados com interesses e se referem à faculdade de desejar. Além disto, o belo satisfaz sem conceito, e mesmo assim apraz universalmente. (TERRA, 1994, p. 121)

Em *Crônica da casa assassinada*, a imagem da autonomia kantiana da arte é configurada pela narradora Betty, a governanta da família Meneses, que, a nosso ver, é a responsável por converter a protagonista Nina em idéia da obra de arte. É na primeira parte do diário de Betty que 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. 60)

Nina, esse ser belo “que parecia irradiar a própria luz e o calor da paisagem”, representa o caráter autônomo do belo artístico, numa espécie de versão literária dos conceitos kantianos. Betty, por sua vez, encarna o sujeito que contempla o objeto artístico.

Ao definir o juízo de gosto como juízo estético, Kant (1995, p. 47-48) sentencia:

Para distinguir se algo é belo ou não, referimos a representação, não pelo entendimento ao objeto em vista do conhecimento, mas pela faculdade da imaginação (talvez ligada ao entendimento) ao sujeito e ao sentimento de prazer ou desprazer. O juízo de gosto não é, pois, nenhum juízo de conhecimento, por conseguinte não é lógico e sim estético, pelo qual se entende aquilo cujo fundamento de determinação não pode ser senão subjetivo.

A concepção de Nina por Betty se assemelha ao que Kant, na “Crítica da faculdade do juízo estética”, 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. O que acontece, na contemplação estética, é que o sujeito sente-se a si próprio ao ser afetado pela sensação (KANT, 1995, p. 48). É justamente o sentimento que “afeta” Betty em relação a Nina (“a impressão que me causou”) que sobressai no trecho de *Crônica da casa assassinada* acima citado: “[...] 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 [...]” Na continuação deste comentário, há um fragmento memorialista que reforça a descrição das impressões que marcaram a narradora neste encontro com Nina:

[...] ainda hoje, passado tanto tempo, não creio que tenha acontecido outra coisa que me impressionasse mais do que esse primeiro encontro. Não havia apenas graça, sutileza, generosidade em sua aparição: havia majestade. Não havia apenas beleza, mas toda uma atmosfera concentrada e violenta de sedução. Ela surgia como se não permitisse a existência do mundo senão sob

a aura do seu fascínio – não era uma força de encanto, mas de magia.  
(CARDOSO, 1999, p. 60)

Betty descreve Nina como um ser majestoso e fascinante que exerce uma violenta sedução sobre os outros. Eis aí uma espécie de dramatização da primeira definição kantiana do belo. Para Kant (1995, p, 47-48), o belo seria o objeto de uma satisfação desinteressada, na medida em que o julgamento de gosto é estético e opõe-se ao julgamento lógico, ao julgamento de conhecimento, “pois relaciona-se com o que existe em nós de mais individual, de mais irredutível ao conhecimento: o sentimento ‘vital’ do prazer e do sofrimento”. Segundo o filósofo,

a representação é referida inteiramente ao sujeito e na verdade ao seu sentimento de vida, sob o nome de sentimentos de prazer ou desprazer, o qual funda uma faculdade de distinção e ajuizamento inteiramente peculiar, que em nada contribui para o conhecimento, mas somente mantém a representação dada ao sujeito em relação com a inteira faculdade de representações, da qual o ânimo torna-se consciente no sentimento de seu estado. (KANT, 1995, p. 48-49)

No plano filosófico do diário de Betty, a “majestade” de Nina é o símbolo da autonomia da arte. Sua “sedução”, “fascínio” e “magia” simbolizam, por sua vez, o sentimento de prazer provocado pela contemplação subjetiva (estética) do objeto artístico. Todos os substantivos com que Betty nomeia a beleza de Nina lhe são fornecidos pelo papel contemplativo que assume ante a patroa.

A segunda definição do belo apresentada por Kant na “Crítica da faculdade do juízo estética” diz que “é belo o que agrada universalmente sem conceito”. Segundo Lacoste, essa definição é uma consequência importante da primeira, pois

[n]a medida em que a satisfação que lhe deu a representação do objeto é “livre” de qualquer interesse, aquele que julga é levado a atribuir a cada um uma satisfação semelhante. Daí o paradoxo essencial do julgamento estético, do ponto de vista de sua quantidade: embora o julgamento estético não constitua um conhecimento objetivo e recaia apenas sobre as relações entre a representação e o sujeito, ele é, não obstante, implicitamente considerado como válido para todos. (LACOSTE, 1986, p. 28)

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” (CARDOSO, 1999, p. 317). Na “Crítica da faculdade do juízo estética”, 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, é a complacência do gosto pelo belo, e não um interesse dos sentidos ou da razão. No trecho que segue, essa narradora descreve mais uma vez as suas impressões ante aquela misteriosa mulher:

Um soluço instantâneo rompeu-lhe a garganta – ela levou o vestido ao rosto e correu a abater-se sobre a cama. Atônita, eu não sabia que atitude tomar – devia consolá-la, devia esperar, a fim de não interromper a onda de lembranças que lhe arrancara aquele soluço? Venceu o egoísmo, primeiro porque eu não sabia que palavras dizer, que espécie de consolo ministrar a uma pessoa cujo mal se ignora – depois porque, como quase todo mundo, interessava-me vivamente em saber detalhes daquele passado obscuro. Quantas e quantas vezes, absorvida num afazer mecânico, pensara no mistério dessa existência, aventura e conjecturas que só poderiam ser absurdas. Diziam tanta coisa, sussurrava-se ainda mais e, ao certo, sabia-se tão pouco a respeito daquela bizarra criatura! Graças ao papel privilegiado que representava junto à família, pude perceber muitas coisas, e adaptá-las ao que supunha. Assim, cheguei a formar uma figura mais ou menos inteira, mas longe de corresponder à realidade. Dona Nina escapava sempre a qualquer conjectura, do mesmo modo como em sua presença jamais se encontrava o que fosse firme e francamente delineado. Seria um bem, seria um mal? O certo é que ela sempre despertava interesse, e não raras vezes paixão. (CARDOSO, 1999, p. 317)

O “interesse” que Nina desperta em Betty nada tem a ver com o interesse com que se concebe o bom ou o agradável. De acordo com Kant, tanto o bom quanto o agradável

[...] concordam em que eles sempre estão ligados com interesse ao seu objeto, não só o agradável, e o mediamente bom (o útil), que apraz como meio para qualquer amenidade, mas também o absolutamente e em todos os sentidos bom; a saber, o bem moral, que comporta o máximo interesse. Pois o bom é o objeto da vontade (isto é, de uma faculdade da apetição determinada pela razão). Todavia, querer alguma coisa e ter complacência na sua existência, isto é, tomar um interesse por ela, é idêntico. (...) O agradável e o bom têm ambos uma referência à faculdade da apetição e nesta medida trazem consigo, aquele uma complacência patologicamente condicionada (por estímulos), este uma complacência prática, a qual não é determinada simplesmente pela representação do objeto, mas ao mesmo tempo pela representada conexão do sujeito com a existência do mesmo. Não simplesmente o objeto apraz, mas também sua existência. (CARDOSO, 1995, p. 54)

No trecho do diário de Betty citado acima, “interesse”, “paixão” nada mais são que o sentimento de prazer ou desprazer que Nina provoca em todos que a rodeavam: “como quase todo mundo, interessava-me vivamente em saber detalhes daquele passado obscuro” (CARDOSO, p. 49). Eis aí o aprazimento universal do belo sem conceito apresentado por Kant. Betty considera a beleza como uma qualidade de Nina, seu objeto de contemplação. Nesse sentido, esta mulher, encarnação do belo, seria objeto de complacência para qualquer uma das pessoas que a cercavam na Chácara dos Meneses, onde despertara tanto encanto e deslumbramento. Para a governanta, todas as atitudes das outras personagens em relação a Nina estariam sempre marcadas pelo enlevo ante sua beleza: “Quanto ao Sr. Demétrio, sua recepção foi mais calorosa do que eu esperava – dir-se-ia, literalmente, que ele estava surpreendido e emocionado com a beleza de Dona Nina” (CARDOSO, p. 61).

Segundo Kant (1995), na medida em que o juízo do sujeito que contempla é estético, e não lógico, contendo simplesmente uma referência da representação do objeto a esse sujeito, a complacência universal do belo não pode surgir de conceitos. Trata-se de uma universalidade subjetiva, proporcionada pela liberdade do sujeito com relação a qualquer interesse. Assim, quando se diz, num julgamento estético ‘refletido’, que uma coisa é bela, julga-se também que o seja para outrem. Fala-se da beleza como de uma propriedade das coisas, exigindo, portanto, a adesão dos outros.

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 (Cf. CARDOSO, 1999, p. 318), 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). Dessa forma, confirmam-se também, em Betty, a terceira e a quarta definições do belo que aparecem na “Crítica da faculdade do juízo estética” (KANT, 1995), as quais consistem, respectivamente, na beleza “como a forma da finalidade de um objeto” e no belo “reconhecido sem conceito como objeto de uma satisfação necessária”.

### 2.3 A ARTE TRANSFIGURADORA DA EXISTÊNCIA

Em seu primeiro livro, *O nascimento da tragédia*, de 1872, Nietzsche expõe a base de seu pensamento sobre a arte. Essa obra nietzscheana tem dois objetivos principais: a crítica da racionalidade conceitual instaurada na filosofia por Sócrates e Platão e a apresentação da arte trágica, expressão das pulsões artísticas dionisíaca e apolínea, como alternativa à racionalidade. Nietzsche responsabiliza a “estética racionalista” socrática pela introdução da lógica, da teoria e do conceito na arte, visto que, segundo essa estética, a criação artística deve derivar da postura crítica. Na medida em que subordina a beleza à razão, essa atitude desclassifica, desvaloriza o poeta trágico por ele não ter consciência do que faz e não apresentar claramente o seu saber.

Há, portanto, em *O nascimento da tragédia*, uma antinomia entre arte trágica e metafísica racional. O “socratismo estético” subordinou o poeta ao teórico, ao pensador racional, ao mesmo tempo em que considerou a tragédia como algo irracional, um compromisso de causas sem efeito e de efeitos sem causas. Nietzsche defende, porém, que a arte trágica é a “atividade que dá acesso às questões fundamentais da existência, e se constitui, ainda hoje, como antídoto à metafísica racional” (MACHADO, 1994, p. 137). A este respeito, Machado acrescenta:

O motivo é que, enquanto a metafísica é incapaz de expressar o mundo, em sua tragicidade, pela prevalência que concede à verdade em detrimento da ilusão, ou pela oposição que estabelece entre a essência e a aparência, na arte a experiência da verdade se faz indissolivelmente ligada à beleza, que é uma ilusão, uma aparência. (MACHADO, 1994, p. 137)

Ou seja, enquanto o espírito científico acredita poder conhecer, através da causalidade do pensamento, os abismos mais longínquos do ser e até mesmo curar a ferida da existência, a experiência trágica, dionisíaca, é capaz de justificar a existência do pior dos mundos, transfigurando-o através da música e do mito (MACHADO, 1994).

Em *Arte e verdade*, Maria José Rago Campos (1992) afirma que, em Nietzsche, a reflexão sobre a arte pode ser vista como um pretexto para a crítica do valor da verdade. “Entretanto, a referência à arte não assume o caráter de uma observação ocasional, ela é uma indicação essencial: a aparência que o artista cria não transcende o mundo, é uma realidade selecionada, mais verdadeira que a ‘realidade’ do mundo conceptual” (CAMPOS, 1992, p. 17). Para Campos, que acredita que o reconhecimento da “positividade da arte” não implica, em Nietzsche, uma negação da filosofia, o que esse pensador deseja, em última análise, “é uma filosofia que assuma a experiência trágica para afirmar a vida, ou mesmo re-inventá-la” (CAMPOS, 1992).

Nietzsche, em sua “Tentativa de autocrítica” a’ *O nascimento da tragédia*, esclarece que, neste livro,

já no prefácio a Richard Wagner é a arte – e não a moral – apresentada como a atividade propriamente metafísica do homem; no próprio livro retorna múltiplas vezes a sugestiva proposição de que a existência do mundo só se justifica como fenômeno estético (NIETZSCHE, 1992b, p. 18).

*O nascimento da tragédia* inicia com a afirmação de que “o contínuo desenvolvimento da arte está ligado à duplicidade do apolíneo e do dionisíaco, da mesma maneira como a procriação depende da dualidade dos sexos, em que a luta é incessante e onde intervêm periódicas reconciliações” (NIETZSCHE, 1992b, p. 27). Nietzsche toma estas definições dos gregos, que, segundo ele, revelam os profundos ensinamentos secretos de sua arte não por meio de conceitos, mas nas “figuras penetrantemente claras de seu mundo dos deuses”. Na história da arte grega,

ambos os impulsos, tão diversos, caminham lado a lado, na maioria das vezes em discórdia aberta e incitando-se mutuamente a produções sempre novas, para perpetuar nelas a luta daquela contraposição sobre a qual a palavra comum “arte” lançava apenas aparentemente a ponte; até que, por fim, através de um miraculoso ato metafísico da “vontade” helênica, apareceram emparelhados um com o outro, e nesse emparelhamento tanto a obra de arte dionisíaca quanto a apolínea geraram a tragédia ática. (NIETZSCHE, 1992b, p. 27)

Os dois impulsos apresentados por Nietzsche – o apolíneo e o dionisíaco – representam os universos artísticos, separados entre si, do sonho e da embriaguez, respectivamente. O universo do sonho é constituído pela bela aparência da forma artística; o universo da embriaguez é o próprio fundo existencial da verdade ocultada e, ao mesmo tempo, evocada por essa forma bela.

A descoberta de Dionísio constitui o ponto central da teoria apresentada por Nietzsche em *O nascimento da tragédia*. No mundo histórico dos gregos, a pulsão dionisíaca evoca os Titãs vencidos pelos deuses do Olimpo, e só a pulsão apolínea confere seu sentido à dor dionisíaca, justificando-a pela visão apaziguadora, pela imaginação libertadora que ela fez nascer. A natureza dessa experiência grega do dionisíaco é explicada pelo fato de que no próprio âmago da civilização apolínea da medida, encontra-se a possibilidade sempre ameaçadora do caos titânico da natureza primitiva, provocado pelo descomedimento, pela *hybris*. Esse elemento titânico da arte trágica provém da natureza que, em sua essência, é contradição e dor, porque é poder de criação e de metamorfose. Assim, o homem dionisíaco, ao perder a sua identidade individual no êxtase da natureza, empolgado pelos cantos e danças das festas em honra de Dionísio, descobre o Uno originário, ou seja, a vontade única e eterna que está por trás do nascimento e da morte dos fenômenos individuais.

A nosso ver, é esse emparelhamento, essa duplicidade nietzscheana do apolíneo e do dionisíaco que constitui, em *Crônica da casa assassinada*, o plano filosófico das confissões de Ana. 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, a 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)

De modo prescritivo e imperativo, afirma Nietzsche (1992b, 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”. Em *Crônica da casa assassinada*, 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)

De acordo com Nietzsche (1992b, p. 40-41),

Apolo, como divindade ética, exige dos seus a medida e, para poder observá-la, o autoconhecimento. E assim corre, ao lado da necessidade estética da beleza, a exigência do “Conhece-te a ti mesmo” e “Nada em demasia”, ao passo que a auto-exaltação e o desmedido eram considerados como os demônios propriamente hostis da esfera não apolínea, portanto como propriedades da época pré-apolínea, da era dos Titãs e do mundo extra-apolíneo, ou seja, do mundo dos bárbaros.

No romance de Lúcio Cardoso, Ana, ao perceber o encanto de Nina, passa a procurar em si mesma alguma luz, alguma música que a torne humana e digna de interesse para os outros, e se espanta com o aspecto sombrio, soturno, de seu próprio ser:

Surpreendeu-me em primeiro lugar o silêncio que havia em torno da minha pessoa; sim, jamais presenciara quietude igual, uma tão completa ausência de ritmos ou de dissonâncias; era qualquer coisa álgida, fluida, escorregadia como o sono da morte – e era isto o que denunciava a minha mediocridade. (CARDOSO, 1999, p. 106)

Como tivesse percebido no olhar de seu esposo, Demétrio, uma paixão por Nina, Ana vê seu mundo de estabilidade e permanência desmoronar, pois aquele mesmo olhar, quando se voltava para ela, era de total desprezo:

Não me senti propriamente humilhada, nem infeliz, pois era indiferente ao que ele pensasse a meu respeito. Mas aquele olhar, nascido de tão cálidas profundezas, como que demudou aos meus olhos a presença tangente da realidade. [...] Olhei-me depois ao espelho e assustou-me a minha palidez, meus vestidos escuros, minha falta de graça. Repito, repito indefinidamente, era a primeira vez que aquilo me acontecia e eu fitava minha própria imagem como se estivesse diante de uma estrangeira. Aquilo não durou mais de um minuto – era eu, eu mesma, aquele ser que se contemplava do fundo do espelho, meus olhos, minhas mãos, os lábios que se moviam em silêncio... [...] De pé, lamentável, eu era como uma criatura abandonada pelo seu criador. (CARDOSO, 1999, p. 106-107)

Tomada de inveja por Nina, Ana passou a seguir a cunhada por todos os cantos da Chácara:

[...] a verdade é que eu não a perdia de vista, acompanhava-a como uma sombra, espreitava-a pelas frestas, através das portas entreabertas, junto às vidraças descidas, de qualquer modo que pudesse vislumbrar sua silhueta estranha e magnética. [...] Foi esta curiosidade que me revelou a presença tácita do demônio. [...] À força de farejar, de espreitar, de seguir como um animal cauteloso e faminto, acabei descobrindo a pista infernal que me levaria a este fogo onde hoje me queimo. (CARDOSO, 1999, p. 108)

Na Grécia antiga, o assombro com que o homem apolíneo mirava o servidor ditirâmico de Dionísio era, segundo Nietzsche (1992b, 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 marca 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).

Ana tenta reagir ao elemento dionisíaco instaurado por Nina, na medida em que, sofrendo as limitações de sua posição, sente-se lograda pelo poder da cunhada:

[...] eu comigo mesma imaginei, vendo o sofrimento oriundo dessa pequena e quase fictícia traição, o que não esconderia ele de exato, da grande e tormentosa paixão que o encadeava a Nina, dos encontros que já haviam tido, das palavras que já haviam trocado, de tudo enfim que eu jamais saberia, nem nesta vida e nem na outra. (CARDOSO, 1999, p. 161)

E ela procura justificar a seu confessor as razões de sua obsessão e de seu abatimento:

(Padre, foi um reflexo dessa felicidade que eu vislumbrei instantes depois. E era uma luz tão quente a que jorrava dos seus olhos, tão verdadeira, que me desnudou como se rompesse véus que me sepultassem de há muito. Como sob um relâmpago, eu me reconheci inteira diante dos seus olhos. Perdê-lo, sabê-lo já perdido para sempre, foi de modo rápido me constituindo, tornando-me pálida e definitiva, tal como o sou agora. Compreende por que nada mais me importava, nem Deus, nem meu marido, nem o escapulário. Compreende, Padre?) (CARDOSO, 1999, p. 162)

A despeito desse sentimento de disputa em relação a Nina e do apego de Ana ao plano apolíneo, já neste momento ela fareja a interdependência entre ambas: “Coisa estranha, assim que nos sentimos libertos de sua presença, não houve entre nós nenhuma sensação de alívio. Como que nos achávamos irremediavelmente acorrentados ao sortilégio daquela mulher” (CARDOSO, 1999, p. 164). Ela vê o desespero de Alberto por perder a amada e sente a impotência de seu amor frente a cegueira do jardineiro, para quem a única possibilidade que restava era a morte:

[...] desde a partida de Nina, levada a efeito logo após a discussão no quarto, que sua alma não mais se achava entre nós. [...] Não sei se éramos todos conscientes dos sentimentos que sacudiam a alma do jardineiro – mas eu, que sabia da menor de suas oscilações, que raiva, que desespero por não poder completar o vazio que o dominava, por não ter poderes para anestésias naquela mente envenenada a imagem da mulher que o obsedava! (CARDOSO, 1999, p. 168)

Ao assistir a morte de Alberto, Ana enxerga a dimensão trágica do jardineiro, ao mesmo tempo apolínea e dionisíaca: “De pé, paralisada, eu o fitava como se o visse pela primeira vez, tanto me habituara à sua forma apenas projetada em meu pensamento, tanto essa forma agora se chocava ante a realidade, e procurava moldar àquele corpo de carne a figura de um sonho [...]” (CARDOSO, 1999, p. 171). Alberto é o belo mancebo que esconde, no fundo de sua alma sentimentos profundos, extremos. Na embriaguez de sua juventude, ele se entrega ao amor e à morte, que, na verdade, consistem nada mais são que os impulsos mais primitivos da natureza humana.

Baseado numa reflexão de Schopenhauer acerca do homem “colhido no véu de Maia”, ou seja, no estado de ilusão apolínea e de crença no princípio da individualidade, Nietzsche (1992b) menciona o terror que se apodera do ser humano quando a razão parece sofrer uma exceção em algumas de suas configurações e ele é transviado pelas formas cognitivas da aparência. “Se a esse terror acrescentarmos o delicioso êxtase que, à ruptura do *principium individuationis*, ascende do fundo mais íntimo do homem, sim, da natureza, ser-nos-á dado lançar um olhar à essência do dionisíaco, que é trazido a nós, o mais de perto possível, pela analogia da embriaguez” (NIETZSCHE, 1992b, p. 30).

Em *Crônica da casa assassinada*, tomada pelo arrebatamento dionisíaco que a morte de Alberto desperta, Ana passa a concebê-lo em sua realidade natural, autêntica – como “um corpo de carne”, e não apenas como uma imagem de sonho – e, também embriagada pelo amor e pela morte, se esvanece em completo auto-esquecimento, ao ponto, inclusive, de admitir passar-se por Nina:

[...] a morte se avizinhava. Foi esta idéia, creio, que me deu forças para precipitar-me, porque não podia, confesso que não podia mais e, abatendo-me aos seus pés, coloquei com violência meus lábios sobre aqueles lábios que a espuma tingia. O que eu disse naquele minuto, Padre, nem eu mesma

poderia repetir, eram palavras desconexas, coisas insanas, que pareciam ditas por outra pessoa e que, lembradas mais tarde, causaram-me pânico e vergonha. Naquele minuto, era uma voz rouca que as pronunciava, enquanto me abraçava ao corpo ensangüentado, colando minha face nele, misturando minhas lágrimas, enfim libertas, ao seu sangue ainda morno. Ah, tocava-o finalmente, tocava-o ainda com vida, sentindo que cada estremecimento meu, pelo seu ímpeto, fazia diminuir a sua força, e que cada um dos meus beijos, pelo seu transporte, antecipava um pouco a sua morte. Houve um momento em que o vi abrir os olhos, fitar-me como se entendesse o que se passava. Um jato de esperança atravessou-me literalmente o ser, e eu julguei que, ainda que fosse unicamente por intermédio de uma palavra, ou de um sorriso, eu poderia ser redimida, e o ódio não habitaria mais para sempre o meu coração. Uma única palavra, um sorriso, repito, não de amor ou de convivência, mas apenas de entendimento – era tudo o que eu esperava. Seus lábios se moveram, ia dizer qualquer coisa, talvez uma palavra de adeus. Colei-me ainda mais ao seu corpo, esforçando-me para não perder aquela suprema mensagem – e então, distintamente, ouvi que ele pronunciava um nome – NINA. Ah, Padre, não sei que vento de loucura se apossou de mim, mas vendo-o fechar os olhos de novo, beijei-o ainda uma vez na boca, enquanto mentia: “É Nina, meu amor, é Nina quem está aqui ao seu lado.” (CARDOSO, 1999, p. 171-172)

Segundo Nietzsche (1992b, p. 31), “sob a magia do dionisíaco torna a selar-se não apenas o laço de pessoa a pessoa, mas também a natureza alheada, inamistosa ou subjugada volta a celebrar a festa da reconciliação com seu filho perdido, o homem”. É este o estado em que se encontra Ana durante os arroubos provocados pela morte de Alberto, a única vez em que tocara o corpo e beijara os lábios de seu amado. Sobre o estado dionisíaco, Nietzsche (1992b, p.31) acrescenta:

Agora o escravo é homem livre, agora se rompem todas as rígidas e hostis delimitações que a necessidade, a arbitrariedade ou a “moda impudente” estabeleceram entre os homens. Agora, graças ao evangelho da harmonia universal, cada qual se sente não só unificado, conciliado, fundido com o seu próximo, mas um só, como se o véu de Maia tivesse sido rasgado e, reduzido a tiras, esvoaçasse diante do misterioso Uno-primordial. Cantando e dançando, manifesta-se o homem como membro de uma comunidade superior: ele desaprendeu a andar e falar, e está a ponto de, dançando, sair voando pelos ares. De seus gestos fala o encantamento. Assim como agora os animais falam e a terra dá leite e mel, do interior do homem também soa algo tão extasiado e enlevado, como vira em sonho os deuses caminharem.

Através da tragédia que vivencia, Ana se aproxima de Alberto e também de Nina, que considerava como inimiga. 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 (1992b, 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, 1992b, p. 41). Ana, ao investir na luta contra Nina, acaba por intensificar seu próprio papel no plano trágico de *Crônica da casa assassinada*:

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 Dionísio, 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, ao invés de excluir o seu caráter de símbolo da arte, na verdade, reforça-o. De acordo com Nietzsche (1992b, p. 31), o homem dionisiaco, 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 dionisiaca quanto o sonho apolíneo são imprescindíveis. A nosso ver, Nina e Ana são faces da mesma moeda que é a arte trágica, a qual constitui, conforme a teoria nietzscheana, um remédio contra o niilismo e o denegrir metafísico das aparências.

#### 2.4 A VERDADE CONCRETIZADA NA ARTE

Em *A origem da obra de arte*, conferência proferida em 1935, Heidegger procede, a um trabalho de desconstrução dos pressupostos da concepção tradicional da criação artística e da dialética secular da arte e da natureza, na medida em que tenta superar a metafísica ocidental, relacionando-a com sua origem esquecida. A concepção metafísica da arte é atribuída, sobretudo, à estética tradicional. Segundo Heidegger (*Apud* LACOSTE, 1986), a estética considera a obra de arte como um objeto (voltado para nós) e, mais precisamente, como o objeto de uma percepção sensível (de uma *aísthêsis*). Além disso, essa percepção sensível seria definida como uma vivência, uma experiência psicológica, que caracteriza tanto a contemplação quanto a criação das obras de arte. Desse modo, a obra de arte se relacionaria exclusivamente com os estados psicológicos do homem, ou seja, com seus sentimentos, seu gosto, sua sensibilidade.

O que se encontra em Heidegger, portanto, é uma crítica dessa estética, que não passaria de uma fisiologia aplicada. Heidegger busca reencontrar a necessidade absoluta da arte, relacionando-a mais com a verdade do que com a beleza, ou seja, com um saber (*Wissen*) e não com o excitante de nossos afetos, de nossas emoções. Nesse sentido, Heidegger vincula

a obra de arte (e o artista) à sua origem, que é a arte, e procura a essência da arte na verdade que se manifesta e não em alguma produção que se oporia à natureza.

Em Heidegger (1992), a arte é definida como o “pôr-se-em-obra da verdade do ente”. Sendo assim, a arte está dedicada, por essência, à verdade. Isso não quer dizer, no entanto, que a arte seria a reprodução “verdadeira” do real, o que representaria uma retomada da concepção tradicional da verdade como adequação a um objeto. A análise heideggeriana traz uma definição mais original da verdade como desvendamento. A unidade da obra de arte, que repousa em si mesma, nasce de um conflito entre o mundo da claridade, “do destino dos homens”, e a obscuridade da Terra. A plenitude da obra é o fruto de um equilíbrio entre o mundo histórico e a terra inumana.

No diário de André, de *Crônica da casa assassinada*, a personagem Nina aparece, a nosso ver, como imagem da verdade heideggeriana concretizada na obra, na medida em que, pelo seu caráter dúbio de mãe e amante do narrador, é concebida como um ser ambíguo, marcado pelo contraste entre clareza e obscuridade, entre mistério e esclarecimento:

Não, por mais que eu repetisse “é minha mãe, não devo fazer isto”, e imaginasse que era assim que todas elas procediam com os filhos, não podia fugir à embriaguez do seu perfume, nem à força da sua presença feminina. Era eu, eram os meus dezesseis anos em fúria que acordavam àqueles simples gestos de mulher. Tudo o que eu podia supor como atributo de uma fêmea, sua irradiação morna, seu contato macio e atraente, seu cheiro de carne e de segredos conjugados, ali se encontrava junto a mim, e a mãe que durante dezesseis anos eu não conhecera, em vão invocava naquele instante, em vão repetia o seu nome, e dizia-lhe a responsabilidade e o respeito, a ternura e a veneração – cego, perdido, tudo se aniquilava no fundo do meu ser arrepiado e em confusão. Os dedos iam e vinham e eu, tenso, esforçava-me ao seu lado para não submergir definitivamente, quando ela, atraindo-me, colocou minha cabeça sobre o seu seio. (CARDOSO, 1999, p. 190-191)

Nina, ao mesmo tempo mãe e amante de André, é responsável pela imersão desse rapaz no plano da existência autêntica, marcada pelos perigos que marcam a condição do homem no mundo.

A verdade, cujo advento, para Heidegger, é a essência da obra de arte, é o desvendamento do ente. A verdade como não encobrimento é uma luta entre o esclarecimento e a obnubilação. Assim, “longe de ser somente contemplada por uma ‘teoria’, a verdade é a conquista de uma abertura” (LACOSTE, 1986, p. 87–88). Isso porque: aquilo que a obra

revela envolve o seu intérprete, que participa do acontecer da verdade. Conforme 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.

A interpretação heideggeriana, 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-vem das partes ao todo, movimento esse 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, 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” (NUNES, 1994, p. 393). Nesse 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 fragmento:

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)

A relação entre Nina e André é caracterizada pelo contato direto, físico mesmo, o que assinala a perspectiva prática em que tal relação é concebida.

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*, 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 (HEIDEGGER, 1992). A arte constitui, portanto, a linha do pensamento não representacional, poético, que estabelece um contraponto à dominância do ente que vigorou historicamente na Filosofia. De acordo com o pensamento heideggeriano, 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).

Em *Crônica da casa assassinada*, 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 liberta-nos das nossas relações habituais com o mundo e a Terra, e, que por sua presença insólita, faz-nos permanecer na verdade que advém nela e por ela (HEIDEGGER, 1992). 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 pôr-se-em-obra da verdade” (HEIDEGGER, 1992, p. 30).

Heidegger (1992) 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” (HEIDEGGER, 1992, p. 35). 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* heideggeriano 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*. 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 (HEIDEGGER, 1990).

Tudo isso redundando na finitude do homem, que é mortal e sem fundamento último, metafísico ou teológico (HEIDEGGER, 1990). 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 partir da definição da essência da arte como concretização da verdade em obra e da essência da criação como salvaguarda, Heidegger tenta pôr fim ao privilégio do artista criador. Ao instalar-se na obra, a verdade cria o artista, ao invés de ser posta por ele num ente. Na medida em que consiste na condição de um ente que a revela como tal, essa verdade requer uma salvaguarda. Heidegger supera, portanto, a oposição entre a contemplação e a criação, entre o gosto e o gênio. Traduzindo o postulado heideggeriano da obra como origem do artista, Nina dá origem a André, tanto no sentido natural de mãe (“a carne que me concebera”) quanto no sentido ontológico da verdade que revela ao homem o seu próprio 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 mordía 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)

Conforme Heidegger (1992), a arte, salvaguarda criadora da verdade na obra, na medida em que deixa advir a verdade do ente, com fidelidade e respeito, é *Dichtung*, ou seja, poesia. Para o filósofo,

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. A essência da arte, na qual repousam simultaneamente a obra de arte e o artista, é o pôr-se-em-obra-da-verdade. A partir da essência poetante da arte acontece que, no meio do ente, ela erige um espaço aberto, em cuja abertura tudo se mostra de outro modo que não o habitual. (HEIDEGGER, 1992, p. 58)

André traduz este caráter poético da verdade através da descrição do contato físico entre ele e Nina:

Deixamo-nos cair sobre um banco de pedra, enquanto ela murmurava invocando um testemunho invisível: “Que posso fazer, que adianta, meu Deus?” Todo o meu impulso, como um fogo que me devorasse, era para esmagar aquela possível dúvida, aquela última defesa, e inutilizar o resto de temor que ainda parecia retê-la. Eu já sabia que ela não teria mais forças para recuar, nem para me recusar nenhuma oferta, mas demorava a minha vitória porque a queria inteira, sem nenhum resquício de remorso ou de dúvida. Mas já as palavras não nos serviam mais, e não conseguíamos nos identificar novamente através de nenhum outro meio que não fosse a atração que nos impelia para os braços um do outro, e que afinal uniu nossos lábios, no primeiro e no mais desesperado dos beijos de amor. (CARDOSO, 1999, p. 261)

A verdade que acontece na arte faz-se obra porque a verdade, enquanto velamento e desvelamento, acontece poeticamente. Conforme a concepção heideggeriana, tanto a criação da obra quanto a sua salvaguarda são poéticas, cada uma à sua maneira (HEIDEGGER, 1992). Ou seja: “uma obra só é real como obra na medida em que nos livramos do nosso próprio sistema de hábitos e entramos no que é aberto pela obra, para assim trazermos a nossa essência a persistir na verdade do ente” (HEIDEGGER, 1992, p. 60).

A abertura do mundo é o aspecto clarificador do acontecer da verdade na obra. A verdade enquanto desocultação possui a beleza como um de seus modos (HEIDEGGER, 1992, p. 45). Para André, em *Crônica da casa assassinada*, a revelação do mundo acontece justamente na forma de beleza:

Uma onda de entusiasmo, sucedendo àquele período de depressão em que comecei a caminhar através das minhas descobertas, varreu-me o ser como uma lufada de primavera: cheguei a rodopiar pelo meu quarto, ensaiando uns passos de valsa. Debrucei-me à janela, aspirei o ar seco que vinha dos pastos, e examinei demoradamente o recorte da Serra do Baú que ao longe ia se azulando – e como a vida me pareceu de repente terrivelmente grave e bela, com um sentido que eu ainda não adivinhara até aquele momento, mas que existia, e dava cor às árvores e às folhas, às nuvens, ao céu, a tudo enfim o que resplandecia e palpitava de infinito amor. Senti-me grato por existir, e cheguei mesmo a pensar em ajoelhar-me, e agradecer a Deus, qualquer que Ele fosse, a graça de me ter feito presente a todas essas maravilhas. De instantes assim, eu sei, é que são feitos os transportes de certas loucuras. (CARDOSO, 1999, p. 254)

Nina, sendo a própria imagem da poesia, é responsável pelo desvendamento do ser de André, ou seja, pela sua constituição como homem:

Fitava-me, e à medida que assim o fazia, por estranho processo cuja razão eu não chegava ainda a entender, sentia aumentar-me aos seus olhos, amadurecer-me e cristalizar-me numa forma definida: alguém. É que pela primeira vez ela me via, e não a um outro qualquer por trás da minha personalidade, um eco, a sombra de um passado. Naquele segundo, quem existia era eu mesmo, e ela escutava minha aparição, atenta, seguindo em meu rosto os sinais dessa metamorfose, e os traços desse processo que me esculpia total. Esta impressão, no entanto, não durou muito, mas ainda assim subsistiu o suficiente para inflar o mundo inteiro de uma poderosa magia, transbordando-o dos limites habituais, materializando-se e escorrendo em torno de nós como uma matéria absurda e luminosa – , depois tudo regressou à estreiteza habitual, como se a realidade única, a verdade

fundamental daquela transfiguração, fosse apenas um relâmpago chispando, forte demais para a nossa natureza, deixando-nos e novo abandonados à obscuridade e à mentira. (CARDOSO, 1999, p. 259)

O acontecer poético da verdade assume a forma de um rápido relampejar. Mas é através dessa oscilação entre luz e sombra que o ser revela-se ao homem.

No diário de André, acontece a dupla ocultação atribuída por Heidegger ao acontecer da verdade. Segundo Heidegger (1992), a verdade é não-verdade, na medida em que lhe pertence o domínio da proveniência do ainda-não-(des)-ocultado, no sentido da ocultação. Na des-ocultação como verdade advém simultaneamente o outro “des” de um duplo negar-se (*Verweeheren*). Em *Crônica da casa assassinada*, o beijo, que para André significa o desvendamento primevo da verdade, para Nina, representa um veículo que traz de volta uma experiência do passado:

– Oh, André! – exclamou num tom estranho.

E o meu nome, assim pronunciado, pareceu-me designar um ser ausente, desconhecido de mim mesmo, e que as circunstâncias, inesperadamente, houvessem reinstalado diante de nós. O banco, a noite, o jardim seriam os mesmos – mas aquele sentimento, vivificado com tão grande rapidez, não nos pertencia, pelo menos não pertencia a mim, eu não o conhecia, e saturava-me de uma presença que me despersonalizava. Tive ímpeto de sacudi-la e perguntar: “Sim, André sou eu, mas não é a mim que sua voz reclama, nem seus olhos me vêem, aqui onde estou parado. Por quê?”, enquanto ao mesmo tempo ia compreendendo a inutilidade dessas palavras, e avaliando o quanto aquele beijo, unindo, havia nos separado. Porque para ela não havia outro beijo que não fosse memória daquele beijo que devia ter trocado, quem sabe ali mesmo, ao sopro de uma noite idêntica, e que evaporando agora a realidade presente, criava essa magia capaz de substituí-la por um tempo escoado, destruído em seus limites, e no entanto suficientemente forte para regressar de seu desterro. (CARDOSO, 1999, p. 262)

André, enquanto *Dasein* que busca a abertura, assume um papel beligerante contra as sombras do passado. Mas, envolvido por Nina, que tenta buscar uma experiência antiga, ele se despersonaliza e deixa-se passar por esse outro alguém cujo espectro foi despertado pelas lembranças da amada:

Mais uma vez tive o sentimento de que eu não existia, e apesar de deixar minha mão presa entre as suas, sabia que era numa outra fase do tempo que

ela caminhava, sem dúvida alguma no mesmo local, mas dentro de acontecimentos que já se tinham desfeito há muito. Não sei quanto tempo ela ficou parada ali, olhando a paisagem que a luz da lua banhava. A estátua do Verão sobressaía serena de um maciço escuro, um tufo de samambaias brotando do seu interior como de dentro de um vaso. Ela puxou-me de novo, encostou-se ao pé da estátua, e dir-se-ia que escutava coisas que ali tinham sido ditas no passado, pois seus olhos brilhavam àquele esforço visionário, e de toda ela, como uma vaga azul, desprendia-se uma intensa impressão de felicidade. (CARDOSO, p. 265)

Mas, em seguida, cumprindo o movimento de avanço e recusa próprio da *poiesis*, André reage ao passado e elege o presente, que é o tempo em que se reconhece como ser: “Nina, precisamos viver, mas *agora*, você não compreende?” (CARDOSO, 1999, p. 265). O presente é o tempo iluminado em que a arte empreende a instauração da verdade. Em *A origem da obra de arte*, Heidegger (1992, p. 61) afirma que a arte como poesia é instauração no sentido de princípio. Portanto, se a instauração da verdade é histórica, esta só faz sentido para os homens que a vivenciam, que dela participam, num determinado momento histórico.

Em *Crônica da casa assassinada*, André, símbolo do *Dasein*, possui um caráter histórico no sentido heideggeriano, na medida em que elege o presente como o tempo da instauração da verdade e concebe o passado e o futuro, através de uma imaginação ao mesmo tempo retrospectiva e prospectiva, como momentos obscurecidos pela nuvem da ocultação. Enquanto o passado é o tempo perdido, uma sombra inconsciente, o futuro representa a escuridão da morte, enquanto possibilidade negativa do *Dasein*: “que vida era aquela, que passado, que futuro evocava, tentando aprisionar-me num esforço final, quando mais nada podia nos salvar no caminho que já agora trilhávamos. Mais nada. Ah, que miséria a nossa, e como eu sentia estremeecer na minha carne o desespero da criatura condenada.” (CARDOSO, 1999, p. 33)

O caráter histórico da arte revela a condição temporal do homem. Segundo Nunes (1994, p. 401-402), em Heidegger, o modo essencial da verdade ajusta-se, pelo seu caráter temporal, à finitude humana, tematizada em *Ser e tempo*. Além disso, a projeção temporal do acontecer poético excede o presente e funda a verdade, instalando-a como obra. Segundo Heidegger, é o poeta que, ao denominar as coisas, instaura uma ordem duradoura, na medida em que as arranca ao caos original.

O poético, para Heidegger (1992), é a irrupção do ente que faz a verdade acontecer, abrindo o espaço de sua aparição a partir da terra que se desvela, e antecedendo a idéia e a possibilidade. Nesse sentido, o acontecer poético, na sua superabundância irradiante, é doação; e se intuimos a idéia numa vivência pontual, deve-se isso à projeção temporal do acontecer poético, que excede o presente, e funda a verdade, instalando-a como obra (NUNES, 1994). Esse papel poético de instauração da verdade é encarnado por André em seu diário, na medida em que ele entra em integração total com Nina, símbolo da verdade e, nessa integração volta à fonte original de seu ser, extrapolando a dimensão temporal do presente e, não apenas vislumbrando, mas participando, através de uma temporalidade autêntica, tanto do passado em que foi concebido, quanto do futuro em que o aguarda a morte:

Tão poderosa, tão incisiva era a ação da sua presença, que mesmo quando já não se achava comigo, sentia-me ligado a ela; ando, e meus passos como que correspondem a uma música oculta que nos une, e então sei que ela me pertence, como eu a ela, e que isto é uma lei a que nenhuma força poderia nos subtrair. Ah, como éramos fortes, como éramos poderosos em nosso entendimento! E no entanto, coisa curiosa, não posso designá-la como “aquela mulher”, e muito menos como “minha mãe”. Não é nem uma coisa e nem outra. Não é a mulher exterior a mim, que possa ser designada “esta” ou “aquela”, nem o ser que me deu nascimento, alimentando-me com seu sangue e sua seiva. Talvez a qualquer outra mulher não me sentisse tão identificado assim. Não somos pessoas diferentes, esta é a razão, somos uma única e a mesma pessoa. (Porque o deus do amor é um deus hermafrodita – reunindo na mesma criação dois sexos diferentes, esculpiu a imagem do ente de sabedoria e conhecimento que da sua dualidade faz o paradigma da perfeição.) Mulher e mãe, que outro ser híbrido poderia condensar melhor a força do nosso sentimento? Amá-la é reintegrar-se no que fui, sem susto e sem dificuldade. É a volta ao país de origem. Amando-a como homem, sinto que deixo de ser eu mesmo para completar esta criatura total que deveríamos ter sido antes do meu nascimento. Nesta fome de conjunção não pode haver pejo, porque não há imoralidade. Quando ela me falta, ou parece desinteressar-se de mim, sinto-me furtado numa parte do que sou, carecente, incompleto. Está cega toda uma parte daquilo que me forma. As estrelas podem despencar do céu, e as cores desatarem no alto promessas de novas estações – são míopes os olhos meus que assistem a esses fenômenos. Este é o motivo por que vagueio, e apalpo sem reconhecer os objetos que me cercam, como um homem que houvesse perdido a própria sombra. (CARDOSO, 1999, p. 331)

Em *Crônica da casa assassinada*, Nina, esse ser que “avançava com segurança”, com “singular destreza” no “porão escuro” do Pavilhão, esse ser que possui a “ciência da obscuridade” (Cf. CARDOSO, 1999, p. 266–267), se entrega em abertura total a André:

Docemente escorreguei a mão ao longo do seu tronco, sentindo encrespar-se a macieza de sua pele – e como se fosse um caminho sabido de há muito, e ali devesse desaguar, unidas, as dissonâncias do mundo, coloquei-a sobre seu sexo, que palpitou a esse contato como uma ventosa de lã. Ela estremeceu, ondulou como à chegada de um espasmo – e sob meus dedos que se faziam mais duros, e mais precisos no seu afago, senti abrir-se aquela flor oculta, e desnudar-se o mistério de sua natureza, exposta e franca, como uma boca que dissesse, não o seu nome, mas o nome do seu convite. Subi a mão, voltei a afagar-lhe o talhe, dobrei-a, venci-a ao poder do meu carinho – e afinal como um grito rompeu-se o encanto e entreabriu-se a fenda escura e vermelha daquele corpo, num riso tão moço e tão vibrátil que através dele parecia ressoar toda a música existente. (CARDOSO, 1999, p. 268)

O poético é a impactante abertura que põe em oposição mútua o mundo e a terra – esta sobressaindo em seu retraimento à custa daquele – num confronto e conflito formador da obra e que a obra mantém, entre o que se desvela e o que, velado, encoberto permanece (HEIDEGGER, 1992). Nesse sentido, a arte é um devir, um acontecer da verdade. Enquanto acontecer da verdade, a arte é poema, do grego *poiein*, recuperado por Heidegger pelo alemão *dichten*.

Arrastado por Nina, que colocou os lábios nos seus, num convite decisivo, “que não se expressava mais com os termos da dúvida” (CARDOSO, 1999, p. 339), André, simbolicamente, aceita morrer, entregando-se à fusão, ao aniquilamento desejado pela amante. Nesse mergulho no desconhecido, em que “nossos corpos se fundiam”, “o tempo cessava de contar, as formas desapareciam no exterior sem barreiras” (CARDOSO, 1999, p. 339). Não obstante a hesitação e o temor que, inevitavelmente, ele sentia num momento ou noutro, sua entrega foi total e, voltando a afogar-se nas trevas, dizia a si mesmo que se houvesse possibilidade de atravessar a barreira que cada um representa para o outro, eles o haviam feito naquela hora.

## II. MORTE E RESGATE DA ARTE

*Nenhum outro ser existira mais intensamente preso à mecânica da vida, e seu riso, como sua fala, como sua presença inteira, era um milagre que acreditávamos destinado a subsistir a todos os desastres.*

(André, em *Crônica da casa assassinada*, p. 21)

No início do seu desenvolvimento histórico, regia-se a arte através de um pressuposto pedagógico segundo o qual a sua principal função seria a de manifestar as verdades divinas. É nesse sentido que, segundo Hegel (1993), encontra-se, na arte clássica da Grécia e na arte cristã medieval, a criação divina instalada na inspiração do artista, cujo trabalho caracterizava-se por um processo de imitação. Essa arte do passado tinha a presentificação do divino, do mistério, como princípio de inteligibilidade. O fundamento religioso era realmente vivenciado pelo homem através da obra de arte, justificando-se, assim, todos os elementos concretos que, no objeto estético, permitiam a revelação do sagrado.

Entretanto, na passagem do barroco ao rococó, a arte perde seu íntimo vínculo com a religião, na medida em que esta deixa de lhe servir como substância objetiva. De acordo com Gerd Bornheim (1994), em ensaio sobre a *Estética* de Hegel, com o desaparecimento das bases religiosas da arte, todo o esplendor da arte da imitação entra em decadência e logo em seguida se faz radicalmente impossível. Hegel declara, na *Estética*, que a arte é para nós, hoje, algo do passado, visto que ela não mais possui a alta destinação que tinha outrora. Sendo assim, a arte torna-se objeto de representação e de reflexão e deixa de ter a imediateidade e a plenitude vital que possuía entre os gregos (HEGEL, 1993).

Na modernidade, época em que a lei geral do conceito passa a controlar a criatividade, a necessidade de uma ciência da arte, ou seja, de uma estética do belo, nasce justamente do fato de que a arte, historicamente agônica, não mais oferece, por si mesma, plena satisfação. Nesse sentido, afirma Hegel (1993), a arte nos convida, hoje, para uma contemplação afeita ao pensamento, não apenas com a finalidade de tornar-se novamente presente, mas sim para se saber o que ela é.

A cultura moderna da reflexão, desconhecendo o verdadeiro valor, a missão e a dignidade da arte, elege a religião e a razão como os meios privilegiados de expressão do absoluto (HEGEL, 1993). No entanto, deve-se ressaltar que a morte da arte, causada pela

perda do fundamento divino, consiste em um fato histórico relacionado estritamente à arte imitativa do passado. O que acontece com a arte novecentista é que ela, não mais podendo ser a manifestação do absoluto, passa a buscar um novo destino para a criação (BORNHEIM, 1998). Nos nossos dias, afirma Bornheim (1998, p. 39-40),

a arte passa a desenvolver-se nos moldes de uma nova e outra vitalidade, com uma vontade de expansão realmente extraordinária. Digamos que o homem se deseduca do Absoluto e passa a inventariar novos caminhos de educação. Agora, nem há exagero: a arte nunca foi de modo tão intenso vontade de criação.

Não havendo mais o conforto e a resposta preestabelecida do absoluto, a arte nem mesmo pode se amparar na subjetividade ou na objetividade como verdades definitivas, visto que, como lembra Bornheim (1998, p. 38), “a insuficiência de Deus alastra-se também para a insuficiência de sujeito e objeto”. Agora, é a ausência de referenciais que passará a ser o princípio de educação da arte, que, sem poder atribuir sentido a qualquer forma de auto-suficiência, se faz pergunta e quer-se sentido de problematização. Em seu novo caminho, a arte inverte o sentido tradicional de educação, tornando-se avessa à ideologia da resposta e entregando-se irrestrita e incondicionalmente à inventividade do ato criador (BORNHEIM, 1998, p. 42).

Portanto, é colocando em discussão seu próprio estatuto que a arte do século XX resiste à sua já decretada morte. E o aspecto fundamental dessa resistência por parte da arte é o auto-reconhecimento crítico de sua situação, pois “qualquer tributo à resposta já não passa de homenagem a um passado, agora viciado na constatação de sua cansada inutilidade” (BORNHEIM, 1998, p. 42). Desse modo, centrando-se cada vez mais na representação, cada tipo de arte passará a insistir na exploração de sua linguagem específica, colocando em xeque as delimitações de sujeito e objeto.

Contudo, cabe perguntar sobre o que se poderia dizer a respeito da existência, no século XX, de obras de arte que se orientam no sentido de resgatar a vitalidade do elemento religioso, ainda mais quando se sabe que tal busca parece circunscrever-se, anacronicamente, dentro de um contexto cristão. Isso é o que procuraremos discutir, no presente capítulo, acerca do romance *Crônica da casa assassinada*, de Lúcio Cardoso, visando a compreender o modo como, nessa obra, a nostalgia do elemento divino é problematizada pela experiência de ponta de uma linguagem que se faz extremamente questionadora da noção de verdade absoluta. Nesse sentido, partiremos de uma breve

investigação acerca da concepção trágico-cristã que caracteriza a poética cardosiana e que, de modo especial, é colocada em prática em *Crônica da casa assassinada*, para chegarmos posteriormente à discussão em torno da remissão ao imperativo religioso que é realizada nesse romance.

### 3. O SENTIDO DO TRÁGICO

Na arte da Grécia Antiga, o trágico nasce como simbolismo religioso cujo conteúdo ideológico consiste na objetivação espiritual do homem. De acordo com Werner Jaeger (2001), é com o surgimento da tragédia ática que pela primeira vez a poesia consegue a elevação de sua categoria espiritual e de sua vocação religiosa. No seio da sociedade ateniense, para a qual religião, arte e filosofia formavam uma unidade indivisível, tanto o êxtase dionisíaco do coro e dos atores quanto a elevada linguagem dos ditirambos trágicos animavam-se “pelo sopro de uma nova religião heróica” (JAEGER, 2001, p. 295). Dentro dessa concepção de arte em que todo o drama, elevado à mais alta esfera, se volta para a piedade religiosa dos espectadores, nasce a tragédia de Ésquilo, cujo mote principal é o problema religioso da dor enviada pelos deuses à vida dos homens. Na obra de Ésquilo, a vivência do destino humano e as forças divinas que estão acima desse destino são o centro da representação dramática. Desse modo, a partir da fé numa ordem divina, chega-se, através da dor, ao conhecimento: “Tudo se reduz ao efeito do destino na alma daquele que o experimenta. [...] A própria experiência da dor não interessa por si mesma. [...] A dor acarreta a agudeza do conhecimento” (JAEGER, 2001, p. 303).

Todavia, se em Ésquilo sobrepõe-se a mensagem religiosa e a fé nos deuses como fim último da existência, em Sófocles, cuja poesia representa o ápice da cultura e do espírito atenienses, é a dimensão do humano, através da representação de figuras trágicas ideais, que, segundo Jaeger (2001), constitui o elemento mais relevante da tragédia. Na medida em que coloca o humano como tal no centro da existência, Sófocles humaniza a tragédia e faz dela o modelo imortal da educação humana. Na obra de Sófocles, é a própria forma das personagens humanas eleitas pela dor que responde à pergunta sobre a essência e o sentido da existência. Seguindo a tendência antropocêntrica do espírito ático, a poesia de Sófocles possui o princípio educativo no sentido de tentar atingir a idéia do homem.

A tragédia clássica grega é o ponto de partida obrigatório de qualquer discussão acerca do trágico. No entanto, nosso interesse, neste capítulo, não se volta prioritariamente para a concepção da tragédia enquanto gênero, mas sim para o conceito de trágico, ou seja, para a visão trágica do mundo. E, quando mencionamos o tipo de representação de Ésquilo e de Sófocles, o fazemos com o fim de entender a cosmovisão que marca o trágico desde o seu surgimento nesses dois poetas. De acordo com Albin Lesky (1976), o sentido do trágico como cosmovisão foi criado sobretudo pelo pensamento moderno sobre a arte, que deixa de lado o formalismo e o normativismo da tradição aristotélica e vai além da plasmação do trágico no drama, a fim de promover uma reflexão acerca dos elementos que permitem a sua ocorrência, a saber: a situação do homem induzido por suas paixões e o estado do mundo como influenciador do destino humano.

A concepção do trágico como visão do mundo permite, a nosso ver, que se considere o seu conceito não somente dentro do gênero dramático, mas também, por exemplo, dentro de um romance, que é o caso da obra que estamos estudando. A partir de um ponto de vista que procure entender o trágico não como uma forma estanque presente apenas no gênero dramático, mas como uma virtualidade fundamental da existência humana, é possível chegar ao sentido absoluto do seu conceito, que é a pergunta pela essência do homem. Assim pensa Emil Staiger, que, em seus *Conceitos fundamentais da poética* (1997), procede à análise dos gêneros literários a partir da idéia objetiva de lírico, épico e dramático. Para Staiger (1997), lírico, épico e dramático, bem como trágico e cômico, são qualidades simples que, na medida em que representam os modos fundamentais de ser do homem, podem estar presentes, em maior ou menor grau, em cada obra de arte.

Em Staiger, os conceitos fundamentais da poética – lírico, épico, dramático, trágico e cômico – são tidos como possibilidades de resposta à pergunta antropológica sobre o que é o homem. “Em cada ‘visão do mundo’ de um poeta”, afirma o autor, “realiza-se parte daquilo que o homem pode ser em absoluto” (STAIGER, 1997, p. 198). Ou seja, o modo como cada poeta concebe o mundo constitui uma perspectiva da idéia que o homem tem de si mesmo. É dessa idéia, isto é, do desdobramento da consciência do homem sobre si mesmo, que se forma e surge a essência humana.

Ao fazer uma analogia entre os gêneros literários e os níveis da linguagem de Cassirer, Staiger associa o dramático, no qual se insere o trágico, ao nível da linguagem conceitual, em que, distanciado dos objetos, o homem traça julgamentos conscientes acerca

dos mesmos. No estilo dramático, o mundo é concebido em sua totalidade: “O mundo, o ‘se’ espiritual, torna-se ‘absoluto’, quer dizer ‘absolvido’ e na absolvição válido pura e simplesmente. Desta altura o autor dramático abarca a vida em sua diversificação” (STAIGER, 1997, p. 165). A concepção dramática da vida, com seu caráter abstrato, seria, portanto, o oposto da intimidade lírica. Staiger (1997) denomina alma à essência do lírico e espírito à essência do dramático. Em ambos os casos, diz o autor,

trata-se de virtualidades fundamentais de ser, que não têm outra realidade senão o “como” do ente, ou seja, dos objetos e estados cognoscíveis. Alma é a fluidez de uma paisagem na recordação; espírito é a funcionalidade em que se configura um todo mais amplo. (STAIGER, 1997, p. 166)

Ao espírito dramático, cabe a afirmação e a consolidação da sociedade, ou seja, a compreensão do mundo em sua totalidade, “em que cada pessoa sabe o que se passa, e onde já se imprimiram palavras de crença e leis de caráter obrigatório” (STAIGER, 1997, p. 167). Em suma, no estilo dramático, a compreensão, como fato existencial fundamental, manifesta-se poeticamente (STAIGER, 1997).

Nestas páginas, procuraremos estabelecer uma relação entre o modo de participação do trágico na essência do homem e o processo histórico da arte, que enfocaremos a partir da análise do romance *Crônica da casa assassinada*. Até que ponto a concepção trágica, fundamentalmente ligada ao sentido do humano, poderia trazer-nos a verdadeira dimensão do ser histórico da arte? Ou, indo mais além, em que medida, no contexto novecentista, o trágico, como julgamento e compreensão do mundo e da existência, poderia promover uma espécie de intervenção no sentido de resgatar o elemento vital da arte? Ao voltarmos a nossa abordagem para tais questões, procuraremos enfocá-las à luz da discussão sobre a transcendência do trágico.

Partindo da definição de Goethe, que concebeu o trágico basicamente como uma “contradição irreconciliável”, Lesky (1976) leva o problema do sentido do trágico até à distinção entre uma tragédia vinculada a um plano absoluto transcendente, recebendo dele seu nexos, e uma outra que não possui pontes para uma realidade superior, e que acaba necessariamente em desespero ou em absurdo. Como Goethe não tivesse dito nada a respeito dos pólos da contradição irreconciliável, em Lesky, o conceito de trágico ganhará três definições: a visão cerradamente trágica do mundo, o conflito trágico cerrado e a situação trágica. A visão cerradamente trágica, explica Lesky (1976, p. 30), é a “concepção

do mundo como lugar de aniquilação, inacessível a qualquer solução e inexplicável por nenhum sentido transcendente, de forças e valores que necessariamente se contrapõem”. O conflito trágico cerrado e a situação trágica é que vão apontar para a existência de um plano superior. A diferença entre ambos é a de que, enquanto, no conflito trágico cerrado, a morte e a ruína têm seu significado conferido pelas leis de um plano transcendente, na situação trágica, o homem é salvo da destruição e das trevas que ameaçam o seu destino (LESKY, 1976).

Na sua introdução sobre o problema do trágico, Lesky dialoga com as diversas (e algumas vezes conflitantes) vozes do pensamento ocidental que se levantaram acerca da questão; desde Goethe, que já mencionamos, passando por Hebbel, Scheler, Schiller, Sengle, Jaspers e Anouilh. Mas ele deixa em aberto, ao fim do capítulo, a questão sobre a presença ou ausência do plano transcendente no trágico, o que certamente se explicaria por um zelo metodológico, visto que a parte seguinte de seu estudo é dedicada ao tratamento de tragédias clássicas gregas visando justamente à investigação, nessas obras, daquelas três definições em torno do conceito de trágico.

Em “Breves observações sobre o sentido e a evolução do trágico”, Bornheim (1992) desenvolve, com bastante propriedade, o problema apenas colocado por Lesky. O texto de Bornheim parece-nos esclarecedor sobre muitos pontos da questão do trágico, a começar pelo estabelecimento dos dois pressupostos fundamentais à realização do conflito, a saber: o homem e a ordem do mundo no qual ele se insere. Segundo Bornheim, o conflito trágico só se faz possível a partir da bipolaridade desses dois pressupostos: “Herói e sentido da ordem se resolvem, pois, em termos de conflito e reconciliação. Na medida em que um dos pressupostos perde sentido e força, o teor trágico da ação enfraquece, perde a sua razão de ser” (BORNHEIM, 1992, p. 75).

Nesse sentido, podemos concluir, a necessidade de uma ordem objetiva para que haja a ocorrência do trágico diz respeito justamente à necessidade de um plano superior, transcendente, que resguarde o sentido do conflito. Essa ordem positiva do real é o fundamento último do trágico: “desde que o real tenha valor positivo, o trágico pode se verificar” (BORNHEIM, 1992, p. 75). Aqui, o real é tomado como a ordem ou o sentido que forma o horizonte existencial do homem, e sua natureza pode variar: “pode ser o cosmo, os deuses, a justiça, o bem ou outros valores morais, o amor e até mesmo (e sobretudo) o sentido último da realidade” (BORNHEIM, 1992, p. 73-74). Contudo, em

qualquer dessas possibilidades, assume-se o real como medida transcendente do humano. De acordo com Bornheim (1992, p. 80),

o conflito trágico deriva de um não-estar – ou não poder estar – completamente na justiça: o homem como que vive entre a justiça e a injustiça, entre o ser e a aparência. E a evolução do trágico consiste na des-coberta da aparência e na conquista conseqüente do ser. Em outros termos: o homem é um ser “híbrido”, no sentido de que pode perder de vista a sua medida real, transcendente, e emaranhar-se na aparência ou na desmedida, confinando-se à sua própria imanência. Em última análise, toda tragédia quer saber qual é a medida do homem. Toda tragédia pergunta se o homem encontra a sua medida em sua particularidade ou se ela reside em algo que o transcende; e a tragédia pergunta para fazer ver que a segunda hipótese é a verdadeira. O não-reconhecimento dessa medida do homem acarreta, pois, o trágico.

O sentido do trágico liga-se, portanto, à descoberta da verdade do ser. No trágico, o modo de ser do homem pode pôr em jogo o seu ser. E “a partir da situação mundana do herói revela-se a verdade” (BORNHEIM, 1992, p. 79). Ou seja, a partir da aparência revela-se o ser. Mas isso, não sem antes o homem ter colocado em questão, no conflito trágico, toda a medida que o transcende. Desse modo, a aparente falta de sentido do trágico, inspirada pela negatividade do herói, justifica-se pela positividade do real transcendente.

Interessa-nos, agora, investigar como se processa essa problematização trágica em *Crônica da casa assassinada*. E, para o fazermos, devemos atentar inicialmente para a concepção artística de seu autor, Lúcio Cardoso. Segundo Octavio de Faria (1996, p. 659-660), toda tentativa de compreensão da obra de Lúcio deve levar em conta a concepção eminentemente trágica desse romancista. Faria (1996, p. 659) explica que a ficção romanesca cardosiana, “no que de mais essencial tem o seu sentimento da vida e do destino, do conhecimento de Deus e do homem”, implanta-se diretamente numa linha de sensibilidade e pensamento que vem desde os trágicos gregos, atravessa o sentimento cristão da existência e chega à angústia e ao desespero dos nossos dias. Assim, *Crônica da casa assassinada* confirma a influência do romance trágico cristão de tendência dostoievskiana, descrito por Albérès (1967), em *Histoire du roman moderne*.

No seu pensamento e na sua obra, Lúcio, a partir de uma visão de mundo essencialmente cristã, procura reatar o vínculo entre arte e religião. Para ele, assim como a religião, a arte deve proporcionar ao homem a revelação da verdade. E tal revelação não acontecerá senão através de um choque dramático provocado pela angústia, pelo

desespero, pelo medo e pela dúvida, na medida em que é somente através de situações extremas que o homem encontra a si próprio. Para Lúcio, “a tragédia é o estado natural do homem” (CARDOSO, 1970, p. 5). A esse respeito, ele faz a seguinte afirmação em seu *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)

O trecho acima descreve de forma sintética o aspecto trágico que recobre a concepção estética, religiosa e política de Lúcio Cardoso. Sabendo-se que a morte histórica da arte está ligada justamente à perda da verdade transcendente, não seria possível conceber esse impulso trágico, cujo fim é o de resgatar a fé e o ideal, como um esforço ético por parte do autor literário no sentido de reabilitar a vitalidade da arte? Com vistas a esta possibilidade, retomaremos adiante a imagem da idéia de arte que, a nosso ver, é representada pela personagem Nina. Dessa vez, procurando associá-la ao pensamento sobre o processo histórico da morte da arte.

#### 4. DISCURSOS SOBRE A MORTE

No capítulo anterior, desenvolvemos algumas demonstrações acerca da imagem literária da arte constituída pela figura de Nina, fazendo uma analogia entre ela e os principais pontos de vista dos filósofos da arte. Nessa esteira, também encontramos, em quase todos os narradores estudados, algumas imagens que podem ser tomadas como reflexões acerca do problema da morte da arte. Especialmente nas partes que tratam da morte de Nina, as personagens narradoras de *Crônica da casa assassinada* oferecem-nos descrições e comentários bastante significativos do ponto de vista da problemática sobre o processo histórico da arte.

A morte de Nina é o acontecimento que domina todo o enredo do romance. Fortes e perturbadoras, as impressões deixadas nos habitantes da Chácara pela Nina convalescente ou morta frutificam em reflexões que, sem dúvida, merecem interesse filosófico. Nos

principais narradores do romance, a morte de Nina constitui um fato de primeira relevância. Na medida em que provoca um abalo irreversível sobre a existência de cada um daqueles seres, esse fato instaura em todos eles, a nosso ver, uma visão trágica sobre o destino da humanidade e, em última análise, sobre o destino da arte. Contudo, é interessante observar como, para cada um desses narradores, a perda de Nina assume um significado particular.

No diário de Betty, em que a morte de Nina é apenas prenunciada, o problema da morte da arte não chega a ser colocado de forma direta. Mesmo assim, ao relatar o episódio em que Nina queima os seus luxuosos vestidos, a governanta traça um comentário que já aponta, de certa forma, para a questão do destino da arte:

Desde que a patroa queimou os vestidos que tenho andado preocupada, imaginando qual o significado exato que teria o seu gesto. Nunca havia me falado com tanta espontaneidade, e à medida que o tempo vai passando sobre os acontecimentos do pátio – já decorreram sete dias – eu me surpreendo ainda abalada com o que assisti. E apesar de tudo, não se desfez a impressão de tristeza que ela havia me provocado; ao contrário, com o tempo, ia-se adensando em torno dela aquela atmosfera que eu havia sentido desde o primeiro momento, e que parecia acioná-la não sei a que destino previamente marcado. (CARDOSO, 1999, p. 320-321)

Dentre os narradores de *Crônica da casa assassinada* aqui considerados, Betty é aquela que mais tem dificuldades em admitir a morte de Nina. Em um trecho do depoimento de Valdo, no qual ele relata o momento em que Ana e Demétrio anunciam o falecimento da cunhada, a governanta reluta em obedecer à ordem dos patrões no sentido de começar a preparar o corpo para o enterro: “[...] e se a pobrezinha ainda estiver viva?”, pergunta a Ana (CARDOSO, 1999, p. 439-440). No entanto, ela também apresenta uma importante percepção da degenerescência de Nina:

Mais tarde, à medida que se degradou, fui acompanhando em seu rosto os traços do desastre, e posso dizer que nunca houve vulgaridade nem rebaixamento na nobreza de seus traços. Houve uma metamorfose, uma substituição talvez, mas o que era essencial lá ficou e, morta, sob seu triste lençol de renegada, ainda pude descobrir o esplendor que vi naquele dia, flutuando, insone e sem guarida, como a luz da lua sobre os restos de um naufrágio. (CARDOSO, 1999, p. 60)

Em Betty, a Nina morta ainda preserva a mesma aura de beleza que possuía quando viva. A partir da contemplação estética que caracteriza a sua posição ante a patroa, Betty vai ao extremo do seu juízo subjetivo, colocando a beleza acima de todos os fatores que teriam determinado a destruição de Nina.

Na narrativa de Ana, a figura da Nina convalescente possui uma artificialidade semelhante à da arte impressionista da decadência, como podemos conferir na cena do jantar, em que Nina procura cobrir a sua doença afetando uma beleza que não mais possuía:

Ela entrara na sala com uma decisão que parecia longamente estudada; era visível que se armara, e que tentava, por um esforço de vontade, readquirir o aprumo antigo. E conseguira, a chama ainda ardia de novo nela, mas aí, era apenas uma chama de empréstimo. Poderia enganar aos outros, não a mim, que conhecia dela cada detalhe, como se fosse um terreno pessoal – não a mim, que poderia me enganar com tudo, menos com sua extraordinária capacidade de mentir e de dissimular. E era isto, precisamente, o que me levava à certeza de sua doença: sua precisão de mentir, de disfarçar. Assim, pois, não havia dúvida, semelhante a um fenômeno artificial e tanto ou quanto estranho: à força de querer ser bela, quase conseguia resplandecer como antigamente. Mas sua luz era incerta, e não havia espontaneidade e nem segurança nos seus movimentos. (CARDOSO, 1999, p. 373-374)

Depois de voltar de umas compras no Rio de Janeiro, Nina ganha de Valdo um jantar de gala junto à família. Nessa ocasião, a mesa da casa dos Meneses é adornada com toda a pompa dos velhos objetos que nos tempos mais abastados enfeitavam as reuniões da família. Quase todos se rendem ao langor do momento regado a vinho e música. Mas Ana, que observa tudo de longe como se assistisse a um espetáculo, vê a cena como um quadro de futilidades e artificialidades que serviriam tão-somente para esconder por alguns momentos a doença de Nina e a decadência da família. Ela reconhecia a cunhada como a principal responsável por aquela aparência de glória e felicidade: “Nina, exuberante, animada pela música e pelo sucesso que julgava obter – enfim rompia a rudeza dos Meneses” (CARDOSO, 1999, p. 378). No entanto, depois de um certo momento, Demétrio, que, envolvido pelo “tom artificial da noite”, tocava para Nina a canção predileta de sua mãe, fecha violentamente a tampa do piano e retira-se da sala, numa atitude que deixa Nina em um pranto de raiva e desapontamento. Esse gesto de Demétrio demonstrava, segundo Ana, que ele não acreditava na doença de Nina, nem nos motivos da sua viagem ao Rio (CARDOSO, 1999, p. 378).

Na visão de Ana, a morte de Nina se consuma como um processo de decomposição que corrói internamente o corpo da vítima: “Já havia visto mortes se escoarem melancólicas, secas e sem cheiro [...] – mas era a primeira vez que via alguém assim se decompor como sob o esforço de violenta combustão interna” (CARDOSO, 1999, p. 412). E, pelo caráter extremo da situação que aproxima as duas mulheres, a existência de Ana também é contaminada pela destruição que atingira Nina: “Eu própria, por que negar, sentia em mim mesma uma transformação: como que minha essência habitual se dissolvia, decompondo-se, integrando o ar de doença que a tudo impregnava, e criando para mim, no vazio, uma situação inteiramente nova” (CARDOSO, 1999, p. 414).

No livro de memórias de Timóteo, a morte de Nina é encarada a partir de dois pontos de vista. Inicialmente, a morte é imaginada como “consumação”, ou seja, como possibilidade de reconciliação com o absoluto:

Não, não havia dor nem desespero para mim, porque não havia morte, e sim consumação. Não havia angústia, porque não havia sofrimento. O que existia era somente a tarefa cumprida. Nina se fora, e, erguendo-me eu ia prestar-lhe as últimas homenagens, mas como um soldado que homenageia o companheiro morto. (CARDOSO, 1999, p. 465)

Ao deparar-se fisicamente com o corpo morto da cunhada e ainda acreditando ser a morte uma incursão no mundo absoluto do espírito, Timóteo espera receber de Nina uma resposta, uma palavra. Mas ela nada diz, nada comunica além dos limites de sua precária condição terrena:

Morta, pouco me dizia sua expressão: era uma coisa fria, boçal, como se tivesse sido toscamente modelada em barro. No entanto, o sentimento daquela boca, apertada sobre si mesma, traía um esforço como se procurasse dizer uma palavra – uma resposta, quem sabe. Inclinei-me mais, inclinei-me tanto que meu rosto quase chegou a tocar o lençol que envolvia o corpo. E percebi, àquela aproximação, que não só a boca, mas toda ela representava uma palavra – a resposta. Curvei-me, curvei-me ainda mais, deitei-me quase sobre o corpo, porque os mortos falam em voz baixa, e sua linguagem, soterrada, viaja ao longo do corpo enregelado. O que ela representava, e era essa indiferença e esse frio próprio da terra, seria o elemento em que eu repousaria um dia, também indiferente aos que me olhassem, como se mostrava ela agora em seu decisivo silêncio. (CARDOSO, 1999, p. 484)

A partir desse momento, a morte de Nina se anuncia, para Timóteo, como condenação ao absurdo, ao nada, e coloca em xeque a possibilidade de transcendência da

arte. Aqui, ressalta-se a morte como silêncio, ou seja, como falta de comunicação, o que é muito significativo do ponto de vista da situação da arte. Em Timóteo, a morte de Nina remete a uma concepção da arte de caráter expressionista. A perda da arte acarreta, como consequência direta, a falta de sentido da existência humana:

E então, não sei, alguma coisa rompeu-se em mim, e eu me ergui de novo, a fronte coberta de suor. Olhei à minha volta, e vi que todos acompanhavam o que eu fazia. Passeei o olhar, e o que compreendi então me fez estremecer da cabeça aos pés: era uma humanidade pequena, mesquinha, sofredora, murada em suas deficiências como um gado sem nenhuma possibilidade de fuga. *Nenhum sopro de poesia, nenhum rasgo sobrenatural vinha redimi-la.* Eles ali estavam contrafeitos, em expectativa, rodeando o corpo como urubus postados no alto, à espera do instante oportuno. 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, grifos nossos)

Em Timóteo, o plano humano da aparência é renegado e somente o ser ideal pode constituir o verdadeiro. A possibilidade de ser do homem pertence, portanto, a um plano superior ao estritamente humano: “Somos apenas nossos impulsos, desatinados, e que vogam acima do tempo e da verdade como inumanas correntezas” (CARDOSO, 1999, p. 481). Por isso, ele distingue a Nina morta, humanamente perecível, da Nina jovem, dotada de vivacidade e revestida por uma aura transcendente:

Bonita, aquela mulher? Sim, mas a outra – , não esta. Nina morta é um ser reduzido à sua brutalidade primitiva, à sua matéria terrena. Nina, que eu vi tão inquieta, lavrada por essa chama interior que os outros nunca conseguiram localizar, nem extinguir, por mais que a cerceassem, e tentassem limitar-lhe o campo de ação. (CARDOSO, 1999, p. 483)

O conflito entre ser e aparência é o tema principal da narrativa de Timóteo. Nesse sentido, é possível, a partir desse narrador, estabelecer o debate acerca da relação beleza-verdade engendrada pela obra de arte. Na narrativa de Timóteo, essência e aparência estão platonicamente separadas e habitam mundos que divergem entre si. O ente que faz parte do mundo da aparência não pode elevar-se ao plano superior da essência. Da mesma forma, o ser ideal e transcendente não possui a materialidade da aparência:

Desde o primeiro minuto senti que *ela era um desses seres insubstituíveis, com uma força ativa e transcendente* que nos aconteceu como um pé-de-vento nos apanha na extensão da noite. *Que carnalmente fosse ela, e tivesse um nome, e viesse trazida pela mão de outro – que tangida pelas próprias leis internas não demorasse nunca – que importava tudo isto?* São esses, precisamente, os seres que em qualquer sentido não demoram nunca. *E a verdade é que encarnava para mim, de modo completo, o ser que desde há muito eu esperava.* Agora que não existe mais, poderia chamá-la pelo nome, baixinho, como se pretendesse vê-la de volta, mas isto para mim não designaria a personalidade que significou, e sim *a tradução humana e truncada do poder com que se projetou em nosso meio.* (CARDOSO, 1999, p. 463, grifos nossos.)

Ainda que possua uma postura eminentemente antiestética, Timóteo representa aquele homem que, historicamente falando, testemunhou o tempo em que a arte vivia em seu esplendor. No entanto, ele é comparável, a nosso ver, à figura de Platão, que procurou afastar de si os elementos sensíveis da arte: “Lembrava-me de que, viva, só a conhecera na obscuridade do meu quarto – e não sabia como reagia à luz, nem de que elementos modelaria seu sorriso, nem como seus olhos brilhavam ao falar com os outros” (CARDOSO, 1999, p. 483-484). Na verdade, nem podemos dizer que a Nina viva representaria, para Timóteo, uma obra de arte, tal como constatamos nos outros narradores aqui estudados, visto que, para falar com Hegel, a arte é constituída especialmente por aquele elemento sensível que Timóteo ignorava. É na Nina morta, perecível, que Timóteo reconhece a aparência humana e terrena. Mas, na medida em que tal aparência não se vincula a nenhum elemento do mundo superior e essencial, também aí Nina perde seu caráter dialético.

Portanto, frisamos o sentido particular que o adjetivo “transcendente” assume no discurso de Timóteo, pois aqui “transcendente”, diferentemente do que vínhamos observando acerca da natureza do fenômeno trágico, significa algo que está acima ou que ultrapassa a experiência sensível e com o qual essa experiência não se comunica, e não algo que se manifesta na e pela aparência. Nesse sentido, podemos afirmar que, em Timóteo, a relação beleza-verdade caracteriza-se justamente pela ausência, no objeto estético, do vínculo entre esses dois elementos.

A obra de arte, como a estudamos neste trabalho, caracteriza-se, sobretudo, pela dialética entre aparência e essência – ou entre beleza e verdade, para usar os termos que destacamos no capítulo anterior. É a partir de tal dialética que pretendemos encarar o problema da morte da arte, na medida em que tal problema passa, sobretudo, pela natureza

espiritual da criação artística. De acordo com Hegel (1993), a representação artística consiste numa aparência sensível penetrada de espírito. Na arte, o espírito, como elemento universal e verdadeiramente real, manifesta-se, ou seja, aparece sensivelmente:

A essencialidade tanto se manifesta no mundo exterior como no interior, tais como no-los revela a experiência quotidiana; mas manifesta-se num caso de acasos e acidentes, aparece deformada pela imediateidade de elemento sensível, pela arbitrariedade das situações, dos acontecimentos, dos caracteres, etc. Entre a aparência e a ilusão deste mundo mau e perecível e o conteúdo verídico dos acontecimentos, cava a arte um abismo para erguer tais acontecimentos e fenómenos a uma realidade mais alta, nascida do espírito. Mais uma vez, as obras de arte não são, em referência à realidade concreta, simples aparências e ilusões, mas possuem uma realidade mais alta e uma existência verídica. (HEGEL, 1993, p. 11-12)

A transcendência da arte para o absoluto é que lhe confere a sua alta destinação como expressão do divino. A morte da arte, portanto, ocorre justamente pela perda dessa ligação do elemento sensível com o elemento espiritual. Segundo Hegel (1993), em nossos dias, a arte tornou-se incapaz de satisfazer a nossa última exigência de absoluto, na medida em que a nossa atitude perante as criações artísticas é fria e refletida. De acordo com o filósofo,

[a] obra de arte solicita o nosso juízo: seu conteúdo e a exactidão da sua representação são submetidos a um exame reflectido. Respeitamos, admiramos a arte; mas acontece que já não vemos nela qualquer coisa que não poderia ser ultrapassada, a manifestação íntima do Absoluto. (HEGEL, 1993, p. 13)

Em *Crônica da casa assassinada*, o problema da transcendência da arte é evocado especialmente pelas conjecturas em torno da morte de Nina. Vimos, com Bornheim, que o trágico consiste na pergunta sobre a existência de uma ordem objetiva que, como medida transcendente do humano, justifique o conflito que acomete o herói. No romance de Lúcio Cardoso, é o acontecimento trágico da morte de Nina que instaura a pergunta sobre o sentido último da arte.

Nas confissões de Ana, a morte de Nina é o acontecimento que dará à narradora a certeza da existência de Deus e de sua justiça:

[...] por mais que fizesse, e debatesse no meu íntimo, e arrazoasse os fatos, a verdade é que não esperava que ela morresse, e morresse daquele

modo. Não era para mim um acabar normal, uma solução para tantos pontos confrangidos e dolorosos – não desaguávamos ali naturalmente, como uma coisa que se esvai, aparando as arestas, consumindo as dissonâncias, e afinal atirando tudo ao insondável do tempo – não, era um castigo abrupto e sem sentido que sobrevinha, uma agressão, o sinal da vontade e da cólera de um Deus provocado em sua justiça. Ah, e então, por muito que estranhasse o efeito daquela morte, não podia deixar de compreender que realmente há uma Providência divina que vela por todos nós, e ninguém poderia me dizer o contrário, nem mesmo Padre Justino. Ali estava a prova, naquele montão de roupa ensangüentada, e eu não tinha a mínima dúvida de que constituísse um testemunho solene de que meus apelos haviam sido atendidos. (CARDOSO, 1999, p. 414)

A visão de Ana assume o aspecto daquele fenômeno que Lesky (1976) definiu como conflito trágico cerrado, em que a situação extrema da destruição do herói é determinada pelas leis de um mundo transcendente e superior. A morte, nesse sentido, justifica-se pelo fato de que, através dela, essas leis se fazem conhecer, como Ana nos atesta:

Deus existia, repetia comigo mesma, pelo menos o Deus inflexível e capaz de desferir o raio, mesmo sobre os mais diletos objetos de sua criação – mesmo sobre aqueles que, como Nina, houvessem no seu acúmulo de graça infringido as severas leis a que são submetidos todos os seres humanos. Agora poderia vagar tranqüila, pois tinha certeza de que Deus me ouvia e não se desinteressava da pobreza dos meus gestos. Meu espanto nada tinha a ver com a ferocidade do decreto. E isto me transmitia – afinal – uma paz seca, sem nuances e também sem alegria. Sobre aquele último passo de dança, o que eu gozava era o sossego da missão terminada. (CARDOSO, 1999, p. 415)

A manifestação da justiça divina como sentido último da morte de Nina produz aquela positividade do real ou da ordem objetiva que, de acordo com Bornheim, é o possibilitador do trágico. Assim, o trágico concebido nas confissões de Ana difere-se da falta de sentido expressionista, que, segundo o mesmo Bornheim (1992), consiste num grito angustiado e histérico que se basta por si mesmo, na medida em que é expressão de um sem-sentido radical, marcado pela concepção niilista do homem, pelo sentido impessoal da subjetividade e pela ausência total de valores absolutos.

No diário de André, entretanto, a morte de Nina liga-se ao fenômeno de projeção no tempo. A pergunta de André sobre o que é a morte vem imediatamente seguida pela pergunta sobre o que é a temporalidade (“o para sempre”). Nesse sentido, o que até agora

viemos chamando de real objetivo dá lugar a essa realidade temporal que, ao invés de se colocar como ordem positiva, consiste numa experiência que envolve circularmente a vida do homem, através daquele processo de desvelamento e ocultação que, como vimos no capítulo anterior, marca a abertura do ser heideggeriano:

*Que é o para sempre senão o existir contínuo e líquido de tudo aquilo que é liberto da contingência, que se transforma, evolui e deságua sem cessar em praias de sensações também mutáveis? Inútil esconder: o para sempre ali se achava diante dos meus olhos. Um minuto ainda, apenas um minuto – e também este escorregaria longe do meu esforço para captá-lo, enquanto eu mesmo, também para sempre, escorreria e passaria – e comigo, como uma carga de detritos sem sentidos e sem chama, também escoaria para sempre meu amor, meu tormento e até mesmo minha própria fidelidade. Sim, *que é o para sempre senão a última imagem deste mundo – não exclusivamente deste, mas de qualquer mundo que se enovele numa arquitetura de sonho e de permanência – a figuração de nossos jogos e prazeres, de nossos achaques e medos, de nossos amores e de nossas traições – força enfim que modela não esse que somos diariamente, mas o possível, o constantemente inatingido, que perseguimos como se acompanha o rastro de um amor que não se consegue, e que afinal é apenas a lembrança de um bem perdido – quando? – num lugar que ignoramos, mas cuja perda nos punge, e nos arrebatam, totais, a esse nada ou a esse tudo inflamado, injusto ou justo, onde para sempre nos confundimos ao geral, ao absoluto, ao perfeito de que tanto carecemos.* (CARDOSO, 1999, p. 19, grifos nossos)*

Aqui, a arte é concebida a partir de um ponto de vista antimetafísico. E a transcendência não é mais aquela elevação trágica para um plano superior, mas sim a superação do homem por ele próprio naquele círculo temporal que constitui sua existência no mundo. O ser não é mais visto como fundamento, mas como um abismo no qual o homem deve saltar (VATTIMO, 1996). Não obstante, vale ressaltar o caráter dramático do vai-e-vem entre o autêntico e o inautêntico, entre o contingente e o absoluto, como nos indicam as palavras de André no fragmento acima.

Sendo a obra de arte um processo de oscilação entre esclarecimento e obnubilação, ao projetar-se no ser através dela, o homem vivencia um jogo em que pode, por alguns momentos, perder de vista o seu mundo, aquele mundo para o qual, paradoxalmente, a própria arte dá acesso:

*Divago, divago, e ela não se acha mais aqui. Que adianta dizer, que adianta pensar essas coisas? Em certos momentos a consciência desta perda atravessa-me com uma rapidez fulgurante: ah, finalmente vejo-a morta, e a mágoa de tê-la perdido é tão grande que chega a interceptar-*

me a respiração. Por quê, por quê, meu Deus – exclamo baixinho. Apóio-me à parede e todo o sangue aflui às minhas têmporas, enquanto meu coração bate num ritmo descompassado. Que dor é esta que me aflige, que espécie de sentimento é este, de tão funda insegurança, de uma tão absoluta falta de fé e de interesse pelos meus semelhantes? (CARDOSO, 1999, p. 21)

Tudo isso liga-se à debilidade do ser de que falava Heidegger, conforme nos explica Gianni Vattimo (1996, p. 14), em *O fim da modernidade*. Quando a realidade mergulha nas sombras do nada, o próprio homem se perde de si mesmo e nem a lembrança do passado autêntico é suficiente para trazer de volta o sentido da existência:

Ah, era inútil relembrar o que ela fora – mais do que isto, o que havíamos sido. A explicação se achava ali: dois seres atirados à voragem de um acontecimento excepcional, e subitamente detido – ela, crispada em seu último gesto de agonia, eu, de pé ainda, sabia Deus até quando, o corpo ainda vibrando ao derradeiro eco da experiência. Nada mais me apetecia senão vagar pelas salas e corredores, tão tristes quanto uma cena de que houvesse desertado o ator principal – e todo o cansaço dos últimos dias apoderava-se do meu espírito, e a sensação do vazio me dominava, não um vazio simples, mas esse nada total que substituí de repente, e de modo irremissível, tudo o que em nós significou impulso e vibração. Cego, com gestos manobrados por uma vontade que não me pertencia, abria as portas, debruçava-me às janelas, atravessava quartos: a casa não existia mais. (CARDOSO, 1999, p. 20)

Entretanto, na medida em que o sentido do ser é engendrado pelo fenômeno do tempo, é justamente a memória, como movimento entre as dimensões temporais, que permite o restabelecimento, ainda que temporal, ou seja, momentâneo, da vitalidade da arte:

A força da existência comum, o fato de ter vivido ainda ontem, de ter tocado meu braço com suas mãos ainda quentes, de haver formulado um simples pedido como o de fechar uma janela, como que reconstrói a calma aparente do meu ser, e eu repito de novo, devagar, é certo, mas já sem grande desespero, sem que todo o meu íntimo sangue ante essa irremovível verdade, que ela se acha morta – *e sinto que não creio mais, que uma última esperança ainda cintila em mim*. No fundo do pensamento, em não sei que passiva região, imagino que ao amanhecer ela ainda reclamará suas flores, aquelas mesmas flores que nos derradeiros tempos cercavam-na, não como um adorno ou um consolo, mas do modo aflitivo e desesperado de quem procura ocultar sob seu efeito a indiscrição de uma miséria latente. Tudo se aquieta em mim, a mentira me torna redivivo. Continuo imaginando que logo após descerei as escadas da Chácara e irei catar violetas pelos canteiros mais distantes,

lá para os lados do Pavilhão, onde ainda sobram antigas touceiras em meio ao mato; calculo que, contornando a horta, e exatamente igual a todos os dias, farei um pequeno buquê no centro de uma folha de malva cheirosa, enquanto irei repetindo, como se essas palavras tivessem o dom de consumir os derradeiros vislumbres da realidade: “É para ela, são dela essas flores.” Domina-me uma espécie de alucinação; mais uma vez ouço nitidamente sua voz – lenta e sem timbre – que suplica: “Na janela, meu bem, ponha essas flores na janela.” *E vejo-a finalmente, intacta, perfeita no seu triunfo e na sua eternidade, erguida junto a mim com as violetas apertadas de encontro à face.* (CARDOSO, 1999, p. 21-22, grifos nossos)

Em André, a instauração da verdade pela arte é um acontecer histórico. A verdade, no sentido heideggeriano, “é o combate original no qual, de cada vez a seu modo, é conquistado o aberto, no qual tudo assoma e a partir do qual se retrai tudo o que se mostra e se erige como ente” (HEIDEGGER, 1992, p. 49). E a arte, como poesia, diz Heidegger (1992, p. 62), é a instauração no sentido de princípio: “Sempre que o ente na totalidade enquanto ele próprio exige a fundamentação na abertura, a arte atinge a sua essência histórica como instauração”. A nosso ver, o acontecer histórico da arte é representado, em *Crônica da casa assassinada*, pela imaginação ao mesmo tempo retrospectiva e prospectiva de André, cujo movimento entre luz e sombra promove o que Heidegger denomina “pôr-se-em-obra da verdade”. De acordo com Heidegger (1992, p. 62), “sempre que a arte acontece, a saber, quando há um princípio, produz-se na história um choque (*Stoss*), a história começa ou recomeça de novo”. No romance de Lúcio Cardoso, André é aquele que pretende empreender a revitalização da arte, conforme nos sugere o seguinte comentário:

[...] eu queria ao menos uma vez vislumbrar minha própria imagem no opaco daquelas pupilas, e sentir-me boiar à tona daquele mundo que outrora fora meu, e que hoje, perdido, devia acolher-me apenas com a indiferença da onda que passeia a forma de devia acolher-me apenas com a indiferença da onda que passeia a forma de um morto. E pensava isto forçando as pálpebras [de Nina] que teimavam em se baixar, e no entanto dentro de mim se rebelava, porque eu não me conformava em ser uma criatura ausente, um proscrito, e queria que ela me visse, e minha presença iluminasse de novo o seu íntimo, àquela hora já voltado para a noite definitiva, para o deserto, para o desconhecimento total de tudo o que me compunha. (CARDOSO, 1999, p. 430)

Como ressalta André no fragmento acima, na medida em que a arte é a guardiã do sentido último da existência humana, a sua morte representa também a perda do homem.

De acordo com Vattimo (1996), a morte da arte é um dos fatores que constituem a época do fim da metafísica, em que o pensamento se acha, diante da metafísica, numa posição de *Verwindung*, ou seja, a partir de um restabelecer-se como convalescença. Isso porque, como explica Vattimo (1996, p.40), não abandonamos a metafísica “como um traje que já não se usa, porque ela nos constitui destinalmente: somos remetidos a ela, somos remetidos por ela, ela é remetida a nós, como algo que nos é destinado”. Portanto, a morte da arte não pode ser entendida apenas como uma noção. Ela é, antes, um evento histórico-ontológico ligado ao conjunto da herança metafísica (VATTIMO, 1996).

Nesse sentido *geschicklich*, destinal, a morte da arte é algo que nos concerne e que não podemos deixar de encarar. Antes de tudo, como profecia-utopia de uma sociedade em que a arte não existe mais como fenômeno específico, suprimida e hegelianamente superada numa estetização geral da existência. (VATTIMO, 1996, p. 41)

No século XX, a situação da morte da estética filosófica, como concepção metafísica da arte, é simétrica à morte da arte. Segundo Vattimo (1996, p. 50), em Heidegger, a metafísica é descrita como “o pensamento objetivante e, mais em geral, como aquela época da história do ser em que este se dá, acontece como presença”. Nesse sentido, Vattimo (1996) acrescenta que a época da metafísica caracteriza-se também pelo fato de que o ser se dá como força, ou seja, como imponência, evidência, definitude, permanência e domínio. Com o começo da *Verwindung* da metafísica, o ser se dá “como o que desvanece e perece, não como o que está, [...] mas como o que nasce e morre” (VATTIMO, 1996).

A concepção heideggeriana da arte como pôr-se-em-obra da verdade descreve a experiência que fazemos no momento do ocaso da arte, na medida em que, como fundação da existência histórica, a função da arte no sentido de intensificar o vínculo entre uma sociedade ou entre um grupo social permanece mesmo quando cada obra singular, com sua aura, desaparece para dar lugar a produtos substituíveis mas de valência análoga. Aliás, isso é o que ocorre no século XX, em que a produção e a distribuição do estético estão, sobretudo, nas mãos da mídia como meio de massa e de organização do consenso (VATTIMO, 1996).

Para André, em *Crônica da casa assassinada*, a morte de Nina provoca o fim dos laços que o uniam às outras pessoas:

Mas regresso devagar ao mundo que me rodeia. Não muito longe, provavelmente num canto da varanda, alguém comenta o calor reinante, enxugando a testa molhada de suor. Tento refazer de novo o sortilégio – em vão, a voz não existe mais. Pela vidraça entrevejo o sol que arde sobre os canteiros esturricados. Tateando com cautela um mundo que de novo desconheço, atravesso o corredor e atinjo mais uma vez a sala onde o corpo se acha exposto. Sei que há uma fome quase criminosa no meu gesto, mas que importa? Precipito-me sobre o caixão, indiferente a tudo e a todos que me rodeiam. Vejo Donana de Lara, que recua com uma expressão de escândalo, e tia Ana, que me olha com evidente repulsa. Duas mãos pálidas, torneadas no silêncio e na avareza, escorregam sobre o lençol, compondo-o – imagino que pertençam a tio Demétrio. *Repito, que me importam eles? Já nada existe daquilo que por bem ou por mal era a única coisa que nos unia, Nina: agora, estão para mim irremediavelmente confundidos às coisas sem nome e sem serventia.* (CARDOSO, 1999, p. 22, grifos nossos)

Segundo Hegel, o fim da arte é historicamente consumado quando ela deixa de ser vivenciada pelo homem. No diário de André, a memória nostálgica do narrador em relação aos momentos que passou com Nina assemelha-se ao discurso sobre a vitalidade perdida da arte. Todavia, conforme vemos em Vattimo (1996), a morte da arte, como o caso, é um evento de caráter perdurante que é sempre anunciado e sempre de novo adiado. Na narrativa de André, o vai-e-vem realizado pela arte é análogo à oscilação e debilidade do ser. A memória, como uma intermitente remissão ao passado e como desejo de que Nina subsista, promoverá sempre essa espécie de adiamento de sua morte:

Vendo-a porém já meio submersa na noite, e tão apartada de mim como se sua presença fosse apenas memória, sentia galopar em meu peito o ritmo de um desespero, de uma raiva que não se continha mais. E por uma bizarra coincidência – ou, quem sabe, precisamente pelo inelutável da hora – eu adivinhava que em nossas memórias subiam apenas imagens do tempo esgotado. (Ela, à borda da água, no dia em que, desejando-a tanto, tocou-me os lábios com os dedos, dizendo: “Você nunca beijou ninguém...” – ou esse outro dia em que, sentada num tronco abatido, vergastou-me de súbito as pernas, exclamando: “Mas você já é um homem!” E tantas outras lembranças que agora chegavam, e iam se multiplicando como sob o efeito de um entorpecente, desenlaçando-se como uma gigantesca espiral colorida, e onde avultava sempre, como um sol visto de todos os lados, a sua figura resplandecendo.) (CARDOSO, 1999, p. 31)

A arte, em nosso tempo, assume aquela fraqueza do ser de que fala Vattimo. Ela é algo que desvanece, que morre. “Num sentido que falta indagar”, diz Vattimo (1996, p. 46), “a obra de arte, na condição presente, manifesta características análogas ao ser heideggeriano: só se dá como aquilo que, ao mesmo tempo, se subtrai”. Nesse sentido, a

subsistência da arte no século XX passa, sobretudo, pelo fato de ela, através da auto-referência, colocar em discussão o seu próprio estatuto. A situação da arte nos nossos dias possui um caráter eminentemente crítico, na medida em que a sua morte, como fato ligado ao fim da metafísica, coloca em xeque todos os pressupostos que tradicionalmente possibilitavam a vivência concreta do fundamento.

Até aqui, viemos discutindo a questão da morte da arte a partir da problematização que este fato provoca, no romance *Crônica da casa assassinada*, sobre o tema da perda do elemento objetivo. A nosso ver, é através da morte de Nina que Lúcio Cardoso realiza, neste livro, o seu projeto dramático no sentido de reclamar para a arte um clima de choque e de violência que produza a manifestação da verdade. Em *Crônica da casa assassinada*, é o sentido trágico da morte de Nina, como situação extrema vivida pelo homem e pela arte, que estabelecerá a pergunta acerca do fundamento da existência. Em todas as principais personagens do romance, a morte é o acontecimento através do qual ocorre a revelação da verdade; e isso, a nosso ver, tanto em relação à existência humana quanto em relação à situação da arte. A seguir, procuraremos ver o modo como a concepção trágica em que se situa o romance em questão está vinculada à visão cristã do seu autor.

## 5. A FOME DE DEUS

Como vimos com Bornheim (1992, p. 80), na tragédia, a pergunta pela medida transcendente do homem já é em si uma maneira de fazer com que esta medida seja reconhecida. Na obra de Lúcio Cardoso, em que a arte resgata a religiosidade do espírito trágico, a medida transcendente do humano assume, predominantemente, a imagem do Deus cristão. Segundo Octavio de Faria (1996, p. 678-679), a obra romanesca de Lúcio, toda ela voltada para “a luta contra a morte”, mantém uma larga janela sempre amplamente aberta para o infinito, do qual se espera que a imagem de Deus venha salvar o homem da destruição. Aliás, falando especificamente sobre o último projeto cardosiano, no qual se insere *Crônica da casa assassinada*, Faria traça o seguinte comentário:

[...] o essencial da nova colocação me parece recair sobre a importância dada ao elemento: *o homem*. Ao amor, digamos à verdadeira paixão com que o romancista o quer associar à sua visão de Deus. Sem dúvida, continuam fundamentais, para ele, os problemas: Deus, a busca de Deus, o encontro de Deus, a aceitação de Deus. Mas, não nos iludamos, tudo

isso, agora, como que surge condicionado. – Impõe-se que esse encontro, essa aceitação, não impliquem em nenhuma negação do homem, em nenhuma recusa às possibilidades do homem. (Grifo do autor)

O binômio Deus-homem, aventado por Faria, assume, em *Crônica da casa assassinada*, os termos daquela polaridade entre o homem e a ordem do mundo que, segundo Bornheim, constitui o trágico. Nesse romance, a grande questão que as principais personagens colocam sobre a sua própria existência diz respeito à dúvida sobre a presença de Deus, como podemos ver no desespero de todas elas acerca da morte. E, nesse sentido, não nos referimos apenas à morte de Nina, mas também à de Alberto, que coloca Ana, em sua extrema miséria e falta de fé, diante de Padre Justino, a se perguntar pela possibilidade da ressurreição de seu amado, como forma de que também ela se salvasse do nada a que se via condenada naquele momento de angústia.

É necessário ressaltar que o caráter trágico da pergunta pela transcendência, nas personagens mais relevantes do romance, deve-se ao fato de ela ser colocada inicialmente como negação à possibilidade da existência de Deus. Ao deparar-se com o nada provocado por essa destruição que é a morte, os habitantes da Chácara dos Meneses vêem o grito desesperado pela misericórdia divina como sua última esperança de salvação. Na passagem que mencionamos acima, como Padre Justino tivesse assegurado que o corpo de Alberto não poderia ser ressuscitado, enrijece-se a desconfiança de Ana sobre a existência de Deus (Cf. CARDOSO, 1999, p. 173-183). Do mesmo modo, André, não obtendo de Valdo uma palavra de valor sobre a possibilidade de ressurreição de Nina, decreta sua falta de crença na verdade cristã e a sua conseqüente falta de amor para com o gênero humano (Cf. CARDOSO, 1999, 491-493).

De acordo com Octavio de Faria (1996, p. 660), o trágico, na obra cardosiana, é a concepção de “um universo ‘prometido ao sofrimento’ e ‘abandonado pela Graça’, de onde a Esperança parece estar sempre sendo constantemente escoraçada a golpes de maldade e de egoísmo, de traição e de desamor”. Nesse universo, que possui o ódio como lei, o homem, devorado pelo medo e pela solidão, perde-se num reino de misérias e de egoísmo. Entretanto, é desse desespero extremo que, à maneira kierkegaardiana, nasce a possibilidade de o homem conhecer a si mesmo através da fé na figura divina. Nesse sentido, explica Faria:

[...] para Kierkegaard, o desespero – essa “doença mortal” do indivíduo – era o verdadeiro começo de toda compreensão da existência, a real chave da filosofia. Por ele, e somente por ele, caminhamos para a compreensão, para a revelação do ser. Somente depois de ter atingido esse estado em que nos sentimos sós, sem amigos e sem socorro, sem esperança e sem luz, somente “no fundo do abismo”, somente então, começamos a receber a luz, a perceber a Verdade. Foi o que sucedeu a Job. É o que deve suceder aos homens realmente “vivos” – aos que possuem a Fé. (FARIA, 1996, p. 660)

Uma “doença mortal”, na acepção de Sören Kierkegaard (2004, p. 23), significa um mal que termina pela morte, sem que após ela subsista qualquer coisa. Segundo o filósofo, essa doença é a razão do desespero. Em Kierkegaard, o desespero assume um caráter dialético, pois, como doença mortal, acaba por tornar a morte ao mesmo tempo o mal e o remédio da existência humana:

[...] estar mortalmente doente é não poder morrer, mas neste caso a vida não permite esperança, e a desesperança é a impossibilidade da última esperança, a impossibilidade de morrer. Enquanto ela é o supremo risco, tem-se a confiança na vida. Mas quando se descobre o infinito do outro perigo, tem-se confiança na morte. Entretanto, quando o perigo cresce a ponto de a morte se tornar esperança, o desespero é o desesperar de nem sequer poder morrer. (KIERKEGAARD, 2004, p. 23)

É esse desespero paradoxal, como esperança nascida da morte, que encontramos em *Crônica da casa assassinada*, em que a busca da transcendência surge sempre da situação extrema da destruição humana pela solidão e pela morte. No âmbito da discussão estética que procuramos desenvolver, é essa postura trágico-desesperada que permite a realização do projeto cardosiano de resgate da arte naquilo que ela tem de mais vital, a saber: o seu vínculo com a humanidade e o seu programa de presentificação do elemento divino.

No seu *Diário completo*, Lúcio nos fala acerca desse desespero que é a única possibilidade para que o homem transcenda a si mesmo:

Gostaria de falar dessa solidão que reside nas extremas regiões do homem, nessa zona recuada onde já não vigoram mais as regras simples da moral, e onde tudo será caos governado pelo mais impiedoso instinto, se o conhecimento de Deus não interviesse e pacificasse esse mundo primitivo.

Ou então, deste outro tema: morremos do excesso de realidade. Morremos dos limites que criamos para a vida. Se pudéssemos estabelecer, como tentamos sempre, fronteiras para o livre poder de Deus, talvez sobrevivêssemos nesse mesquinho terreno arrebatado ao mistério. Mas ao contrário, já que não ousamos ser tão loucos que

aceitemos de olhos fechados a loucura de Deus, é a impossibilidade de compreender que nos aniquila, é o desespero ante o mistério que nos torna trágicos, é esta luta entre o que vemos e o que se manifesta enigmático em nossa natureza o que se debate e rugem nessa recuada solidão onde só ousamos penetrar em circunstâncias supremas.

... ou então dessa força prodigiosa, imensa, que transforma tudo o que existe em mal, como um jardim viciado onde as flores murchassem sem saber por que – essa torrente que arrasta tudo para a morte e faz essa morte brotar de tudo e em todos os lugares com tal ímpeto, que o bem chega a nos parecer uma coisa arbitrária e importuna, uma coroa de louros secos, que muitas vezes achamos desprezível colocar sobre nossas próprias cabeças. (CARDOSO, 1970, p. 22)

Conforme Kierkegaard (2004, p. 23), o desespero, como enfermidade do eu, consiste em “[e]ternamente morrer, morrer sem todavia morrer, morrer a morte. Porque morrer significa que tudo está acabado, mas morrer a morte significa viver a morte. E vivê-la um só instante é vivê-la eternamente”. Ora, não é justamente esse fenômeno que notamos no processo de morte da arte, tal como ele é representado em *Crônica da casa assassinada*, em que a autenticidade tanto do estético quanto do humano é sempre restabelecida a partir da circunstância extrema da perda da arte e do homem?

O desespero, de acordo com Kierkegaard (2004), é a própria essência do cristianismo, na medida em que é somente através dele que o homem pode seguir o seu destino de ser espiritual. “Desesperar de si mesmo, querer, desesperado, libertar-se de si mesmo, essa é a fórmula de todo desespero”, afirma Kierkegaard (2004, p. 25). E a grande contradição do desespero é o fato de que ele é impotente para destruir o eu:

No desespero, o morrer continuamente se transforma em viver. Quem desespera não pode morrer. Dessa maneira, como um punhal não serve para matar pensamentos, também o desespero, verme imortal, fogo inextinguível, não devora a eternidade do eu, que é o seu sustentáculo. (KIERKEGAARD, 2004, p. 24)

Em sua dialética, o desespero pode consistir no fato de o eu querer ser ele mesmo, persistindo em sua própria permanência, ou de não o querer, aspirando um novo eu. Em ambas as concepções, o desespero pode assumir a forma de pecado, pois, como explica Kierkegaard (2004, p. 73),

[p]ecamos quando, frente a Deus ou da idéia de Deus, desesperados, não queremos, ou queremos ser nós mesmos. Desse modo, o pecado é fraqueza ou desafio elevados à suprema potência. Portanto, é condensação do desespero. O acento recai aqui sobre estar “perante”

Deus ou ter a idéia de Deus. Isso faz do pecado aquilo que os juristas chamam “desespero qualificado”. Sua natureza dialética, ética, religiosa, é a idéia de Deus.

Em *Crônica da casa assassinada*, a visão de Lúcio Cardoso ressalta a natureza essencialmente conflituosa da existência humana, naquele sentido do desespero de que falava Kierkegaard, segundo o qual o pecado existe para o eu que se coloca diante de Deus, ou seja, para aquele eu cuja medida é Deus. Nesse sentido, o pecado não é uma negação, mas uma posição, “e o que tem de positivo é exatamente o estar ‘frente a Deus’” (KIERKEGAARD, 2004, p. 92).

No romance de Lúcio Cardoso, Padre Justino traça a seguinte alegação acerca da necessidade do pecado:

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)

De acordo com a concepção kierkegaardiana de cristianismo, vale ressaltar que a doutrina do pecado é que torna possível o engrandecimento do homem, que, ao pecar, se coloca perante a grandeza infinita de Deus.

Tanto no *Diário completo*, obra dedicada às anotações sobre as suas experiências pessoais e artísticas, quanto no discurso de Padre Justino, o pensamento filosófico de Lúcio Cardoso 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 à angustiada Ana, que vivia entre a culpa pela morte do jardineiro Alberto, por quem havia se apaixonado, e o ódio intenso por Nina, sua cunhada:

Minha filha, falo sobre o pecado. (...) Quero reinstalar o pecado na sua consciência, pois há muito que você o banuiu do seu espírito, que o trocou definitivamente pela certeza – que aos seus olhos é a única representação do bem. Não há caos, nem luta e nem temor no fundo do seu ser. Quero

reinstalar nele a consciência do pecado, torno a dizer, não pelo terror dele, mas pelo terror do céu. (CARDOSO, 1999, p. 292)

Em *Crônica da casa assassinada*, Padre Justino é o justo, o juiz. É aquele que julga de fora. Ele 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 a ele que Valdo pede conselhos através de cartas e que Ana entrega suas confissões. Nas narrações de Padre Justino, 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” dessa 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. Afinal, como poderia Valdo acreditar em Deus, estando ali, “na quente placidez daquela varanda”? (CARDOSO, 1999, p. 282).

No *Diário completo*, Lúcio Cardoso 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, arrebatando à sua sombra conciliadora os restos flutuantes de um mundo sem causa e sem governo” (CARDOSO, 1970, p. 250). Assim, o que ele condena não é a ordem em Cristo, mas “a ordem de uma religião estabelecida e certa” (CARDOSO, 1970, p. 250).

A verdade dinâmica que Lúcio reclama para o cristianismo liga-se justamente à noção de pecado, que, em *Crônica da casa assassinada*, marca, sobretudo, as ações da personagem Nina. Para os demais narradores do romance, especialmente para Ana, Nina é a pecadora por excelência, pois teria cometido adultério contra Valdo, ao se relacionar com Alberto, e praticado incesto com o filho, André, além de ser tida como a principal responsável pela morte do jardineiro.

No romance de Lúcio, Nina é a encarnação desse movimento de incompreensão que é o Cristo. Betty confessa que todo o seu esforço para justificar o que a patroa representava era nulo, pois ela continuava fora de qualquer justificativa, “como um escândalo”. Educada dentro dos “mais severos ditames puritanos”, a governanta só poderia

considerar o escândalo como uma forma em que se configurava o mal (CARDOSO, 1999, p. 240). Já para Padre Justino, o julgamento de Nina deveria levar 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 que, 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 assassinada*, Nina é aquela que traz no corpo e no espírito a tragicidade do amor e da morte, ou seja, 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). Além da doença, o mal físico, Nina traz em sua alma o mal espiritual, que é o pecado. E a sua morte, acontecimento que domina todo o enredo, equivale, no plano filosófico-religioso do romance, à morte desse Deus humano e pessoal que é o Cristo.

A tragicidade humana de Nina a redime sob os 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 tranquilidade” 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).

O projeto estético de Lúcio Cardoso, em sua obra romanesca, baseia-se na equação amor-morte. No *Diário completo*, o autor 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). Nesse sentido, se na cosmovisão do autor 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 Demétrio, que se revolta com a morte de Nina por ver que o fim da cunhada representava a própria destruição da família. 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), também 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 atravesssei. 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)

A morte de Alberto ganha maior relevância como acontecimento subjetivo na vida de Ana do que propriamente como fato objetivo. É a partir desse acontecimento que Ana, entre a angústia e o desespero, descobrirá a verdade sobre si mesma.

Assim como a morte, o amor é movimento de destruição. Sobre ele, Lúcio escreve em seu *Diário*:

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. 09)

Enquanto Nina carrega em si o pecado pelos crimes de amor – o adultério e o incesto – Ana concebe o mal através da culpa pela morte do jardineiro. Através do pecado

Padre Justino, testemunha da grande falta que atormentava esta mulher, a redime, na hora de sua morte, 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, um lugar “nada tranqüilo”, o “contrário de uma mansão de repouso”, “um terreno de querela e de angústia” (CARDOSO, 1999, p. 292). Nesse sentido, o mal, o pecado, é aquilo que colocará o homem diante da graça divina.

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” e “estetas do bem”, Padre Justino execra toda a concepção moral da arte e do homem. *Crônica da casa assassinada* eleva a arte e a religião que revelam 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. Ao se falar sobre a concepção estética ou religiosa de Lúcio Cardoso, baseada em sua visão

eminentemente trágica, deve-se considerar o seu anseio vital no sentido de representar o “Homem Total”, ou seja, o caráter múltiplo e conflituoso da existência humana, que deve ser manifestada na sua “forma decisiva e total”, “sem amputações”, com os seus lados de sombra e de pecado (CARDOSO, 1970, p. 244). Segundo Lúcio (1970, p. 169-170), 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”.

O pensamento 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).

Em *Crônica da casa assassinada*, prevalece a verdade do homem que se identifica com o Cristo em chagas. De acordo com Lúcio Cardoso, “o corpo de Cristo, sua presença, seu sangue e suas chagas (...) 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 por causa do pecado, vem a ser a justa imagem desse Cristo, em detrimento daqueles que escolheram a virtude como fim último de sua existência.

Não há, em *Crônica da casa assassinada*, uma definição conclusiva sobre a natureza de Nina. De fato, o que domina o enredo da obra é justamente a dúvida sobre o verdadeiro caráter dessa mulher, na medida em que a multiplicidade dos pontos de vista dos narradores leva a uma extrema relativização do que venha a ser a verdade. Ávidos por desvendar os mistérios que envolvem a protagonista, todos os narradores do romance acabam se perdendo, como o Bentinho machadiano, em um mundo de desconfiança e de dúvida. Através do escândalo, isso que para Betty era a própria configuração do mal, Nina minará o solo dos Meneses, cindindo a família em partidos e provocando confusão e divergência, como indica o relato da governanta:

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)

Diante da figura duvidosa de Nina, 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, o Padre diz: “O diabo, minha filha, não é como você imagina. Não significa a desordem, mas a certeza e a calma” (CARDOSO, 1999, p. 291). 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. 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 salvação do homem.

Em *Crônica da casa assassinada*, 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, pode-se afirmar que a causa da desgraça do lar dessa família 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” dessa família (CARDOSO, 1999, p. 279-282).

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)

Nietzsche (2002, p 78-80), em *Ecce Homo*, estende o “instinto degenerante que se lança contra a vida”, atribuído ao cristianismo, ao socratismo e a tipo de 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, 2002, 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).

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, p. 507-508)

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)

É esse Deus de uma verdade “mutável e vária” que Lúcio Cardoso, pela própria compleição formal do seu romance, propõe como medida do humano. Sem dúvida, esta é

uma medida que transcende a todas as limitações terrenas e que foge a toda a forma segura e lógica de compreensão da existência. Afinal, como Lúcio afirma em seu *Diário*, Deus é “um meio de não se concluir nunca” (CARDOSO, 1970, p. 238).

A Nina resultante do conjunto dos textos dos vários narradores de *Crônica da casa assassinada* é justamente a encarnação dessa verdade múltipla que tenta abranger todos os aspectos humanos. Através desta personagem, a existência aparece em seu caráter fluido e variável. A partir de uma escrita multifacetada pelas diversas consciências que a perfazem, Lúcio cria essa face de um Deus mutável capaz de satisfazer aquela fome de imortalidade de que falava o cristão Miguel de Unamuno, para quem

Toda concepção racional de Deus é em si mesma contraditória. A fé em Deus nasce do amor a Deus; cremos que existe por querer que exista, e talvez também nasça do amor de Deus por nós. A razão não nos prova que Deus existe, tampouco que não possa existir. (UNAMUNO, 1996, p. 144)

Se, como diz Unamuno, não é a razão que supre a fome humana de imortalidade e de Deus, é a imaginação que salva o homem dos entraves impostos pelos limites do conhecimento racional. E o Deus de Lúcio, como o de Unamuno, é um Deus pessoal, um Deus que “sentimos no coração como pessoa viva, como Consciência, e já não como Razão impessoal e objetiva do Universo” (UNAMUNO, 1996, p. 170).

Em Nina, realiza-se a “recusa de compreender”, que outro pensador cristão, Kierkegaard, atribui ao verdadeiro cristianismo. Na obra *O desespero humano*, esse autor afirma que o cristianismo é a doutrina em que o crer precede o compreender:

Com o cristianismo – escândalo pois para o espírito – é preciso crer. Compreender é do alcance humano, é a relação do homem com o homem. Crer, todavia, é a relação do homem com o divino. Como explica o cristianismo este incompreensível, mas plenamente conseqüente consigo próprio? Duma maneira não menos incompreensível, porque ele é a salvação. (KIERKEGAARD, 2004, p. 88)

Em seu *Diário completo*, Lúcio Cardoso (1970, p. 26) afirma que “Deus não é compreensível”. O método dissociador da escrita cardosiana parece colocar em prática justamente essa doutrina kierkegaardiana da incompreensão, na medida em que, em *Crônica da casa assassinada*, analogamente ao desespero do pecado, que, ao corroer e decompor o mundo das personagens, as leva ao verdadeiro conhecimento de si mesmas e

da divindade cristã, existe a dispersão formal, que, relativizando a lógica dos pontos de vista de cada consciência humana representada na obra, eleva-nos à Consciência Total a que só a fé e a imaginação poderão levar o ser humano.

Entretanto, não é somente a religião cristã, em suas contradições vitais, que se busca salvar nesse romance cardosiano, mas também a arte, em seu programa de presentificação do elemento divino. Nesse sentido, sem perder de vista a questão da historicidade, devemos ressaltar que o cunho religioso de uma obra literária pertencente ao século XX, época em que o niilismo e o anti-humanismo são fatos historicamente consumados, não deixa de soar como mais uma consequência da razão (auto)dissolvente (UNAMUNO, 1996), que, lá no fundo do abismo do ceticismo e da incerteza, reencontra o sentimento de vida e recria Deus para que possa salvar-se o humano.

### III. A ARTE COMO PROJETO

*Tudo é por vir – e esta é a fatalidade.*  
(Lúcio Cardoso, *Diário de terror*, p. 743)

O caráter transcendental do trágico, tal como é concebido em *Crônica da casa assassinada*, consiste numa espécie de projeção e de superação da existência, tanto no que diz respeito à condição do homem quanto no que se refere à situação da arte no século XX. Através da paixão, da fé e da imaginação, Lúcio Cardoso, como homem e como artista, salta, através da escrita do diário e, sobretudo, do romance, “na inquietação e no obscuro” do ser (CARDOSO, 1970, p. 28), a fim de desvendar sua realidade autêntica. Em *Corcel de fogo*, Mario Carelli (1988, p. 64) define essa que é a atitude fundamental de toda a existência de Lúcio como uma vocação satânica, como “a mutação do personagem que desafia as convenções e que, assim, desafia o próprio Deus” através do mal com que pactua.

A nosso ver, em *Crônica da casa assassinada*, é através do sentido do trágico engendrado na obra que se realiza o mergulho, empreendido pelo autor, no mistério do ser. Agora, contudo, interessa-nos saber como, nesse mesmo romance, passa-se da pergunta pela existência de Deus ao resgate do sentido do homem, em sua existência e em sua essência.

De acordo com Octavio de Faria (1996, p. 678-679), Lúcio, empenhado, em seu último projeto romanesco, na “luta contra a morte”, condiciona a idéia de Deus à imagem integral do homem. Nesse sentido, ainda que, com base nos pressupostos do trágico, se possa tomar o elemento divino como medida transcendente do humano, como fizemos anteriormente, o fato de, em *Crônica da casa assassinada*, esse elemento não estar colocado como negação do homem e nem como recusa às possibilidades humanas (FARIA, 1996) permite-nos apontar, nessa obra, um avanço da concepção dialético-cristã para a concepção existencialista ou fenomenológica do homem. Tal avanço, a nosso ver, realiza-se sobretudo a partir da destruição que esse romance cardosiano, através de sua linguagem dissociadora e de seu profundo questionamento sobre a noção de verdade, promove sobre todo fundamento que tradicionalmente sustentaria o mundo do homem.

A própria concepção kierkegaardiana de desespero que, como vimos no capítulo anterior, é assumida por Lúcio Cardoso em sua produção literária, já aponta, de certa forma, para o sentido de projeto que recobre a noção de transcendência, embora, no desespero kierkegaardiano, em que o eu, frente a Deus, procura “libertar-se de si mesmo” (KIERKEGAARD, 2004, p. 25), o projetar-se assume um caráter mais dialético que propriamente fenomenológico.

Em sua vida e em sua obra, Lúcio Cardoso orienta-se integralmente para a revelação do mistério que envolve a sua própria personalidade e a personalidade humana em geral. E essa busca pela verdade pessoal assume, no autor, o caráter de um destino irrevogável, na medida em que, em sua solidão, em sua liberdade absoluta de homem novecentista, ele está condenado a conhecer e a (re)construir o próprio ser. Em seu *Diário de terror*, um dos antetextos que constituem a endogênese de *Crônica da casa assassinada*, Lúcio (1996b, p. 747) confessa a sua experiência transcendental no sentido de ultrapassar os limites humanos, a fim de que o homem alcance sua “autêntica estatura”:

Às vezes sinto como se tivesse sido lançado a grande velocidade num destino; ah, nada mais é meu e eu me despeço de tudo. Para onde vou, não sei. Mas que importa? Sei que estou em viagem e nem mesmo me adianta a bagagem de minhas lembranças passadas. Nada adianta senão o silêncio que me cerca. Nada vale senão a paisagem nova que começo a desvendar. É tudo tão estranhamente inédito em torno de mim, que às vezes tenho a impressão de ter inaugurado um outro ser dentro do ser que me pertence. A única coisa que me garante a autenticidade é sentir que este de agora é o mesmo que sempre viveu dentro de mim, no escuro, é claro, mas como um prisioneiro que palpita a espera da liberdade.

Essa aventura em direção ao ser, realizada sobretudo através da escrita, é concebida, a nosso ver, nos termos filosóficos do projeto existencialista, em que o homem está em total abandono de todo tipo de fundamento, seja ele moral, metafísico ou religioso. Na filosofia existencialista do século XX, a constituição do humano caracteriza-se pela mundanidade do homem, ou seja, pela sua condição de ser-jogado na clareira do ser (HEIDEGGER, 1973c) e pela sua existência livre e responsável frente às próprias ações no mundo histórico (SARTRE, 1973).

De acordo com Heidegger (1990), a compreensão do ser se dá a partir de cada conduta, de cada projeto da realidade humana. Em Sartre (1973, p. 27), o projeto consiste na excentricidade da subjetividade humana, ou seja, na projeção do homem para fora de si mesmo em direção a um universo humano que ultrapassa os seus limites individuais, mas que ao mesmo tempo permite a sua realização como ser humano. Segundo Sartre (1973, p. 27), essa superação é o próprio elemento constitutivo do homem:

[...] o homem está constantemente fora de si mesmo, é projetando-se e perdendo-se fora de si que ele faz existir o homem e, por outro lado, é perseguindo fins transcendentais que ele pode existir; sendo o homem esta superação e não se apoderando dos objetos senão em referência a esta superação, ele vive no coração, no centro desta superação.

De acordo com a filosofia sartreana, no homem, a existência precede a essência. Isso significa que a condição humana não existe como um *a priori*; significa que o homem só existe na medida em que se realiza através de suas ações dentro de sua existência histórica:

o homem, antes de mais nada, é o que se lança para um futuro, e o que é consciente de se projetar no futuro. O homem é, antes de mais nada, um projeto que se vive subjetivamente [...]; nada existe anteriormente a esse projeto; nada há no céu inteligível, o homem será antes de mais o que tiver projetado ser. (SARTRE, 1973, p. 12)

Nesse sentido, afirma Sartre, o homem é responsável por aquilo que é, na medida em que o seu ser essencial é construído a partir das escolhas que ele faz em sua vida, em sua existência. Jogado, portanto, na existência, o homem deixa de ser um fim para ser aquele que está sempre por fazer (SARTRE, 1973) ou aquele que é enquanto ec-sistente, na medida em que sua essência, de caráter historial, é determinada pelo seu morar ec-stático na proximidade do ser (HEIDEGGER, 1973c).

Na medida em que empreende sozinho e totalmente livre esse projeto, o homem é fatalmente acometido pelo sentimento de angústia frente às incertezas que envolvem a sua escolha, ou seja, o seu existir (FERNANDES, 1986). Para Sartre, em *O ser e o nada* (1997), é a liberdade do homem que torna possível a sua essência. Segundo Heidegger, em *Ser e tempo* (1990), o homem, como “ser-para-a-morte”, ao exercitar-se diante da mais extrema e radical

possibilidade de si mesmo, angustia-se, pois, exercitando-se, ele antecipa a morte e a assume, ou seja, decide-a. Pela decisão, o homem determina a sua liberdade. Portanto, é no exercitamento para a morte que o homem libera as suas autênticas possibilidades.

Neste capítulo, procuraremos discutir a noção existencialista de projeto através dos elementos estéticos de *Crônica da casa assassinada*, procurando estabelecer uma relação entre o processo de constituição do homem e os procedimentos de criação do objeto artístico, em especial no tocante àqueles que fazem parte da estruturação do gênero romanesco. Nesse sentido, procuraremos partir do projeto de descoberta do humano, que, a nosso ver, é realizado sobretudo a partir da constituição da personagem André, para chegarmos à noção de arte como projeto, que, juntamente com a noção do trágico, recobre o sentido mais amplo do empreendimento romanesco de Lúcio Cardoso na obra em questão.

## 6. A DESCOBERTA DO HOMEM

A filosofia existencialista apresenta como um de seus aspectos o questionamento do humanismo tradicional. Em Sartre (1973), há a crítica ao humanismo clássico enquanto teoria que entende o homem como fim ou como valor superior. De acordo com esse filósofo, na medida em que o homem “está sempre por fazer” (SARTRE, 1973, p. 27), não se pode emitir um juízo de conjunto acerca do que seria a sua natureza. Para Sartre (1973, p. 31), não há natureza humana:

O homem apresenta-se como uma escolha a fazer. [...] Antes do mais ele é a sua existência no momento presente, e está fora do determinismo natural; o homem não se define previamente a si próprio mas em função do seu presente individual. Não há uma natureza humana que se lhe anteponha, mas é-lhe dada uma existência específica num dado momento.

No humanismo existencialista formulado por Sartre (1973), a noção histórica de condição humana substitui a de natureza humana. É o mundo histórico que faz e condiciona os indivíduos, ao mesmo tempo em que é condicionado por eles. Portanto, assim como não há uma natureza humana abstrata, ou seja, uma essência do homem independente ou anterior à

sua existência histórica, também não há uma condição humana em geral. Ela é sempre específica, sempre histórica.

Conforme a perspectiva sartreana, o homem é aquilo que ele faz, sendo, portanto, responsável por aquilo que ele é. Nesse sentido, mais que um prêmio ou uma graça, a total liberdade do homem é uma condenação provocada pelo total abandono que ele sofre em um mundo destituído de Deus (SARTRE, 1973). Para Sartre, o ponto de partida do existencialismo é a famosa frase de Dostoiévski: “Se Deus não existisse, tudo seria permitido”. Desta hipótese dostoiévskiana, desdobram-se os elementos principais do humanismo existencialista do filósofo, que diz:

Com efeito, tudo é permitido se Deus não existe, fica o homem, por conseguinte, abandonado, já que não encontra em si, nem fora de si, uma possibilidade a que se apegue. Antes de mais nada, não há desculpas para ele. Se, com efeito, a existência precede a essência, não será nunca possível referir uma explicação a uma natureza humana dada e imutável; por outras palavras, não há determinismo, o homem é livre, o homem é liberdade. Se, por outro lado, Deus não existe, não encontramos diante de nós valores ou imposições que nos legitimem o comportamento. Assim, não temos nem atrás de nós, nem diante de nós, no domínio luminoso dos valores, justificações ou desculpas. Estamos sós e sem desculpas. É o que traduzirei dizendo que o homem está condenado a ser livre. Condenado porque não se criou a si próprio; e, no entanto, livre porque, uma vez lançado ao mundo, é responsável por tudo quanto fizer. (SARTRE, 1973, p. 15)

Chegamos a essa concepção ateuista da condição humana em Sartre com o fim de propormos uma reflexão acerca dos elementos que, a nosso ver, consomem, em *Crônica da casa assassinada*, a destruição dos fundamentos com que tradicionalmente sustentavam-se a existência e a permanência do sujeito humano no mundo criado pela cultura metafísico-moral e pelos valores por ela fundados. cremos, nesse sentido, que esse processo consiste sobretudo na superação do problema da existência de Deus que, no capítulo anterior, foi apontado como a principal questão em torno da condição da arte e do homem.

No comentário de Octavio de Faria (1996), referido anteriormente, acerca do último ciclo romanesco de Lúcio Cardoso, essa superação do problema da existência de Deus é, de certa forma, anunciada, na medida em que o autor reconhece que, nessa parte da obra cardosiana, Deus não mais representa uma negação às possibilidades do homem. Nesse

sentido, a superação de Deus realiza-se através de um resgate do homem em sua totalidade, como nos sugere o próprio Lúcio em seu *Diário completo* (1970, p. 244, grifos nossos):

Se me perguntassem hoje qual é o fim extremo da minha obra, diria que é o Homem, ou melhor, a reintegração na sua forma decisiva e total, sem amputações, com seus lados de sombra, de conflito e de pecado – de tal modo total que, *mesmo se Deus permanecesse não nele, mas à parte dele, ainda assim lhe sobrasse uma parte de grandeza e só ou abandonado, ele ainda fosse no universo como uma obra inteira e sem dilaceramentos*. Deus, sem dúvida, seria uma questão de dialética, mas o homem não seria uma forma sem conteúdo, uma sombra sem consistência, e sim uma Criação perfeita e segura, respondendo ao seu Criador.

O trecho acima foi escrito em abril de 1958, um ano após a conclusão de *Crônica da casa assassinada* e um ano antes de sua publicação pela José Olympio. Nessa declaração de Lúcio, há uma relativização fundamental de seu ponto de vista inicial acerca do problema da existência de Deus. Em agosto de 1949, numa provável réplica àquela frase de Dostoievski tão cara ao pensamento de Sartre, Lúcio faz o seguinte comentário:

Se Deus não existisse, não chegaríamos apenas à conclusão de que tudo seria permitido. A vida seria simplesmente IMPOSSÍVEL, o peso do nada nos esmagaria com sua existência de ferro. Tudo pode desaparecer, desde que seja possível continuar numa outra vida – mas saber que todo esforço é vão, que o jogo não tem maior razão de ser, tira-nos não só o gosto de brincar, como o de realizar qualquer coisa que valha a pena. A existência de Deus, mesmo mantida no subconsciente ou apenas pressentida, é o que garante a chama da vida no coração de quase todos os homens. (CARDOSO, 1970, p. 10)

Nesse pensamento, expresso em 1949, a existência humana está absolutamente condicionada pela existência de Deus. Sem a existência de Deus, o homem não pode criar nada; não pode, de fato, existir, visto que o sentido de sua vida terrena funda-se na crença em uma outra vida. No comentário de 1958, entretanto, esse pensamento é praticamente invertido. Agora, o homem, como “forma decisiva e total”, pode tornar-se uma “Criação perfeita e segura”, mesmo que venha a ser colocada em xeque a existência de Deus.

Esse processo de transformação por que passa o pensamento cardosiano constitui, a nosso ver, todo o plano estético-filosófico de *Crônica da casa assassinada*, consistindo mesmo no fator responsável pela consumação romanesca que, de acordo com Carelli (1988), é

realizada nessa obra. Adiante, procuraremos analisar mais detidamente a relação entre o aspecto conteudístico dessa transformação e os elementos formais do romance. Por ora, interessa-nos a discussão acerca do avanço no ponto de vista sobre a condição do homem, que, a nosso ver, é efetivado em André.

Em *Crônica da casa assassinada*, André é a personagem que encarna a forma do novo homem que, livre de Deus, procura ultrapassar-se. No *Diário de terror*, Lúcio Cardoso anuncia a criação desse novo homem, que se realizará sobre as ruínas do mundo constituído pelas crenças e valores tradicionais:

Sei que d'agora em diante todos os meus escritos, bons ou maus, devem traduzir o sentimento da desesperada esperança. Desesperada porque não acreditando mais no tempo em que vivo, nem em suas possibilidades e nem em sua sobrevivência, isto deve me causar pânico, como todas as transformações essenciais; esperança porque *é o homem novo que vislumbro além dessas ruínas*. Do momento em que reconheço isto, *é criminoso da minha parte não precipitar o caos – é retardar o começo e pactuar com a sobrevivência dos cadáveres*. Minha mais constante vontade deve ser a de um arrasamento contínuo. Meu trabalho é o de desagregar e fazer empunhar armas. Porque aí vem o tempo em que não subsistirá pedra sobre pedra, como diz o Evangelho. E o homem novo que deve surgir me impregna de tal entusiasmo, sua intuição me faz vibrar numa tão impetuosa corrente de vida, que eu muitas vezes hesitante ainda, não posso duvidar mais e caminho no mundo conhecido como entre as formas de um universo desvitalizado e sem arrimo. (CARDOSO, 1996b, p. 747, grifos nossos)

A afirmação acima muito nos esclarece acerca do processo estético de *Crônica da casa assassinada*, tanto no que se refere ao plano conteudístico desse romance quanto no que diz respeito aos seus aspectos formais. O mundo em declínio dos Meneses é acometido pelo que Victor Hugo Fernandes Martins (2002, p. 43-56), em tese sobre os elementos impressionistas de *Crônica da casa assassinada*, chamou “a patologia da decadência”. No romance, a narrativa do farmacêutico oferece-nos uma visão significativa desse fenômeno, através dos objetos que compõem o interior da casa agonizante:

[...] mais uma vez, com a curiosidade e o prazer que sempre haviam me animado, e como se assistisse à demonstração de um espetáculo mágico, ia revendo aquele ambiente tão característico de família, com seus pesados móveis de vinhático ou jacarandá, de qualidade antiga, e que denunciavam um passado ilustre, gerações de Meneses talvez mais singelos e mais

calmos; *agora, uma espécie de desordem, de relaxamento, abastardava aquelas qualidades primaciais*. Mesmo assim era fácil perceber o que haviam sido, esses nobres da roça, com seus cristais que brilhavam mansamente na sombra, suas pratas semi-empoeiradas que atestavam o esplendor esvanecido, seus marfins e suas opalinas – ah, respirava-se ali conforto, não havia dúvida, mas era apenas uma sobrevivência de coisas idas. *Dir-se-ia, ante esse mundo que se ia desagregando, que um mal oculto o roía, como um tumor latente em suas entranhas*. (CARDOSO, 1999, p. 130-131, grifos nossos)

No relato do médico, esse “mal oculto” que corrói a casa dos Meneses é descrito como uma gangrena fulminante a retirar-lhe o impulso de vida:

Dirão que isto talvez não passasse de impressão exagerada, mas a verdade é que de há muito eu pressentia um mal qualquer devorando os alicerces da Chácara. Aquele reduto, que desde a minha infância – há quanto tempo, quando a estrada principal ainda se apertava entre ricos vinháticos e pés de aroeira, tortuosa, cheia de brejos e de ciladas, um prêmio quase para quem se aventurasse tão longe... – eu aprendera a respeitar e a admirar como um monumento de tenacidade, agora surgia vulnerável aos meus olhos, frágil ante a destruição próxima, como um corpo gangrenado que se abre ao fluxo dos próprios venenos que traz no sangue. (Ah, esta imagem de gangrena, quantas vezes teria de voltar a ela – não agora, mais tarde – a fim de explicar o que eu sentia, e o drama que se desenrolava em torno de mim. Gangrena, carne desfeita, arroxeadada e sem serventia, por onde o sangue já não circula, e a força se esvai, delatando a pobreza do tecido e essa eloqüente miséria da carne humana. Veias em fúria, escravizadas à alucinação de um outro ser oculto e monstruoso que habita a composição final de nossa trama, famélico e desregrado, erguendo ao longo do terreno vencido os esteios escarlates de sua vitória mortal e purulenta. (CARDOSO, 1999, p. 152-153)

Sem dúvida, a decomposição daquele mundo representado pelos Meneses, protagonizada por Nina e concebida na própria forma fragmentada da obra, nada mais é que a maneira encontrada pelo autor para promover a instauração de uma nova existência humana, mais verdadeira e mais autêntica. E, nesse sentido, o mal é o principal fator de humanização, ou seja, de reação ao aprisionamento e à escravização característicos daquela cultura do “repouso” determinada por valores morais.

André é o novo homem nascido em meio aos destroços daquele velho mundo de tradições e valores condenados. É ele a alternativa apresentada pelo autor à vida em decadência daqueles seres abandonados pela Graça. Nos originais de *Crônica da casa*

*assassinada*, que se encontram no acervo pessoal de Lúcio Cardoso, atualmente conservado no Museu de Literatura Brasileira da Fundação Casa de Rui Barbosa, na cidade do Rio de Janeiro, encontra-se a seguinte anotação sobre essa personagem: “André diferente – pela paixão, pela coragem de ser”. Nessa frase, Lúcio distingue André em relação aos demais habitantes da Chácara, sobretudo daqueles que são representantes dos valores tradicionais defendidos pelos Meneses. Como Nina, André é um antídoto à postura niilista de todos aqueles que pretenderam negar os perigos da existência, como é o caso de Demétrio, Valdo e mesmo Timóteo e Ana, que, ainda que tenham sido arrebatados pela paixão e atingidos pelo drama da morte, através do contato com Nina e Alberto, a intensidade das experiências que vivenciaram não impede que eles permaneçam com o espírito dos Meneses. André, que talvez não seja um Meneses de sangue, pois pode ser filho do jardineiro, também não será em espírito, visto que possui uma nova mentalidade que o liberta dos ditames da tradição familiar.

Com a morte de Nina, André abandona a casa, a família, desdenhando dos valores representados pelo seu brasão. No “Depoimento de Valdo (VI)”, há uma importante passagem em que, questionando o pai acerca da ressurreição da carne, André se rebela contra Deus e, por conseguinte, contra o gênero humano enquanto criação divina:

– Ah, eu sabia. Não acredito, jamais acreditei numa possibilidade de se reviver. A eternidade não existe. Ela aí está, morta, miseravelmente morta, tão morta que a seu respeito não é possível pensar nada, senão que é lixo, um monte de coisa a que se dá com o pé, como esterco de bicho. *Isto, Deus, é o que somos? Tua efígie, como ensinam que representamos, é um disfarce do podre? Somos esta hora marcada, este medo de derreter e não ser nada? Ah, é injusto. Não há piedade, e, sem piedade, como imaginar Deus, o poder de Deus, o respeito de Deus?* (CARDOSO, 1999, p. 492, grifos nossos)

André profere essa fala diante do caixão de Nina, minutos antes de partir definitivamente da casa dos Meneses. Dirigindo-se a Deus dessa forma, ele expressa seu satanismo diante daquele trágico acontecimento responsável por consumir a destruição do mundo no qual ele fora concebido, e completa esse gesto satânico cuspidando várias vezes sobre o cadáver da mãe (CARDOSO, 1999, p. 492). Em seguida, dirigindo-se a Valdo, André acrescenta:

– Quero que saiba de uma coisa [...] eu não o amo, nunca o amei como a pai. Não o sinto como tal, como não sinto que é minha mãe que jaz morta neste caixão. Aliás, não sinto nada em relação aos meus parentes. Não amo nenhum ser humano. E quer saber por quê? Guarde isto, porque se o contrário acontecesse bem poderia ser que eu o amasse como a pai, e respeitasse aos outros, e reconhecesse este cadáver como o de minha mãe. Se isto não acontece, é exclusivamente PORQUE O CRISTO É MENTIRA. (CARDOSO, 1999, p. 492)

De fato, André nunca acreditou em Deus. Mesmo antes da morte de Nina, sempre que ele se refere à existência de Deus, a condiciona por um “se” (Cf. CARDOSO, 1999, p. 404 e 432). Além disso, em André, Deus não assume a natureza do Deus cristão. Na verdade, o Deus a que ele se refere sequer possui natureza definida, como sugere o seu comentário acerca do entusiasmo que a chegada de Nina lhe despertara: “[...] cheguei mesmo a pensar em ajoelhar-me, e agradecer a Deus, qualquer que Ele fosse” (CARDOSO, 1999, p. 254).

No *Diário de terror*, Lúcio Cardoso (1996b, p. 747) descreve o novo homem como aquele que prescindir da fé e dos demais fundamentos que vigoravam no mundo condenado:

O mundo novo não exige fé, nem confiança e nem entusiasmo, e nem nenhuma das celebrações que faziam e fazem os atributos do mundo condenado; o que ele exige é uma tal soma de idéias e sentimentos violentos, o que impõe é uma ressurreição de qualidades durante tanto tempo soterradas e tidas por secundárias ou aviltantes, que pode-se dizer que realmente um outro homem surge, e nele se confundem as noções do bem e do mal, não para situá-lo “além”, o que pressupõe o “outro”, mas para fazer do “mesmo”, o ser exato que ele é, o homem das medidas equilibradas e não o das medidas alteradas para mais ou para menos.

O pensamento expresso por Lúcio no fragmento acima ressalta aquilo que a filosofia heideggeriana define como a mundanidade do homem. O novo homem cardosiano assemelha-se ao ser-no-mundo, aquele ente cuja essência constitui-se pelo seu morar na proximidade do ser, pelo seu ser-jogado no mundo (HEIDEGGER, 1973c), e não por fundamentos metafísicos. Representante dessa mundanidade, André é aquele homem cujas bases estão na própria existência terrena, e espera resolver as questões que envolvem sua vida através de “um testemunho palpável” (CARDOSO, 1999, p. 492). Assim, por mais que ele não negue totalmente a existência de Deus, coloca-a em questão, ou seja, relativiza-a.

À medida que André se rebela contra o fundamento divino do gênero humano, ele instaura uma noção de anti-humanismo bastante similar àquela defendida por Heidegger na carta *Sobre o “humanismo”*, de 1946. Neste escrito, Heidegger (1973c) coloca em xeque a concepção humanística ocidental pelo fato de ela se sustentar na tradição metafísica. Segundo o filósofo, o humanismo nada mais é que um desenvolvimento da metafísica, na medida em que a metafísica caracteriza-se por reduzir tudo ao homem e por sustentá-lo, como sujeito, no centro da realidade.

De acordo com Gianni Vattimo (1996), a crise pós-moderna do humanismo deve ser concebida em sua conexão, por um lado, com a morte de Deus, anunciada por Nietzsche, e, por outro, com o fim da metafísica, decretado sobretudo pelo radical pensamento de Heidegger. Do mesmo modo que o ateísmo novecentista consiste na impossibilidade de qualquer reapropriação pelo homem de uma essência alienada no fetiche do divino, o humanismo se encontra em crise pelo fato de não mais poder resolver-se no apelo a um fundamento transcendente. Além disso, a crise do humanismo, em Heidegger, enquanto ligada à culminância e ao fim da metafísica, relaciona-se com o desenvolvimento da técnica moderna, que aparece, por sua vez, como um processo geral de desumanização, ou seja, de perda da subjetividade humana. Nesse sentido, a consciência heideggeriana da crise do humanismo é, sobretudo, uma crítica à noção de subjetividade, que é a característica principal do humanismo metafísico. O sujeito é a concepção do homem como centro da realidade e do conhecimento, e sua centralidade, segundo Vattimo (1996), só é possível na medida em que ele se mascara nos semblantes “imaginários” do fundamento.

Como vimos no capítulo anterior, em André, a noção de transcendência ganha um sentido antimetafísico, visto que é representada como a superação do homem por ele próprio. Em termos heideggerianos, transcendência significa ultrapassagem (HEIDEGGER, 1973b). Segundo Heidegger, em *Sobre a essência do fundamento* (1973b, p. 302, grifos do autor),

[a] transcendência [...] refere-se àquilo que é próprio do *ser-aí humano* e isto não, por certo, como um modo de comportamento entre outros possíveis de vez em quando posto em exercício, mas como *constituição fundamental deste ente, que acontece antes de qualquer comportamento*.

A existência do homem, portanto, constitui-se pela transcendência, ou seja, por essa ultrapassagem que, em Heidegger, é determinada como um caminhar em direção ao ser.

Em *Crônica da casa assassinada*, André é aquele que existe perseguindo a possibilidade inatingida e absoluta de si mesmo, como nos indica o seguinte trecho de seu diário:

[...] que é o para sempre senão a última imagem deste mundo – não exclusivamente deste, mas de qualquer mundo que se enovele numa arquitetura de sonho e de permanência – a figuração de nossos jogos e prazeres, de nossos achaques e medos, de nossos amores e de nossas traições – *força enfim que modela não esse que somos diariamente, mas o possível, o constantemente inatingido, que perseguimos como se acompanha o rastro de um amor que não se consegue, e ao absoluto, ao perfeito de que tanto carecemos* (CARDOSO, 1999, p. 19-20, grifos nossos).

Essas palavras de André estão em conformidade com o que diz Lúcio Cardoso, no *Diário de terror*, acerca de sua própria projeção como homem e como artista:

Num certo sentido, não há *futuro* para mim, porque não [há] o *atual*; sinto-me arder como um facho de exceção, e o que me queima não é o meu possível, mas o meu definitivo, e este é permanente. Sinto-me voluntariamente sem perspectivas, porque as perspectivas de há muito deixaram de existir para mim (no sentido em que perspectiva designa concentração, redução do ser a um espaço definido) e eu caminho no terreno dilatado onde sou ao mesmo tempo minha vítima e meu algoz, meu ser reconhecido e meu ser sem fronteiras, portanto meu ser sem tempo. O futuro não existe porque de há muito eu me constituí o meu definitivo futuro. (CARDOSO, 1996b, p. 743-744, grifos do autor)

No fragmento acima, o autor descreve o projetar-se como uma espécie de expansão do ser para além das fronteiras tradicionais do tempo, bem ao modo como, em seu romance, efetiva-se a experiência transcendental de André. No caso de Lúcio, o projeto está ligado à própria realização de sua obra romanesca, como buscaremos demonstrar adiante. Por constituir a própria experiência de Lúcio enquanto homem e artista, a noção de arte como projeção do ser parece-nos mais abrangente que as demais variantes do discurso filosófico depreendido de *Crônica da casa assassinada*, que procuramos demonstrar no capítulo sobre a idéia da arte. A nosso ver, a concepção de arte como projeto engloba as demais perspectivas filosóficas do romance, na medida em que todas elas seriam etapas desse plano maior que é o desvendamento da verdade do ser. O atingimento de tal projeto é o fim que justifica o método dissociador, ou seja, polifônico, do pensamento romanesco cardosiano, descrito pelo autor

tanto no *Diário completo* quanto no *Diário de terror*, obra que consiste numa espécie de tratado sobre o pensamento de Lúcio em sua concepção mais avançada, bem como sobre o tipo de estruturação romanesca mais adequado a esse pensamento.

Com a palavra “terror”, Lúcio define a sua nova atitude como homem e como romancista, tão em conformidade, a nosso ver, com o arranjo formal de *Crônica da casa assassinada* e com a atitude representada por André:

Chamo terror à época em que é possível o pleno conhecimento do ser, não de suas condições psicológicas, mas de suas prerrogativas abissais e estranhas. Terror é a época do conúbio com o abismo, não porque conquistemos uma fictícia liberdade, mas porque a liberdade nos conquista, somos ela própria, voltados para o segredo que é o nosso verdadeiro clima. O terror é uma época de ultrapassamento. É um impulso único e violento de todo o ser para regiões de intempéries e de insegurança; é uma dilatação anormal para zonas inabitadas e desumanas, onde somos o único guia, único farol, além de fronteiras que não nos seria permitido atravessar em épocas comuns, e onde encontramos finalmente a essência esquiva, ambiciosa e cheia de espanto que nos governa. (CARDOSO, 1996b, p. 744)

No fragmento acima, as palavras de Lúcio apresentam uma impressionante similaridade com a descrição heideggeriana acerca do destino historial do homem, que, no século XX, encaminha-se em direção à verdade do ser. De acordo com Heidegger (1973c), em *Sobre o “humanismo”*, a essência do homem constitui-se pelo seu morar na verdade do ser, sendo o ser uma instância mais primordial que o ente propriamente humano. O ser é aquilo que permite que a essência do homem seja experimentada mais originariamente. O ser é a origem e o destino da existência humana, esse caminhar. Partindo, portanto, desse ponto de vista, acreditamos que o pensamento de Lúcio em *Diário de terror*, essa “dilatação anormal para zonas inabitadas e desumanas” onde finalmente ele encontra a sua própria essência, se conforma com o que diz Heidegger sobre a essência ec-sistente do homem.

Em Heidegger (1973c), defende-se o humanismo que pensa a humanidade do homem desde a proximidade do ser. No humanismo heideggeriano, não é o homem que está em jogo, mas a sua essência historial, em sua origem desde a verdade do ser. A essência do homem, portanto, mora nesse lugar mais originário que é a verdade do ser. É escutando o apelo do ser que o homem, ser de linguagem, pode devolver à palavra o valor da essência humana.

Lúcio Cardoso (1996b, p. 743) faz a seguinte afirmação no seu *Diário de terror*:

Toda idéia que nos ultrapassa sem tomar sua medida no homem, nos aniquila. Para nos ultrapassarmos, temos primeiro de atingir o limite-homem. No mais extremo limite, começamos realmente a ser mais do que homens.

Nenhuma proposição para a estabilidade – não há estabilidade. O ser não é uma estrutura fixa num eixo, mas qualquer coisa indeterminada, fluídica que oscila de um pólo para outro, como a noite para o dia.

Essa afirmação de Lúcio leva-nos a concluir que a essência do homem está no ultrapassar os seus próprios limites como homem, e não em algo que, como fundamento metafísico, estaria fora dele. Além disso, o ser, descrito nesse trecho pelo autor, possui as características daquela noção criada pela filosofia heideggeriana, como algo instável, constituído, ao mesmo tempo, por luz e sombra.

A nosso ver, em *Crônica da casa assassinada*, André é a personagem que vive o apelo do terror descrito por Lúcio, na medida em que é aquele que salta no abismo do ser, através de seu contato com Nina; contato esse, marcado pelo amor e pela morte. André é o homem que caminha na obscuridade, nas sombras do ser, assumindo os perigos do existir. Em seu diário, predominam as cenas marcadas pela escuridão noturna e pelos espaços sombrios dos quartos da velha casa, do Pavilhão externo e da natureza. Há uma passagem em que ele diz: “Afinal avancei na obscuridade, tateando” (CARDOSO, 1999, p. 399). André é aquele que tateia, que beija o mistério, à medida que progride no seu envolvimento com Nina:

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

água, meu ser ameaçava fender-se no embate contra um poder que me fazia rodar sem descanso, sem no entanto atingir qualquer coisa que em mim permanecia imune ao frenesi dessa espantosa viagem. (CARDOSO, 1999, p. 403)

Na narrativa de André, a morte, como o amor, representa o mergulho nas águas do ser. No beijo descrito acima, André frui a morte de Nina, transpondo, na sua ânsia de completude, de totalidade, os limites de seu próprio ser. Nesse processo, ele é absorvido pelo “escuro”, ou seja, pelo mistério daquilo que a filosofia heideggeriana chama o ser. Como foi dito há pouco, o ser não é o homem, mas é o destino para o qual o homem, como ente ec-sistente, deve se encaminhar. É ousando esse caminho para o ser que o homem descobre a sua própria essência (HEIDEGGER, 1973c).

Em *Crônica da casa assassinada*, a morte é uma das formas de exercer o destinar-se para a verdade do ser. A nosso ver, isso não ocorre apenas em André, mas em todas as personagens que vivenciam tragicamente o drama da morte ou do amor, que, na obra cardosiana, são sinônimos. Acreditamos que o que, nesse sentido, distingue André das demais personagens do romance é o fato de que, nele, o desvendamento da verdade do ser é encarado ou conscientizado como um projeto, qual seja, o de sua própria constituição como homem, como nos indica o seguinte fragmento:

[...] com o rosto escondido entre os braços, sentia que alguma coisa se despedia de mim, rolava como um rio oculto e sem barreiras, tornando-me um ser diferente, marcado por contradições que ainda não sabia avaliar quais fossem. Amadurecia talvez, ou somente substituía em mim o ser pueril que fora até aquela data. De qualquer modo, a vida pareceu-me tocada de um sentido mais denso e mais obscuro: o rapaz que ali se compunha assumia seu novo aspecto com uma consciência que era inédita na figuração do seu caráter. Não havia nisto validade, mas a certeza de que devia afrontar os obstáculos que me aguardavam, de peito descoberto – como um homem, experimentando seu duro ofício de viver e de continuar através das pequenas mortes sucedidas ao embate dos fatos. (CARDOSO, 1999, p. 223)

O projeto empreendido pelo homem envolve perigos e fracassos; envolve, como nos diz André, “pequenas mortes”. Projetar-se significa tornar-se homem, descobrir-se. Ser humano é realizar o projeto em busca da própria essência. E a essência do homem, diz Heidegger (1973c), está em sua ec-sistência. Em *Crônica da casa assassinada*, André é uma

espécie de concretização literária desse projeto existencialista, na medida em que toda a narrativa do seu diário está centrada na descoberta constitutiva do homem, bem como no processo de conscientização dessa descoberta:

[...] meu sofrimento era tão grande, *via-me tão só e tão desamparado diante daquele problema* que começava a avultar diante de mim, que nada mais me importava – nem o bem nem o mal, nem que ela me visse ou não, e me achasse pusilânime diante de fatos de que sem dúvida ignorava qual fosse a verdadeira extensão. A única coisa certa para mim é que *acabara de fazer uma descoberta, e julgava-a tão cheia de conseqüências para meu destino, que não podia me conter – e era o transbordamento dessa descoberta retida em meu espírito que assim vinha à tona, mostrando um terreno de que eu não suspeitava*, mas que poderia servir de ponto de partida aos piores sentimentos. (CARDOSO, 1999, p. 224, grifos nossos)

Nos termos da mentalidade existencialista, descobrir-se como homem significa reconhecer a condição de abandono que constitui a existência humana no século XX. Nesse sentido, André representa o homem condenado à liberdade, que, de acordo com a reflexão sartreana, está em total desamparo no mundo. É também aquele que, segundo o pensamento heideggeriano, conquista a liberdade a partir da decisão para a morte. Através da experiência da morte de Nina, André vive a projeção temporal do ser, a qual constitui a sua própria existência no mundo (Cf. CARDOSO, 1999, p. 19). Acerca de sua liberdade, ele nos diz:

Sim, já não há em mim nenhuma dúvida – sei exatamente o que quero. Não me empenho às cegas numa luta cujo resultado poderia ser para mim uma surpresa; já pesei todas as possibilidades e estou absolutamente consciente dos resultados que desejo obter. O que os outros pensem, e que habitualmente estão acostumados a pensar – que é que isto importa? *O meu sentimento é o de uma extraordinária liberdade: ruíram os muros que aprisionavam meu antigo modo de ser*. Como um homem adormecido durante muito tempo no fundo de um poço, acordei e agora posso contemplar face a face a luz do sol. (CARDOSO, 1999, p. 253, grifos nossos)

Conforme o comentário de André, a liberdade consiste no permitir-se experimentar “todas as possibilidades” de ser, ou seja, consiste no alvedrio para escolher-se como homem, para construir-se através das próprias ações. Em sentido existencialista, André é o homem por excelência. É aquele que tem coragem e desprendimento para enfrentar o amor e a morte. É o

homem que enfrenta o ser e o nada que a ele pertence. Em André, a angústia, que, segundo Sartre (1997), é a origem do nada, consiste no impulso para a ação.

De acordo com Sartre (1973, p. 18), o desespero do homem abandonado significa “agir sem esperança”, ou seja, consiste no fato de nos limitarmos “a contar com o que depende da nossa vontade, ou com o conjunto das probabilidades que tornam a nossa ação possível”. Como define Lúcio Cardoso (1996b, p. 743), o ser, que para nós significa tornar-se homem, é o porvir. O homem, portanto, é o que é livre para se fazer e refazer. Segundo o autor, em seu *Diário completo*, “[a] liberdade, a única liberdade autêntica, é a de ser homem, mas totalmente, com as nossas faces conjuntas do bem e do mal” (CARDOSO, 1970, p. 245).

Outro aspecto da liberdade de André é a mutabilidade do seu pensamento, que se mantém sempre aberto a reformulações, como vemos no seguinte comentário:

Não é amadurecimento, como supus antes, a sensação que me invade – é de plenitude. Oh, meu Deus, este calor nas faces, esta inquietação que me leva de um lugar a outro, este coração que tantas vezes bate descompassado – tudo isto não é a prova de que começo realmente a viver, de que existo, e de que a vida deixou para mim de ser uma ficção adivinhada através dos livros? (CARDOSO, 1999, p. 253)

Na “inquietação”, no caminhar “de um lugar a outro” está a essência do conhecimento que André constrói sobre sua existência. Aqui, conhecer e pensar são análogos a viver. O nomadismo que caracteriza André é o mesmo que assinala, no *Diário de terror*, o pensamento de Lúcio Cardoso, para quem, “[o] homem de maior espírito não é o de uma única resposta, nem o da resposta mais constante, mas o de várias respostas ao mesmo tempo, e o mais mutável quanto à certeza delas” (CARDOSO, 1996b, p. 744). Quanto essa frase não tem a nos dizer sobre o processo de composição de *Crônica da casa assassinada*, que adiante estudaremos a partir de sua concepção como método romanesco de pensamento?

Resta-nos acrescentar que tanto o processo de descoberta do homem por ele mesmo quanto a conscientização desse processo são realizados através da linguagem. De acordo com Heidegger (1973c), a linguagem é a casa do ser e a habitação do homem. É através da linguagem que o ser vem ao pensar. Nesse sentido, explica o filósofo que:

O ser chega, iluminando-se, à linguagem. Ele está constantemente a caminho para ela. Isto que está constantemente em advento o pensar ec-sistente, por sua vez, traz, em seu dizer, à linguagem. Esta é assim elevada para a clareira do ser. Somente assim é a linguagem daquela maneira misteriosa e que, contudo, constantemente, nos perpassa com seu imperar. Portanto, enquanto a linguagem levada plenamente a sua essência é historial, o ser é guardado na lembrança. A ec-sistência habita, pensando, a casa do ser. Em tudo isto, as coisas permanecem como se nada tivesse acontecido através do dizer pensante. (HEIDEGGER, 1973c, p. 372)

Na narrativa de André, essa vinda heideggeriana do ser à linguagem é realizada através do relato memorialístico com que esse narrador reconstitui os momentos passados ao lado de Nina. De acordo com Carelli (1988, p. 189), o diário de André é uma verdadeira “crônica complacente de sua paixão por Nina”, consistindo numa espécie de “monumento de palavras em honra dessa mulher”. No primeiro capítulo, destacamos o caráter poético do relato de André, conforme aquele sentido heideggeriano de poesia como abertura impactante do ser através da linguagem. Dessa abertura poética da verdade, faz parte a constituição da própria essência do homem que penetra as fendas do ser. Portanto, em André, sendo a memória a forma como o ser vem à linguagem, é também por ela que o homem chega a si mesmo.

Ademais, a linguagem memorialística, marcada pela oscilação entre luz e sombra, caracteriza-se como aquele pensamento fracassado, que, segundo Heidegger (1973c), consiste em chegar à linguagem para a qual a verdade do ser se encaminha, o que se daria através da tarefa da escrita e por meio de uma tentativa de pensar familiarizada com o silêncio. No relato de André, também essa experiência é descrita através do contato com Nina, símbolo da verdade concretizada na obra de arte:

De todos os lados, como um rio invisível que fosse crescendo, e esbatasse suas ondas de fúria contra os limites opostos que representávamos, *o sentimento do fracasso se interpunha entre nós*; passo a passo fui recuando, recuando, até o fundo da parede, como se deixasse espaço para que aquele mar fervesse, e subisse até nossos peitos impotentes, e nos atordoasse com seu cheiro de sal e de sacrifício. Rapidamente o mundo recompunha-se no seu mutismo. Pela primeira vez então, ergui o punho contra o céu: ah, que Deus, se existisse, levasse a melhor parte, e dela arrancasse seu sopro naquele minuto mesmo, e estabelecesse sua lei de opressão e tirania. Que até nos diluísse em matéria de nojo, e vivos, para maior divertimento seu, exibisse o atestado de nossa podridão e de nossa essência de lágrimas e fezes – nada mais me importava. Literalmente nada mais me importava. Um vácuo fez-se em mim, tão duro como se fosse pedra. Senti-me sorvendo o ar,

caminhando, existindo, como se a matéria que me constituísse houvesse repentinamente se oxidado. *E nunca soubera com tanta certeza como naquele instante que, enquanto existisse, proclamaria de pé que o gênero humano é desgraçado, e que a única coisa que se concebe a ele, em qualquer terreno que seja, é a porta fechada.* O resto, aí de nós, é quimera, é delírio, é fraqueza. Tudo o que eu representava, como uma ilha cercada pelas encapeladas ondas daquele mar de morte, admitia que a raça era desgraçada, condenada para todo o sempre a uma clamorosa e opressiva solidão. *A ponte não existe, jamais existiu:* quem nos responde é um Juiz de fala oposta à nossa. E sendo assim, desgraçada também a potência que nos inventou, pois inventou também ao mesmo tempo a ânsia inútil, o furor do escravo, e a perpétua vigília por trás desse cárcere de que só escapamos pelo esforço da demência, do mistério ou da confusão. (CARDOSO, 1999, p. 404, grifos nossos)

Muito de satanismo há nessas palavras de André, na medida em que indicam a sua extrema rebeldia contra tudo aquilo que, pertencendo a um plano superior, é inatingível ao ser humano. Sua sensação de impotência é provocada pela morte inexorável de Nina, que ele tentara inutilmente salvar com um ardente beijo de amor. Através desse fracasso, André chega a uma profunda consciência dos limites da condição humana. A nosso ver, como não se pode dissociar a existência do homem de sua experiência com a linguagem, o fracasso humano não é nada mais que as falhas admitidas dentro dessa experiência. A concepção heideggeriana de linguagem aponta para a impotência dessa experiência, que é a forma por excelência do conhecimento humano. De acordo com tal concepção, o conhecimento deve se desligar de todo tipo de crença na peremptoriedade do ser, admitindo os vazios e as falhas que a linguagem comporta. Em *Crônica da casa assassinada*, essa concepção heideggeriana da linguagem representada por André permite uma importante reflexão acerca do papel da obra de arte no século XX, momento em que ela vem a ser o principal caminho para o resgate da essência do humano.

## 7. A PROJEÇÃO ROMANESCA

Ao considerar-se *Crônica da casa assassinada* como arte filosófica, deve-se levar em conta a sua especificidade literária, de modo a distinguir o seu pensamento propriamente romanesco do pensamento filosófico sistemático. O pensamento artístico distingue-se do pensamento propriamente filosófico por consistir em uma representação concreta, existencial, da idéia. Em resposta a uma crítica de Paulo Hecker Filho à novela *O enfeitado*, publicada em 1940, Lúcio Cardoso esclarece a distinção entre a sua “filosofia própria do artista” e os sistemas filosóficos intencionalmente construídos:

Falta de uma filosofia, é certo, pelo menos de uma filosofia construída e intencional – um sistema, um corpo de idéias, uma verdade pessoal servindo a um determinado modo de exprimir as coisas. É isto? Neste caso posso lhe afirmar tranqüilamente que não tenho e nem quero ter filosofia – nunca pude servir-me de uma verdade a metro para julgar as coisas. *Nem acredito que ao romancista seja necessário um compêndio explicativo, com doutrinas, capítulos e teorias elaborando uma imagem morta da vida.* Filosofia própria do artista, sim, e neste caso, tão modestamente quanto julgo ser um escritor, *creio que nada mais tenho feito ao longo de uma carreira literária sem justificativa senão aquela que é inerente a toda carreira que se diz honesta e digna, senão exprimir minha filosofia – a única – e sem a qual não poderia ser nem mesmo um escritor de quinta, de última classe.* (Grifos nossos)

Com essas palavras, Lúcio patenteia a perspectiva aberta de seu pensamento de artista. Segundo ele, o romancista não deve se ocupar de um “compêndio explicativo”, doutrinário e teórico que elabore “uma imagem morta da vida”. Ao que tudo indica, isso tem a ver com o fato de que, no romance, o pensamento se resolve em termos de existência. Em um fragmento de seu *Diário completo*, Lúcio faz a seguinte declaração:

[...] 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 apaixona, o que eu viso é a sobrevivência. Nas duas, não há sentido algum. (CARDOSO, 1970, p. 250)

Nesse trecho, também de 1958, Lúcio esclarece mais uma vez a especificidade do seu pensamento artístico. A declaração acima é imediatamente antecedida por uma frase em que o autor confessa a sua paixão por dissociar as coisas para melhor entendê-las (Cf. CARDOSO, 1970, p. 249). Em *Crônica da casa assassinada*, esse método dissociador de pensamento é empreendido através do discurso polifônico do romance, em que as personagens, através de sua autoconsciência, são a representação concreta das idéias filosóficas colocadas em debate pelo autor. O pensamento romanesco de Lúcio consiste na sua projeção através das personagens e dos ambientes criados na obra, como nos sugere esse fragmento do *Diário completo*:

[...] o que me habita é um medo secreto de perecer pela estagnação, de comprometer, numa situação facilmente conquistada, essa capacidade de renovação que julgo imprescindível a todo criador. *Não sei, é claro, se são estes os caminhos em que deveria me arriscar, mas geralmente eu me arrisco em todos, sem me prender a nenhum.* Tudo é perigoso, para quem sofre vertigens. Mas para quem não desdenha os grandes saltos na inquietação e no obscuro, tudo é bom para ser visto de perto. (Digo TUDO: as casas cheias de sombra e promessas aliciantes, os grandes becos da nevrose, o tóxico, os olhos insones do ciúme, as renúncias nas sacristias afastadas, os livros da magia, os claros escritórios do jogo e da ambição, o inimigo subterrâneo que nos saúda, a prostituta que nos recebe sem suspeita, a conversa que pode decidir o futuro, TUDO.) (CARDOSO, 1970, p. 28-29, grifos nossos)

Lúcio, para quem o romance é “uma necessidade quase física” (CARDOSO, 1970, p. 28), concebe o mundo ficcional criado em sua obra como uma forma de auto-renovação e de auto-revelação. Através de sua existência imaginada, as personagens da ficção cardosiana representam os vários caminhos por meio dos quais o autor deve desvendar as “novas paisagens” de seu ser. Nesse sentido, é através da obra romanesca que Lúcio realiza o seu projeto pessoal de autoconhecimento. Em outro ponto do *Diário completo*, ele diz:

O problema é construir a vida como se fosse um sonho, não um sonho vivo, mas um sonho que tivéssemos inventado. Um sonho que não fosse a visão de um insensato, num completo desconhecimento das coisas – mas um milagre de harmonia, de equilíbrio e de compreensão. Aliás, que outra finalidade emprestar às pobres coisas desamparadas que somos, senão a de compreender, compreender sempre e mais profundamente, até poder aceitar tudo sem revolta? Compreender com a alma, o coração, os dedos, os lábios,

com tudo o que é dotado de um sentido qualquer de percepção, com as pequenas e inúmeras almas antagônicas que nos constituem. Então viveremos como um sonho, acordados e lúcidos, que a realidade, é sempre bom repetir, é um mistério cujo alfabeto jamais soletramos com inteira coerência. (CARDOSO, 1970, p. 37)

O trecho acima nos revela a relação axiológica que, em Lúcio Cardoso, é estabelecida entre a arte e a vida. Para o autor, a arte, esse sonho inventado, é uma forma de compreendermos o mistério da realidade. Ademais, essa compreensão deve ser realizada através de uma espécie de desdobramento do ser, ou seja, através das “inúmeras almas antagônicas que nos constituem”. Ora, tanto nessa declaração quanto na anterior, ambas escritas em 1949, Lúcio anuncia o que mais tarde realizará em *Crônica da casa assassinada*, obra cuja forma fragmentária e dissociadora, constituída pelas múltiplas vozes narrativas, promove a projeção almejada pelo escritor.

A criação romanesca consiste, para Lúcio, na sua própria existência como homem. Ele não dissocia sua vida de sua obra, na medida em que é esta que permite a autenticidade daquela. Somente através do romance é possível realizar o projeto de resgate do homem em sua totalidade. Em *Crônica da casa assassinada*, esse projeto é finalmente empreendido. Octavio de Faria (1996) nos fala sobre a expectativa dos leitores de Lúcio acerca do ciclo “A luta contra a morte”, do qual faz parte *Crônica da casa assassinada*, que deveria dar uma resposta em termos de romance às questões anunciadas em *A luz no sub-solo*, de 1936. Para Mario Carelli (1988), *Crônica da casa assassinada* é a consumação da forma romanesca para a qual, durante anos, o autor se orientara através do laboratório cultivado na criação de várias novelas.

A forma polifônica de *Crônica da casa assassinada* está, portanto, a serviço da projeção romanesca empreendida por seu autor. Através da consciência de cada personagem desse romance, Lúcio realiza aquele desdobramento do ser tão importante, segundo ele, para a revelação da verdade. A esse respeito, vejamos o que nos diz o seu *Diário de terror*:

Durante muito tempo procurei uma visão pessoal do mundo, e não o consegui senão quando tive uma visão pessoal de mim mesmo; em vez de limitar o mundo por idéias falsas que seriam adotadas por mim, limitei-o a uma expansão do meu ser, a uma dilatação interior que me garantiu um conhecimento e uma avaliação mais ou menos autêntica do existente. Porque não se cria nada vindo do exterior, mas em permanente colaboração com

suas forças mais obscuras e mais indeterminadas. (CARDOSO, 1996b, p. 744)

Para Lúcio, a dilatação e a expansão do próprio ser é a forma verdadeira de se chegar ao conhecimento. A nosso ver, em seu romance, é através das personagens que ele realiza essa dilatação, que aqui denominamos projeção romanesca. Como pontos de vista sobre o mundo e sobre si mesmas, as personagens de *Crônica da casa assassinada* são os principais instrumentos do pensamento de Lúcio. Vale ressaltar que tal pensamento distingue-se do método teórico de conhecimento à medida que não se constitui por uma especulação abstrata de idéias. O pensamento romanesco de *Crônica da casa assassinada* está contido na própria existência concreta das personagens. Nesse sentido, em conformidade com a tese bakhtiniana, devemos ressaltar que as personagens, enquanto posições axiológicas em relação à realidade, fazem parte do plano ético-cognitivo do romance, e, por estarem inseridas em um contexto polifônico, devem ser analisadas em sua relação com a consciência do autor.

De certa forma, o que viemos desempenhando durante este trabalho foi justamente o isolamento das vozes das principais personagens-narradoras de *Crônica da casa assassinada*, para, posteriormente, a partir do confronto entre elas, chegarmos à consciência criadora do autor, que, de acordo com Bakhtin (2003), é aquela instância que abrange a consciência e o mundo da personagem. Segundo esse teórico,

[o] autor não só enxerga e conhece tudo o que cada personagem em particular e todas as personagens juntas enxergam e conhecem, como enxerga e conhece mais que elas, e ademais enxerga e conhece algo que por princípio é inacessível a elas, e nesse *excedente* de visão e conhecimento do autor, sempre determinado e estável em relação a cada personagem, é que se encontram todos os elementos do acabamento do todo, quer das personagens, quer do acontecimento conjunto de suas vidas, isto é, do todo da obra. (BAKHTIN, 2003, p. 11, grifo do autor)

Através do dialogismo da obra, a voz do autor está em permanente conversa com a voz das personagens. É nesse sentido que é possível ao autor, essa consciência que vê além do que pode enxergar a personagem, formar a unidade do todo estético. A personagem, constituída pela vivência pessoal, é portadora da unidade aberta do acontecimento vital, cujo sentido só é realizado através do acabamento estético que lhe é conferido pelo autor.

De acordo com Carelli (1988, p. 213), em *Crônica da casa assassinada*,

[a]lém da coexistência de uma estrutura polifônica com uma escrita poética unificada, discernimos a multiplicação da voz e a busca de uma verdade do autor. Podemos afirmar que Lúcio Cardoso cria personagens que são, de algum modo, heterônimos. Ele toma emprestadas suas diversas máscaras; ora é Timóteo, ora André, ora o padre Justino... Suas visões (complementares ou contraditórias) deles mesmos, do mundo e da condição humana são iluminações simultâneas de uma verdade que incessantemente escapa a qualquer discurso “monológico” que procurasse encerrá-la.

Nesse sentido, as personagens de *Crônica da casa assassinada* têm a função de refratar as intenções de Lúcio Cardoso enquanto pensador. Conforme nos alerta Bakhtin (2002, p. 119), só é possível compreender o sentido integral da obra levando-se em conta “esse segundo plano intencionalmente acentuado do autor”. De acordo com o que ouvimos de Carelli (1988), no romance de Lúcio, a voz do autor constitui a unidade poética da obra, sendo as múltiplas e divergentes verdades das personagens momentos da verdade do autor. As máscaras heteronímicas que, segundo Carelli, constituem as personagens de *Crônica da casa assassinada* seriam, a nosso ver, as projeções de Lúcio para o ser, mediante um pensamento que se caracteriza pelo que ele próprio chama apologia da dispersão:

Unificar, desunificar: eis todo o problema. Até agora muito se falou no valor da unidade, e na necessidade de calcar todo esforço interior numa tentativa de união – mas eu, que não sou forte em coisas filosóficas, talvez represente uma idéia contrária – uma apologia da dispersão. Não é sem temor que avanço estas afirmativas, mas elas representam o que eu sou, e eu não acredito em verdade alguma que 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. 251-252)

Mais uma vez, Lúcio contrapõe seu método desunificador às pretensões do pensamento filosófico sistemático. Outro aspecto importante de sua declaração é a afirmação da verdade pessoal como base principal do conhecimento. Assim, numa analogia entre a atitude desunificadora acima descrita e o método polifônico do romance, podemos afirmar que também em *Crônica da casa assassinada* é a verdade pessoal do autor que dá sentido e

unidade aos pensamentos discordantes das personagens narradoras. Em seu estudo sobre essa que é a obra-prima cardosiana, Carelli (1988, p. 219) afirma:

A fragmentação da narrativa, o esfacelamento do tempo e suas discordâncias, o entrecruzamento dos enigmas, a multiplicação dos pontos de vista e a riqueza polifônica dos sujeitos não produzem uma impressão de escrita hermética. Esse desmembramento coexiste com uma unidade orgânica, que provém de uma rede cerrada de imagens obsedantes, rede ligada a um sistema de representações simbólicas. A construção poética de um universo imaginário funciona com uma lógica adequada que sustenta uma retórica da desmedida. Por fim, a violência das contradições internas dos personagens e a sustentação de visões e declarações opostas sobre os assuntos mais vitais só se tornam possíveis pelo clima portador da Voz do autor e de suas interrogações metafísicas.

O plano filosófico do romance é estabelecido através da relação entre as várias visões das personagens-narradoras e a visão excedente do autor, para usar os termos de Bakhtin (2003). Sem dar, no entanto, uma palavra conclusiva sobre as suas personagens, Lúcio, em diálogo vivo com cada uma delas, faz do próprio jogo dialógico o meio e o fim de sua obra. E a idéia de romance como projeto nos dá bem a medida de um pensamento que se quer sempre em aberto, em permanente renovação. A arte como projeto é o caminhar incessante em direção à verdade. É o arriscar-se por mundos os mais variados, desvendando os infinitos véus da própria personalidade. Mediante as várias consciências das personagens, o romance vem a ser um meio privilegiado para esse tipo de aventura.

Um aspecto do tratamento dialógico dado à personagem no romance polifônico é a conservação das contradições internas que a compõem. Na medida em que é constituída pelo embate entre a sua autoconsciência e as consciências dos outros sobre si mesma, a personagem possui uma natureza marcada pela inconclusibilidade. No romance polifônico, afirma Bakhtin (1981, p. 58),

[...] a consciência do autor não transforma as consciências dos outros (ou seja, as consciências dos heróis) em objetos nem faz destas definições acabadas à revelia. Ela sente ao seu lado e diante de si as consciências equípolentes dos outros, tão infinitas e inconclusas quanto ela mesma. Ela reflete e cria não um mundo de objetos mas precisamente essas consciências dos outros com os seus mundos, recriando-as na sua autêntica inconclusibilidade (pois a essência delas reside nesta inconclusibilidade).

É nesse sentido que o gênero dialógico exerce, como diz Bakhtin acerca da obra de Dostoiévski, uma verdadeira luta contra a coisificação do homem, o que se dá a partir do sentido criado pela forma artística. A nosso ver, Lúcio Cardoso empreende, em *Crônica da casa assassinada*, justamente a construção de uma forma libertadora do homem, que vive, em nossos dias, em um estado de objetificação. Para salvar o homem em sua forma total, foi necessário ao autor rebelar-se contra todos os fundamentos coisificantes da condição humana, envolvendo esta rebelião não apenas um posicionamento teórico em relação à realidade, mas, sobretudo, uma postura integral que compreende tanto a sua situação vital como homem quanto o seu fazer artístico. Na confissão que encerra a primeira parte do seu *Diário completo*, Lúcio declara a sua paixão pela face humana:

Jamais poderei dizer do meu amor, da curiosa paixão que a face humana sempre me despertou. E foi esse amor que me fez atravessar todas as veredas, onde tantas vezes vi fulgurar a luz crua da destruição. Ao terminar este caderno, e ao despedir-me deste que fui eu – e que já vejo ao longe, misturado à bruma que devorou tantos seres caros, tantos nomes, tantas almas que eu próprio criei e alimentei com meu sangue e minha fantasia – repito, não creio que um escritor, um ser humano, se encontre jamais senão na vibração contínua de seus sentimentos extremos. Através de tantos gestos equívocos, os pensados e os realizados, nada tenho a acrescentar, senão que tentei reencontrar apenas uma unidade perdida. Em torno de mim, tudo via adormecido como sob efeito do éter – é que para mim estávamos rodeados de venenos soporíferos e tranquilizadores. Através de todas as convulsões, o que tentei erguer foi a imagem primitiva do Homem. E ele, como a divindade de Cristo naquele supremo instante de silêncio em que Pilatos o designou, sempre foi mais nítido, sempre foi mais puro, sob a marca candente do Ultraje. (CARDOSO, 1970, p. 169-170)

Na obra cardosiana, tanto o romance quanto o diário são meios de projeção do artista e do homem Lúcio Cardoso na sua experiência de auto-superação. Como ele próprio diz acima, nesse projeto, o que busca é o homem. É pelo amor à figura humana que Lúcio, como autor, envereda pelas existências que ele próprio cria através de sua imaginação. É o homem que ele pretende (re)criar através das “convulsões” provocadas, na sua obra, pelos sentimentos mais extremos. Afinal, é somente sendo ultrajado, que o homem, semelhante ao Cristo condenado, revela-se em sua forma primitiva, autêntica. E revela-se, acrescentamos, em suas mais flagrantes contradições.

As principais personagens de *Crônica da casa assassinada* são apresentadas a partir do embate de discursos que as compõe internamente. Assim acontece com Ana, cuja complexidade está ligada justamente ao fato de possuir uma consciência repleta de antagonismos. Ana é a representante por excelência do espírito dos Meneses, como bem observa Padre Justino. No entanto, ao longo de sua vida, através do ódio que sente por Nina e do amor por Alberto, essa mulher, uma alma sequiosa de absoluto, acaba por ser inoculada pelo mal, que, em sua índole “cultivada ao gosto dos Meneses” (CARDOSO, 1999, p. 103), ela sempre lutara por renegar. Em Ana, verifica-se aquele processo de resgate do pecado que, de acordo com Lúcio Cardoso (1970), no *Diário completo*, é a única forma de salvação do humano. Ana precisa extrapolar os limites que lhe foram colocados pelos ditames da família para sentir de fato o que é a existência verdadeira. Entretanto, quase todas as possibilidades de redenção lhe são negadas. E, para saber o que é a vida autêntica, de amor e de pecado, Ana precisa mentir; precisa imaginar-se outra. É assim que, na hora da morte de Alberto, vendo que aquele seria o único momento em que poderia viver o seu amor pelo jardineiro, ela finge ser Nina, enquanto o amado agoniza em seus braços. Do mesmo modo, momentos antes de sua própria morte, no afã de possuir um erro que pudesse humanizá-la e garantir-lhe a salvação, ela conta (inventa?) ao Padre o grande segredo que lhe atormentara durante grande parte de sua vida: o fato de ser a verdadeira mãe de André. Apresentada no último capítulo do romance, essa revelação, antes de consistir numa espécie de resolução definitiva da trama do romance, funciona, na verdade, como um abalo derradeiro e avassalador sobre qualquer conclusão que se pudesse formular acerca do sentido engendrado pelo todo de *Crônica da casa assassinada*. A nosso ver, muito do que Ana representa no romance de Lúcio pode ser traduzido pela frase seguinte, escrita pelo autor em seu *Diário completo*: “A maior maldade, a única incomensurável, é a maldade imaginada” (CARDOSO, 1970, p. 169).

Timóteo é outro ser constituído por contradições. Ele acredita ser o portador da verdade que arrasará o chão dos Meneses, mas acaba por não aceitar aquela destruição trazida pela morte de Nina. Além disso, em sua estranha reclusão por vários anos no próprio quarto, ele nada mais fez que renunciar a tudo aquilo que, por costume, sua família sempre renegara, acreditando que a renúncia, o martírio, era uma forma de se elevar acima dos outros:

[...] meu primeiro movimento diante do amor foi ultrajar-me. Antes, muito antes que a música da paixão soprasse em mim seus loucos foles de ouro, já eu renunciara à minha figuração decente, e desafiara os homens com a imagem daquilo que, ai de mim, não podia aceitar sem desprezar-me. E eu sou desses que não sabem viver sem exaltação: foi consciente que eu me degradei, porque, sentindo-me menor do que os outros, era pelo caminho do martírio que conseguiria elevar-me acima deles, e tornar-me maior do que todos. Nina, dia houve em que o martírio de nada adiantou, e as roupas grotescas com que me cingi, menos do que um acinte aos outros, pareceram-me armaduras de chumbo e de morte. (CARDOSO, 1999, p. 481)

Em “sua visão espantosamente cristã, joânica mesmo, de Deus”, Timóteo é o mártir (CARELLI, 1988, p. 215). É aquele que se sacrifica em nome da verdade e que cumpre a missão de, num gesto triunfal – quando resolve se apresentar diante do caixão de Nina – despertar a alma adormecida da família. A nosso ver, em Timóteo, a recusa à vida em nome de uma verdade que transcende a existência humana tem tanto de niilismo quanto de ousadia trágica.

Valdo, por sua vez, reage de forma hesitante às leis ditadas pela família. Ao se casar com Nina e trazê-la para a Chácara, ele afronta os Meneses, que desde o início olham com certa desconfiança para a sua esposa. Mas não resiste às pressões de Demétrio, o irmão mais velho, quando eclode o escândalo sobre o envolvimento de Nina com o jardineiro. Fragilizado diante das circunstâncias, ele acaba por acatar a decisão do irmão no sentido de mandar Nina de volta para o Rio de Janeiro, onde ela permanece por quinze anos. Assim, certamente para defender o nome de sua família, ele renuncia ao clima passional provocado pela esposa. No entanto, com os acontecimentos em torno da morte de Nina, uma transformação na consciência de Valdo parece novamente colocá-lo em oposição à família. A respeito da aparição arrebatadora de Timóteo, momento decisivo do conflito entre os irmãos Meneses, ele declara:

Quanto a mim, confesso: o sentimento inicial, que foi o de uma extrema surpresa, e onde se misturavam resquícios de repulsa, cedeu lugar a um movimento soterrado de orgulho, indefinido ainda, mas que mergulhava suas raízes no mais fundo do meu ser: ah, porque eu também sentia que era Demétrio o fundamentalmente atingido com aquele gesto, e era ele quem pagaria mais caro, com o preço total da sua demissão e da sua vergonha. Falava nisto, por que não dizer, aquele velho ódio que sempre nos havia separado, e que tinha sua origem na minha permanente necessidade de defesa contra seu instinto de prepotência – falava este ódio que nos separara

a vida inteira, através de opiniões e tendências completamente opostas – e tudo isto em silêncio, como duas sombras que se perseguem. Era isto o que afinal vinha explodir ali, a despeito de todos os esforços que eu poderia tentar, pois o impulso que me arrastava era o de uma completa adesão, necessidade que compunha a minha existência – a antiga, que eu acabara de deixar, e a nova, onde eu mal ensaiava meus primeiros passos. Confesso: não tardou muito, e o sentimento que me tomou foi o de euforia, de uma estranha euforia, aliás. Era como se eu dissesse: que me importa o que sucede, se tudo isto já não conta mais para mim, se desse passado já me desprendi como quem abandona no caminho uma mala esvaziada de qualquer conteúdo de valor? (CARDOSO, 1999, p. 475)

Eis aí Valdo, aquele que tentara se defender do perigo representado por Nina, inaugurando uma nova existência, uma nova consciência sobre a atitude representada por sua família. No fragmento acima, ele chega à constatação de que não havia mais nenhum sentido naquele conflito que os dividia, já que o mundo habitado por eles acabara de desmoronar. Antes disso, ele próprio já houvera confessado seu sentimento de culpa pelo fim de Nina, que teria sido vítima de sua falta de amor (Cf. CARDOSO, 1999, p. 436). Por fim, é pela vergonha do escândalo, esse sentimento tão típico dos Meneses, que ele resolve abandonar Vila Velha em definitivo.

As personagens de *Crônica da casa assassinada* são constituídas por seus erros e culpas, por suas virtudes e pecados. Em suma, pelo bem e pelo mal ao mesmo tempo. Nessa esteira, Demétrio, embora seja o próprio símbolo do rigor e da razão, na sua postura sempre autoritária, em nome do bem da família, é também mais um desesperado que durante quase toda a vida escondera a paixão que sentia por Nina, aquela que sempre procurou manter longe da casa, como um mal que deve ser extirpado. Segundo Ana, em confissão a Valdo, amar odiando teria sido o grande dilema da vida de Demétrio (Cf. CARDOSO, 1999, p. 458). Nessa personagem, a paixão está ligada ao sentido primitivo do *pathos*, doença. Então, com a morte de Nina, aquilo que ele sempre calara em seu íntimo, o seu mal, aflora com todas as forças, como Valdo testemunhou:

Até mesmo sua voz era estranha, vibrante, quase moça. Talvez, recuando no tempo, não fosse a voz de um homem – havia nela, pelo seu desejo de aliciar e de submeter, alguma coisa estranhamente feminina – um grito de criança, um gemido de mulher no cio – e quem sabe, possivelmente, a voz do único

Meneses autêntico, que eu não conhecia, que jamais conhecera, mas que repontava agora, revelado e fatal. (CARDOSO, 1999, p. 460)

Em *Crônica da casa assassinada*, a consciência de cada personagem é uma arena de vozes que dialogam e que se contradizem entre si. Nesse sentido, qualquer julgamento sobre a natureza desses seres pode acabar por amputá-los. De acordo com Octavio de Faria (1996, p. 660), as personagens cardosianas devem ser compreendidas em sua integridade, “nos seus grandes momentos de desespero, de amor e de morte”.

Nina, em sua beleza e em seu mistério, em seu esplendor e em seu sofrimento, é o ser contraditório por excelência. Em torno de seu caráter duvidoso, movimentam-se as principais conjecturas dos narradores de *Crônica da casa assassinada*. É no diálogo entre as diversas vozes sobre Nina que se configura todo o plano do romance, o que acaba por dar a essa protagonista um aspecto múltiplo, aberto, inacabado. Ademais, não somente Nina, mas todas as principais personagens de *Crônica da casa assassinada*, por serem constituídas tanto pela polifonia geral da obra quanto pelo dialogismo interno de cada uma de suas consciências, também mantêm-se naquela inconclusibilidade, que, segundo Bakhtin (1981), é característica da obra polifônica. “[A] verdade, como separá-la, como distingui-la perfeitamente nesses seres conjugados entre a luz, a obstinação e o erro? Eles são a verdade do que são”, diz Valdo em seu depoimento (CARDOSO, 1999, p. 459).

Mesmo André, cuja posição relacionamos ao projeto de descoberta do homem empreendido por Lúcio Cardoso, e Padre Justino, cujo discurso mantém extraordinária afinidade com o pensamento do autor, são constituídos por ambigüidades internas cujo sentido só pode ser compreendido levando-se em conta o plano geral do romance. Entretanto, tanto André quanto o Padre, por serem agentes de uma subversão, acabam por assumir eles mesmos as suas próprias contradições, o que não acontece com aqueles que, como Timóteo, Ana, Valdo e Demétrio, são obcecados pela certeza. De fato, a certeza, a estabilidade, vem a ser a causa principal de toda a tragédia que vitima os Meneses.

Na singularidade de sua noção de fé, Padre Justino divide-se entre o seu papel de sacerdote cristão e a verdade em que de fato acreditava:

Ah, nós, padres, como nos sentimos ridículos às vezes! Tinha certeza de que ela [Ana] sabia quais as palavras que eu iria pronunciar, e assaltava-me a

consciência de minha impossibilidade – mas de que modo me exprimir, como atingir o cerne daquele coração? Se as palavras pareciam usadas, se os meios eram pobres para comovê-la, é que eu necessitava de gestos, e os gestos de amor são difíceis e perigosos. Era como padre que eu devia falar – e as mesmas verdades tão velhas, as mesmas repetidas revelações, quando o que se tornava necessário era um ímpeto forte, um impulso de todo o meu ser em direção àquela alma desmantelada, um único e definitivo gesto de ternura e de compaixão. E apesar de tudo, miserável, ali me achava eu – e antes de começar já sabia que estava perdido tudo o que eu dissesse, como sementes lançadas num terreno sáfaro. Mas um padre tem a sua missão – dizia eu a mim mesmo à guisa de consolo – e devo ser padre, ainda que não creia na eficácia da minha ação. (CARDOSO, 1999, p. 290)

O Padre reconhece o caráter contraditório dos conselhos que dá a Ana, na medida em que eles subvertem aquelas velhas verdades cristãs que ele, em seu papel de sacerdote, deveria repetir. Mas ele acaba decidindo-se pela verdade que traz no próprio íntimo, a verdade que, embora contraditória, era a única em que, como homem, ele podia acreditar: “Nada mais do que a verdade – apenas a verdade – porque, no bem como no mal, é a única coisa que satisfaz a essas almas sequiosas de absoluto” (CARDOSO, 1999, 290). E a verdade defendida por Padre Justino é a de que somente o pecado pode fazer o ser humano alcançar a graça divina.

Apesar de todas as divergências entre os discursos dos narradores e personagens de *Crônica da casa assassinada*, quase todos eles coincidem, em algum momento, com o pensamento de Lúcio Cardoso. De acordo com o que declara em seus diários, Lúcio desenvolve um pensamento que se caracteriza pela descoberta incessante de si mesmo. Nesse caminho, em que a cada momento uma nova verdade se revela, ele vai assumindo a multiplicidade e a variedade que são a própria essência da existência. A projeção que caracteriza o pensamento de Lúcio não consiste num processo linear progressivo. O pensamento cardosiano, empreendido na própria obra literária, possui a forma daquela “gigantesca espiral colorida” que caracteriza a experiência de André (CARDOSO, 1999, p. 31). Assim, é um pensamento feito dos avanços e recuos da projeção do autor mediante a vivência de cada narrador-personagem.

Ademais, o processo de fragmentação através do qual Lúcio expressa a sua visão de mundo acaba por constituir, no âmbito da literatura, uma superação dos padrões tradicionais de representação. Nessa forma multifacetada, que está sempre a exigir a reiteração e a recomposição por parte do leitor, há, de acordo com Sonia Brayner (1996), a busca por uma

criação literária que represente com autenticidade a fragmentação essencial do homem novecentista, esse ser que vive à procura da unidade e da estabilidade nunca encontradas. Em uma narrativa circular que começa pelo final, a mutabilidade, a lacuna e a repetição são os traços fundamentais de um pensamento literário arrasador de qualquer possibilidade de uma resposta definitiva sobre uma verdade que se revela sempre fluida, dinâmica e vária.

Nesse nomadismo entre uma certeza e outra, o pensamento romanesco de Lúcio Cardoso constitui-se como um instinto de autodestruição. No *Diário de terror*, o autor confessa:

Não há no momento, nada que eu olhe sem desconfiança; nem a minha família, nem os meus amigos, nem as leis que me ensinaram, nem os autores que me foram prediletos, tudo isto foi sacudido por um vento de verdade e o que me faz fugir e preferir o isolamento é a necessidade de investigar a mim mesmo e a extensão dos destroços que povoam a minha certeza. (CARDOSO, 1996b, p. 745)

Assim, a verdade consiste na própria mutabilidade do real. A verdade é um vento a devastar toda e qualquer certeza. Desse modo, a forma singular de *Crônica da casa assassinada*, que, conforme Brayner (1996), revela a preocupação do autor com as possibilidades da linguagem e com os limites da humanidade, representa a própria atitude ética de Lúcio em relação à realidade humana e à historicidade da arte.

No capítulo anterior, vimos como a idéia de Deus expressa através do discurso de Padre Justino é condizente com o método dissociador, dramático mesmo, que Lúcio Cardoso reclama para a arte. A nosso ver, essa noção da verdade divina como algo mutável e vário, que marca a subversão do autor em relação à mentalidade cristã tradicional, e a forma aberta, circular, fragmentada e multifacetada do romance estão a serviço daquilo que vem a ser o fim último do projeto literário cardosiano: o resgate, que se faz mister no século XX, da arte e do homem. A reformulação do cristianismo, que se dá através do resgate do pecado, é certamente o momento crucial desse processo de auto-superação do projeto cardosiano. Em maio de 1958, Lúcio escreve no *Diário completo*:

Eu acredito em Deus, eu não posso deixar de acreditar em Deus – é Deus para mim uma necessidade mais forte do que a minha existência. Mas como

supor que possa lhe agradar o absurdo deste universo dissociado e sem finalidade?

Todas as igrejas unificam, é missão delas explicar e emprestar coesão a este mundo disperso – mas como colocar a mim, que nada unifico e cuja única paixão é dissociar para entender, é separar para ver melhor, e isolar para dar sentido? (CARDOSO, 1970, p. 249)

Parece haver aí um recuo daquele pensamento escrito em abril de 1958, em que Lúcio insistia na possibilidade de o homem superar a idéia de Deus. Contudo, permanece sobre a sua noção de Deus aquela mesma desconfiança, aquele mesmo instinto destrutivo, que é a marca do comportamento integral desse escritor, o qual diz, em seu *Diário completo*:

[...] não só a filosofia, como toda arte que se conta como tal, não deve permitir ao homem nenhum sentimento de tranqüilidade. Tudo o que é belo, só deve ser útil para fazer crescer nossa impressão de intranqüilidade. A beleza é o supremo espasmo, a angústia máxima, o sentimento maior de furor ante a fragilidade e a possibilidade de destruição de tudo. E é assim, sob o terror, que o homem se realiza integralmente. Estamos nus, integrais em toda a estranheza de nosso trágico destino, quando sentimos o chão faltar sob nossos pés. Todas as velhas filosofias que provam e sistematizam para nos amparar são mentirosas ciladas que nos amputam de valores essenciais, que nos reduzem a tristes cifras de um jogo banal e sem grandeza. Não há tranqüilidade de espécie alguma, a vida é uma série de probabilidades mal defendidas, o universo um acúmulo de formas executadas por mãos infiéis. Não devemos temer a verdade, porque afinal, revelada ou não, é a única coisa que nos pertence. (CARDOSO, 1970, p. 27-28).

Para Lúcio, assumir a verdade implica a ousadia de deixar para trás todo tipo de conhecimento estável e tranqüilo. Nesse sentido, tanto a arte quanto a filosofia devem adotar a forma de um pensamento que abale todas as bases seguras do existir humano. Por isso, faz-se necessária aquela experiência do projeto, em que o homem, para chegar à sua verdade integral, deve perder-se de si mesmo. Em Lúcio Cardoso, o projeto, como ultrapassamento e auto-superação, é representado, sobretudo, pela experiência da morte. Afinal, como questiona o autor, “que conseguimos nós criar distantes da morte?” (CARDOSO, 1999, p. 30). A morte, para Lúcio, é o instante em que todo o limo do habitual se desfaz em nós e, nus, olhamos sem espanto a nossa essência verdadeira (CARDOSO, 1970). Sendo assim, a morte é a forma suprema de consumação do projeto artístico, cujo fim é o de conhecer totalmente o homem.

Em *Crônica da casa assassinada*, a arte possui aquela relação com a morte de que fala Maurice Blanchot (1987), segundo o qual, a morte, como momento supremo, consiste na consumação da libertação e auto-superação do eu. De acordo com Blanchot, escrever significa morrer, projetar-se, ou seja, perder-se. Escrever é o interminável, o incessante ato de tornar-se obra. Neste ato, quebra-se o vínculo da palavra com o eu. Ao escrever, o escritor renuncia a dizer “eu”, na medida em que, onde ele se encontra, só fala o ser, “o que significa que a palavra já não fala mas é, mas consagra-se, à pura passividade do ser” (BLANCHOT, 1987, p. 17). Assim, a verdade da obra literária está além da pessoa e pretende estar além do tempo. Como afirma Blanchot,

[q]uando escrever é descobrir o interminável, o escritor que entra nessa região não se supera na direção do universal. Não caminha para um mundo mais seguro, mais belo, mais justificado, onde tudo se ordenaria segundo a claridade de um dia justo. Não descobre a bela linguagem que fala honrosamente para todos. O que fala nele é uma decorrência do fato de que, de uma maneira ou de outra, já não é ele mesmo, já não é ninguém. (BLANCHOT, 1987, p. 18)

A obra literária é, portanto, o espaço da morte. No *Diário completo*, Lúcio declara: “Começo a não ser eu mesmo, nem os meus defeitos, nem os meus apetites: sou apenas o vaso onde vão se afundando as raízes da obra que imagino realizar” (CARDOSO, 1970, p. 217). Para Lúcio, nenhum escritor pode criar uma obra verdadeira sem a completa saturação de si mesmo (CARDOSO, 1996b). É através da morte que ele percorre a via do conhecimento. Sua arte, sendo constituída pelos diversos caminhos (pelas diversas mortes) que devem levá-lo à verdade, realiza-se mediante aquele proteger-se para o absoluto, que, paradoxalmente, às vezes exige que ele perca o céu.

## CONCLUSÃO

No século XX, a arte, enquanto “mimese compelida à consciência de si mesma” (ADORNO, 1970, p. 289), resguarda a única possibilidade de experiência que permanece aberta. Através da emoção e da imediateidade da experiência, que são os seus meios próprios de expressão, a arte elege-se como forma individual de conhecimento da realidade. Nesse sentido, a diferença entre a obra de arte e o conhecimento teórico é a de que, enquanto este pode ser ultrapassado pelo pensamento abstrato e racional, tudo o que a arte produz é constituído a partir da experiência que lhe é acessível e que ela deve estruturar no lugar histórico onde se encontra. O conceito da arte, portanto, é constituído na constelação de momentos que se transformam historicamente. Sendo assim, ela se fecha à definição, não se podendo deduzir a sua essência da sua origem. “A definição do que é a arte”, afirma Adorno (1970, p. 13), “é sempre dada previamente pelo que ela foi outrora, mas apenas é legitimada por aquilo em que poderá talvez tornar-se”. De fato, as obras de arte só se constituem como tais negando a sua origem e, portanto, só são interpretáveis pela lei do seu movimento, pelo seu “ter-estado-em-devir”, que é a sua lei formal. Segundo Adorno (1970, p. 13), a arte determina-se na sua relação com o que ela não é: “O caráter artístico específico que nela existe deve deduzir-se, quanto ao conteúdo, do seu Outro [...]. Ela unicamente existe na relação ao seu Outro”, que é a realidade empírica. A arte torna-se conhecimento da realidade na medida em que apreende a sua essência oculta, e não por simplesmente imitá-la ou copiá-la. Os elementos da realidade empírica tomados pela obra de arte são transpostos, decompostos e reconstruídos por ela, para que apareçam mediante a sua própria complexidade (ADORNO, 1970).

Em *Crônica da casa assassinada*, vemos a realização, por parte de Lúcio Cardoso, de uma atitude responsiva ante a realidade; atitude essa que se verifica especialmente através da forma artística do romance e de suas implicações conteudísticas. A forma fragmentada dessa obra cardosiana representa a instabilidade do mundo no século XX e a situação de descentramento vivida pelo homem novecentista. Nesse mundo, em que o fundamento divino, como verdade absoluta de sustentação do humano, foi inexoravelmente abalado, a arte que se pretende como tal deve resguardar sua vitalidade a partir da criação de novos caminhos, o que

se dará mediante o constante questionamento dos seus critérios de representação e a constante renovação de sua linguagem.

Ao invés de estabelecer um conceito definitivo para o que venha a ser a arte, a concepção cardosiana, em sua compleição trágica e existencialista, aponta para a noção de arte como questão, ou seja, como caminho sempre inconcluso para o conhecimento de si mesma. Em *Crônica da casa assassinada*, a concepção da arte como projeto está ligada àquela intensa vontade de criação de que fala Gerd Bornheim (1998), resultando sobretudo na exploração e no questionamento da linguagem. Assim, é através dessa experiência com a linguagem que Lúcio recria as possibilidades de sobrevivência da arte e do homem no século XX.

Em seu romance, a pergunta pelo que é a arte está acompanhada pela pergunta sobre o que é o homem e pelo questionamento sobre a existência de Deus. Dessa forma, vemos aí a relação intrínseca entre os valores estéticos, filosóficos e religiosos. De acordo com Anatol Rosenfeld (1993), na obra de arte, os valores estéticos são o critério decisivo para a avaliação do objeto artístico. Assim, “julgamos a obra não só e principalmente pela lição moral nela contida ou pela profundidade filosófica, e, sim, antes de tudo, pela grandeza estética com que esses outros valores se manifestam” (ROSENFELD, 1993, p. 255). Os valores estéticos garantem o impacto comunicativo da obra de arte. É através deles que os valores filosóficos, religiosos ou morais adquirem expressão.

A forma literária, que, segundo Bakhtin (1993), é correlativa ao conteúdo da obra, não tem significado fora da relação com a realidade do conhecimento e do ato ético. 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.

Na obra romanesca, os procedimentos peculiares da criação ficcional, como a construção das personagens, o modo de estruturação formal e, em suma, todos os elementos

que se referem à linguagem específica da arte literária, devem ser colocados em primeiro plano em relação ao substrato filosófico. De acordo com Benedito Nunes (1993b), um risco que se deve evitar ao analisar o paralelo entre literatura e filosofia é tentar estudar a obra literária como uma ilustração de verdades filosóficas gerais. Antes, deve-se focalizar prioritariamente a narrativa literária em seu ajustamento à consciência individual, que marca o plano da criação ficcional. Reconhecemos que, em boa parte, o estudo que aqui desempenhamos talvez nada mais tenha feito que uma analogia entre o conhecimento literário e o conhecimento filosófico. Não obstante, especialmente nos dois últimos capítulos, nosso esforço foi no sentido de superar a mera ilustração literária de idéias filosóficas, a fim de atingir a discussão sobre a concepção e os procedimentos artísticos do escritor Lúcio Cardoso em sua relação com o conteúdo filosófico da obra.

O trágico engendrado em *Crônica da casa assassinada*, concebido como visão de mundo, consiste em um modo artístico de transposição da realidade, o que se verifica, sobretudo, a partir do choque provocado pelo drama, que coloca em xeque tudo o que é dado como real e positivo no mundo empírico. Através do sentido do trágico, Lúcio Cardoso, em seu romance, aponta para a essência invisível do existente, que somente pode revelar-se a partir de acontecimentos extremos. Nessa obra cardosiana, o amor e a morte são as experiências que possibilitam a revelação da existência em sua essência. E o trágico, como uma das virtualidades humanas, é a forma, a linguagem através da qual essa experiência se realiza. Assim, à pergunta sobre o que é o homem, Lúcio responde através de sua cosmovisão trágica, que lhe permite a compreensão do mundo e, portanto, do próprio homem em sua totalidade. Não obstante a sua especificidade literária, o trágico, em *Crônica da casa assassinada*, é o elemento que nos permite perceber aquela conjugação de esforços da literatura com a filosofia no sentido de promover uma revelação fiel da existência do homem no mundo, conforme ressalta José Fernandes em sua tese *O existencialismo na ficção brasileira*. De acordo com esse autor, a literatura, na medida em que abandona as fórmulas tradicionais de expressar o homem, “analisando simplesmente *o que ele é*, ou *como ele é*, para interrogar o porquê e *o para que*”, deixa de ser uma arte de deleite e torna-se uma “*arte metafísica* que se propõe não somente explicar o universo e descobrir suas condições e possibilidades, mas formular uma experiência do mundo, um contato com o cosmos e com o

homem ontologicamente diferenciados e inseridos no complexo dos problemas da existência” (FERNANDES, 1986, p. 25, grifos do autor).

Por outro lado, o trágico, enquanto questionamento sobre o sentido último da existência, dá a própria medida da situação da arte nos Novecentos, em que se faz mister o resgate de seu elemento vital. Em *Crônica da casa assassinada*, o modo de ser da arte, e não somente o do homem, é colocado em questão. Nesse jogo trágico em que a arte é concebida, questiona-se o seu fundamento transcendente, ou seja, o seu próprio ser. Assim, numa arte que se caracteriza pelo instinto autodestrutivo, o que, em termos literários, diz respeito à concepção crítica da linguagem, a postura questionadora do artista, como engajamento posto em prática a partir da própria forma, vem a ser o modo por que se realizará o resgate da vitalidade do estético. Através do trágico, realiza-se o questionamento cardosiano acerca do fundamento da arte e de tudo o que, tradicionalmente, poderia sustentar o sentido do humano. Dessa forma, a superação trágica dos limites da existência cumpre-se tanto a partir das ações representadas pelas personagens de *Crônica da casa assassinada* quanto pela atitude artística de Lúcio, a partir da construção de uma forma romanesca inusitada que, pelo seu caráter dissociador, coloca em xeque os critérios tradicionais de representação.

Ademais, esse resgate da vitalidade da arte, que se dá nos termos de uma postura crítica em relação à linguagem literária, é análogo ao projeto de reconstrução do humano. Assim, a morte, que liberta a arte da doutrina do fundamento, é também a forma de libertação do homem, que precisa destruir o velho mundo dos valores morais para, a partir do caos, restaurar sua integridade, agora não mais determinada pelo pressuposto de uma origem divina, mas pela sua absoluta liberdade no projetar-se para o ser. Em *Crônica da casa assassinada*, a arte e o homem são colocados em xeque à medida que se processa o questionamento em torno da sobrevivência de ambos num mundo marcado pela ausência de Deus. Entretanto, é no próprio enfrentamento e na superação do problema da (in)existência de Deus que tanto a arte quanto o homem restauram as suas possibilidades de sobrevivência no mundo.

Não podemos afirmar que em *Crônica da casa assassinada* realmente se consuma o abandono definitivo do fundamento religioso da arte. Na verdade, pelo caráter aberto e muitas vezes contraditório do pensamento de Lúcio Cardoso, parece-nos mais seguro apostar na possibilidade de que o elemento divino venha a constituir um terreno a que o autor, naquele nomadismo que caracteriza o seu processo de busca da verdade, poderia voltar a qualquer

momento, mesmo depois de ter avançado numa concepção dramática em que a figura divina estaria condicionada à imagem do homem, como verificamos a partir da personagem André. Contudo, o novo homem criado em *Crônica da casa assassinada*, conforme a concepção heideggeriana que aqui defendemos, não deixa de apontar para um mundo originário, pré-cristão, em que a linguagem vem a ser a própria condição da origem do ser.

A organização polifônica de *Crônica da casa assassinada*, que permite a dilatação e projeção do ser do autor através das várias consciências de suas personagens, constitui-se como uma forma artística de conhecimento que, pelo seu caráter fragmentário, contrapõe-se ao método filosófico de pensamento. Portanto, a linguagem romanesca é o próprio meio pelo qual o autor empreende a revelação da verdade da existência humana, que é aí concebida a partir da constante reiteração promovida pelo gênero dialógico. Mas a arte como projeção do ser não representa somente uma forma de conhecimento da existência. Ela é, sobretudo, o meio por que o homem vem a se constituir como tal. Ser humano significa projetar-se, ou seja, transcender-se. Agora, entretanto, a transcendência não mais significa o direcionar-se para o alto, onde se buscaria a figura divina. O homem só encontra a sua essência à medida que existe no mundo. Existir é ultrapassar-se. E, para tanto, é necessário até mesmo abandonar – ainda que provisoriamente, no caso de um católico como Lúcio Cardoso – os pressupostos da fé.

Esperamos, portanto, ter realizado a dialogação a que nos propusemos entre literatura e filosofia. A dialogação, de acordo com Benedito Nunes (1993b), é um meio de analisar o paralelo entre literatura e filosofia sem suprimir a diferença que subsiste entre ambas. Conforme Nunes (1993b, p. 196) “[...] a Poesia mostra, faz ver, não especula. A Filosofia interroga, ordena conceptualmente, estabelece conclusões plausíveis”. Neste trabalho, procuramos manter essa distinção entre os dois tipos de conhecimento com base na diferença entre a idéia filosófica e a imagem literária que dialoga com essa idéia. Em *Crônica da casa assassinada*, obra de ficção, são as personagens, como imagens da idéia filosófica, que constituem o pensamento de Lúcio Cardoso; pensamento esse que se distingue da filosofia sistemática especialmente pelo seu caráter dialógico. A nosso ver, a forma desse romance coloca em xeque a afirmação da unidade do ser, que, segundo Bakhtin (1981), transforma-se, na filosofia idealista, de base monológica, em princípio da unidade da consciência. Desse modo, confirma-se a idéia de verdade como algo que não cabe nos limites de uma única

consciência e que, por conseguinte, requer uma multiplicidade de consciências. A verdade, de acordo com o teórico russo, “[...] é por natureza ocorrente e surge no ponto de convergência de várias consciências” (BAKHTIN, 1981, p. 68).

É através da linguagem que, em *Crônica da casa assassinada*, verifica-se a salvação da arte e do homem. A linguagem polifônica, baseada na inconclusibilidade dos pontos de vista em confronto no romance, livra o ser humano da objetificação a que ele está fadado em função de um certo dogmatismo que tanto poderia referir-se à crença idealista em uma verdade absoluta quanto no racionalismo técnico do mundo moderno. Nesse romance cardosiano, fé, paixão e imaginação são instrumentos de um mesmo esforço no sentido de salvaguardar, mediante os procedimentos exclusivos do artista, a existência da arte e do homem neste mundo destituído de Deus. Nesse sentido, a luta contra a morte, empreendida por Lúcio Cardoso nessa obra, é efetivada na medida em que a forma romanesca permite à arte e ao homem encontrar, nesses tempos de niilismo, a sua verdade originária, ou seja, aquela que mora na linguagem.

## REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Lisboa: Edições 70, 1970.

ALBÉRES, R.-M. *Histoire du roman moderne*. Paris: Éditions Albin Michel, 1967.

ALBERGARIA, Consuelo. Espaço e transgressão. In: CARDOSO, Lúcio. *Crônica da casa assassinada*. Edição crítica de Mario Carelli (coordenador). 2ª ed. Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX / Fondo de Cultura Económica, 1996 (Arquivos, 18). p. 681-688.

ALENCAR, José de. *Lucíola*. 9. ed. São Paulo: Ática, 1985.

ALMEIDA, Teresa. Marcas do texto: Julien Green e outros. In: CARDOSO, Lúcio. *Crônica da casa assassinada*. Edição crítica de Mario Carelli (coordenador). 2ª ed. Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX / Fondo de Cultura Económica, 1996 (Arquivos, 18). p. 697-710.

\_\_\_\_\_. A metrópole expressionista. In: *CULT – Revista brasileira de literatura*. São Paulo, ano III, 1998, n. 14, p. 54-59.

ARISTÓTELES, Poética. In: \_\_\_\_\_. *A poética clássica*. Trad. de Jaime Bruna. 6ª ed. São Paulo: Cultrix, 1995.

ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. 16. ed. São Paulo: Ática, 1985.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Trad. de Aurora Foroni Bernardini *et alii*. 3.ed. São Paulo: Unesp / Hucitec, 1993.

\_\_\_\_\_. *Estética da criação verbal*. 4. ed. Trad. de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BARBOSA, João Alexandre. A modernidade do romance. In: PROENÇA FILHO, Domenico (Org.). *O livro do seminário*. São Paulo: LR Editores, 1983, p. 19-42.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Trad. de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BORNHEIM, G. O que está vivo e o que está morto na estética de Hegel. In: NOVAES, A. *Artepensamento*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994, p. 127-136.

\_\_\_\_\_. *O sentido e a máscara*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.

\_\_\_\_\_. As dimensões da crítica. In: \_\_\_\_\_. *Páginas de filosofia da arte*. Rio de Janeiro: Uapê, 1998, p. 117-139.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1970.

\_\_\_\_\_. Um grande folhetim tumultuosamente filosófico. In: CARDOSO, Lúcio. *Crônica da casa assassinada*. Edição crítica de Mario Carelli (coordenador). 2.ed. Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX / Fondo de Cultura Económica, 1996 (Arquivos, 18), p. XXI-XXIII.

BRANDÃO, Ruth Silviano. *Mulher ao pé da letra: a personagem feminina na literatura*. Belo Horizonte: Secretaria Municipal de Cultura / Editora da UFMG, 1993.

BRAYNER, Sonia. A construção narrativa: uma gigantesca espiral colorida. In: CARDOSO, Lúcio. *Crônica da casa assassinada*. Edição crítica de Mario Carelli (coordenador). 2.ed. Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX / Fondo de Cultura Económica, 1996 (Arquivos, 18), p. 717- 722.

CAMPOS, Maria José Rago. *Arte e verdade*. São Paulo: Loyola, 1992.

CANDIDO, Antonio. *A personagem de ficção*. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 1972.

CARDOSO, Lúcio. *Maleita*. Rio de Janeiro: Edições Ouro, s/d.

\_\_\_\_\_. *Dias perdidos*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1940.

\_\_\_\_\_. *Diário completo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970.

\_\_\_\_\_. *Luz no subsolo*. 2. ed. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura / Instituto Nacional do Livro, 1971.

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

\_\_\_\_\_. *Crônica da casa assassinada*. Edição crítica de Mario Carelli. 2. ed. Madri: Allca XX/ Scipione Cultural, 1996a, p. 743-749.

\_\_\_\_\_. Diário de terror. In: \_\_\_\_\_. *Crônica da casa assassinada*. Edição crítica de Mario Carelli. 2. ed. Madri: Allca XX/ Scipione Cultural, 1996b, p. 743-749.

\_\_\_\_\_. *Crônica da casa assassinada*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

\_\_\_\_\_. *Inácio, O enfeitado e Baltazar*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira: 2002.

CARDOSO, Rafael. Uma harmonia difícil: Lúcio Cardoso e o cinema. . In: *CULT – Revista brasileira de literatura*. São Paulo, ano III, 1998, n. 14, p. 60-63.

CARELLI, Mario. *Corcel de fogo: vida e obra de Lúcio Cardoso (1912-1968)*. Trad. de Julio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988.

\_\_\_\_\_. A música do sangue. In: CARDOSO, Lúcio. *Crônica da casa assassinada*. Edição crítica de Mario Carelli (coordenador). 2.ed. Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX / Fondo de Cultura Económica, 1996a (Arquivos, 18), p. 723-729.

\_\_\_\_\_. *Crônica da casa assassinada: a consumação romanesca*. In: CARDOSO, Lúcio. *Crônica da casa assassinada*. Edição crítica de Mario Carelli (coordenador). 2.ed. Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX / Fondo de Cultura Económica, 1996b (Arquivos, 18), p. 625-639.

\_\_\_\_\_. O resgate de um escritor maldito. In: CARDOSO, Lúcio. *Crônica da casa assassinada*. Edição crítica de Mario Carelli (coordenador). 2.ed. Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX / Fondo de Cultura Económica, 1996c (Arquivos, 18), p. XXV-XXVI.

CHAUÍ, Marilena. Merleau-Ponty: obra de arte e filosofia. In: NOVAES, A. *Artepensamento*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Trad. de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Crime e castigo*. Trad. de Paulo Bezerra. 3ed. São Paulo: Editora 34, 2001.

DURANT, Will. *A história da filosofia*. Trad. de Luiz Carlos do Nascimento Silva. Rio de Janeiro: Nova Cultural, 1996.

FARIA, Octavio de. Lúcio Cardoso. In: CARDOSO, Lúcio. *Crônica da casa assassinada*. Edição crítica de Mario Carelli (coordenador). 2.ed. Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX / Fondo de Cultura Económica, 1996 (Arquivos, 18), p. 659-680.

FERNANDES, José. *O existencialismo na ficção brasileira*. Goiânia: Editora da UFG, 1986.

FUNDAÇÃO CASA DE RUI BARBOSA. Inventário do Arquivo Lúcio Cardoso. RANGEL, Rosângela Florido & LEITÃO, Eliane Vasconcellos, Rio de Janeiro: Centro de Literatura Brasileira, 1989.

HEGEL, G. W. F. *Estética*. Trad. de Álvaro Ribeiro e Orlando Vitorino. Lisboa: Guimarães Editores, 1993.

HEIDEGGER, Martin. O que é metafísica?. In:\_\_\_\_\_. *Os pensadores*. Lisboa: Guimarães Editores, 1973a.

\_\_\_\_\_. Sobre a essência do fundamento. In:\_\_\_\_\_. *Os pensadores*. Lisboa: Guimarães Editores, 1973b.

\_\_\_\_\_. Sobre o “humanismo”. In:\_\_\_\_\_. *Os pensadores*. Lisboa: Guimarães Editores, 1973c.

\_\_\_\_\_. *Ser e tempo*. Trad. de Márcia de Sá Cavalcante. 2 ed. Petrópolis: Vozes, 1990.

\_\_\_\_\_. *A origem da obra de arte*. Trad. de Maria da Conceição Costa. Lisboa: Edições 70, 1992.

JAEGER, Werner. *Paidéia: a formação do homem grego*. Trad. de Artur M. Pariera. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

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

LACOSTE, Jean. *A filosofia da arte*. Trad. de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1986.

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

KIERKEGAARD, Sören. *O desespero humano*. Trad. de Alex Marins. São Paulo: Martin Claret, 2004.

LESKY, Albin. *A tragédia grega*. Trad. de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1976.

LIMA, Luiz Costa. *Vida e mimesis*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

\_\_\_\_\_. *Mimesis: desafio ao pensamento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

MACHADO, Roberto. Arte e filosofia no “Zaratustra” de Nietzsche. In: NOVAES, Adauto (Org.) *Artepensamento*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994, p. 137-147.

MARTINS, Gilberto Figueiredo. Recordações da casa dos mortos. In: *CULT – Revista brasileira de literatura*. São Paulo, ano III, 1998, n. 14, p. 49-53.

MARTINS, Maria Teresinha. *Luz e sombra em Lúcio Cardoso*. Goiânia: UCG, 1997 (Orfeu, 4).

MARTINS, Vitor Hugo Fernandes. *O impressionismo literário em Crônica da casa assassinada*. Tese de Doutorado (Literatura Brasileira) – apresentada ao Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, da Universidade Estadual Paulista, campus de São José do Rio Preto, SP, Brasil, 2002.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Signos*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

\_\_\_\_\_. *Fenomenologia da percepção*. Trad. de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MOURA, Valdevira Bueno Pires de. *Lúcio Cardoso: o narrador trágico à luz do diário*. Dissertação de Mestrado (Teoria da literatura) – Departamento de Letras da Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 1992.

MOUTINHO, José Geraldo Nogueira. A tragédia espiritual de Lúcio Cardoso. In: CARDOSO, Lúcio. *Crônica da casa assassinada*. Edição crítica de Mario Carelli (coordenador). 2ª ed. Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX / Fondo de Cultura Económica, 1996 (Arquivos, 18), p. 711-716.

NIETZSCHE, Friedrich W. *Assim falou Zaratustra*. Trad. de Mário da Silva. São Paulo: Círculo do Livro, 1986.

\_\_\_\_\_. *Além do bem e do mal: prelúdio a uma filosofia do futuro*. Trad. de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1992a.

\_\_\_\_\_. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. Trad. de J. Guinsburg. 2. ed. São Paulo: Companhia das letras, 1992b.

\_\_\_\_\_. *Ecce Homo: como cheguei a ser o que sou*. Trad. Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 2002.

NOVAES. Aauto. Constelações In:\_\_\_\_\_ *Artepensamento*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

NUNES, Benedito. *O dorso do tigre*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.

\_\_\_\_\_. Reflexões sobre o moderno romance brasileiro. In: PROENÇA FILHO, Domenico (Org.). *O livro do seminário*. São Paulo: LR Editores, 1983, p. 43-69.

\_\_\_\_\_. Fenomenologia e experiência estética. In: \_\_\_\_\_. *No tempo do niilismo e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1993a, p. 61-70.

\_\_\_\_\_. Filosofia e literatura. In: \_\_\_\_\_. *No tempo do niilismo e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1993b, p. 191-199.

\_\_\_\_\_. No tempo do niilismo. In: \_\_\_\_\_. *No tempo do niilismo e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1993c, p. 7-21.

\_\_\_\_\_. O mito Jean-Paul Sartre (necrológio). In: \_\_\_\_\_. *No tempo do niilismo e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1993d, p. 44-51.

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

OSBORNE, Harold. *Estética e teoria da arte*. Trad. de Octavio Mendes Cajado. 3ª ed. São Paulo: Cultrix, s/d.

PANOFSKY, Erwin. *Idea: a evolução do conceito de belo*. Trad. de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

PORTELLA, Eduardo. A linguagem prometida. In: CARDOSO, Lúcio. *Crônica da casa assassinada*. Edição crítica de Mario Carelli (coordenador). 2ª ed. Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX / Fondo de Cultura Económica, 1996 (Arquivos, 18), p. XIX-XX.

PLATÃO. *A República*. Trad. de Albertino Pinheiro. São Paulo: EDIPRO, 1994.

\_\_\_\_\_. *Fedro ou da beleza*. Trad. de Pinharanda Gomes. 5ª ed. Lisboa: Guimarães, 1994.

\_\_\_\_\_. *O banquete*. Trad. de Albertino Pinheiro. São Paulo: Atena, 1948.

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

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: \_\_\_\_\_. *Texto / contexto*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976, p. 75-97.

\_\_\_\_\_. Estética. In: \_\_\_\_\_. *Texto / contexto II*. São Paulo: UNICAMP, EDUSP e Perspectiva, 1993, p. 237-255.

\_\_\_\_\_. *Thomas Mann*. São Paulo: UNICAMP, EDUSP e Perspectiva, 1994.

SANTOS, Cássia. *Polêmica e controvérsia em Lúcio Cardoso*. Campinas: Mercado das Letras; São Paulo: Fapesp, 2001.

SARTRE, Jean-Paul. O existencialismo é um humanismo. In: \_\_\_\_\_. *Os pensadores*. Trad. Vergílio Ferreira. Lisboa: Editorial Presença, 1973.

\_\_\_\_\_. *O ser e o nada*: ensaio de ontologia fenomenológica. Trad. de Paulo Perdigão. 6. ed. Petrópolis: Vozes, 1997.

\_\_\_\_\_. *Que é a literatura?* Trad. de Carlos Felipe Moisés. 3.ed. São Paulo: Ática, 1999.

SCHNAIDERMAN, Boris. Dostoiévski: a ficção como pensamento. In: NOVAES, Aduino (Org.). *Artepensamento*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994, p. 241-248.

SEFFRIN, André. Uma gigantesca espiral colorida. In: CARDOSO, Lúcio. *Crônica da casa assassinada*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999, p. 7-12.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Trad. de Celeste Aída Galeão. 3. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.

SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*. Trad. de Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

TERRA, Ricardo Ribeiro. Kant: juízo estético e reflexão. In: NOVAES, Aduino (Org.) *Artepensamento*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994, p. 113-126.

UNAMUNO, Miguel de. *Do sentimento trágico da vida*. Trad. de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

VALÉRY, Paul. Introdução ao método de Leonardo da Vinci. In: \_\_\_\_\_ *Variedades*. Org. João Alexandre Barbosa. São Paulo: Iluminuras, 1999<sup>a</sup>, p. 131-160.

\_\_\_\_\_. Poesia e pensamento abstrato. In: *Variedades*. Org. João Alexandre Barbosa. São Paulo: Iluminuras, 1999<sup>b</sup>, p. 193-210.

VATTIMO, Gianni. *O fim da modernidade*: niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna. Trad. de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1996.