



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

**CRÔNICA DOS DESVANECIMENTOS:  
DIALÉTICA E PSICANÁLISE ENTRE AS RUÍNAS DA CASA ASSASSINADA**

RAFAEL FREIRE SOARES

Brasília  
Setembro de 2013

RAFAEL FREIRE SOARES

**CRÔNICA DOS DESVANECIMENTOS:  
DIALÉTICA E PSICANÁLISE ENTRE AS RUÍNAS DA CASA ASSASSINADA**

Dissertação apresentada como requisito para obtenção do título de Mestre no Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília.

Área de concentração: Literatura Brasileira

Linha de pesquisa: Crítica da História Literária

Orientador: Alexandre Simões Pilati

Brasília  
Setembro de 2013

RAFAEL FREIRE SOARES

**CRÔNICA DOS DESVANECIMENTOS:  
DIALÉTICA E PSICANÁLISE ENTRE AS RUÍNAS DA CASA ASSASSINADA**

Dissertação apresentada como requisito para obtenção do título de Mestre no Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília.

Área de Concentração: Literatura Brasileira

Linha de Pesquisa: Crítica da História Literária

Orientador: Alexandre Simões Pilati

---

Prof. Dr. Alexandre Simões Pilati (Orientador)

---

Prof.<sup>a</sup> Dra. Deane Maria Fonseca de Castro e Costa

---

Prof.<sup>a</sup> Dra. Ana Maria Agra Guimarães

---

Prof.<sup>a</sup> Dra. Ana Laura dos Reis Corrêa (Suplente)

Os artistas são como os filósofos, têm frequentemente uma saúde frágil, não por causa de suas doenças ou de suas neuroses, mas porque viram na vida algo grande demais para qualquer um, grande demais para eles, e que pôs neles a marca discreta da morte (Gilles Deleuze e Félix Guattari).

Porque o amor é forte como a morte (Cânticos 8:6).

## AGRADECIMENTOS

A Cristo, sobretudo, por me ensinar a ter bom ânimo.

À minha família, em especial às minhas duas mães, Giselda e Josélia, e à minha irmã, Thaísa. A elas a minha gratidão pelo apoio e pelo amor. Ao meu pai também agradeço pelo auxílio.

Ao professor Alexandre, por ter acolhido as minhas ideias e nelas ter acreditado num momento particularmente difícil deste trabalho. Agradeço também pela orientação cuidadosa e pelo incentivo.

À professora Deane que, embora lamentavelmente não tenha podido estar junto a mim no decorrer da pesquisa, permaneceu sempre próxima como lembrança.

À professora Ana Laura, pelo empenho na difusão da literatura e pela atuação sempre tão humana num ambiente costumeiramente frio e distante: o meio acadêmico.

Aos meus amigos todos, por serem a parte da minha família que tive a possibilidade de escolher: Bruno, Moisés, Bruna, Camila, Diego, Letícia, Igor, Luiz Roberto, Carlos Alexandre, Mirelle, Pedro Oliveira, Pedro Anjos, Amanda, Sávio, Felipe, Larissa Gomes e Larissa Mieko. Amo todos!

E um agradecimento especialmente sincero a você, leitor, por ter se predisposto a recolher as minhas palavras. Espero muito que nelas algo seu possa se fazer (des)conhecer.

## RESUMO

Lacan afirma ser a angústia a visão impossível de Édipo de seus olhos extraídos de órbita, lançados ao chão como monte indistinto de dejetos por ter o rei de Tebas consumado o gozo supremo de ter querido conhecer sua irrevogável desventura: a união com Jocasta, sua mãe, e o assassinio de seu pai, Laio. Não seria este o gesto a que nos convida a *Crônica da Casa Assassinada* ao nos por ante os olhos os registros da dissolução de uma família no interior de Minas Gerais? Somos chamados, como Édipo, a querer saber das desgraças que assolam os Menezes sob o risco de contemplarmos o cumprimento da profecia anunciada pelo oráculo de Delfos, e a revelação da glória divina pela remoção da pedra que vela o túmulo de Cristo, desafio proposto por Lúcio Cardoso ao leitor de sua obra. A *Crônica da Casa Assassinada* é um livro instigante pela coragem audaciosa com que adentra os labirintos da existência. Ao traçar um percurso sinuoso, porém jamais desnordeado, conduz a quem lê pelos corredores da Chácara dos Menezes, feitos de sentimentos convulsivos e acontecimentos trágicos. O intuito deste trabalho é, portanto, realizar uma leitura da obra de Lúcio Cardoso capaz de extrair de suas palavras os sentidos que transitam livremente e se desdobram na edificação de uma realidade em nada desconectada do universo externo ao livro. Contemplo três dimensões da obra: o aspecto metafísico, valendo-me de elaborações originárias do pensamento lacaniano e das filosofias de Kant e Žižek; o tempo interior à história, para o qual busco recursos conceituais em Adorno, Karel Kosik e Valère Novarina e, por fim, a dinâmica da narrativa, cujo movimento procuro entender através da metáfora e da metonímia tal como apropriadas por Lacan da linguística. Trata-se, nesta pesquisa, de alcançar a complexidade da *Crônica da Casa Assassinada* por meio de uma perspectiva que dê conta da imensa polissemia de Lúcio Cardoso.

Palavras-chave: Lúcio Cardoso, metafísica, criação, tempo, metáfora, metonímia.

## ABSTRACT

Lacan claims to be anguished by the impossible vision of Oedipus of his eyes pulled out of their sockets, cast to the ground like a heap of waste, due to the king of Thebes's having attained the paramount *jouissance* of desiring to know his ultimate misfortune: the union with Jocasta, his mother, and the murder of his father, Laius. Are we not invited to the same gesture by *Crônica da Casa Assassinada*, by placing before our eyes the records of the dissolution of a family in the interior of Minas Gerais? We are called, as Oedipus was, to seek out the misfortunes that plague the Menezes family, risking the contemplation of the fulfillment of the prophecy announced by the oracle at Delphi, and the revelation of the divine glory at the removal of the stone at the entrance of Christ's tomb, a challenge proposed by Lúcio Cardoso to the reader of his work. *Crônica da Casa Assassinada* is a compelling book, bravely entering the labyrinths of existence. By tracing a narrative that is winding but never goes astray, it leads the reader down the hallways of the Menezes country house, filled with convulsive feelings and tragic events. The intent of this work is thus to conduct a reading of Lúcio Cardoso's work that is capable of extracting from his words the ever-changing meaning that unfolds into the construction of a reality in no way disconnected from the universe outside the book. I contemplate three dimensions of the work: the metaphysical aspect, where I use precepts of Lacanian thought and the philosophies of Kant and Žižek; time within the story, in which I turn to Adorno, Karel Kosik and Valère Novarina for conceptual resources; and, lastly, the dynamics of the narrative, whose movement I seek to understand through metaphor and metonymy as used by Lacan in linguistics. I intend, in this research, to reach the complexity of *Crônica da Casa Assassinada* through a perspective that manages the immense polysemy of Cardoso's art.

Keywords: Lúcio Cardoso, metaphysics, creation, time, metaphor, metonymy.

# SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
1. O Belo e Sublime no entre-duas-mortes	7
1.1 A beleza sublime da Casa	10
1.2 Da morte que é criação, do assassínio que é (re)nascimento	22
2. O tempo como substância	43
2.1 Tempo de luz: tempos de Lúcio	46
3. Entre as ruínas do sentido	87
3.1 A Casa de metáforas, a Crônica de metonímias	89
CONCLUSÃO	112
BIBLIOGRAFIA	118

## INTRODUÇÃO

A literatura de Lúcio Cardoso (1913-1968) encontra seu lugar na história da literatura brasileira como obra de “teor universalizante”, modelada num demorado e árduo processo de sondagem interior movido pelo desejo de percorrer os meandros de uma existência em contínuo movimento (BOSI, 1997, p.21). Desobrigada das formas do “realismo psicológico do século XIX”, cujo temário aquiescia as ambições de objetividade das “ciências positivas”, a obra do escritor mineiro envereda por uma atmosfera “neo-romântica” feita de introspecção na qual “realidade e enigma” tem suas fronteiras perturbadas (*Ibidem*, 1997, p.21).

A *Crônica da Casa Assassinada* (1959), livro no qual Lúcio Cardoso realizou sua capacidade criativa com um talento avassalador, é feita pela experiência dos extremos: os personagens transitam entre “estados de pecado e graça, de danação e salvação” numa mansão que não cumpre simplesmente o papel de ambiência do romance mas que metaforiza o “velho e gasto interior fluminense-mineiro” em meio aos processos de modernização (*Ibidem*, 1997, p. 21-22). A Chácara não é apenas lugar mas, sobretudo, presença enfasiante de uma realidade em plena agonia, perdida em sua obsolescência e ilhada pelos limites de sua própria imensidão.

Adentrar a casa dos Menezes requer, sobretudo, loucura. Enquanto obra literária composta pelos vestígios documentais deixados por uma família em franco processo de dissolução, a *Crônica da Casa Assassinada* convida o leitor a vir habitar junto aos Menezes e assim contribuir com as próprias ruínas para o assassinio de uma história. Nesse percurso, as narrativas de cada personagem conduzem a quem lê por meio de um caminho labiríntico onde não se traça simplesmente uma rota através das ocorrências ao longo do enredo, como costumeiramente se observa em muitas obras literárias, mas o próprio acontecimento se instaura como evento íntimo (des)construído enquanto realidade enlouquecida onde se entremeiam morte, amor, câncer, incesto, beleza e ódio.

Lúcio Cardoso, escritor mineiro voltado a uma introspecção existencial e melancólica, não somente revisita em sua obra a discussão sempre inquietante sobre a ausência de uma verdade absoluta na fundamentação da realidade através de uma narrativa feita de perspectivas bastante particulares, mas também desdobra-se em objetivos muito mais ambiciosos na escritura da *Crônica da Casa Assassinada*. Os depoimentos, confissões, trechos de diário e cartas tornam o sujeito o próprio acontecimento ao passo em que operam o efeito inverso e consubstanciam o acontecimento

numa realidade corpórea capaz de dar ao sujeito existência. A presença na obra de Lúcio é desdobramento das histórias íntimas enquanto acontecimentos particulares capazes de fazerem nascer os sujeitos.

A realidade, portanto, se vê despida de sua concretude imediata para adensar-se no que Lacan, psicanalista francês consensualmente tido pela tradição psicanalítica como o grande herdeiro do legado freudiano, designa por Real:

O pensamento é desarmônico em relação à alma. E o *nous* grego é o mito de uma complacência do pensamento para com a alma, de uma complacência que seria conforme o mundo, ao mundo (*Unwelt*) pelo que a alma é tida por responsável, ao passo que ele é apenas a fantasia com a qual o pensamento se sustenta, “realidade” certamente, mas a se estender como esgar do real (LACAN, 1993, p.19).

O Real, enquanto dimensão da existência a par das simbolizações restritas de uma realidade, encontra na *Crônica da Casa Assassinada* um abrigo das repetidas alienações com as quais o sujeito se defronta no mundo contemporâneo. A ruína da casa não deve ser lida simplesmente numa perspectiva documental, em que a narrativa trataria de uma oligarquia interiorana em plena derrocada como metáfora de um processo de transformação no *modus operandi* das relações de poder num Brasil de meados do século XX, cujo cenário político de reivindicações das “camadas agrárias marginais” por uma assimilação colocava em risco a posição das elites rurais, nas cidades a inflação preocupava as “classes médias” e os posicionamentos do “operariado urbano” reviam as concepções da função tutelar do Estado (REIS, 1988, p.197). Mas, outrossim, a literatura de Lúcio Cardoso pede uma compreensão enquanto lugar reservado à angústia de um confronto do sujeito com as cooptações empreendidas pelo funcionamento narcísico do mundo contemporâneo. Lúcio nos leva a resgatar nossas loucuras como forma autêntica de manifestação do sujeito em face do narcisismo crescente onde se observa, nas palavras de Lipovetski:

O narcisismo não se caracteriza apenas pela auto-absorção hedonista, mas também pela necessidade de reagrupar com seres “idênticos”, não só para se tornar útil e exigir novos direitos como também para se libertar, para organizar os problemas íntimos por meio do “contato”, do “vivido”, do discurso na primeira pessoa: a vida associativa, instrumento psicológico. O narcisismo encontra seu modelo na psicologização do social, do político, do cenário público em geral, na subjetivação de todas as atividades impessoais ou objetivas (LIPOVETSKY, 2005, p.23).

Não seria o provincianismo da Chácara dos Menezes uma grande metáfora para a posição atomizada do sujeito nos tempos atuais? A Crônica nos põe ante o movimento destrutivo dessa posição atomizada, onde será possível encontrar o ódio e a inveja de Ana, o câncer de Nina, a

tentativa de suicídio de Valdo, o incesto de André e a presença tétrica de Demétrio. Todas essas existências guardam a atualidade de uma relação conflituosa do sujeito para com o mundo onde, se antes era possível situar a Casa como representação de uma ordem oligárquica em processos de transformação, agora é possível compreendê-la como signo das angústias silenciadas do homem ante certas mudanças levadas a efeito ao longo de fins do século XX e início do XXI.

Porém, essa releitura da obra nos termos da contemporaneidade não se desvincula de um passado pois, como se verá no primeiro capítulo dessa dissertação, entre Sófocles e Lúcio Cardoso existem muitos elementos em comum e a tragédia do clássico autor grego veio, no contexto desta pesquisa, ao encontro da Casa Assassinada para promover uma maior compreensão sobre a organização da narrativa. A dimensão metafísica da literatura de Lúcio é contemplada principalmente neste primeiro capítulo, em que certas elaborações lacanianas acerca do Real e alguns posicionamentos filosóficos de Kant e Žižek possibilitaram uma aproximação do que na *Crônica da Casa Assassinada* se firma como inscritível no âmbito da palavra. Monique David-Mernárd traça um interessante paralelo entre a filosofia de Adorno e o pensamento de Lacan com relação às suas formulações sobre a posição da arte frente os conflitos do sujeito para com o mundo:

Apenas a arte, tal é a contribuição de Adorno, sabe plantar morada na consciência do que não tem lugar em nossa sociedade, criando uma realidade para o que está em crise em nossa realidade. Mudando de terreno, podemos dizer, com Lacan, que apenas a arte sabe transformar um sintoma em “sinthome”, ou seja, em uma produção que respeita o que, na sexualidade, está na borda do impossível (DAVID-MENÁRD *apud* SAFATLE, 2005, p.17-18).

A *Crônica* é lugar ao exílio do que fora banido “em nossa realidade”, como apregoou Adorno, e respeito às fronteiras do “impossível” no campo da sexualidade, como enunciou Lacan. O primeiro capítulo intenta, portanto, reservar ao Real destas duas experiências um espaço que não seja território e um impossível que sustenha o descabimento.

O tempo na obra de Lúcio Cardoso possui uma dinâmica bastante própria ao funcionamento de sua realidade interna. O passado recorrentemente insiste na estética documental e, este recurso mesmo, viabiliza um presente a estender-se numa espécie de *continuum* hábil a produzir o efeito de instante evanescente e incapturável. As ocorrências na narrativa assumem uma processualidade instantânea, embora sejam relatadas como eventos passados. O futuro se reserva como reminiscência do que outrora se esperava dos acontecimentos atuais, como objetivo traçado em torno do qual a vida se constrói ou enquanto expectativa derivada do caos das eventualidades, ante as quais parecem se abrir possibilidades infindas. O tempo na obra de Lúcio Cardoso alcança um patamar existencial bastante próximo às concepções de Guattari sobre a excentricidade da arte com

relação a arranjos pré-formados:

Na arte, ao contrário, a finitude do material sensível torna-se um suporte de uma produção de afetos e de perceptos que tenderá cada vez mais a se excentrar em relação aos quadros e coordenadas pré-formadas. Marcel Duchamp declarava: “a arte é um caminho que leva para regiões que o tempo e o espaço não regem.” Os diferentes campos do pensamento, da ação, da sensibilidade posicionam de modo dessemelhante seu movimento do infinito ao longo do tempo, ou melhor, ao longo das épocas que, aliás, podem sempre voltar ou cruzar-se entre si (GUATTARI, 2000, p.130).

O segundo capítulo avança nessa direção, sem perder de vista a consciência das limitações desta pesquisa. A temporalidade na Crônica não se restringe a uma ordenação no curso dos acontecimentos numa descontinuidade em si já disruptiva das maneiras tradicionalmente estabelecidas para se ordenar a sucessão dos momentos mas o tempo se consubstancia também como espaço no qual as ocorrências se adensam através de seus desdobramentos. É numa descontinuidade da história, manifesta numa temporalidade onde as várias possibilidades de se situar em face da passagem dos instantes, que Lúcio Cardoso encontra recursos para construir um espaço feito da solidez da Chácara, com seu amplo terreno e sua estrutura forte, e da insubstancialidade do tempo, no qual os acontecimentos se desenham como eventos mais ou menos concretos, a depender de como transcorreram ao longo da narrativa. O espaço na Crônica não dispõe apenas da concretude dos ambientes minuciosamente descritos mas se estende como lugar evanescente do tempo a edificar e a fazer mover os acontecimentos.

A articulação do movimento na narrativa dispõe, tal como o tempo, de um funcionamento particular, embora em nada se desligue dos outros aspectos já mencionados. As declarações se sucedem de maneira a evitar a realização das ocorrências numa perspectiva capaz de fixá-las num único entendimento, os fatos não se constroem como descobertas e se configuram como constatações.

A metáfora e a metonímia, dois recursos tomados de empréstimo por Lacan à Linguística, possibilitam uma aproximação da dinâmica da obra capaz de contemplar sua complexidade, embora não a contenham por inteiro. O terceiro capítulo objetiva entender com maior profundidade esse movimento à luz das elaborações lacanianas em torno destes dois recursos. Lacan estabelece a metáfora da seguinte maneira:

Aí encontramos a fórmula da metáfora, na medida em que ela se exerce por um mecanismo de substituição que coloca um significante S no lugar de outro significante, S'. Qual é a consequência dessa substituição? Produz-se no nível de S' uma mudança de sentido – o sentido de S', digamos, s', torna-se o novo sentido, que chamaremos de s, por ele corresponder a S maiúsculo. Para não deixar que subsista nenhuma ambiguidade em seu espírito, pois vocês poderiam achar que, nessa topologia, o s minúsculo é o sentido do S

maiusculo, esclareço que é preciso que o S tenha entrado em relação com S' para que o s minúsculo possa produzir, unicamente a esse título, o que chamarei de s". A criação desse sentido é a finalidade do funcionamento da metáfora. A metáfora é sempre bem-sucedida, desde que, sendo isso executado, exatamente como numa multiplicação de frações, os termos se simplifiquem e se anulem. O sentido é então realizado, depois de entrar em função no sujeito (LACAN, p.63, 1998).

Na literatura de Lúcio Cardoso, a substituição significativa ocorre através de um movimento metafórico, polissêmico e fluido, no qual os mais diversos sentidos são chamados a habitar um mesmo evento. A construção narrativa (des)estruturada numa multiplicidade de olhares acerca de cada ocorrência suspende o acontecimento numa zona de incerteza que é força motriz da produção de sentido no âmbito da metáfora. Com relação à metonímia, Lacan assim a elabora:

No que concerne à metáfora, creio haver sublinhado suficientemente, o que não deixa de render alguns enigmas, que a substituição era sua força estrutural. A metáfora vincula-se à função conferida a um significante S no que esse significante substitui um outro numa cadeia significativa. A metonímia, por sua vez, consiste na função assumida por um significante S no que ele se relaciona com outro significante na continuidade da cadeia significativa. A função atribuída à vela em relação ao navio está numa cadeia significativa, e não na referência ao real; está na continuidade dessa cadeia, e não numa substituição. Trata-se, então, da maneira clara, de uma transferência de significação ao longo dessa cadeia (LACAN, p.78, 1998).

O funcionamento metonímico, tal como o metafórico, é, também, movimento. A substituição significativa se opera numa contiguidade traçada pela lógica imanente à obra, lógica de criação artística e enlouquecimento. No movimento metonímico, a contiguidade pode se estabelecer entre significantes radicalmente descontínuos para o discurso filosófico, científico ou mesmo do senso-comum: Ana e Nina, por exemplo, são dois significantes diametralmente antípodas e, não obstante, contíguos.

O intuito deste trabalho é, portanto, alcançar a angústia intrínseca à obra de Lúcio Cardoso. Trata-se de realizar um movimento semelhante ao de Édipo quando da descoberta de seu incesto com Jocasta, sua mãe. O rei de Tebas “vê o que fez” e, conseqüentemente, alcança a visão dos próprios olhos lançados ao chão, “inchados por seu humor vítreo”, como dejetos dispostos confusamente (*Ibdem*, p.180, 2004). Ao ter extraído da órbita seus olhos, não deixa porém de vê-los enquanto tais, como “objeto causa enfim desvelado” da definitiva concupiscência, solene e inculpável, porém “fora dos limites – a de ter querido saber” (*Ibdem*, p.180, 2004). Ainda segundo Lacan:

Qual é o momento da angústia? Será ele a possibilidade do gesto pelo qual Édipo arranca seus olhos, sacrifica-os, oferece-os como resgate pela cegueira em que se consumou seu destino? Será isso a angústia? Será ela a possibilidade que o homem tem de se mutilar? Não; trata-se propriamente do que me esforço por lhes apontar com essa imagem: é a visão

impossível que os ameça, a de seus próprios olhos no chão (*Ibdem*, p.180, 2004).

Lúcio Cardoso, ao citar o Evangelho de João quando da ressurreição de Cristo na primeira página do romance, nos convida a querer saber, como quis Édipo saber da profecia do oráculo de Apolo, o que vela o conteúdo do túmulo. Se crermos, se golpearmos nossa visão num gesto a retirar de órbita os olhos, será possível ver a “glória de Deus” e reconhecê-la em cada um dos seres que vieram a povoar a *Casa Assassinada*, cujas existências oferecem ao mundo o aspecto singular das angústias do sujeito contemporâneo, na forma de uma visão que é identificação das particularidades mais íntimas e secretas do leitor nas desgraças e amores dos personagens. A Chácara dos Menezes chama o leitor a se ficcionalizar, tornando-se um Menezes também, para assim encontrar o real de sua própria história.

## 1. O Belo e o Sublime no entre-duas-mortes

Em março de 1959 a *Crônica da Casa Assassinada* entrava na história da literatura brasileira como um acontecimento inovador, cujas proporções selavam a trajetória literária de Lúcio Cardoso como integrante do “panteão de grandes escritores brasileiros” (QUIXABEIRA, 2004, p11).

Resplandecente de vontade, “vontade de vida e de linguagem”, a obra do autor mineiro reúne os registros esparsos da trágica história de uma família em franco processo de dissolução (PORTELLA, 1997, p.19). Os Menezes, habitantes de uma Chácara no interior de Minas Gerais, realizam seus (des)encontros em meio a uma “tensão subjetiva” através da qual se perpetua um “insuportável sentimento de estrangeiridade” (*Ibidem*, 1997, p.19).

Um outro autor, extemporâneo a Lúcio Cardoso, apresenta, no entanto, aspectos em comum com a literatura cardosiana. Sófocles elabora *Antígona*, tida por Hegel como a “obra poética mais perfeita de todos os tempos”, de forma bastante próxima à maneira com que Lúcio Cardoso, séculos depois, viria a construir a *Crônica da Casa Assassinada* (KOSIK, 1999, p.2). Quanto a Édipo-rei, a tragédia que possibilitou a Freud formular a “hipótese clínica” do complexo de Édipo, há proximidades na relação dos Menezes com um Deus cristão e os conflitos do filho de Laio<sup>1</sup> no cumprimento da vontade divina expressa pelas profecias do oráculo de Delfos (RIVERA, 1999, p.44).

Porém, não se trata simplesmente de traçar um paralelo interessante entre dois autores que se ignoram por mais de dois séculos, em realidades tão díspares quando a Grécia da Antiguidade Clássica e o Brasil do século XX, mas viabilizar através do reconhecimento de elementos em comum entre Sófocles e Lúcio uma aproximação da história dos Menezes, de seus vestígios, segredos, confissões e silêncios um olhar não imediatista e, portanto, passível de uma proximidade tal com um texto literário já extremamente envolvente que a leitura poderia se circunscrever aos limites de uma compreensão instaurada pelos horizontes de quem vê a chácara dos Menezes unicamente de seu próprio interior. Esse olhar imediatista tornaria bastante dificultosa uma leitura da *Crônica* e incorreria no risco de uma interpretação da narrativa onde se explorariam seus sentidos numa amplitude pouco coerente com a complexidade do livro de Lúcio Cardoso. A Chácara é extensa, árduos são os caminhos, muitas são as ruínas e cada personagem é muitas existências, é necessário um lugar de onde também se possa observar a trajetória dos Menezes sem

---

1 O filho de Laio é Édipo.

por eles ser guiado a fim de não se misturar inteiramente àquela família e vir a passar por suas vidas somente como quem com eles viveu ao longo da história.

Karl Reinhardt (2007), ao tratar da obra de Sófocles, observa a impossibilidade de se analisar o autor trágico pelas mesmas vias por meio das quais outros escritores antigos são interpretados: enquanto que para certos autores é possível falar de suas interioridades, experiências de vida ou os espelhamentos no mundo das particularidades de suas literaturas, em Sófocles esses caminhos conduziram ao vazio pelo efeito de transcendência a que nos conduz sua tragédia ao por uma dimensão de humanidade especialmente universal e elevada para além da trama onde se institui a obra. Numa interessante comparação entre Sófocles e Shakespeare, afirma Reinhardt:

Assim, costuma-se dispor o mundo dos caracteres shakespearianos segundo parentescos, classificações e graus, como que para constituir um teatro mundial perante o tribunal do gênio: ali o caráter está situado diante de seus semelhantes e do curso do mundo, não há nada entre eles nem acima deles. Se se procede com Sófocles de maneira semelhante, logo não teríamos mais nada nas mãos. Não que não houvesse também nele algo como uma tragicidade de caracteres – e mesmo esse aspecto também foi contestado –, mas isso constitui um aspecto secundário: algo de humanamente universal se eleva acima como mais válido, porém não aquilo que é designado de “típico” pelo classicismo e sim algo de mortal, cercado e delimitado pelos contornos de sua mortalidade em contraste com o pano de fundo da divindade. (REINHARDT, 2007, p.10)

Embora Lúcio Cardoso não ponha a dimensão de humanidade num espaço especialmente universal e elevado, nele se constitui também uma transcendência pelo movimento avesso ao de Sófocles, nas palavras de Álvaro Lins:

um romancista de análise e de introspecção [...] que se afirma com tendências dominantes do seu meio, procurando exprimir-se com um máximo de sinceridade e de harmonia consigo mesmo; um escritor que nenhum preconceito e nenhum escrúpulo perturbam no seu propósito de revelar, em profundidade, as forças íntimas e mais desconhecidas que movimentam os homens, os seus sentimentos, os seus atos. (LINS *apud* QUIXABEIRA, 2004, p.27).

Esse efeito de transcendência na obra cardosiana é alcançado na medida em que o romancista, ao se voltar para as minúcias do universo humano e de suas ações, institui um olhar acerca da vida onde todos estão concernidos, onde a singularidade das histórias de cada leitor, por exemplo, encontra na *Crônica da Casa Assassinada* não um espelhamento, muito embora seja este possível, mas a contemporaneidade de uma escrita capaz de instituir um espaço e um tempo comuns.

Para uma compreensão não idealista desse efeito de transcendência, onde a análise se perderia nos labirintos de uma metafísica inteiramente desvinculada da experiência real da vida, é

necessário lidar com as literaturas de Sófocles e Lúcio Cardoso com uma perspicácia capaz de ver em seus silêncios e devaneios uma proximidade especialmente íntima para com os dilemas do homem no mundo.

É na filosofia kantiana do belo e do sublime que podem ser extraídos recursos capazes de permitir uma aproximação da estética de Lúcio Cardoso e de Sófocles. Muito embora Kant postule o transcendental como radical inacessibilidade às coisas, o fato de sua filosofia manejar a ideia de transcendência em suas elaborações nos oferece um instrumento dos mais profícuos ao se trabalhar obras atravessadas por abstrações e angústias.

## 1. 1 A beleza sublime da Casa

Na filosofia de Kant<sup>2</sup>, o acesso às coisas tal como são não é possível e sua apreensão acontece pela “aparência fenomênica” que temos ao percebê-las (SANTOS, 2008, p.3). Todos os problemas postos no pensamento kantiano se referem ao que o homem, por intermédio de seu aparelho cognitivo, obtém através da experiência interna da reflexão ou “à existência e as propriedades de objetos “dáveis” na intuição sensível<sup>3</sup> (pura ou empírica) externa e “exponíveis” em conceitos empíricos ou matemáticos adequadamente construídos. Esses objetos, Kant os designa “objetos possíveis.” (LOPARIC, 2000, p. 17 e 18).

O sentir, enquanto permeabilidade, se põe como abertura do “eu ao mundo” (KUIAVA, p.29, 2003). A sensibilidade (*Sinnlichkeit*), como aptidão de receber representações por meio do afeto delas sobre o indivíduo, possibilita ao conhecimento sua matéria por meio das intuições. O receber habita o espírito do homem, fazendo parte da estrutura da subjetividade humana e pondo o começo do conhecimento na experiência: “por meio da sensibilidade, as coisas são apresentadas ao sujeito” (*Ibidem*, 2003, p.29).

A esfera das operações, das atividades sensíveis ao sujeito, é a sensibilidade<sup>4</sup>. Trata-se da capacidade de receber sensações. Ou, em outras palavras, a sensibilidade é faculdade puramente receptiva. Ela recebe passivamente a realidade fenomênica, os dados fornecidos pelos sentidos, o caos das impressões sensíveis que afetam o eu (consciência) empírico. Na subjetividade, o conhecimento é derivado de duas fontes, a saber: da sensibilidade e do conhecimento. (*Ibidem*, 2003, p.30).

É da sensibilidade o poder para receber representações. A subjetividade, nessa instância, se estrutura de forma a não dar outra possibilidade à intuição que não ser sensível e, portanto, conferir aos objetos um aspecto egomórfico<sup>5</sup>. Sendo dados na sensibilidade, os objetos “dependem

---

2 Refiro-me especialmente à *Crítica da Razão Pura* e à *Crítica da Faculdade de Julgar*.

3 Acerca do conceito de intuição na filosofia kantiana: “A sensibilidade nos fornece intuições, representações singulares que se referem imediatamente aos objetos particulares, e o entendimento produz conceitos, representações gerais que se referem sempre a outras representações (e mediamente aos objetos).” (PEREIRA, 2001, p.2)

4 O intuito de um esclarecimento acerca do que é sensibilidade no pensamento kantiano tem por objetivo posicionar melhor o leitor em face da filosofia de Kant e não resumir a sensibilidade no âmbito da criação artística a pura receptividade de sensações. Ao pensar a sensibilidade no campo da arte é necessário ponderar a abertura do eu ao mundo como predisposição do indivíduo em experimentar a vida numa interlocução, consigo e com o outro, a mover subjetividade e objetividade.

5 Esse posicionamento aproxima bastante a leitura de Kuiava acerca de Kant da psicanálise lacaniana para a qual o eu abre as portas do inconsciente

essencialmente da subjetividade do eu”:

essa é a referência imediata de um conhecimento com seus objetos: “seja de que modo e com que meio um conhecimento possa referir-se a objetos, o modo como ele se refere imediatamente aos mesmos e ao qual todo pensamento como meio tende é a intuição (*Ibdem*, 2003, p.31).”

Em se tratando especificamente da relação sujeito e objeto na *Crítica da Faculdade do Juízo*, Kant objetiva refletir sobre a faculdade de realizar um juízo sobre as mais díspares situações e coisas com as quais pode um indivíduo se confrontar. (SANTO, 2008, p.2)

A palavra juízo já havia sido utilizada pelo filósofo de Königsberg quando da elaboração da *Crítica da Razão Prática*, obra na qual Kant pensou “o processo de conhecimento da verdade” (*Ibdem*, 2008, p.2). O conhecimento se institui enquanto processo por meio do qual se constituem juízos em torno do “objeto de análise que o homem deseja e pode conhecer” (*Ibdem*, 2008, p.2). É destes juízos que as ciências se formam.

Nas palavras de Santos:

Toda a filosofia kantiana é então dedicada à faculdade de julgar, sendo o processo de conhecimento uma constante formulação de juízos. Na “Crítica da Faculdade do Juízo”, Kant não analisa nem juízos de conhecimento como na “Crítica da Razão Pura”, nem juízos morais como havia feito na “Crítica da Razão Prática”. Segundo ele existem juízos que não são determinados nem pelas leis inexoráveis do método de obtenção do conhecimento, e muito menos pelas leis que regem a moralidade e o agir humano. Os juízos próprios à capacidade de julgar são os que ele denomina juízos estéticos puros, ou mais simplesmente, “juízos de gosto”. (*Ibdem*, 2008, p.2)

O juízo de gosto em Kant distancia-se do juízo de conhecimento, não tendo conexão com a lógica e fundamentando-se numa determinação puramente subjetiva, por conseguinte, de ordem estética. Pela via do conhecimento, em se tratando de um modo de representação claro ou confuso, um monumento “regular e conforme a fins” é inteiramente diverso da consciência dessa representação pela complacência em face dela:

aqui a representação<sup>6</sup> 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 no sujeito em relação com a inteira faculdade de representações, da qual o ânimo torna-se consciente no sentimento do seu estado. (KANT, 2008, p. 48- 49)

---

6 “Em muitas passagens, Kant toma a noção capital de representação com um conceito primitivo que, em princípio, não poderia ser analisado e compreendido nos termos de conceitos ainda mais elementares. Assim, o é quando ele afirma, por exemplo, que representação em geral <repraesentatio> é o gênero dos quais todos os demais estados cognitivos (intuições, percepções, cognições e conhecimentos etc.) seriam espécies.” (PEREIRA, 2010, p.159)

Segundo Rodhen (2008), o juízo de gosto é um ajuizamento, uma “Beurteilung”, em sentido reflexivo, e não propriamente um “Urteil” ou um juízo na acepção lógica (ROHDEN *apud* SANTO, 2008, p.3). Sendo apreciativo, o juízo de gosto não amplia o conhecimento “mas somente aprova ou desaprova o objeto analisado” (*Ibidem*, 2008, p.4). Na *Crítica da Faculdade do Juízo*, Kant reconhece ser possível um ajuizamento sem juízo pois ao se tratar de um juízo lógico o conceito, enquanto aspecto que lhe é determinante, encontra-se ausente. É tal fato que faz do ajuizamento estético uma faculdade a ter como princípio a imaginação e a sensação como formas de expressão.

Para Kant o relevante é apreensão da fruição estética e não a formulação de julgamentos racionalmente elaborados. Está em jogo a maneira pela qual o sujeito percebe as coisas a partir de suas sensações, sem a intermediação das apreciações cognitivas efetuadas pela razão. (SANTOS, 2008, p.4)

O belo consiste então no objeto alvo de uma faculdade de ajuizamento, o gosto, na qual a complacência ou descomplacência se isenta de qualquer interesse. Como juízo estético, o gosto não se interessa pela existência de algo mas apenas à sua representação, portanto constitui-se enquanto “juízo reflexionante” onde não há determinação do objeto ou da ação por seu fundamento eminentemente subjetivo, ligado ao sentimento de prazer ou desprazer (CACCIOLA, 2004, p.130). O gosto, enquanto juízo estético, não se volta a um fim externo onde haveria a determinação do “objeto para o conhecimento teórico” ou do “caráter ético” da ação. (*Ibidem*, 2004, p.125)

Em Kant, o belo não se põe como instância de desligamento do mundo num prazer desligado das inclinações. O que acontece é uma indiferença aos conteúdos existentes onde a dinâmica da imaginação e do entendimento, referentes ao juízo estético, institui no sujeito a representação do belo, o qual não possui como beleza a referência à existência de algo cujo belo lhe seria próprio:

Trata-se assim de mostrar como essa harmonia provém de uma harmonia das próprias faculdades de conhecimento que representam algo não como uma meta a ser atingida. Ao mesmo tempo é esse caráter de ausência de interesse que possibilita que esse juízo tenha, apesar de subjetivo, um caráter universal. (*Ibidem*, 2004, p.126)

Na interpretação de Schopenhauer acerca da ausência kantiana de interesse<sup>7</sup> na apreensão do belo há um engano: ao passo em que Schopenhauer toma o belo enquanto “afastamento da vontade” capaz de nulificar, nem que seja por momentos, o “impulso de querer-viver”, o filósofo de Danzig se distancia do pensamento de Kant pela separação da arte para com o “ciclo de carências e

---

7 Trata-se, na filosofia de Kant, da adoção de uma posição isenta de valor, na qual nenhum interesse viria macular o equilíbrio do juízo.

satisfações que expressam o sofrimento no mundo” (*Ibdem*, 2004, p.126).

Em Schopenhauer<sup>8</sup>, o conhecimento estético encontra mediação apenas pela Ideia, em outras palavras, a Ideia é apresentada e exposta pelo saber estético, o qual consiste na mais perfeita objetivação da vontade. O filósofo extrai de Platão a noção de Ideia sendo o que, nas coisas, é imutável, perene, em outras palavras, “o gênero, a unidade, antes de qualquer multiplicidade” (*Ibdem*, 2004, p.126).

A filosofia kantiana, enquanto reformulação da esteticidade de Baumgarten<sup>9</sup> restrita somente ao belo, desdobra o juízo estético para formular o sublime. Segundo Baumgarten, “o objetivo da estética é a perfeição do conhecimento sensível enquanto tal; com isso quer-se dizer a beleza” (KIRCHOF, 2003, p.39). Kant instituiu dois campos de efeitos estéticos, o belo e sublime, “o primeiro mais voltado a um sentimento positivo e o segundo, a um sentimento violento, que inibe e incita as forças vitais, simultaneamente” (*Ibdem*, 2004, p.32).

Kant estabelece uma concordância do belo para com o sublime no fato de que tanto um quanto o outro aprazem por si próprios e, ulteriormente, na indiferença de ambos com relação a um juízo dos sentidos ou lógico-determinante mas somente “o sentimento de prazer e não o conhecimento do objeto” (KANT, 2008, p.90). Entretanto, o sentimento do sublime instiga um “movimento do ânimo ligado ao ajuizamento do objeto”, enquanto que o gosto no belo diz respeito a uma contemplação onde reside a serenidade (*Ibdem*, 2008, p.90).

O sentimento do sublime é “o que apraz imediatamente por sua resistência contra o interesse dos sentidos” (*Ibdem*, 2008, p.90). Ambos, o belo e o sublime, como elementos de um ajuizamento estético válido universalmente, referem-se subjetivamente à sensibilidade de duas formas: uma com relação ao entendimento contemplativo, concernindo ao belo e ao seu aprazível estado de serenidade, uma outra diz respeito à sensibilidade ao encontro da razão prática. “O belo prepara-nos para amar sem interesse algo, mesmo a natureza; o sublime, para estimá-lo, mesmo contra nosso interesse (sensível)” (*Ibdem*, 2008, p.114).

Segundo Žižek (1990), o belo e o sublime constituem uma oposição com relação ao eixo-semântico “qualidade-quantidade, formado-informe, limitado-ilimitado” (Žižek, 1990, p.127).

---

8 O sistema de Schopenhauer é uma adaptação do de Kant, mas destaca aspectos da *Crítica* totalmente diferentes dos destacados por Fichte e Hegel. Estes se desembarçaram da coisa-em-si, tornando assim o conhecimento fundamental, do ponto de vista metafísico. Schopenhauer conservou a coisa-em-si, mas a identificou como vontade. Afirmava que o que aparece como percepção ante nosso corpo é realmente a nossa vontade (RUSSEL, 2000, p.190).

9 O conceito moderno de estética fora cunhado pelo filósofo alemão Alexander Gottlieb Baumgarten no século XVIII sendo originário do grego *aisthesis*, traduzido posteriormente como *sensatio* por filósofos romanos e medievais. Ao criar a disciplina Aesthetica, Baumgarten se valeu das principais tradições filosóficas: “a tradução epistemológica que explica a psicologia do conhecimento humano a partir de determinadas faculdades da alma (sendo uma delas a *aisthesis* ou a percepção), de um lado, e as tradições da Poética e da Retórica, de outro”. (KIRCHOF, 2003, p.51)

Enquanto na beleza existem calma e reconforto, no sublime residem excitação e agitação. A Beleza é o sentimento experimentado diante da Ideia supra-sensível em sua aparição harmoniosa no espaço material e tratável pelos sentidos, “ou seja, é um sentimento de harmonia direta entre a Ideia e a matéria sensível aos sentidos de sua expressão” (*Ibdem*, 1990, p.127).

O sentimento despertado pelo sublime se associa a “fenômenos caóticos”, disformes como “um mar revolto, montanhas rochosas” (*Ibdem*, 1990, p.127). Porém, de maneira anterior a tudo isso, o par Beleza-Sublime se institui com relação ao eixo prazer-desprazer: enquanto na Beleza experimentamos prazer ao vê-la, no sublime “o objeto é apreendido com uma alegria que só é possível por meio de uma dor” (*Ibdem*, 1990, p.127).

Nas palavras do próprio Kant:

O sentimento do sublime é, portanto, um sentimento do desprazer a partir da inadequação da faculdade da imaginação, na avaliação estética da grandeza, à avaliação pela razão e, neste caso, ao mesmo tempo um prazer despertado a partir da concordância, precisamente deste juízo da inadequação da máxima faculdade sensível, com ideias racionais, na medida em que o esforço em direção às mesmas é lei para nós (KANT, 2008, p. 103 e 104).

Embora na citação Kant esteja se referindo especificamente à uma apreensão do sublime pela sua dimensão de grandeza, na qual não nos interessa um aprofundamento, no trecho fica patente o prazer às avessas proporcionado por um desprazer que, no seu sentimento de inadequação entre imaginação e avaliação pela razão, proporciona o gozo da consciência de uma inadequação entre faculdade sensível com ideias racionais. É nessa hiância que se pode pressentir a presença transcendental da coisa-em-si (Žižek, 1990).

Em Lacan, no seminário *A ética da Psicanálise*, o conceito de objeto sublime é o de “um objeto elevado à dignidade da Coisa (impossível-real)” (*Ibdem*, 1990, p.127). Na *Ética da Psicanálise*, Lacan elabora uma diferenciação entre dois termos “que dizem a coisa”, são eles *das Ding* e *die Sache* (LACAN, 2008, p.60). *Die Sache* é a coisa enquanto resultante de uma ação humana regida pela linguagem. Numa relação com *Sache*, a palavra se põe de maneira recíproca para com a coisa pois ambas, palavra e coisa, se explicam mutuamente visto que, tendo a ação sido governada pela linguagem, o objeto fôra “destacado e feito nascer” (*Ibdem*, 2008, p.60). Para tornar mais simples este raciocínio de Lacan, um exemplo pode ser útil: se pensarmos um lápis a partir da noção de *die Sache*, teremos o trabalho sobre a madeira como sendo uma ação regida pela linguagem dado o fato de que a linguagem reveste esse trabalho de maneira a conferir a ele um sentido (o de que a madeira deve ser utilizada para o lápis, o lápis é para a escrita e etc...). Na relação entre palavra e lápis temos uma reciprocidade onde o lápis se torna compreensível pela

palavra lápis e esta, por sua vez, se faz entender por designar um objeto resultante de uma ação governada pela linguagem.

*Das Ding*, habita um outro lugar. Para Lacan, *das Ding* não está na relação onde seria possível ao homem por em cheque suas palavras como “referindo-se às coisas que, no entanto, elas criaram” (*Ibidem*, 2008, p.70). Em *das Ding* existe o segredo. Como Coisa diante da qual não há palavra, *das Ding* põe-se como o “fora-do-significado” a permanecer para além da linguagem (*Ibidem*, 2008, p.70).

Em Kant, o sentimento do sublime designa especificamente a relação entre a *Ding an sich*, a Coisa-em-si na sua transcendentalidade, e o objeto no mundo sensível, empírico e concreto. (Žižek, 1990, p.127).

O paradoxo do sublime no pensamento kantiano trata-se justamente de uma experiência da impossibilidade de transposição do vazio entre a Coisa-em-si e o objeto empírico. Esse vazio irreparável se faz sentir pelo prazer e desprazer experimentado no sentimento do sublime:

desprazer em razão de sua inadequação à Coisa-Ideia, mas, justamente através dessa inadequação, isso nos proporciona prazer, deixando-nos ver a grandeza autêntica e incomparável da Coisa, que ultrapassa qualquer fenômeno possível, qualquer experiência empírica (*Ibidem*, 1990, p.127).

O sublime consiste então num paradoxo onde o objeto, de dentro do campo da representação, veicula negativamente uma visão da grandeza do irrepresentável. Enquanto ponto terminante no sistema de Kant, tal elaboração abole negativamente a lacuna entre os fenômenos e a Coisa-em-si pois a impossibilidade mesma de representação pelos fenômenos da *Ding an sich* se inscreve no próprio fenômeno, nas palavras de Kant:

mesmo que as Ideias da razão<sup>10</sup> não possam de maneira alguma ser adequadamente representadas (no mundo dos sentidos e dos fenômenos), elas podem ser reavivadas e evocadas no espírito através dessa própria inadequação, que pode ser exposta de maneira sensível (*Ibidem*, 1990, p.127).

Não se pretende lançar a análise de Sófocles e de Lúcio Cardoso no espaço metafísico da Coisa-em-si mas situá-las enquanto produção de sentido diante de um Real a margear o universo simbólico. A literatura do autor trágico, bem como a de Lúcio Cardoso, se movimenta incessantemente do Real ao Simbólico, produzindo entre ambos uma intersecção onde, o que permanece como Coisa diante da qual todo significante fenece, encontra a acolhida de uma

---

10 Kant se refere à Coisa-em-si.

literatura que, falando, concede palavra ao silêncio do irrepresentável.

Extraír de Kant a ideia de transcendentalidade sem resvalar para um idealismo onde o sentimento do Sublime apontaria para a dimensão inalcançável da Coisa permite uma leitura de Sófocles e de Lúcio Cardoso onde o sublime é experienciado como o contato com a própria Coisa, em sua realidade angustiante e “fora-do-sentido” (LACAN, 2008, p.70). Daí um questionamento pode advir: como pensar a transcendentalidade de Lúcio Cardoso como uma experiência do sublime a partir da ideia de que a literatura é feita de palavra e produção de sentido? É na estética da *Crônica* que tal resposta deve ser obtida pois a arte é capaz de promover um deslocamento da carga semântica historicamente sedimentada nas palavras permitindo ao Real<sup>11</sup> um espaço e, em se tratando especificamente de *das Ding*, um lugar tal como o oleiro concede, pela confecção do vaso, um espaço ao vazio.

Ainda no Seminário 7, Lacan elabora a Coisa como unidade velada cuja aproximação exige o estabelecimento de um contorno por meio do qual se evite a afirmação da Coisa por meio de sua domesticação: “lá onde ela se afirma, ela se afirma em campos domesticados” (*Ibidem*, 2008, p.71). Estabelecer a Coisa pela substantivação é civilizar sua presença angustiada num simbolismo capaz de domesticá-la, de aprisioná-la naquilo em que a Coisa deve permanecer enquanto real. Nas palavras de Lacan:

é que ela é, essa Coisa, o que do real – entendam aqui um real que não temos ainda que limitar, o real em sua totalidade, tanto o real que é o do sujeito quanto o real com o qual ele lida como lhe sendo exterior – o que, do real primordial, digamos, padece do significante. (*Ibidem*, 2008, p.144).

Ao tratar da linguagem a propósito da arte, especificamente da sublimação da arte, Lacan introduz a noção de criação com aquilo que ela comporta de “um saber da criatura e do criador”, em outras palavras, um saber veiculado pela criatura acerca do criador, os saberes da criatura e do criador nas suas singularidades e intersecções e um saber do criador sobre a criatura. (*Ibidem*, 2008, p.146)

No trabalho de pensar a criação, o psicanalista francês elege o vaso como objeto privilegiado na construção de seu pensamento e se atem à distinção entre o vaso enquanto “emprego de utensílio e sua função significante” (*Ibidem*, 2008, p.146). Se na sua função significante, pressupondo-o também como o primeiro significante modelado pelas mãos humanas, o vaso não é significante de

---

11 Enquanto elaboração lacaniana, o Real se coloca como dimensão da subjetividade eminentemente negativa, capturável apenas por sua presença assimbólica, não imaginária e, portanto, angustiante. É possível fazer uso da ideia de Real para proceder a uma reflexão sobre o mundo onde se buscariam os aspectos da realidade eclipsados pelo simbólico. O simbólico, em Lacan, se refere ao domínio da ordem significante.

qualquer outra coisa se não de tudo o que é significante, “em outros termos, de nada particularmente significado” (*Ibidem*, 2008, p.147).

Heiddeger põe o vaso no cerne “da essência do céu e da terra”. Sua vinculação se dá primitivamente pelo ato de libação em sua orientação dual: “para cima para receber, em sua relação à terra da qual ele eleva alguma coisa. É justamente essa a função do vaso” (*Ibidem*, 2008, p.147).

A caracterização do vaso enquanto tal se dá por esse nada onde sua função significante se instaura. O vazio é criado junto a possibilidade de preenchimento, “o vazio e o pleno são introduzidos pelo vaso num mundo que, por si só, não conhece semelhante.” É pela via desse significante modelado que o vazio e pleno passam a habitar o mundo (*Ibidem*, 2008, p.147).

Ao considerar o vaso a partir dessa perspectiva, como objeto cujo propósito é representar a existência do vazio no cerne do real nomeado a Coisa, esse vazio, assim como ele na representação se apresenta, se coloca como um *nihil*, como nada. Portanto, o oleiro cria com sua mão o vaso em torno do vazio, “o cria assim como o criador mítico, *ex nihilo*, a partir do furo” (*Ibidem*, 2008, p.148).

Introduzir este significante modelado chamado vaso “já constitui a noção inteira da criação *ex nihilo*. Ao ser coextensiva da ideia de criação *ex nihilo*, a situação da Coisa enquanto tal se coloca com exatidão (*Ibidem*, 2008, p.149).

Segundo Lacan, é próprio da Coisa dar-se a uma definição pela via da negatividade pois a Coisa “define o humano, embora, justamente, o humano nos escape”:

“Nesse ponto, o que chamamos de humano não poderia ser definido de outra maneira senão por aquela com a qual defini, há pouco, a Coisa, ou seja, o que do real padece de significante” (*Ibidem*, 2008, p.152).

Não faria a literatura de Sófocles e de Lúcio Cardoso uma volta em torno do real de maneira a garantir a *das Ding*, enquanto o fora-do-sentido a definir uma humanidade fugidia, um lugar?

Karl Reinhardt (2007), ao avaliar a produção crítica em torno da obra de Sófocles, argumenta sobre o lugar de lacuna ocupado pelo autor trágico entre seus contemporâneos Eurípedes e Ésquilo. Por maiores que sejam os esforços em interpretá-lo como o “clássico, o harmônico, o eukolos, como o virtuoso arquiteto das cenas ou ainda como o portador sacerdotal das crenças antigas” o aspecto negativo sempre termina por prevalecer. Maiores descobertas foram feitas em estudos comparativos que em análises mais voltadas a um entendimento de Sófocles a partir de sua própria estética, “as tentativas recentes de superar essa contradição ou permaneceram apenas plenas de boa intenção ou resultaram problemáticas” (*Ibidem*, 2007, p. 9).

A literatura de Sófocles se institui no espaço do sublime ao reservar à Coisa um lugar, ao por

o sem sentido da humanidade numa dimensão constitutiva de sua estética. Uma das maneiras por meio das quais o lugar sublime da Coisa se introduz na tragédia se faz pela imposição da vontade divina não por meio de uma presença insistentemente próxima e perceptível no cotidiano e na existência do homem mas como algo “essencialmente estranho”, cuja compreensão não se alcança, como um aroma originário de um outro universo diante do qual resta como salvação apenas uma humildade resignada (*Ibdem*, 2007, p.12).

Se o homem pretende se orientar, é pelo reconhecimento de seus limites através de um tatear a realidade como que por meio de uma pele desprotegida por meio da qual o humano irá se situar em face do demoníaco (*Ibdem*, 2007, p.12). Esse movimento de desvelamento da realidade pela experiência sensível não diria de uma transcendência e, especificamente, de uma vivência humana do transcendental através do qual Sófocles não somente põe o homem em face do Real, em face da presença feroz de *das Ding*, mas concebe o próprio humano como feito também do nonsense?

Sob certo aspecto, os heróis trágicos de Sófocles são dissidentes. O que aos heróis é tido como válido, não encontra consonância na medida comum, “o que constitui um centro para eles não é um centro para os acontecimentos ao seu redor” (*Ibdem*, 2007, p.12). Esse descentramento do universo do herói o põe no âmbito do sublime através do deslocamento de sua realidade ao longo das cercanias. É neste contraste que é, também, inadequação, onde o sentimento de prazer angustioso do sublime se institui anunciando a dimensão da Coisa não como transcendência impossível mas como experiência palpável, concernente a todos e característica da vida. A obra de Sófocles captura *das Ding* através das experiências de descentramento experienciadas no interior da tragédia, enquanto movimento do herói a tatear a realidade, pela imposição da vontade divina incompreensível e pela diferença entre o universo do herói e o por ele habitado, e, também, por meio da maneira com que o autor trágico constitui esteticamente a obra possibilitando o efeito de polifonia desarmoniosa<sup>12</sup>, presente na literatura de Lúcio Cardoso.

Uma das diferenças entre Sófocles e Ésquilo, bem como de quase todos os outros poetas trágicos, se constrói na disparidade entre o sentido originalmente produzido numa fala e o sentido recriado por sua posterior declamação:

um sentido se afasta do outro na relação de uma polifonia desarmoniosa, no que não se baseia por último aquilo que se admira como o efeito de sua “arte”. Pois, a partir disso, desenvolve-se um jogo peculiar a Sófocles dos acordes, das sequências, das transições, e que se torna, quanto mais sua poesia progride no tempo, tanto mais rico e mais articulado e, por fim, mais íntimo e mais contido no exterior em uma plenitude interior crescente (*Ibdem*, 2007, p.12).

---

12 A “polifonia desarmoniosa” é um recurso estético presente na obra de Sófocles que consiste na produção de uma tensão advinda da transformação do sentido das falas em face de sua enunciação original. Em outras palavras, a “polifonia desarmoniosa” provoca um distanciamento do sentido entre uma fala e a situação nova de sua reprodução (KARL REINHARDT, 2005).

Em Lúcio Cardoso a polifonia desarmoniosa não assume exatamente a configuração da tragédia sofocleana mas com ela mantêm muito em comum: na *Crônica da Casa Assassinada* os personagens não aparecem por meio de uma realidade a situá-los enquanto substanciais mas pelos depoimentos, trechos de cartas e diários de cada um sobre o outro: é o olhar do outro que constitui cada presença na *Crônica da Casa Assassinada*. A polifonia desarmoniosa aparece enquanto multiplicidade de falas nas várias possibilidades de cada personagem se constituir sob o olhar do(s) outro(s). Nina, numa página do diário de André, se apresenta da seguinte forma:

(Oh, sem dúvida ela era bela, singularmente bela, assim displicentemente inclinada sobre a música, cotovelos sobre a tampa do piano, possivelmente lendo, talvez esquecida de tudo, absorvida nesse pensamento contínuo e febril em que tantas vezes iria surpreendê-la mais tarde. De longe, eu imaginava como todos diziam que sua beleza já não era a mesma, que regressara envelhecida, bem diferente do que havia sido. Dificultosamente, como quem avança através de planos escuros e sem firmeza, tentava vislumbrar o que fora esse tempo, quando todos se inclinavam à sua passagem, saudando-a como uma das mulheres mais belas da época. Talvez mais moça, mais despreocupada, sem a marca no entanto que agora lhe transmitia ao rosto uma tão severa maturidade, como o encanto das verdades fixas e irremediáveis, do segredo adivinhado e aceito como um signo de eleição. (CARDOSO, 2009, p.186)

No Diário de Betty, trata-se de uma outra Nina:

(5 – Desde que ela chegou, não temos mais um minuto de sossego. A todo instante quer alguma coisa e nunca está contente, queixando-se dos empregados, da casa, do clima, de tudo enfim, como se fôssemos culpados do que lhe acontece. Ainda não a vi em repouso, e creio que esta é uma atitude que lhe vai dificilmente. Está sempre caminhando de um lado para o outro, fazendo alguma coisa ou simplesmente imaginando o que fazer – o que lhe empresta um aspecto febril, não isento de hostilidade, que cria em toda a casa um ambiente de mal-estar e expectativa. Lá dentro as empregadas se queixam, cá fora a fisionomia dos patrões não é das mais animadoras.) (*Ibdem*, 2009, p.112)

No próprio diário de André a polifonia já se apresenta. Apenas em um parágrafo onde Nina aparece, lê-se várias Ninas possíveis: o relato começa com uma figura bela, idealizada, a ler sobre um piano “displicentemente inclinada sobre a música”, num pensamento “contínuo e febril” onde tantas vezes iria ser encontrada; neste momento inicial André rememora um momento com Nina sem perder de vista um futuro onde tantas vezes ela seria surpreendida, futuro já situado num passado de rememoração e passado feito presente por nos depararmos com um relato feito no momento em que se o lê, onde o leitor é chamado a se situar numa realidade temporal interior à narrativa (*Ibdem*, 2009, p.186). O tempo adquire uma dimensão inteiramente diferente de uma regularidade sequencial, aproximando-se do tempo no inconsciente. A dissolução da

sequencialidade do tempo aprofundou imensamente as perspectivas. Num segundo momento, André rememora a Nina presente nos discursos dos quais tem conhecimento e então surgem duas mulheres, uma cuja “beleza já não era a mesma” na qual o rosto apresenta severa maturidade e outra eleita “uma das mais belas de sua época” de expressão jovem e despreocupada. No espaço de um parágrafo André apresentou Ninas possíveis a si mesmo e aos outros em temporalidades diversas (*Ibidem*, 2009, p.186).

No Diário de Betty, a personagem apresenta a inquietude de alguém a quem tudo falta, “a todo instante quer alguma coisa e nunca está contente”, caminha de um lado a outro da casa num “aspecto febril”, colérico, a disseminar uma “atmosfera de mal-estar e expectativa” (*Ibidem*, 2009, p.112). Nina se apresenta aqui não sob o signo da beleza, mas de uma inquietude agonizante capaz de fazer queixar as empregadas e tornar a fisionomia do patrão pouco animadora.

Na *Crônica da Casa Assassina* não se trata de encontrar a Nina real em meio aos olhares parciais de André, Betty e dos demais personagens mas de entendê-la, assim como a todos os outros, como feita de inúmeras possibilidades, todas reais numa narrativa onde se entremeiam o eu e o outro, o sujeito e o objeto, a ipseidade e a alteridade. Nina dá-se a conhecer em seu ser e não ser para Betty, André e o leitor.

Não estaria essa maneira de constituir os personagens intimamente ligada à Coisa sublime? Toda a disposição da Crônica se estabelece por meio dessa articulação entre várias possibilidades: têm-se à primeira vista a própria configuração fragmentária do livro feito de cartas, depoimentos e trechos de diários. Ao iniciar a leitura, é possível observar no interior desse funcionamento um outro, também fragmentário e feito pelos espelhamentos de um personagem sobre o outro, pelo jogo de projeções especulares entre os Menezes. Tais espelhamentos tornam possível a polifonia desarmoniosa, e ampliam enormemente o efeito plural desse recurso estético dando ao livro um movimento caleidoscópico.

Enaura Quixabeira qualifica o impulso criativo de Lúcio Cardoso como furioso, “quer seja com pincéis e tintas ou com imagens e sentimentos” (QUIXABEIRA, 2004, p.11). E, ao citar o próprio escritor, compara a escrita cardosiana à feitiçaria. A autora esclarece ainda sobre o ânimo do escritor mineiro diante de seu talento: “Contudo, sob a diversidade desse jogo uma constante permanece. O estado agônico parece ser o elemento gerador de sua obra convulsiva” (*Ibidem*, 2004, p.32).

O espaço onde residem os Menezes, a chácara, se constrói na narrativa como um grande “teatro voltado à representação” no qual um pequeno universo, feito pelos vazios existenciais nas relações dos sujeitos com seus próprios abismos e pelos abismos instituídos entre os sujeitos, aspira

a uma solidez, a uma substancialidade jamais encontrada (PORTELLA, *sic*, p.20). O assassinio da casa já se deu no título, sua fundação é na definitividade da morte: a *Crônica da Casa Assassinada* anuncia de antemão a finitude de algo. A Casa fora assassinada, desde já. Lúcio inicia o livro com a citação bíblica: “Jesus disse: Tirai a pedra. Disse-lhe Marta, irmã do defunto: Senhor, ele já cheira Mal, porque está aí há quatro dias. Disse-lhe Jesus: Não te disse eu que, se tu creres, verás a glória de Deus?” (CARDOSO, 2009, p.17).

A escrita convulsiva na Crônica, possível por meio das contradições, das agonias, dos antagonismos, se institui por sua fundação na falência, na morte, onde:

no recinto da casa desabitada por Deus, ou habitada pelo seu avesso, pela sua ausência-presença, o tempo, de braços erguidos para o céu, cauciona e des-dobra a maldição. Cada minuto é um tijolo demolido. A morte «anunciada» a cada momento se associa a esse complô fúnebre. (PORTELLA, *sic*, p. 20)

A presença desse ambiente de morte do qual a vida é retirada, permitindo uma visão da glória de Deus, metaforiza o próprio gesto de criação artística a partir da pulsão de morte e sua potência criadora. Trata-se então de entender como a construção da Casa Assassinada a partir de seu assassinio, já anunciado no título do livro, se institui como fundamento da obra.

## 1.2 Da morte que é criação, do assassínio que é (re)nascimento.

As relações entre literatura e psicanálise sempre foram das mais profundas. Freud, em suas reflexões sobre o inconsciente, procurou ampliar o escopo das investigações psicanalíticas para além do patológico ao realizar incursões no campo da arte, da filosofia e da religião.<sup>13</sup> Através desse movimento a psicanálise enriqueceu com suas ponderações essas áreas ao passo em que enriqueceu-se ao obter desses saberes formas outras de se observar a subjetividade (FUKS, 2003, p.16).

Da religião, foi possível obter recursos por meio dos quais se elaborasse a teoria psicanalítica da cultura. A filosofia proveu ao pai da psicanálise o pensamento de Empédocles, Platão e Schopenhauer para comunicar, “de forma clara e precisa, o caráter intangível da atividade psíquica inconsciente” (*Ibidem*, 2003, p.16).

Ao se tratar de arte, Freud declarou ser a psicanálise “marcada pela autoridade do poeta” ao estar o poeta, definitivamente, à frente da ciência numa apreensão dos afetos. Nas palavras de Betty Fuks:

Esse foi o principal motivo pelo qual escolheu buscar no patrimônio artístico da humanidade belas e contundentes metáforas para dizer do inconsciente e seus derivados. Na literatura, buscou um modo surpreendente de narrar as histórias clínicas de seus pacientes. No encontro com a arte de escrever, Freud também inovou de maneira criativa a escritura teórica de seu tempo, que estava então submetida às exigências racionalistas da ciência positivista. (*Ibidem*, 2003, p.17)

Embora esse trânsito entre psicanálise e arte seja bastante vigoroso no surgimento da teoria psicanalítica, foram poucos os trabalhos de Freud dedicados especialmente à arte. O trabalho sobre Moisés de Michelangelo e o de Leonardo da Vinci são os dois únicos sobre artes plásticas. Quanto à literatura, “linguagem artística privilegiada por Freud”, a escassez da produção também se faz sentir (KON, 1996, p.15).

Freud, ao discorrer sobre o *Interesse da Psicanálise do Ponto de Vista da Ciência da*

---

13“Encontramos traços dessa guinada no artigo de 1957 em que Foucault assinala que a descoberta freudiana do inconsciente havia transformado totalmente o horizonte da psicologia e da filosofia da consciência a ponto de fazer com que se assemelhassem a um sistema de defesa” (ROUDINESCO, 2010, p.162). Nesse artigo, Foucault argumenta sobre a psicanálise ainda se manter “atrelada às suas origens naturalistas e aos prejuízos metafísicos e morais que lhe tem deixado marcas” (FOUCAULT, 1957, p.2). No entanto, pondera a importância de Freud justamente pela via da impureza de seus conceitos pois é no interior do pensamento freudiano “que se produz esse grande deslocamento da psicologia; é no curso da reflexão freudiana que a análise causal se transformou em gênese de significações, que a evolução deu lugar à história, e que a exigência de analisar a dimensão cultural substituiu o recurso à natureza” (*Ibidem*, 1957, p.5, tradução do autor).

*Estética* (1913), afirma:

a psicanálise esclarece satisfatoriamente alguns dos problemas referentes às artes e aos artistas, embora outros lhes escapem inteiramente. No exercício de uma arte vê-se mais uma vez uma atividade destinada a apaziguar desejos não gratificados – em primeiro lugar, do próprio artista e, subsequentemente, de sua assistência ou espectadores. As forças motivadoras dos artistas são os mesmos conflitos que impulsionaram outras pessoas às neuroses e incentivam a sociedade a construir suas instituições. De onde o artista retira sua capacidade criadora não constitui questão para a psicologia. (*Ibidem*, 1996, p.15)

É na trajetória de tensão, desde Freud, entre “saber e experiência”<sup>14</sup> que a psicanálise traça seu curso. Nesse processo, a arte se coloca como lugar privilegiado por meio da experiência, advinda da “apreciação estética” ou no próprio ato criativo, onde a psicanálise não obtém apenas uma amostra de suas estruturas clínicas mas se confronta com a “potência de convocação do sujeito” enquanto algo inequivocadamente central à arte (TAVARES, 2005; RIVERA; 2007).

No artigo *O Estranho*, onde Freud objetiva pensar a estética, especificamente a estética do estranho, não somente por meio da teoria da beleza mas também “pela teoria das qualidades do sentir”, o criador da psicanálise escreve:

o tema do estranho é um ramo desse tipo<sup>15</sup>. Relaciona-se indubitavelmente com o que é assustador – com o que provoca medo e horror; certamente, também, a palavra nem sempre é usada num sentido claro e definível de modo que tende a coincidir com aquilo que desperta o medo em geral. Ainda assim, podemos esperar que esteja presente um núcleo especial de sensibilidade que justificou o uso de um termo conceitual peculiar. Fica-se curioso para saber que núcleo comum é esse que nos permite distinguir como “estranhas” determinadas coisas que estão dentro do campo do que é amedrontador. (FREUD, 2010, p.1)

Freud prossegue em sua análise e afirma ser uma das possibilidades de manifestação do estranho o vir “à tona modos superados de pensamentos, originando um certeza intelectual, um titubeamento do saber” (TAVARES, 2005, p.12). O estranho parece dar a conhecer essa tensão intrínseca entre “experiência e saber” na qual os conflitos imanentes à experiência, na sua relação com o saber e consigo mesma, pede destaque (*Ibidem*, 2005, p.12).

Segundo Merleau-Ponty, o pintor o é “no instante em que seu olhar se torna gesto” e não ao exprimir “opiniões sobre o mundo” (*Ibidem*, 2005, p.1). A dimensão de experiência desse instante

---

14 “creio que fiz tudo para tornar acessível aos outros o que eu sabia e experimentara.” (FREUD *apud* TAVARES, 2005, p.15)

15 No parágrafo anterior, Freud afirma: “e esse ramo revela-se geralmente um campo bastante remoto, negligenciado na literatura especializada da estética”. Freud diz ser a temática do estranho um ramo negligenciado pelos estudos estéticos (FREUD, 2010, p.1).

onde o olhar se transmuta em gesto tem na psicanálise<sup>16</sup> um espaço privilegiado e pode possibilitar uma mútua compreensão onde a teoria psicanalítica lançaria luzes sobre a criação artística<sup>17</sup> e a pesquisa acerca da dinâmica criativa na arte auxiliaria numa compreensão mais profunda dos “processos neuróticos e do funcionamento psíquico em geral” (*Ibidem*, 2005, p.2).

Mônica Botelho (2007) em *Ato Artístico e Ato Psicoterápico como Experimentação: diálogo entre a fenomenologia de Merleau-Ponty, a arte de Lygia Clark e a Gestalt Terapia* aborda o dualismo entre “razão e sensibilidade” de maneira muito próxima à perspectiva “saber e experiência” de Marina Tavares (2005). Ao citar um poema de Alberto Caeiro<sup>18</sup> a autora afirma:

A poesia de Alberto Caeiro coloca em cena uma questão muito presente na filosofia, psicologia e arte contemporâneas – o dualismo que promove uma insistente separação entre razão e sensibilidade. Caeiro, que se autodenomina “poeta das sensações”, é um dos heterônimos de Fernando Pessoa. Homem do campo, ligado à natureza, é aquele que com sua simplicidade adere ao mundo e termina por oferecer uma resposta ao racionalismo científico propondo uma retomada da sensibilidade e da percepção para significar o mundo e a existência humana. Herdeiro de um dualismo proveniente de muitas gerações de produtores de conhecimento, o racionalismo se consolida no pensamento clássico, aquele baseado no objetivismo e promotor de muitas dicotomias, como: homem x mundo; sujeito x objeto; mente x corpo; filosofia x ciência; forma x conteúdo. (BOTELHO, 2007, p.1)

A autora afirma ser possível traduzir o pensamento de Merleau Ponty, enquanto “retomada do corpo e da sensibilidade” numa fonte autêntica e original de conhecimento, através da ideia de “consciência cravada na carne” presente no poema de Alberto Caeiro. (*Ibidem*, 2007, p.2)

Como defensor de um reexame dos problemas filosóficos através da percepção, o pensamento de Merleau-Ponty (2010) é tributário à fenomenologia<sup>19</sup> de Husserl. Crítico da ciência moderna, o filósofo francês questiona o posicionamento confiante, porém cego, das construções

---

16 Mariana Tavares (2005) se refere especialmente à dimensão clínica da psicanálise.

17 A autora desenvolve uma reflexão interessante entre arte e psicanálise ao tomar como intersecção entre ambas o hiato entre fruição/obra e criador/artista. Um ponto parece sempre insistir quando se trata da experiência na arte: um hiato, inserção de ruptura que se instaura, por exemplo, entre fruição e obra, nos possibilitando compreender um pouco a *poiesis* da obra feita. Também entre o criador e a obra, esta aponta para algo que escapa a intenção do artista. Entre a criação e o criador, por fim, aparece um descompasso, que se revela no testemunho de muitos artistas que não se sentem propriamente donos ou autores do ato criador. Marcel Duchamp considera justamente tal hiato como definidor da arte, denominando-o “coeficiente artístico” em sua conferência “O Ato Criado” (TAVARES, 2005, p.5).

18 O poema citado é *O penúltimo poema*.

19 A fenomenologia é o estudo das essências; e todos os problemas, segundo ela, voltam a definir as essências: a essência da percepção, a essência da consciência, por exemplo. Mas a fenomenologia é também uma filosofia que recoloca a essência na existência, e não pensa que se possa compreender o homem e o mundo de outra forma, que não seja a partir de “sua faticidade”. É uma filosofia transcendental, que põe em suspenso, para compreendê-las, as afirmações da atitude natural, mas é também uma filosofia para a qual o mundo já está lá, antes da reflexão, como uma presença inalienável, e cujo esforço de reencontrar o contato ingênuo com o mundo pode lhe dar, enfim, um status filosófico (MOREIRA, 2004, p.1)

científicas bem como pensamento reflexivo e sua incapacidade de “explicar a razão da experiência do mundo de onde ela surge” (MERLEAU-PONTY, 2010, p.11).

Às perspectivas de Botelho e de Tavares, bem como as reflexões construídas acerca da arte e da psicanálise, subjaz um problema central ao se refletir sobre a literatura: a relação sujeito/objeto. Pensar na maneira por meio da qual Merleau-Ponty aborda algumas problemáticas relativas ao pensamento filosófico e, particularmente, à arte, permite um aprofundamento acerca de como a experiência criativa institui para o sujeito uma certa maneira de se apreender o mundo e, ao se tratar de Lúcio Cardoso, oferece uma contribuição para o esclarecimento da maneira por meio da qual Lúcio fez viva uma casa assassinada através de seu assassinio.

O cerne da obra de Merleau-Ponty se funda na percepção. Ao considerar a percepção como a porta de entrada e saída para a realidade externa, o filósofo repensa a tradição clássica onde o inteligível teria, em detrimento do sensível, uma proeminência. O sensível criaria obstáculos e ambiguidades (CARMO, 2000).

Ao julgar ter conceituado claramente o conhecimento através da elaboração de oposições irreconciliáveis entre “ideia e fato, sujeito e objeto, espírito e corpo, olho e intelecto e, por fim, ciência e filosofia” (CARMO, 2000, p.20):

o pensamento merleau-pontiano procura superar o dualismo entre sentir e o entender, defendendo a interação entre ambos. Numa relação de conhecimento, é necessário um mergulho no sensível, unindo o sujeito que conhece ao objeto que é conhecido. Essa é também a maneira de complementar o ponto de vista racionalista, predominante na história do conhecimento (*Ibidem*, 2000, p.31).

Segundo o filósofo francês, o “pensamento objetivo ignora a percepção” pois sua apreensão da realidade incide sobre um mundo “inteiramente pronto” no qual os acontecimentos possíveis encontram seu âmbito e a percepção é mais um destes acontecimentos. O sujeito perceptivo encontra seu lugar nos “estados ou maneiras de ser do sujeito” e o filósofo, em face de tais coisas, põem-se a descrevê-las como se observa a “fauna de um país distante” sem dar-se conta de sua própria percepção, de seu lugar enquanto sujeito perceptivo e da singularidade dessa experiência onde “a percepção, tal como ele a vive, desmente tudo o que ele diz da percepção em geral.” (MERLEAU-PONTY, 1999, p.279)

Se vista do próprio interior, a percepção em nada é tributária àquilo cujo conhecimento a respeito se fez de outra maneira que não através da perceptiva: “sobre os estímulos tais como a física os descreve e sobre os órgãos dos sentidos tais como a biologia os descreve.” (*Ibidem*, 1999, p.279).

Ao não se apresentar como acontecimento no mundo, passível de se aplicar a categoria de

causalidade, por exemplo, a cada momento ela existe como “re-criação ou uma re-constituição do mundo” (*Ibidem*, 1999, p.279). Nas palavras do próprio filósofo:

Se acreditarmos em um passado do mundo, no mundo físico, nos “estímulos”, no organismo enquanto tal como nossos livros o representam, é primeiramente porque temos um campo perceptivo presente e atual, uma superfície de contato com o mundo ou perpetuamente enraizada nele, é por sem cessar ele vem assaltar e investir a subjetividade, assim como as ondas envolvem um destroço na praia. (*Ibidem*, 1999, p.280).

É através dos horizontes abertos pela percepção que o saber se instaura. Esse processo de construção do saber através da percepção não resulta num apreensão monolítica do mundo, onde a realidade é percebida como total, cúbica e terminada. Como “falha” do “grande diamante”<sup>20</sup>, a percepção não pode ser descrita como mais um dos fatos a se reproduzirem no mundo (*Ibidem*, 1999, p.280).

Ao pensarem uma certa relação do sujeito para com o mundo a partir da subjetividade, Kant e Merleau-Ponty se aproximam substancialmente. Em Kant, o belo e o sublime são sentimentos ao invés de qualidades de objetos percebidos enquanto tais através de um senso moral ou de beleza. Nas *Observações*, Kant inicia sua reflexão ao distinguir sensações de prazer e desprazer cuja natureza depende primordialmente das disposições de cada um em se deixar mover por tais experiências em vez da “natureza de coisas externas” (GOODREAU, 2000, p.19).

Embora Merleau-Ponty não situe a realidade da percepção na “coerência intrínseca das representações” ao pensá-la como inassimilável às sínteses “da ordem do juízo, dos atos e da predicação”, o filósofo francês afirma:

A cada momento, meu campo perceptivo é preenchido de reflexos, de estalidos, de impressões táteis fugazes que não posso ligar de maneira precisa ao contexto percebido e que, todavia, eu situo imediatamente no mundo, sem confundi-los nunca com minhas divagações (...). O real é um tecido sólido, ele não espera nossos juízos para anexar a si os fenômenos mais aberrantes, nem para rejeitar nossas imaginações mais verossímeis (MERLEAU-PONTY, 1999, p.6).

Nas palavras de Kant acerca do juízo de gosto:

Toda referência das representações, mesmo a das sensações, pode, porém, ser objetiva (e ela significa então o real de uma representação empírica); somente não pode sê-lo a referência ao sentimento de prazer e desprazer, pelo qual não é designado absolutamente nada no objeto, mas no qual o sujeito sente-se a si próprio do modo como ele é afetado pela sensação (KANT, 1996, p.48).

---

20 O filósofo francês metaforiza o mundo neste trecho como um “grande diamante” (*Ibidem*, 1999, p.280).

Em ambos o componente subjetivo numa apreensão da realidade se apresenta como central. A filosofia de Merleau-Ponty constrói uma reflexão sobre os fenômenos através da experiência a que nos ligamos a eles, sem tomar como fundamentação uma verdade presumida “mas o nascimento dos fenômenos junto às partes de nosso corpo e junto aos dados sobre os quais este se aplica” (MERLEAU-PONTY, 1999, p.9). O juízo de gosto kantiano diz respeito a uma “apreensão da forma de um objeto na imaginação, sem referência a um conceito destinado a um conhecimento, seja teórico ou prático” (LOPES, 2009, p.49). Portanto a representação se põe junto ao sujeito e não ao objeto, o prazer e a satisfação experimentados dizem da conformidade do objeto ao que é da ordem do subjetivo.

Embora seja comum pensar as implicações da subjetividade do artista na composição da obra, as relações entre sujeito, criação artística e realidade por vezes não são exploradas de maneira a possibilitar uma perspectiva onde estes três elementos comporiam um tensão capaz de tornar a produção poética possível, através de uma angústia a se por como força criadora. As aproximações entre Merleau Ponty e Kant objetivam pensar o subjetivo em face do mundo externo de maneira não reducionista: como dado da realidade ou através de um reconhecimento *pro forma*. Nas análises onde tal problema não é pensado de maneira atenta, é comum a criação artística ser tomada à maneira de uma equação a igualar suas variáveis numa mútua identificação entre história do artista e obra artística na qual a relação do artista para com o mundo entraria apenas de maneira subsidiária, na conformação de sua personalidade, gostos e valores, e não como conflito a por em face do sujeito o Real<sup>21</sup> do mundo obrigando-o a produzir através da arte novos sentidos para a realidade. O intuito dessas articulações entre Kant e Merleau-Ponty foi fundamentar uma apreensão do mundo pela via do subjetivo, questão central à criação artística. Entretanto, não se esgota nas contribuições destes dois autores a reflexão sobre o fazer artístico e, tampouco, esclarece como e porquê Lúcio Cardoso fundamentou sua obra no paradoxo da crônica de um assassinio já consumado. Para lançar luz sobre este problema é necessário constituir seus elementos paulatinamente e pensar o nascimento da obra literária como tensão entre sujeito, criação artística e realidade. Se alguns apontamentos se formularam na maneira subjetiva com que o sujeito apreende a realidade, entender como Lúcio Cardoso se punha ante seu tempo é fundamental para situar a análise na concretude do surgimento da *Crônica da Casa Assassinada*. Seu diário é, para tanto, imprescindível.

Alcântara Silveira diz ser o diário do autor mineiro um livro sério a “ser meditado pelos que – se não sofrem das mesmas dores do romancista – pelo menos procuram compreendê-las e

---

21 Refiro-me ao Real laciano enquanto dimensão não simbólica da existência.

justificá-las” (CARDOSO, 1999, p.1). Já nas primeiras linhas do diário nos deparamos com o desencanto do poeta em face da vida, Lúcio assim afirma:

A tristeza, a miséria da carne humana é tão visível, que chega a me causar uma espécie de mal estar. Na radiosa manhã são quilos e quilos de ambições e sonhos frustrados, de matéria sequiosa e queimada pelos desejos mais disparatados, pela gula e pelo egoísmo, que se arroja cega pelas estradas, em automóveis, carroças e bicicletas, tudo enfim o que mais confortavelmente pode transportar essa massa condenada em sua sôfrega busca de esquecimento. (*Ibidem*, 1999, p.3)

Ésio Ribeiro (2002) afirma ser o recuso às imagens uma constante na poesia de Lúcio Cardoso, estilística fortemente presente também em seu diário. É por meio da construção imagética que o escritor mineiro tematiza sua desarmonia para com o mundo. A presença de sombras, da noite e da morte são recorrentes numa produção poética fundada no ambíguo, no hermético e no obscuro.

Lúcio Cardoso era um artista multifacetado tendo atuado como “poeta, contista, dramaturgo, roteirista, cineasta, artista plástico, cronista, ensaísta e tradutor” (RIBEIRO, 2002, p.28). Nessa vasta produção artística o elemento imagético permanece como constante a unir essa multiplicidade de criações numa espécie de painel dos infortúnios do homem no mundo.

No seguinte trecho, a presença do infortúnio assume uma dimensão extremamente próxima ao que na tragédia clássica funciona como relação do homem com a vida e com a divindade:

Não, não é uma única felicidade – TODAS as felicidades constituem uma ameaça a qualquer coisa acima de nós, a uma ordem secreta que subsiste além de nossas incertezas, e que mal divisamos nos seus contornos de sombra e de relâmpagos. Por isto, unicamente por isto, é que a tragédia é o estado natural do homem. Tudo isto certamente, é menos uma ideia do que um pressentimento – e virá daí, possivelmente, fora a já tão constatada visão de uma pessoa absorvida na tarefa de encontrar um meio qualquer de fugir – ou de esquecer, quem sabe, um tenebroso crime de cujo peso ela própria ignora a origem (CARDOSO, 1999, p.5).

Lúcio parece ter tomado o elemento divino, como transcendência a abater-se sobre o herói, num contexto onde ele localiza a humanidade no interior da desgraça trágica, como “estado natural do homem” ante o qual o entendimento se desfalece para dar espaço ao “pressentimento”. Em Sófocles essa transcendência permeia também o humano ao fazer algo dessa humanidade elevar-se para além da tragicidade dos caracteres. Em tal movimento, a dimensão humana mantêm-se nas fronteiras de sua condição mortal “em contraste com o pano de fundo da divindade” (REINHARDT, 2007, p.10).

Não seria a ameaça da felicidade humana à ordem secreta sobre nós o que Aristóteles diz ser a hamarthia? Nas palavras da Poética:

Resta portanto a situação intermediária. É a do homem que não se distingue muito pela virtude e pela justiça; se cai no infortúnio, tal acontece, não porque seja vil e malvado, mas por força de algum erro; e esse homem há de ser algum daqueles que gozam de grande reputação e fortuna, como Édipo e Tiestes ou outros insignes representantes de famílias ilustres. (ARISTÓTELES, 1994, p.82)

Stinton (1986) afirma ser consenso entender hamarthia como ação errônea. Essa interpretação moralizante, legado da tradição vitoriana, foi um dos maiores mal-entendidos sustentados por uma sociedade conservadora e, para o pensamento contemporâneo, nas palavras do autor, isso constitui uma “aberração”. Stinton desafia essa ortodoxia motivado por um esforço em mostrar no termo hamarthia uma gama de sentidos a irem desde ignorância do fato à defeito ou erro moral ao lançar uma compreensão sobre a tragédia para além dos reducionismos de que foi alvo o pensamento aristotélico (STINTON, 1986, p.221).

A hamarthia, enquanto ação do herói a atrair sobre si a desventura, aparece no diário de Lúcio ao tomar o autor mineiro a felicidade como uma ameaça à ordem “que subsiste além de nossas incertezas” (CARDOSO, 1970, p.5).

As intersecções entre o escritor da Crônica e a tragédia clássica se estendem então para além da obra literária de Lúcio, elas chegam a invadir a própria vida do autor de maneira a fazer de Lúcio Cardoso uma espécie de autor trágico do século XX. A existência de Lúcio Cardoso, sob certo aspecto, carregava os efeitos de uma hamarthia, no trecho seguinte o autor parece dizer estar sempre em companhia da desgraça:

(Caladas, destruição, remorso – palavras que emprego sempre, que me acompanham como motivo de uma sinfonia, que retenho e afasto do meu pensamento, que me enfastiam até a náusea... Mas que podemos nós, senão simples instrumentos que inflam certas expressões até o máximo, que fazem circular através de suas essências mortas um sangue único e carregado de sentido, e assim traduzirmos nosso ser mais íntimo, as linhas mais firmes de nossa máscara, composta de crime e redenção?) (CARDOSO, 1970, p.30).

Tendo o escritor nascido em Curvelo, Minas Gerais, em 14 de agosto de 1912, Lúcio Cardoso desde cedo experienciou o “peso de uma tradição de prestígio e finanças arruinadas.” (QUIXABEIRA, 2004; CARDOSO, 1970). Quando criança, o autor dividiu-se entre a figura materna, sempre presente com sua inteligência e objetividade, e a figura paterna, distante, na qual o espírito sonhador e aventureiro se faziam sensíveis. Com o intuito de promover melhores oportunidades de estudo ao filho, a família ruma para Belo Horizonte.

Ao indispor-se Lúcio, quando adolescente, ante os estudos regulares, envereda pelo campo das artes adquirindo conhecimentos na áreas da literatura e do cinema. Após ter ido inevitavelmente

para o colégio interno, tendo vivido sua adolescência em Minas Gerais, o escritor rumou para cidade do Rio de Janeiro, onde passará o resto de sua vida.

O autor da *Crônica* nunca esquecera suas “raízes fincadas em Minas Gerais cuja cultura – este mundo encerrado em suas tradições e regras que ele ama e odeia – constitui a marca de sua escritura” (QUIXABEIRA, 2004, p.24).

Ao absolver o estilo de vida dos boêmios bares cariocas, o escritor qualificado por Écio Ribeiro como “tímido, atormentado e solitário” morreu por seus excessos e deixou como memória sua fama de escritor maldito (QUIXABEIRA, 2004; RIBEIRO, 2002).

A tormenta incide na obra de Lúcio Cardoso na forma de um “estado agônico” capaz de originar uma “escrita convulsiva”. A convulsão dessa literatura decorre da presença de forças de vida e de morte no sujeito, em certa medida antípodas, capazes de fazer nascer “um estado convulso e dilacerante”, bem como de um momento histórico onde os elementos a constituir uma sociedade não se articulam (QUIXABEIRA, 2004, p.32). Nas palavras de Enaura:

“Escrever é agonizar de olhos abertos”, confessa o romancista em uma entrevista concedida ao Correio da Manhã em 20 de setembro de 1962. Escrever contra o dilaceramento, que é inferno e morte, mas escrever com a lucidez de quem possui a plena consciência de sua função estética. (QUIXABEIRA, 2004, p.32)

A escrita convulsa capaz de estetizar na palavra o que na existência é antagonismo, vida e morte, possibilita ao escritor resgatar na literatura a vida em sua autenticidade, em seu Real, em sua impossibilidade de inscrição nos limites de um “excesso de realidade” que é nulificação do existir pelo apagamento do mistério e da transgressão (CARDOSO, 1970, p.22). A literatura de Lúcio Cardoso consiste, também, na irrupção da vida em sua grandeza incompreensível e, sob certo aspecto, inominável. Em seu Diário, diz Lúcio:

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 ruge nessa recuada solidão onde só ousamos penetrar em circunstâncias supremas. (*Ibidem*, 1970, p.22)

Nisso reside a obra e a vida de Lúcio Cardoso como experiência trágica. A ideia desse “trágico” é postulada por Emil Staiger em *Conceitos Fundamentais da Poética*.

O sentido do trágico definido por Staiger (1977) não contempla todas as tragédias gregas,

dele permaneceriam à margem o “Filoctetes” de Sófocles, a “Oristíade” de Ésquilo ou a “Ifigênia em Táurida” de Eurípedes. Tais obras não terminam tragicamente na opinião do autor mas, de maneira inversa, as relações conturbadas entre homens e deuses durante todo o drama findam numa espécie de conciliação “de modo que todos sabem no que estão” (STAIGER, 1977, p.148). O trágico consiste na falência de um determinado mundo seja ele “possível, antigo, burguês, cristão ou germânico” (*Ibidem*, 1977, p.148). E ante tal dissolução, não se trata apenas da crise mas do inevitável fracasso, da impossível remissão ante a qual resta a resignação sofrível da perda.

A Trágica, na elaboração de Staiger (1977), não se vincula necessariamente à dramaturgia mas à metafísica. Um cético profundamente arraigado nas próprias crenças que, ante algo a contradizê-las, resolve por fim à sua existência; ou ainda um crente a experimentar uma blasfêmia a seu amor ao sagrado e, portanto, perde na vida seu eixo; a paixão suprema de Werther e a potência destrutiva de seu amor, o qual o leva à morte, a imposição da vontade divina perante a maioria dos heróis sofocleanos como algo a se abater sobre seu destino de tal maneira a oferecer como única escapatória a humildade, a fundação da narrativa cardosiana na *Crônica da Casa Assassinada* como destruição impetuosa de uma família e de uma ordem, a própria relação do escritor de Curvelo com Minas Gerais (Staiger, 1977; Reinhardt, 2007):

Meu movimento de luta, aquilo que visio destruir e incendiar pela visão de uma paisagem apocalíptica e sem remissão é Minas Gerais. Meu inimigo é Minas Gerais. O punhal que levanto, com a aprovação ou não de quem quer que seja é contra Minas Gerais. Que me entendam bem: contra a família mineira. Contra a literatura mineira. Contra o jesuitismo mineiro. Contra a religião mineira. Contra a concepção de vida mineira. Contra a fábula mineira. Contra o espírito judaico e bancário que assola Minas Gerais. Enfim, contra Minas, na sua carne e no seu espírito. (CARDOSO apud BRANDÃO, 1982, p. 72) .

O acontecimento trágico é o alcance de uma situação-limite onde as normas se rompem e a realidade humana se anula. É o desmoronamento de Deus com a derrocada do homem. Portanto, a desgraça não se confunde com a tragédia pois somente se configura como tragédia a desgraça capaz de “roubar ao homem seu pouso, sua meta final, de modo que ele passa a cambalear e ficar fora de si” (Staiger, 1977, p.148).

A não ocasionalidade do trágico baseia-se nessa situação, o trágico requer uma necessariedade. Nenhum acontecimento isolado abala realmente a fé. A realidade trágica não apenas frustra um desejo ou esperança casual mas acaba por destruir a “lógica de um contexto”, do próprio mundo (*Ibidem*, 1977, p.148).

Ao excluir a existência o acaso, como por exemplo no universo do racionalismo, ao confiar o homem que nada pode acontecer de maneira a contradizer a razão, o próprio acaso se instituirá

como trágico e mesmo o cair de uma telha do teto de maneira a esmigalhar o gênio de um talento não será menos terrível que a descoberta por Nina de seu câncer (*Ibdem*, 1977, p.149).

Para situar o trágico como a derradeira “catástrofe mundial” é necessário pressupor um mundo e entendê-lo como “ordem generalizada” (*Ibdem*, 1977, p.149). A fatalidade do trágico deverá alcançar um homem coerente com tal ideia de tal maneira a não vacilar em sua certeza um único momento se quer. Nas palavras de Staiger (1977):

Somente o espírito dramático satisfaz essas exigências. Conhecemo-lo como força que retêm com firmeza a singularidade e relaciona-se com o objetivo central, o problema. Falta essa coerência no autor épico. Como seu mundo não está consolidado, também não se pode despedaçar. Seu poder de esquecimento o protege contra toda constatação que pudesse vir a ser fatal. Se algo desaba, não tem que obrigatoriamente que trazer atrás de si todo um edifício, porque as partes são independentes umas das outras. O épico contempla estarecido aquela fatalidade e volta-se para novos acontecimentos. Quanto ao autor lírico, este mesmo é que não consegue, absolutamente, uma aproximação trágica. Ele não observa os fatos e fala somente em unísono com as coisas. (STAIGER, 1977, p.149)

É o espírito dramático quem está sempre exposto à perigosa possibilidade do trágico. E nada obriga este perigo a uma irrupção que prenuncia um fim. Pode acontecer um fim onde o “todo esteja acorde com seu intento inicial, e o satisfaça como consciência de um estrutura duradoura” (STAIGER, 1977, p.149). Em Édipo-Rei esse movimento onde um fim remete a um início instituindo uma consciência forma o próprio eixo da narrativa: a maldição lançada por Pêlops sobre Laio por ter raptado Crísipo para viver sua mórbida paixão<sup>22</sup> e, posteriormente, o casamento de Laio com a irmã de Creonte, Jocasta, fazendo do filho de Lábdacos<sup>23</sup> o rei de Tebas, ante o qual havia o oráculo anunciado como punição pelos amores antinaturais com Crísipo sua morte pelas mãos de seu filho e, tendo o filho de Laio, Édipo, após ter sido abandonado ainda quando criança por Jocasta a mando de Laio, consultado, já adulto, o oráculo de Apolo, este lhe revela que “um dia mataria seu pai e casaria com sua própria mãe” (KURY, 1998, p.8).

A invicção da “consciência de uma estrutura duradoura” permanece em Édipo-Rei com uma solidez tal que toda a narrativa se edifica em torno do sabido desconhecimento de Édipo acerca de seu infortúnio (*Ibdem*, 1998, p.8). O fim da tragédia remonta ao começo, a Tebas sob efeito da execração metaforiza o futuro estado de Édipo ao fim da peça, feito por si mesmo cego para evitar a visão estarecedora dos males irremediáveis. Ao crime já praticado bastava a consciência irremissível da desgraça, as dúvidas acerca das palavras do oráculo de Apolo já haviam sido sanadas, era necessário apenas abrir os olhos para vê-las.

Na *Crônica da Casa Assassina*, a narrativa não obedece a certa linearidade observada na

---

22 Pêlops desejou a Laio o castigo de morrer pelas mãos do próprio filho.

23 O filho de Lábdacos é Laio.

tragédia grega pois o procedimento de composição estética é bastante documental. As falas não aparecem na boca de seus personagens mas nos registros feitos por estes. Porém, Lúcio Cardoso inicia o livro com uma passagem bíblica que é anúncio divino acerca da glória de Deus. Não se trata, como em Édipo-Rei, de uma profecia a se cumprir mas de um chamado à fé: disse Jesus à Marta para remover a pedra e, “se tu creres, verás a glória de Deus” (CARDOSO, 2009, p.17). A chegada de Nina vinda do Rio de Janeiro à casa dos Menezes com Valdo, seu confronto com a situação financeira da família, o secreto romance com o jardineiro Alberto, seu retorno ao Rio de Janeiro, a prisão de Timóteo, o possível incesto com André, a presença odiosa e oprimida de Ana e, enfim, o desfecho arrebatador da história não podem ser contados na linearidade de Édipo-Rei. O enredo da Crônica é labiríntico, não se trata de uma travessia do começo a um fim mas de um percurso extremamente sinuoso, errante, entre os meandros de uma casa feita de histórias particulares, todas umas sob a égide do assassinio, do trágico como derrocada do mundo de todos. Esse chamado à fé, capaz de por em cheque a morte de Cristo, permanece na *Crônica* de maneira bastante próxima à Édipo-Rei. O rei de Tebas recusa a onipotência da profecia e blasfema ao chamar Tirésias de:

feiticeiro, charlatão,  
conspirador que só tem olhos para o ouro  
e é cedo em sua própria arte e em tudo mais!  
(KURY, 1998, p.37)

Lúcio Cardoso não blasfema propriamente como Édipo encolerizado mas nos põe ante a divindade de modo a nos fazer rever nossas reais possibilidades de ter fé. O trágico aqui assume o tenso confronto com os pilares de um mundo a ruir, talvez Cristo esteja morto e cheire mal, e a consciência angustiosa da ruína nos remete ao gesto inicial de remover a pedra e correr o risco de iniciar a leitura de um livro sem nada encontrar. Num diálogo de Ana com Padre Justino:

A senhora sempre fala em Deus como se Ele não existisse.

Ela voltou-se com rapidez:

Se Deus existe, por que... por que...

E sua voz esmaeceu.

– Deus existe – respondi com firmeza. - Falta-lhe apenas...

Ia dizer-lhe a palavra, mas também me interrompi, sentindo que fatalmente iria feri-la. Ela pareceu compreender no entanto e completou a frase:

– Sua Graça, não é? Acaso... - e um fundo suspiro soergueu-lhe o peito - ... acaso existe

também a Graça? (CARDOSO, 1999, p. 305)

Subjaz à incredulidade de Ana um questionamento ainda mais instigante: há remissão para o homem ante Deus? A Graça, acaso ela existe? Se Deus existe, como O é? O efeito do trágico se instaura nesse diálogo entre Ana e Padre Justino numa dimensão especialmente destrutiva. Ana opta por duvidar da existência de Deus ao invés de tê-lo como terrível onipotência a tornar contraditória a imagem do Pai portador da Graça redentora. É padre Justino quem resgata Ana de sua dor ao tentar salvar as ruínas mesmas de seu universo a desmoronar.

O drama de Ana se aproxima do de Édipo pois ambos questionam de maneira blasfema o sagrado: Édipo chama a Tirésias de charlatão ao ouvir do profeta a mensagem do oráculo de Delfos, diz ser a mensagem divina mentirosa, incabível a ele, rei Édipo, Ana vacila na existência de Deus, melhor tê-lo como inexistente a crê-lo maldoso, cruel, incapaz de Graça. Ambos blasfemam ante o ruir de seus mundos e o trágico dá prosseguimento a seu trabalho de destruição.

Entretanto, neste momento, Édipo ainda encontra meios de fugir ao abrir dos olhos, a mentira ainda pode vir de Tirésias, o erro é do profeta não da divindade. A profanação de Ana é mais ultrajante; a própria divindade é posta à prova: Deus não existe ou, caso exista, porque o trágico? Em outras palavras, Ana por um momento se coloca como juíza a definir a existência ou não de Deus, Sua crueldade ou benevolência. Diante de Ana, é Deus quem pede por graça.

Tanto mais arrojado aos “limites do incompatível”, à finitude do mundo, será o herói quanto mais consequente e impetuoso for na condução do questionamento: “por que razão”? (STAIGER, 1977, p.143).

Nesse questionamento, na sua incisiva dubiedade onde é possível interrogar a causa de um fenômeno a procurar a lógica de seus fundamentos e, também, inquirir o motivo da razão até então utilizada para uma compreensão do mundo vir a falir, habita a criação artística. Como gesto a inaugurar ante o sujeito uma nova presença e, ante a realidade, um outro espaço, a razão vacilante exige produção de sentido e, conseqüentemente, criação artística. A sensibilidade na captura do mundo deveras advém de uma inadequação do sujeito ao seu tempo e lugar. Essa inadequação não deve ser pensada a partir de uma ideia de obsolescência do indivíduo diante do presente, ou mesmo sua precocidade frente o tempo futuro mas, de maneira mais profunda, na inadequação de um tempo e espaço históricos ao que no sujeito é ipseidade e, a um só tempo, alteridade, pois a coletividade dos indivíduos se encontra em suas singularidades. A tensão entre sujeito, criação artística e realidade reside nessa inadequação entre estes três elementos cada um com os demais, pois é na não-identificação, na não-totalização, que a angústia resultante de uma postura oprimida frente ao

mundo, onde a realidade externa se constrói como um não-lugar e o tempo se esvai como repetição, exige do sujeito uma construção nova capaz de promover por meio da palavra nascente uma realidade outra.

Lúcio Cardoso experiencia na pele essa inadequação através de sua sensibilidade. Ao capturar na realidade o Real, o escritor mineiro é:

Um homem com músculos e os nervos à mostra. Ferido por tudo e por todos. Inadaptado ao seu tempo e à sua gente. Mas insatisfeito com essa inadaptação. Procurando a todo transe compreender, mas não compreendendo a linguagem dos seus contemporâneos. Fechando-se em sua solidão para resguardar a sua independência. Mas sem nada de misantropo e de desesperado, antes amando profundamente os homens e a vida (ATHAÍDE, 1970, p.14).

Insatisfeito com a “linguagem de seus contemporâneos” cria com a palavra uma outra maneira de situar a realidade, uma capaz de dar conta dele próprio, Lúcio Cardoso, e de seu profundo conhecimento do mundo e do homem (*Ibdem*, 1970, p.14). Ao se posicionar ante a realidade através da destruição trágica do mundo, por meio de uma obra fundada num assassinio consumado já no próprio título do livro, Lúcio encontra Sófocles no que diz ser Lacan o espaço do “entre-duas-mortes”(LACAN, 2008, p.294).

A tragédia, diz Lacan, objetiva a catarse, “a purgação das pathemata, das paixões, do terror e da piedade”(Ibdem, 2008, p.294). Nas palavras de Aristóteles (1981) sobre a catarse na Poética:

É pois a tragédia imitação de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada e com as várias espécies de ornamentos distribuídas pelas diversas partes [do drama], [imitação que se efetua] não por narrativa, mas mediante atores, e que, suscitando o terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções. (ARISTÓTELES, 1981 ,p.74).

A elaboração de Aristóteles acerca da catarse enquanto purificação dos sentimentos de terror e piedade, suscitados pela tragédia, gerou cerca de 150 posicionamentos pensados entre o século XVI até 1928 na pesquisa realizada por Cooper e Gudeman (1993) quando da publicação da *Bibliografia da Poética*. A interpretação do texto original faz surgir duas vertentes possíveis: tem por efeito a purificação *dessas emoções* ou *de tais emoções*. As opiniões se subdividem entre aqueles que creem na catarse como algo a se operar sobre o terror e a piedade advindos da tragédia e aqueles cujo pensamento é da virtude catártica incidir sobre estes e outros sentimentos. Independentemente de quaisquer decisões acerca de tais possibilidades é ao menos inépcia a compreensão da catarse como expurgação, “porque, assim entendida, teríamos de conceder que se empreendia uma ação, com o reservado fim de eliminar seus próprios efeitos” (SOUSA, 2002,

p.66).

Lacan estabelece uma similitude entre o conceito de catarse e o de ab-reação:

para os ouvidos de vocês, essa palavra está certamente mais ou menos estreitamente vinculada ao termo ab-reação, que supõe como já superado o problema que Freud articula em sua obra inaugural com Breuer, o da descarga – descarga em ato, ou até mesmo descarga motora, de algo que não é simples de definir, e onde não podemos dizer que o problema esteja para nós resolvido – descarga, dizem, de uma emoção que permaneceu suspensa. Trata-se do seguinte – uma emoção, um traumatismo pode deixar para o sujeito algo em suspenso, e isso enquanto um acordo não for encontrado. A noção de insatisfação é suficiente para preencher o papel de compreensibilidade aqui requisitado. (LACAN, 1988, p.290)

O psicanalista francês questiona como seria possível conceber a catarse como meta da tragédia e elege Antígona, de Sófocles, como obra privilegiada para se pensar a função da purificação dos sentimentos de temor e piedade num entendimento do sentido da obra trágica. Em Antígona reside, segundo Lacan, como que “um mistério até aqui não articulado, já que ele fazia os olhos pestanejar no momento em que se o olhava” (*Ibidem*, 1988, p.294).

Para além dos diálogos travados, das moralizações, da pátria e da família, a imagem fulgurante de Antígona, cujo fascínio de seu brilho insuportável ao mesmo tempo nos interdita e nos retém, provocando intimidação, nos atrai e nos conduz, pela via dessa atração, ao sentido, ao mistério, ao “verdadeiro alcance da tragédia” (*Ibidem*, 1988, p.294):

do lado dessa comoção que ela comporta, do lado das paixões certamente, mas das paixões singulares que são o temor e a piedade, já que por seu intermédio, pelo intermédio da piedade e do temor somos purgados, purificados de tudo o que é dessa ordem. (*Ibidem*, 1988,, p.294)

Qual seria então essa ordem? Lacan diz ser o imaginário, somos purgados da série do imaginário através de uma imagem dentre outras. (*Ibidem*, 1988, p.295)

Em que se constitui a força dissipadora dessa imagem central de Antígona, sobre a qual todas as outras imagens parecem “se rebater sobre ela” e esvanecerem-se? É a ação trágica e sua articulação quem irá nos esclarecer. O poder dissipatório se encontra na beleza de Antígona e “ao lugar que ela ocupa no entredois de dois campos simbolicamente diferenciados”. O brilho é extraído desse lugar, “esse brilho que todos aqueles que falaram dignamente da beleza jamais puderam eliminar de sua definição” (*Ibidem*, 1988, p.295).

Lacan diz ser esse lugar o de uma reflexão e retração do “raio do desejo”, aqui entendido, na interpretação do autor desta dissertação, como uma leitura do desejo enquanto algo a incidir através da existência de maneira a percorrer os mais díspares universos. Ao adentrar o espaço do entredois campos, o “raio do desejo”, como a luz ao esbater-se entre duas superfícies refletoras

paralelas, se reflete e se retrai num movimento onde o belo no desejo aparece enquanto efeito singular e profundo (*Ibidem*, 1988, p.295). Nas palavras de Lacan:

Isso parece singularmente duplicá-lo lá onde ele prossegue seu caminho. Pois, não se pode dizer que o desejo seja completamente extinto pela apreensão da beleza – ele continua sua corrida, porém aqui mais do que em outro lugar, ele tem a impressão do engodo, de alguma forma manifestado pela zona do brilho e de esplendor onde ele se deixa arrastar. Por outro lado, sua comoção, não refratada, mas refletida, rejeitada, ele sabe que ela é a mais real. Mas aqui, não há mais objeto algum. Daí essas duas faces. Extinção ou temperança do desejo pelo efeito da beleza, no qual insistem certos pensadores, são Tomás, que eu lhes citava da última vez. E, por outro lado, essa disrupção de todo objeto, na qual a análise de Kant insiste na Crítica do Juízo. (*Ibidem*, 1988, p.295)

Ao pôr-se Antígona ante Creonte para explicar sobre a transgressão cometida quando da colocação de uma fina camada de terra sobre o corpo de Polínicês, numa evitação do sacrilégio de uma morte sem honras, sua justificativa se funda “com um é assim porque é assim”, no seguinte trecho a posição da heroína se afirma de maneira clara e bela:

Antígona:

- Foi como irmão que ele morreu, não como escravo.

Creonte:

- Destruindo a cidade; o outro, defendendo-a.

Antígona:

- A morte nos impõe as suas próprias leis. (SÓFOCLES, 1997, p.222)

A irredutibilidade de Antígona ao afirmar as leis da morte como superiores ao edito de Creonte consubstancia o “é porque é” de uma individualidade absoluta. Porém, em nome de quê, ou fundamentada em quais razões, assume a heroína sua estabilidade, sua fixidez? (*Ibidem*, 1988, p.328)

Claramente diz Antígona ter Creonte feito leis e reafirma não ter sido Zeus quem determinou a ela essas coisas. A heroína rechaça, então, a possibilidade das ações do rei terem fundamento divino. Não se trata simplesmente de leis “mas de uma certa legalidade, consequência das leis – traduzindo sempre por não escritas, porque isto quer efetivamente dizer isso – dos deuses.” A evocação aqui permanece no âmbito de algo que é, porém sem se inscrever em nenhuma cadeia significativa<sup>24</sup> (*Ibidem*, 1988, p.328).

No horizonte determinado por uma relação estrutural, onde o que é se constitui através da

---

24 Sucintamente pode-se caracterizar a cadeia significativa lacaniana como a dimensão simbólica enquanto constituída pela primazia do significante na produção do sentido.

palavra e, a um só tempo, revela a dimensão intransponível disso, como afirmar o que é sem dizê-lo, que Antígona se firma, nas palavras de Lacan:

É porque é a partir do momento em que as palavras e a linguagem e o significante entram em jogo que algo pode ser dito, que se diz como se fosse assim – Meu irmão, ele é tudo o que quiserdes, o criminoso, ele quis arruinar os muros da pátria, levar seus compatriotas em escravidão, ele conduziu seus inimigos para os territórios da Cidade, mas enfim, ele é o que é, e o que está em questão é prestar-lhe as homenagens funerárias. Certamente não tem ele o mesmo direito que o outro, vós podeis muito bem contar-me o que quiserdes, que um é o herói e o amigo, que outro é o inimigo, mas eu, respondo-vos que pouco me importa que isso não tenha o mesmo valor aqui embaixo. Para mim, essa ordem com a qual vós ousais intimidar-me não conta nada, pois, para mim, em todo caso, meu irmão é meu irmão. (*Ibidem*, 1988, p.329)

Ao ser Polinices ante Antígona o que é e, portanto, por somente a ele ser possível sê-lo, a heroína vai ao encontro desse limite fatal, do limite posto pelo ser através da palavra. Supondo ter sido morto um filho ou marido, poderiam eles ser substituídos, porém o irmão cuja origem dela e dele converge, tendo ambos “nascido da mesma matriz”, unidos também por um pai criminoso “do crime do qual Antígona está sofrendo as consequências”, esse irmão é único e essa unicidade a motiva a contrapor-se aos editos de Creonte:

Se houvera sido mãe de filhos, ou se o esposo morto apodrecesse exposto, jamais enfrentaria eu tamanhas penas, tenho de opor-me a todos os concidadãos! Que leis me fazem pronunciar estas palavras? Fosse eu casada e meu esposo falecesse, bem poderia encontrar outro, e de outro esposo teria um filho se antes eu perdesse algum; mas, morta minha mãe, morto meu pai, jamais outro irmão meu viria ao mundo. Obedeci a essas leis quando te honrei mais que a ninguém. (SÓFOCLES, 1997, p.290)

Nenhuma outra prerrogativa é reclamada pela heroína que não esta, a do que indelevelmente é em seu surgimento através da linguagem – indelével no momento de surgimento do significante a detê-la como coisa estável em meio a todo o movimento de transformações possíveis. “O que é, e é nisso, é nessa superfície que se fixa a posição inquebrantável, intransponível de Antígona.” (LACAN, 1988, p.329).

Tudo a exceder esse posicionamento, Antígona o repele. O fim-da-linha não se apresenta em nenhum outro lugar de maneira tão clara e a presença de outras coisas em torno desta posição tem por efeito apenas eludir seu caráter absolutamente radical.

Tento sido evocado o fato de ter feito o homem a sepultura, não se trata de por fim ao humano como se faz a um cão, não se apagam seus restos esquecendo de preservar aquele que em vida tivera nome por meio dos atos funéreos (LACAN, 1988, p.329), diz Tirésias a Creonte:

Cede ao defunto, então! Não firas a um cadáver!

Matar de novo um morto é prova de coragem?  
Pensei só no teu bem e é no teu bem que falo.  
Convêm ouvir a fala do bom conselheiro  
se seus conselhos são para nosso proveito. (SÓFOCLES, 1988, p.244)

Por ser Polinices enviado a cães e pássaros, e por fim a sua travessia no mundo com seus membros destroçados a blasfemar contra a terra e o céu, é claro ver em Antígona a representação do limite irreduzível que, “para além de todos os conteúdos, de tudo o que Polinices pode fazer de bem e de mal, de tudo o que pode ser infligido, mantém o valor de seu ser” (LACAN, 1988, p.330).

Lacan afirma ser esse valor “essencialmente linguagem” (*Ibidem*, 1988, p.330). À margem da linguagem, a heroína não poderia se quer ser concebida e seu irmão, outrora vivo, não teria como delinear-se em meio a tudo o que foi por ele veiculado como bem ou mal, como sina, como efeito para outrem e sentimento para si mesmo. Essa separação purificada do ser de “todas as características do drama histórico que ele atravessou” é o ponto final onde Antígona se põe, o *ex nihilo* onde se mantém (*Ibidem*, 1988, p.330):

a linguagem escande tudo o que ocorre no movimento da vida. Autônomos, é assim que o Coro situa Antígona, dizendo-lhe – Segues em direção à morte, não conhecendo tua própria lei. Antígona sabe a que está condenada – a jogar, digamos assim, um jogo cujo resultado é conhecido de antemão. Isso é efetivamente colocado como um jogo por Creonte. Ela está condenada à câmara clausurada da tumba onde se desenrolará a prova, a de saber se os deuses daqui de baixo prestar-lhe-ão algum socorro. É nesse ponto de ordália que se propõe a condenação de Creonte, que lhe diz – Vamos ver a que isso te servirá, essa fidelidade aos deuses daqui de baixo. Terás o alimento que sempre é posto junto aos mortos em forma de oferenda, e veremos bem quanto tempo viverás com isso. Aí, então, produz-se a verdadeira mudança, mudança de iluminação da tragédia, ou seja, o *kommos* a queixa, a lamentação de Antígona, e é muito significativo que certo comentadores tenham-se escandalizado com ela. (*Ibidem*, 1988, p.330)

Em Lúcio Cardoso o espaço do entre-duas-mortes adquire outra configuração, não obstante o sentido de uma morte como desvanecimento último do corpo e outra como nulificação do ser através de seu apagamento no interior da linguagem permanecerem. A história reconstitui o assassinio dos Menezes não somente através de uma documentação do processo de definhamento da família e de sua história mas, numa antinomia radical, a narrativa consegue fazer reviver a própria morte da casa assassinada. Enquanto Antígona atinge o ponto terminante da existência reafirmando o ser enquanto tal em sua radicalidade última como aquele que é, Lúcio Cardoso põe o não-ser através do ser constituindo a morte no interior do campo da linguagem por meio de um procedimento estético onde é contada a história de uma morte já consumada. A estruturação do romance em documentos incompletos evita confundir o fluxo da narrativa com um enredo convencional onde seria possível ler sobre a história de uma família e sua consequente destruição.

Não se trata apenas disso mas, de maneira mais profunda, o livro põe o Real de uma inexistência nos termos da linguagem através de uma elaboração estética onde se faz uma história no âmbito da morte, no limite onde finda toda história.

A primeira linha do livro se inicia com uma espécie de apagamento do tempo, o diário de André data de “18 de... de 19...” e prossegue com uma questão: “... meu Deus, que é a morte?” (CARDOSO, 1999, p.19). O início da história é, pois, introduzido negativamente com uma pergunta cuja resposta somente pode ser traduzida em silêncio: silêncio do corpo morto ou da existência inapreensível.

André prossegue em sua reflexão acerca do tempo e da morte associando ambas a uma definitividade irreduzível:

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 nossa possibilidades terrenas... (*Ibidem*, 1999, p.19)

A irreduzibilidade da morte é também a dos Menezes, permanentemente assassinados e, no entanto, vivos através de sua inexistência. Na análise de Loreda Neta sobre a temática da morte na *Crônica*, a impossibilidade de Lúcio Cardoso de dizê-la resultaria numa construção imagética de sua presença. A metáfora de Heráclito acerca da vida como rio a fluir diria da agonia de Nina em seu auge. A imagem da morte que carrega Nina é posta como “um fluido a se esgotar, a se afastar das coisas, a desertar dos objetos, como sugada por uma boca enorme e invisível” (NETA, 2006, p.50).

A construção dessa imagem se dá como uma gradação ascendente, intensificando-se numa presença a escorrer “dos móveis, da cama, das janelas, dos cortinados, como fios baixos, ligeiros córregos de luto, depois em fontes que iam subindo, solenes e fartas, enovelando-se ao longo das cortinas” (CARDOSO *apud* NETA, 2006, p. 433).

André concebe esse momento como mais um instante a se unir “a todas as águas presentes, compondo, afinal, o rio único de lembranças e de vivências que agora ia desaguar no imenso estuário do nada” (*Ibidem*, 2006, p.434). Nas palavras da autora:

Nessa imagem não há o fluir tranquilo do rio a representar a existência em sua constante mudança, mas há um desencadear, um precipitar dessa vida rumo ao nada, rumo à morte. De fios d’água a córregos, a fontes, a rio, a foz. Tudo irá constituir para André o “rio único de lembranças e vivências” (NETA, 2006, p.434)

No momento da morte de Nina, André a vê como um animal surpreendido pela armadilha,

sem forças para lutar, derrotado. Trata-se de mais uma referência à inevitabilidade da morte; dessa morte contra a qual não há remédio, como advertiu Sófocles, na *Antígona*: “somente contra a morte (o homem) clamará em vão por um socorro” (SÓFOCLES, 1995, p.270):

Porém, a escrita é uma atitude contra a perda e, portanto, contra as investidas da melancolia. Uma tentativa de resistir ao tempo, à ação nefasta de Cronos. Através da escrita é possível pretender perdurar. A possibilidade de um evento narrado, escrito, ser revisitado pela leitura, ser revivido no futuro, ainda que contado ou lido, pode talvez representar uma forma de cessação do tempo e, ao extremo, da morte (NETA, 2006, p.50).

A perspicácia da leitura de Maria Loredó consegue lançar certa luz sobre o espaço onde se constitui a narrativa de Lúcio mesmo sem ter a autora trabalhado com Lacan. A citação de *Antígona* reafirma a proximidade entre o livro do escritor mineiro e a tragédia de Sófocles. Porém, enquanto para Loredó o autor institui a morte através das imagens construídas por meio de recursos estilísticos como metáforas e metonímias, para a análise aqui empreendida a morte ganha dimensão no mais profundo da obra, na sua constituição visceral, na própria disposição do romance pois Lúcio Cardoso constrói toda a narrativa entre o limite da morte factual e o da existência incompreensível. A conformação deste segundo limite faz diversa a literatura de Lúcio da obra de Sófocles, o autor da *Crônica* não esbarra no ser para além da linguagem, onde habita o silêncio de uma presença a existir sem se reconhecer como ser, como existente, mas põe a não-existência de uma família assassinada num fluxo de linguagem onde a morte obterá o espaço negativo de uma dissolução, de uma destruição. Lúcio Cardoso fala através da morte e obtém nisso a matéria-prima para uma resistência ao apagamento do sujeito, visto em Sófocles com o enterro não cerimonioso de Polínicês, a insistir no tempo através da memória de um fim.

George Bataille (2003) entende a morte como procura do homem por um sentido de continuidade do ser, tendo essa busca surgido da própria condição humana como descontínua. Bataille concebe a humanidade através do descontínuo quando concebe o ser do homem como “perecível e disperso na individualidade do acaso, angustiado pela duração do tempo e obcecado pela tentativa de religar-se a uma continuidade primal, há muito perdida” (QUARESMA, 2007, p.163)

Os homens, enquanto seres descontínuos, se esmeram na permanência da descontinuidade porém a morte, ou sua contemplação, os reposiciona “à experiência de continuidade” (*Ibidem*, 2007, p.163). Neste movimento, os conflitos originários das transgressões e do erotismo emergem:

Da descontinuidade dos seres sexuados procede um mundo pesado, opaco, onde a separação individual tem por base a escuridão; a angústia da morte e da dor deram à parede dessa separação a solidez, a tristeza e a hostilidade de uma parede de prisão. (BATAILLE,

A revelação da morte acontece com a continuidade emergente, cujo efeito é suprimir a “descontinuidade individual”: “Somente o ser descontínuo morre, e a morte revela a mentira da descontinuidade” (BATAILLE *apud* QUARESMA, 2007, p.178).

A descontinuidade na estética do romance *Crônica da Casa Assassinada* não traria em seu bojo certa maneira de se apreender o sujeito onde se privilegia no humano o conflito e a não-linearidade? Entretanto, o livro de Lúcio Cardoso é uno, também, e essa unidade encontra sua densidade própria na fundação da narrativa na morte, no entre-duas-mortes. Lúcio Cardoso a um só tempo repõe o sujeito na “experiência de continuidade”, pensada por Bataille, e situa o humano no âmbito do descontínuo através da construção de uma casa e de uma história feita de silêncios, interrupções e espaços vazios.

Ainda sobre o pensamento do filósofo francês, cada ser apto a se reproduzir é distinto um do outro e os seres originários desse ato de reprodução tanto diferem entre si quando de seus antecedentes. Cada um dos seres difere de todos os demais. Sua morte, nascimento e o decorrer de sua vida podem alcançar frente aos outros certo interesse, porém ele é o único interessado de uma maneira direta:

Só ele nasce. Só ele morre. Entre um ser e outro há um abismo, uma descontinuidade. Esse abismo situa-se, por exemplo, entre vocês que me escutam e eu que lhes falo. Tentamos nos comunicar, mas nenhuma comunicação entre nós poderá suprimir uma primeira diferença. Se vocês morrerem, não sou eu que morro. Nós somos, vocês e eu, seres descontínuos. (BATAILLE, 2003,p.11)

No diário de Lúcio Cardoso, o que em Bataille se põe como descontinuidade irremissível, assume no autor mineiro a possibilidade de uma compreensão com todo o ser:

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, 2003 ,p.37)

Tal é o fundamento da *Crônica da Casa Assassinada*. Como esforço do autor em compreender a descontinuidade com tudo o que for sensibilidade, Lúcio Cardoso elege a morte como espaço contínuo onde algo poderá ser fundado, algo a dizer acerca da não linearidade da vida e do sujeito. O gênero literário crônica se caracteriza pela disposição dos acontecimentos em sua

sucessão factual, na *Crônica da Casa Assassinada* a disposição dos acontecimentos permanece fiel ao estabelecimento da narrativa como “crônica”, trata-se entretanto, da crônica da vida e da morte.

## 2. O tempo como substância

O tempo na *Crônica da Casa Assassinada* apresenta uma dinâmica peculiar: o início, meio e fim da história se encontram espalhados ao longo do livro sem obedecerem a uma regularidade temporal. Não se trata de uma narrativa comum onde a história ganharia seu curso numa contiguidade entre os acontecimentos da primeira página e seu desenrolar ao longo das demais. Ao se ponderar o aspecto histórico numa leitura da *Crônica*, é imprescindível refletir sobre como se dispõe o tempo no interior da narrativa e, principalmente, como a obra questiona a temporalidade de sua época e da própria história da literatura. Lúcio Cardoso não escreve apenas a partir de um certo passado, sua literatura é, principalmente, uma interpelação à sua contemporaneidade, cujo eco audível e profundo incide sobre o tempo presente.

É nesse sentido que se procura ler Lúcio Cardoso. A *Crônica da Casa Assassinada* caminha na contramão do século XX, hostil ao trágico, resistente ao que Karel Kosik (1996) chamou de o século de Grete Samsa<sup>25</sup>. Portanto, a leitura dialética na condução de uma reflexão acerca da obra literária em suas relações com a história não pode se fechar na lógica de uma tese, uma antítese e uma síntese mas se abrir a uma tessitura do tempo da obra com a história naquilo em que este tempo permanece não somente como expressão de um período mas, sobretudo, como questionamento ao mesmo.

Realizar uma leitura dialética capaz de exorcizar o fantasma de uma lógica mecanicista é desafiador. Exige do crítico ponderar a dinâmica da obra em meio ao movimento histórico, dando à narrativa a centralidade que solicita sem tornar a história um acessório a servir pontualmente em certos momentos mais complexos do enredo. Na crítica literária, a História deve ser um recurso a contribuir a um entendimento da linguagem artística onde não deverá haver uma subsunção dos sentidos desta última à anterior, numa adequação da linguagem literária às significações propostas por um discurso histórico, mas entender a conformação da literatura no interior de uma história não como processo linear de construção de uma realidade literária conexa com o mundo que lhe permanece externo, onde a literatura incorporaria e transformaria o mundo exterior, mas num procedimento complexo onde a estética destrói as relações sobre as quais se ergue a realidade por meio do descentramento de seus simbolismos e permite a ascensão do novo, do proibido, do recalcado, do feio, do blasfemo e do, até então, tido como irreal. Neste processo, o trabalho estético

---

<sup>25</sup> Ao fim deste trabalho será explicitado o que Karel Kosik entende por “século de Grete Samsa”. Por hora, convém tratar de outras coisas.

cria novos sentidos e possibilita a emergência do Real através da realidade, o que significa dizer, a arte literária promove um deslocamento dos simbolismos calcados na própria fundação da realidade de maneira a subverter suas noções e fazer advir o Real enquanto aspecto da existência indizível e incabível na lógica de uma racionalidade. O Real não consiste numa dimensão metafísica e transcendental mas na própria (in)consciência da impossibilidade de se apreender o mundo e o sujeito nos termos de um discurso a negar o louco, o irracional, o imprevisível e o nonsense da existência<sup>26</sup>.

Ao se enclausurar, a crítica literária, numa tese, antítese e síntese, a estética passa a ser adequação ao tempo histórico, pensada puramente em função dele e absolvendo suas problemáticas, e a narrativa se reduz a apenas mais um subproduto de uma história literária feita de uma lógica retilínea, subjacente a uma dinâmica de opostos a se anularem e, principalmente, renegando a dimensão de conflito tão cara a qualquer obra de arte, tanto na sua feitura quanto nas apropriações de sua linguagem através de sua difusão, a uma antinomia cuja polaridade simplifica todo o jogo de antagonismos a se tecer entre obra e tempo histórico.<sup>27</sup>

A constituição constelar<sup>28</sup> da *Crônica da Casa Assassinada* pede uma noção de tempo para além da regularidade de períodos a se sucederem numa mecânica operada por meio de uma síntese entre oposições. Não é pretensão desta análise elaborar uma crítica profunda à historicização da literatura mas apenas por certos questionamentos em face de uma história onde a multiplicidade ganha uma profundidade tal que situar a *Crônica da Casa Assassinada* numa perspectiva panorâmica da literatura, onde as obras são localizadas num espaço-tempo periodizado à revelia da própria noção de tempo e espaço na obra literária, tem como efeito anular as diferenças, as vicissitudes da arte literária por meio de seu enquadramento num período histórico que sobre a obra se sedimenta. Entretanto, não se trata também de deslocar-se para certos posicionamentos onde a história literária e particularmente, a historicização da literatura, foram abolidas mas de ponderar as limitações de uma perspectiva em que a dimensão temporal intrínseca à própria arte permanece à revelia. O intuito deste capítulo é estudar especificamente a temporalidade da narrativa ao longo de

---

26 Faço uso, primordialmente, da psicanálise lacaniana para situar o Real.

27 A filosofia de Deleuze e Guattari nos conduz à elaboração de uma história rizomática, onde as multiplicidades são pensadas por si mesmas, “no ponto em que o múltiplo passa ao estado de substantivo”, de maneira a situar a realidade na própria multiplicidade abolindo toda e qualquer suposição de unidade, inscrição numa totalidade ou referência ao sujeito (DELEUZE e GUATTARI, 2009, p.8). A história rizomática nos conduz à infinitude do rizoma onde:

cada traço não remete necessariamente a um traço linguístico: cadeias semióticas de toda natureza são aí conectadas a modos de codificação muito diversos, cadeias biológicas, políticas, econômicas, etc, colocando em jogo não somente regimes de signos diferentes, mas também estatutos de estados de coisas. (*Ibidem*, 2009, p.15)

28 Valho-me da expressão adorniana e benjaminiana para adjetivar a *Crônica da Casa Assassinada*. Ao longo do texto, essas expressões serão explicitadas.

um pensamento constelar, para utilizar a expressão tomada de empréstimo ao Adorno da Dialética Negativa, e, assim, extrair dessa história e de sua singularidade as críticas empreendidas ao século XX, à contemporaneidade e a toda história da literatura.

## 2.1 Tempo de luz: tempos de Lúcio.

Segundo Alfredo Bosi (2004), desde *Maleita*<sup>29</sup>, Lúcio Cardoso mostrava inclinação à composição de “atmosferas de pesadelo”. Com a publicação de *A Luz no Subsolo*, em 1936, o escritor mineiro se afirmaria enquanto romancista voltado à “sondagem interior” dentro da qual trabalharia uma “rara densidade poética” (BOSI, 2004, p.468).

Talvez tenham sido Cornélio Penna e Lúcio Cardoso os únicos narradores da década de 30 nos quais as sugestões advindas do surrealismo não se perderam em meio à “paisagem moral da província que entra como clima nos seus romances” (*Ibidem*, 2004, p.469). A atmosfera decadente das antigas fazendas e o movimento modorrento dos “burgos interioranos” constroem “atmosferas imóveis e pesadas” nas quais criaturas “insólitas, oprimidas por angústias e fixações” transitam a se misturarem com a própria ambiência de suas existências nulas (*Ibidem*, 2004, p.469).

Ante o possível estranhamento do leitor frente à falta de motivação na conduta dos personagens se põe a própria dinâmica introspectiva na narrativa de Lúcio Cardoso, onde se afrouxam “os vínculos rotineiros de causa e efeito” para se firmarem os nós postos por uma tessitura a avançar em várias direções na própria construção do enredo e recuar em vários pontos na retomada do que já fora construído (*Ibidem*, 2004, p.469). A figura no início do romance da casa dos Menezes não diz apenas do terreno e da disposição de suas edificações mas fala da própria narrativa onde os caminhos para a observação da história daquela família são tão sinuosos quanto é o olhar a percorrer os mais diversos locais num mapa.

Como inventor de “totalidades existenciais” e não como “memorialista”, Lúcio Cardoso não elenca atitudes isoladas mas “postula estados globais, religiosos, de graça e de pecado”. (BOSI, 2004, p.468). Afirma Alfredo Bosi:

Lúcio Cardoso se encaminhava, nessa fase madura da sua carreira de artista, para uma forma complexa de romance em que o introspectivo, o atmosférico e o sensorial não mais se justapusessem mas se combinassem no nível de uma escritura cerrada, capaz de converter o descritivo em onírico e adensar o psicológico no existencial (...). Quando a tensão “para dentro” chega a seu limite, o fluxo da consciência recupera as imagens da natureza (líquido, chama, praia, treva...) como símbolo e metáfora. E começa a ser penoso distinguir a prosa da poesia. (BOSI, 2004, p. 468-469).

Temístocles Linhares (1978) qualifica a *Crônica da Casa Assassinada* como algo a não

---

29 Em *Maleita*, Lúcio Cardoso trata da “história de um construtor perdido numa pocilga do sertão mineiro.” (BOSI, 2004, p.468)

passar despercebido por ser “alguma coisa de novo que acontecia na literatura brasileira” (LINHARES, p.67, 1978). O crítico afirma ter o talento de Lúcio Cardoso amadurecido para se fixar num profundo estudo de “algumas almas e sensibilidades ligadas por intrigas”, imersas num “clima dramático, duro e brumoso”, o qual parecia, à revelia de qualquer coisa, “comportar um apelo metafísico ou antes a angústia da vida cotidiana” (*Ibidem*, p.67, 1978).

A disparidade entre o talento de Lúcio Cardoso na elaboração da *Crônica* e sua produção anterior é tão imensa, na opinião de Linhares, que toda a produção narrativa passada poderia ser tachada de “exercício, de composição, de experiência, de tentativa e procura de caminhos” a sublimar-se em “paisagens, quadros e cenas” as quais aparentavam ser “de brinquedo” ante a “grandiosidade difícil e bela deste romance diferente e sobre o qual qualquer paralelo correria o risco de se tornar ridículo” (*Ibidem*, 1978, p.68).

Entretanto, para o crítico, o livro não era propriamente revolucionário e pouco dizia da “moda” ou do “espírito do tempo” (*Ibidem*, 1978, p.68). O Lúcio Cardoso na *Crônica da Casa Assassinada* se aproximava de Proust, “um romancista para quem a nossa visão do real era passiva e automática” (*Ibidem*, 1978, p.68). O problema se resumia em “romper o automatismo” e permitir uma irrupção ativa do real de maneira a possibilitar uma visão do conteúdo velado pelo hábito. Em certo sentido, deve o artista ser anormal e portanto é de se esperar uma preferência pela “família magnífica e lamentável dos nervosos, dos ressentidos ou dos tarados morais, considerados pelo mesmo Proust como o sal da terra” (*Ibidem*, 1978, p.68).

Lúcio Cardoso peca, porém, na condução do estilo de cada personagem: “todas intelectuais e escrevendo admiravelmente bem, o que não seria aceitável nem verossímil” (*Ibidem*, 1978, p.68). A falha no romance residiria no fato de ter o autor deixado a cada partícipe da história a incumbência de narrar suas particularidades “sem atender à condição de seu alcance mental” (*Ibidem*, 1978, p.68). A escolha estética em conferir autonomia a cada indivíduo na narrativa de suas experiências seria plausível “se a cada um fosse dado o seu raciocínio, a sua imaginação, o seu estilo próprio. Isso, porém, não acontecia” (*Ibidem*, 1978, p.68). Afirma Linhares:

Nina e Valdo Menezes escrevendo as suas cartas; pe. Justino, o médico e o farmacêutico os seus relatos; Betty e André os seus diários; Ana a sua confissão; Timóteo as suas memórias, ou ainda Valdo e Coronel os seus depoimentos, a sensação que causavam era de serem todos exímios maneja-dores na arte de escrever – o que não deixava de surpreender em pessoas pouco afeitas a esse mister, vivendo numa pobreza de vida em que o laudo mental ou artístico tinha forçosamente de ser descurado. André era o primeiro a observar isso, admirado de que pudesse ter transcorrido a sua existência na companhia do pai, de Betty, de tia Ana, na mais evidente demonstração de que lhes era peculiar muita falta de compreensão, muita estreiteza de pontos de vista e estrita economia de impressões. Mas todos sabiam escrever, quando geralmente o que sucedia era o contrário! (*Ibidem*, 1978, p.69).

Outro aspecto enfatizado por Temístocles Linhares foi o fato do romancista não ter feito uso de um “supernarrador” à maneira de Joyce ou Conrad uma vez que o intuito era esconder-se (*Ibdem*, 1978, p.69). O recuo propiciado por um narrador onisciente possibilitaria um afastamento capaz de manejar o trágico com mais sustentabilidade, mais verossimilhança. O crítico defende a possibilidade de um narrador dotado da “faculdade crítica e moral de certo modo inadmissível na maioria dos personagens, principalmente quando elas eram do estofado dessas que desfilavam pela *Crônica da Casa Assassinada*” (*Ibdem*, 1978, p.69).

Elizabeth Cardoso (2011) ressalta ter o autor mineiro<sup>30</sup>, no início da década de 1930, composto um texto sensivelmente “marcado” pela “atmosfera ontológica” cuja ênfase recaía sobre os conflitos particulares narrados numa tônica introspectiva onde mais espaço tem o efeito moral e psicológico dos fatos sobre os personagens que propriamente a ocorrência de cada acontecimento. A recepção dessa inovação estética pela crítica literária e por intelectuais foi negativa pelo maior peso dos fatores políticos que dos posicionamentos estéticos na elaboração das opiniões. Além disso, a recepção dos livros ante uma “tendência da valorização do realismo” patente na literatura brasileira “desde sua formação” foi prejudicada (*Ibdem*, 2011, p. 139 – 154). Antônio Candido afirma o empenho da literatura brasileira em “registrar, traduzir e interpretar o Brasil, sua realidade social, sua gente e cenários” como uma das preocupações de primeira ordem no momento de se pensar o valor da obra literária (CANDIDO *apud* CARDOSO, 2011, p. 153).

A partir de tal posicionamento é possível inferir uma resistência na acolhida dos livros cuja temática ontológica tivesse uma preponderância. Entretanto, as peculiaridades do cenário de 30 fizeram nascer uma polarização entre “regionalistas e intimistas” onde os primeiros se comprometiam com a temática social e a esquerda política, enquanto os demais “seriam alienados e voltados para a ala direita” (*Ibdem*, p.139, 2011).

O início da década de 30, após a crise de 1929, “a política, a economia, as artes, a imprensa, a população global, enfim, o mundo tornou-se dicotômico” e os radicalismos nos posicionamentos, frente o acirramento do fracasso liberal, o qual “deveria atuar como força mediadora”, coagiu a uma tomada de posição, “voluntária ou involuntariamente”, pois a sociedade terminava por nomear e situar cada indivíduo como esquerda ou direita (*Ibdem*, p.139, 2011).

Ante o acirramento dos maniqueísmos, a obra de Lúcio Cardoso foi alvo de uma “constelação de críticas enfurecidas”, a opinião de Clóvis Ramallete (1944) exemplifica com clareza essa aversão:

---

30 Junto a Lúcio Cardoso, a autora diz ser Barreto Filho, José Geraldo Vieira, Octávio de Faria e Cornélio Pena autores onde convergem as questões ontológicas esboçadas naquele começo de século.

o romance de indivíduo, que Lúcio Cardoso e alguns defendem, é expressão agônica do liberalismo já defunto. São assim como esses órgãos sem função, atrofiados, indicadores de um papel em tempos idos, mas inutilmente encontrados em organismo que já os dispensou. Testes para fisiologista, pergunta de algibeira para estudantes, os romances de Lúcio Cardoso lembram esses órgãos involuídos e vadios: são o cóccix da ficção moderna, - osso em que os antropólogos vêem um rabo milenar e murcho (RAMALHETE *apud* ELIZABETH, 2011, p.143).

Uma quadra elaborada por Rubem Braga diz do sectarismo a artistas cujo posicionamento político não se afiliava à esquerda da época:

Anistia

Anistia, anistia

Para Otávio Faria,

Carpeaux, Otto Maria,

Lúcio Cardoso e Companhia. (*Ibdem*, 2011, p.143).

Elizabeth Cardoso elabora uma interpretação de Lúcio Cardoso associada ao que Bosi (2005) chamou de “tensão interiorizada”. A literatura do escritor mineiro não deixa à margem o “conflito ou o espaço social” mas enfatiza a dimensão psíquica sem subtrair o contexto histórico. Nessa amarradura sobrevive a literatura de Lúcio Cardoso aos “ataques e silêncios da crítica” e ainda mantêm seus diálogos com obra literárias contemporâneas (*Ibdem*, 2011, p. 143)

Muito da produção romanesca nas décadas de 1930 e 1940 se faz em meio à tensão entre o “intimismo” e o “regionalismo”. Elizabeth afirma ser esta a situação de Lúcio Cardoso “que representa a expressão da tensão interiorizada, mas dialoga com as questões sociais” (*Ibdem*, 2011, p.143).

A absorção de Lúcio Cardoso a reflexões originárias das vanguardas européias do início do século XX, nas quais se debate a possibilidade de uma apreensão concreta da realidade através “do aprofundamento da interioridade dos personagens”, agiu de maneira sensível na configuração dita “intimista” dos romances do escritor (*Ibdem*, 2011, p.143). Em carta<sup>31</sup> enviada à imprensa, o autor esclarece suas opiniões acerca do “romance brasileiro” e do “realismo festejado pela crítica”:

já em várias ocasiões me referi a essa crença dominante na maioria dos nossos romancistas de que a “fidelidade à vida” - oh Deus - consistia na observação direta dos fatos e das coisas. [...] e isso tinha levado a maioria dos romancistas brasileiros a uma pura paisagem,

---

31 O ano da carta enviada por Lúcio é 1938.

quase sempre levantada com talento de narrador, mas sem raízes na vida. [...] Entretanto, o real que era tão vigorosamente apregoado, é tão diferente, tão mais profundo e misterioso do que parece, que será ingenuidade concordar em que um simples golpe de vista “documentário” o apreenda, que de energia e de paixão, de angústia e de entusiasmo foge da mão do romancista que tenta indolentemente fixá-lo. [...] é preciso dizer mais uma vez que a vida não é constatação do ambiente exterior, a escada de um pardiêiro, a rua, as fachadas das casas, os barcos, os rios, os tetos, e os jardins – a vida é ao contrário o que o homem sofre, a história das suas reações, os sentimentos que o habitam, as paixões que o conduzem. A vida não é o que os olhos vêem, mas o que a alma guarda. (CARDOSO *apud* ELIZABETH, 2011, p.147).

A representação da vida para além do imediatismo da descrição, do compromisso com a realidade em sua dimensão factual, já se fazia presente na França e na Inglaterra. As pressuposições “realistas e naturalistas” de uma perspectiva fotográfica da sociedade, “aproximando-se da exatidão de diagnósticos e da generalização das visões deterministas”, experimentavam já há anos “abalos estruturais” com o advento da “nova prosa” (*Ibdem*, 2011, p.147). Os expoentes mais marcantes são “Em busca do tempo perdido (1913 – 1927), de Proust, Ulisses (1922), de James Joyce, e Mr. Dalloway (1925), de Virgínia Wolf” (*Ibdem*, 2011, p.147). A ideia de tempo é subvertida nessas obras as quais propõem um “monólogo interior” como possibilidade narrativa alternativa à “observação aguda do mundo concreto” (*Ibdem*, 2011, p.147).

As expectativas da crítica literária brasileira com relação à configuração de um “romance” foram também questionadas por Lúcio Cardoso quando da defesa de *Perto do Coração Selvagem*, de Clarice Lispector, ante os posicionamentos de Álvaro Lins, o mais ortodoxo e influente crítico naquela época (BUENO, 2006, p.19). Lins diz ter sido o livro “uma experiência incompleta” carente de sérios reparos (LINS *apud* BUENO, 2006, p.19). Afirma Lúcio Cardoso:

Tenho escutado várias objeções ao livro, inclusive a de que não é um romance. Concordo em que não seja um romance no sentido exato da palavra, mas que importância tem isto? Por mim, gosto do ar mal arranjado, até mesmo displicente em que está armado. Parece-me uma destas qualidades do livro, este ar espontâneo e vivo, esta falta de jeito e dos segredos do “métier”, que dá a *Perto do Coração Selvagem* uma impressão de coisa estranha e agreste (*Ibdem*, 2006, p.19).

Luís Bueno (2006) diz ser o “sentido exato da palavra”, referido pelo autor da *Crônica* ao pensar o conceito de romance, aquele apregoado pelo “romance realista”. Nas categorias do “displicente e mal arranjado” estariam também os romances de Lúcio Cardoso para um grande contingente da crítica naquele momento. Álvaro Lins opinara negativamente ante *O Desconhecido*, novela de Lúcio Cardoso publicada em 1941. A tônica da crítica delineia a “falta de ação” como “a grande deficiência” de *O Desconhecido*, tal como consideraria “vaga” dois anos após a segunda parte de *Perto do Coração Selvagem* por sua proximidade do gênero lírico. O engessamento do conceito de romance por uma crítica sectária leva a uma incompreensão comum às obras de Lúcio e

Clarice. Sérgio Buarque de Holanda disse eloquentemente dos enfrentamentos destes dois escritores ante a crítica aferrada ao “romance realista do século XIX”:

o autor sabe tirar um partido extraordinário desses artifícios e embora seu “processo” seja, às vezes, bem invisível, a verdade é que não chega a perturbar a pura emoção que a obra quer infundir. Ele não pretendeu copiar a realidade, que só toca sua imaginação pelas situações extremas e excepcionais. E por isso é tão absurdo querer julgar a obra, admirável em tantos aspectos, segundo critérios ajustados às formas tradicionais do romance, do romance realista, como condenar essa imaginação que não é matinal nem risonha (HOLANDA *apud* BUENO, 2006, p.19).

Convergem as considerações de Sérgio Buarque de Holanda sobre Lúcio Cardoso e do próprio Lúcio sobre Clarice Lispector: a displicência insistentemente alegada pela crítica contra as produções literárias de ambos os romancistas são também seus pontos fortes (*Ibidem*, 2006, p.20). Antonio Cândido, ao pensar a literatura de Clarice Lispector, numa bela reflexão passível de ser estendida também à arte cardosiana, afirma que “não se trata mais de ver o texto como algo que se esgota ao conduzir a este ou aquele aspecto do mundo e do ser; mas de lhe pedir que crie para nós o mundo, ou um mundo que existe e atua na medida em que é discurso literário” (CANDIDO *apud* BUENO, 2006, p.20).

Ante toda a discussão travada em torno da obra de Lúcio Cardoso na crítica literária contemporânea à publicação do livro e na crítica hodierna, especialmente com relação à *Crônica da Casa Assassinada*, dois elementos parecem se destacar: 1) a obra do autor mineiro possui uma dimensão recorrentemente qualificada como ôntica ou metafísica cuja presença se faz sentir de maneira marcante o suficiente para ser tomada como um traço característico da literatura de Lúcio Cardoso, diante deste traço essa literatura se fará reconhecer como permeada pelo estilo cardosiano; 2) a literatura do autor da *Crônica* subverte o cânone literário cujas regras eram retiradas da forma realista do romance no século XIX e inaugura na literatura brasileira algo inovador onde a dimensão ôntica ou metafísica se entremeia a aspectos originários da realidade histórica conferindo vivacidade e sensibilidade às reflexões políticas e, ao mesmo tempo, possibilitando ao pensamento sobre a existência uma conotação política onde a resistência a uma assimilação ao Outro<sup>32</sup> insiste a se por como interrogação ao leitor. Um terceiro ponto, não presente entretanto nas análises críticas observadas pelo autor deste trabalho, se refere especificamente à *Crônica da Casa Assassinada*: a disposição da estética de Lúcio Cardoso aliada a uma subversão profunda da linearidade do tempo no próprio curso da narrativa; onde o início, o meio e o fim do enredo podem ser encontrados espalhados entre as páginas iniciais e as finais do livro, são ignoradas quando o romance é

---

32 Refiro-me ao Outro na acepção lacaniana do termo: como aquilo diante o qual o sujeito se faz reconhecer. A psicanálise tradicionalmente identifica o Outro à cultura.

introduzido numa linearidade histórica que ele mesmo nega, a história da literatura historiciza a *Crônica da Casa Assassinada* sem levar em consideração o tempo interior àquilo que é por ela historicizado: o próprio romance de Lúcio Cardoso. Não seria o tempo na *Crônica da Casa Assassinada* uma interrogação à própria história da literatura? Não permaneceria o romance cardosiano profundamente atual por, dentre outras razões, insistir num questionamento acerca da própria noção de tempo na literatura e fora dela?

Alfredo Bosi afirma ser necessária a uma literatura pretensamente verdadeira, “fiel ao seu objeto”, o consentimento em torno da ideia de uma descontinuidade e não organicidade dos textos dispostos no “tempo do relógio” (BOSI, 2002, p.10). Os textos ficcionais, cuja primazia numa história literária é fundamental, “são individuações descontínuas do processo cultural”. Em sua conformação individuada, tanto exprimem os reflexos quanto as variações, disparidades, problematizações, interrupções e, no extremo, “negações das convenções dominantes” de sua época (*Ibidem*, 2002, p.10).

A historiografia romântica fora capaz de, a um só tempo, neutralizar e intensificar a tensão existente entre “literatura de ficção e os clichês ideológicos” consentâneos à sua época (*Ibidem*, 2002, p.10). Quanto ao aguçamento: “a poesia lírica e o romance intimista” reivindicavam a elaboração de um discurso cujo eixo se desse na “emergência do indivíduo”, o qual constitui sempre um problema para o “historiador nacional”, que não poderia se furtar a um confronto direto com esta realidade (*Ibidem*, 2002, p.10). De outra parte, a neutralização daquela tensão aconteceu através da busca por uma reconstrução das “origens das literaturas nacionais européias” (*Ibidem*, 2002, p.10).<sup>33</sup>

No Brasil, foi vitorioso e fértil o projeto de “integração da literatura na história nacional abrangente” (*Ibidem*, 2002, p.10). A reação aos “cânones acadêmicos franceses” constituía o âmago do anticlassicismo, cujos resquícios ainda agonizavam diante do “vendaval revolucionário” e recebiam ainda um fôlego no “interregno napoleônico” (*Ibidem*, 2002, p.10).<sup>34</sup>

O efeito duradouro sobre a historiografia da literatura de um “projeto romântico ocidental” ambíguo, no qual eram retomadas as “origens medievais das nações européias”, onde conservadorismo e inovação se punham de maneira sensível, foi a substituição do “critério formal

---

33 Nas palavras de Alfredo Bosi:

os irmãos Schelgel na Alemanha e Mme de Stäel na França foram mestres admiráveis de um projeto de enxertar os textos literários na formação histórica das respectivas nações, pondo sempre em relevo o espírito ou o gênio dos respectivos povos, os caracteres das suas raças, os aspectos relevantes das suas mitologias as quais teriam sobreposto e as imagens do cristianismo medieval (BOSI, 2002, p.10).

34 Bosi se refere aqui à revolução francesa.

de beleza do ideal clássico pelo critério histórico do valor representativo dos autores e obras” (*Ibdem*, 2002, p.10). O valor do texto passou a se dar através de sua maior ou menos capacidade em “representar” a configuração inerente à “sociedade que o gerou” (*Ibdem*, 2002, p.10).

O julgamento neoclássico de adequação das formas às referências “antigas ou renascentistas” se substituiu a um “historicismo nacionalista”, de criação romântica em cujo âmago já se encontra o “historicismo sociológico que o século XX herdou do positivismo e do evolucionismo” (*Ibdem*, 2002, p.10).

O ajuizamento de obras de arte passou a se pautar pelo critério do “valor-nação” e, especialmente em “historiadores democráticos como Michelet e Herculano”, o “valor-povo” foi eleito o parâmetro último para a avaliação de obras de arte:

À medida que os ideais de liberdade e progresso pôs a medir autores e obras pelo metro da sua maior ou menor adesão a esses valores. Nação primeiro, progresso depois, às vezes agregados, serão os motores e os cânones por excelência da historiografia que predominou ao longo do século XIX (*Ibdem*, 2002, p.11).

A estreiteza do modelo “romântico-nacional” se acirra ao passo em que avançam no Brasil as “estéticas européias da segunda metade do século XIX” (*Ibdem*, 2002, p.14). Ao postularem um profundo trabalho de estilização, parnasianismo e simbolismo realizavam uma “aventura de linguagem” bem como uma “expansão do conceito de arte” onde a conceitualização da “divisão das literaturas” de acordo com seus “territórios nacionais” perdia em pertinência (*Ibdem*, 2002, p.14).

À medida em que o século XX despontava, a crise com relação à metodologia de uma história literária se tornava mais patente. Não se trata simplesmente de estabelecer critérios capazes de avaliar quais obras ganhariam espaço numa história da literatura e quais permaneceriam ao largo dela mas de quais concepções de tempo seriam válidas aos estudiosos da arte literária na elaboração de uma narrativa histórica da literatura.

Em 1931 no Primeiro Congresso Internacional de História Literária realizado em Budapeste essa crise se formulou de maneira bastante clara. A temática do Congresso era justamente “os métodos da história literária” (COUTINHO, 1965, p.8). Entretanto, críticas com relação à metodologia no estudo da literatura se valiam de formas inovadoras desde 1885 na Alemanha ante o “movimento de reação anti-historicista” originário do pensamento de Dilthey; na Itália, desde 1902, com as ideias de Benedetto Croce e na França a partir de 1910 com as reflexões de Gustave Lanson. O novo influxo de possibilidades de se conceber uma história literária espalhou-se por “diversos outros países, como a Inglaterra, os Estados Unidos, a União Soviética, os países da Europa Central” (*Ibdem*, 1965, p.8).

A controvérsia se tece em torno da substituição do método histórico, de modo a adentrar de maneira mais profunda a “realidade do fenômeno literário e o processo de seu desenvolvimento” (*Ibdem*, 1965, p.8). Nas palavras de Paul Van Thieghem, num relatório do Congresso, a crise se define por “uma reação contra o estudo preciso e histórico da literatura, considerado como passível de mostrar entre autores e as obras nexos de causalidade” e, ainda mais:

a explicação histórica dos fatos de que certas escolas abusaram, no sentido de um determinismo moral, sofreu enorme descrédito nos mais diversos domínios; a noção de tempo foi discutida; assim, encarada por esse ângulo, a crise dos métodos em história literária é um aspecto da crise geral do historicismo (*Ibdem*, 1965, p.8).

O antagonismo entre os posicionamentos no começo do século XX assim se equaciona: de um lado a “história literária histórica”; de outro, os esforços na direção de uma “renovação metodológica” cujo conteúdo seria “estético ou filosófico” (*Ibdem*, 1965, p.9). Num dos pólos desse conflito reside os “métodos históricos e documentais, eruditos e positivos” originários do século XIX, fundados na ideia de um estudo da literatura através da análise do cenário a envolver “a criação das obras literárias”, o que constituiria uma “disciplina histórica” baseada numa metodologia histórica e nas ideias de “historicidade do fato literário e da possibilidade de estabelecer entre os fatos relações de causalidade e condicionamento”; no outro pólo está a corrente “anti-historicista” a qual denuncia os abusos da metodologia histórica, negando sua aspiração a um entendimento total da arte “a partir do conhecimento e explicação de sua gênese no meio histórico, social ou econômico” e, também, aos princípios metodológicos, à historicidade do “fenômeno literário” bem como ante a possibilidade de construir “nexos de causa e condições” (*Ibdem*, 1965, p.9).

Correlatas às querelas envolvendo a metodologia histórica no começo do século XX estão os problemas originários da periodização, os quais permanecem mais evidentemente associados à noções de tempo na construção de uma história literária. Afirmam Henri Berr e Lucien Febvre na *Encyclopedia of the Social Sciences*: “não há problema metodológico de maior importância no campo da história do que o da periodização (...) problema básico e não exterior” (*Ibdem*, 1965, p.9).

As críticas se voltam à arbitrariedade das “divisões periódicas da evolução humana” as quais se originam, na maioria dos casos, de convencionalismos ou circunstâncias adversas, não indo ao encontro da “realidade interna das épocas” ou às suas forças geradoras imanentes (*Ibdem*, 1965, p.9).

A ciência histórica encontra aí um de seus mais difíceis dilemas, a periodologia postula uma

excelente formulação a fim de evitar uma disposição da história através de “um fluxo contínuo e sem direção, um acervo de eventos caóticos e indistintos.” Não se pode separar a concepção do período da “própria concepção do processo histórico”, como delinea René Wellek (*Ibidem*, 1965, p.9).

Se pensarmos o problema no âmbito da história literária, suas dificuldades tornam-se ainda maiores e, nas palavras de Afrânio Coutinho:

A história literária, como se ressaltou nas páginas anteriores, ainda não delimitou o âmbito de sua atividade, ainda não criou uma metódica própria de pesquisa e de exposição, ainda não distinguiu o seu objeto entre a obra e as circunstâncias de sua formação, ainda se concebe como uma enciclopédia em que cabe tudo – história social e intelectual, informações biográficas, de meio geográfico, social, político, de permeio com ensaios críticos e notas bibliográficas, - ainda é, em suma, “uma disciplina preocupada indiscriminadamente com tudo”, como diz Manfred Krild, daí a variedade de modos de concebê-la e executá-la. Domina-a a crença de quem é uma simples divisão da história geral (*Ibidem*, 1995, p.19).

À parte certos exageros de Afrânio Coutinho em sua crítica à história literária<sup>35</sup>, tais como uma suposta preocupação indiscriminada com quaisquer coisas e a não seletividade desse campo em face de saberes não diretamente pertinentes ao estudo da literatura, é extremamente válida essa reflexão se tomarmos o tempo da *Crônica* como algo a ser historicizado por uma temporalidade literária à revelia daquilo que ela própria historiciza. Um dos fatores a tornar a ciência histórica sensivelmente complexa é o fato de, sendo a própria história discurso, ter como objeto um material de tipo também discursivo: arquivos e documentos (MEDANHA, 2009, p.4). Outro aspecto bastante polêmico diz respeito à “materialidade ou imaterialidade do acontecimento”:

Reativa e reatualiza o que inquieta o historiador: o que é um acontecimento? Deriva dessa preocupação debates em torno das causas e dos efeitos, outras ainda sobre a natureza mesma da causalidade que envolve um acontecimento e sobre suas consequências. Aliás, as relações causais não seriam melhor entendidas como relações diferenciais, em uma trama enovelada em que a causalidade abre para a diferença, do que como relações lógicas dialéticas que funcionassem alavancando a história por meio de sínteses elaboradas entre uma tese e antítese, ou ainda, do que como relações físicas (positivas) em que há uma necessidade entre um fato e outro? (*Ibidem*, 2009, p.4).

Em se tratando de história da literatura, o crítico estaria livre de conceituar o acontecimento mas para outras Meduzas seria necessário olhar: a história da literatura, cujo intuito é temporalizar a obra de arte, trabalha sobre um objeto cuja realidade ele próprio edifica e, portanto, faz nascer um tempo interior à sua peculiaridade mesma. Não se trata de entender essa particularidade como

---

35 Pondero as vinculações de Coutinho ao *New Criticism* ao recolher suas contribuições à uma reflexão sobre o tempo na *Historiografia Literária*. A bibliografia sobre as concepções de tempo postuladas na historização da literatura ainda é bastante escassa.

destituída de vínculo com o mundo externo à narrativa mas de enxergar no texto literário um funcionamento próprio a se mover numa dinâmica temporal também própria. O tempo na história da literatura linearizada, onde a contiguidade é veiculada como tocha de escritor a escritor<sup>36</sup>, inscreve toda a tradição literária numa planificação do tempo a se sedimentar sobre a temporalidade interior a cada livro e vela sob a ideia de uma tradição a garantir no tempo o movimento conjunto a própria concepção de que uma tradição concebida como contiguidade já postula um conceito de tempo também contínuo e linear, o que significa dizer, a ideia de uma tradição como tocha entre corredores não somente atravessa o tempo mas pressupõe a linearidade do tempo que ela intenta atravessar. Se nos reportamos a ela para aceitá-la ou rejeitá-la, tomamos a postura ingênua de quem concebe uma tradição como feita de um movimento simplista, transgeracional e retilíneo e acatamos as possibilidades antinômicas de aceitação passiva ou rejeição contundente concebidas por quem pensa essa tradição no interior de seus próprios reducionismos. Uma tradição literária é feita de descontinuidades, as quais contemplam os mais árduos e complexos conflitos de ordem política, econômica, social e cultural. Os conflitos se instituem num amplo espectro cujas nuances transitam desde os antagonismos relativos ao momento de feitura da obra, no interior dos quais se encontram tabus, interditos, censuras, recalques e toda a problemática relativa à relação sujeito-objeto na criação artística, até os embates concernentes à vida da obra em sua existência para além do autor, onde habitam os mais diversos discursos a se apropriarem das mais díspares formas dos sentidos originários da obra literária.

O tempo na *Crônica* apresenta essa dimensão conflituosa como matéria a constituir a narrativa de maneira particularmente fundamental. O livro se inicia com a conclusão do Diário de

---

36 Refiro-me diretamente a Antônio Candido na Formação da Literatura Brasileira. Assim afirma o crítico literário:

Para compreender em que sentido é tomada a palavra formação, e porque se qualificam de decisivos os momentos estudados, convém principiar distinguindo *manifestações literárias*, de *literatura* propriamente dita, considerada aqui um *sistema* de obras ligadas por denominadores comuns, que permitem reconhecer as notas dominantes duma fase. Estes denominadores são, além das características internas, (língua, temas imagens), certos elementos de natureza social e psíquica, embora literariamente organizados, que se manifestam historicamente e fazem da literatura aspecto orgânico da civilização.

Entre eles se distinguem a existência de um conjunto de produtores literários mais ou menos conscientes do seu papel; um conjunto de receptores, formando os diferentes tipos de público, sem os quais a obra não vive; um mecanismo transmissor, (de modo geral, uma linguagem, traduzida em estilos), que liga uns aos outros. (...)

Quando a atividade dos escritores de um dado período se integra em tal sistema, ocorre outro elemento decisivo: a formação da continuidade literária, - espécie de transmissão da tocha entre corredores, que assegura no tempo o movimento conjunto, definindo os lineamentos de um todo. É uma tradição, no sentido completo do termo, isto é, transmissão de algo entre homens, e o conjunto de elementos transmitidos, formando padrões que se impõem ao pensamento ou ao comportamento, a aos quais somos obrigados a nos referir, para aceitar ou rejeitar. Sem essa tradição não há literatura como fenômeno de civilização (CANDIDO, 1981, p.23).

André cuja data remete ao dia 18 de algum mês em algum ano do século XX. O começo da narrativa se dá, então, por meio de algo costumeiramente encontrado ao fim de uma reflexão, a conclusão, e em se tratando de um diário, é possível inferir que se trata da conclusão de uma vida.

Nas primeiras linhas reveladas ao leitor, pois os parênteses e os três pontos sugerem um começo àquela reflexão não iniciado prontamente naquela página do livro, o autor indaga a Deus o que é a morte. Ao prosseguir a leitura, descobrimos não propriamente um desconhecimento de André acerca do efeito da morte, de suas angústias, de seu horror mas, principalmente, de sua dimensão infinita pois, ante a própria finitude, André pede a Deus um esclarecimento acerca da definitividade do fim da vida e questiona: Até quando, longe de mim, já sob a terra que agasalhará seus restos mortais, terei de refazer neste mundo o caminho de seu ensinamento, de sua admirável lição de amor? (CARDOSO, 2004, p.19).

Logo após, escreve:

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 de meus olhos (*Ibdem*, 2004, p.19).

A infinitude contínua e líquida da morte resulta de uma libertação das contingências, da possibilidade de transformação e deságua incessantemente “em praias de sensações também mutáveis”. André diz do contínuo movimento da morte sobre aqueles que vivem, ante os quais o fim, não como inexistência mas como existir líquido e contínuo, lhes toca num movimento repetidamente infinito e capaz de despertar sensações mutáveis. A mutabilidade desse sentir comunica o estado do homem diante da indiferença cega da morte capaz de desaguar sem cessar nas praias vivas de sentido. Posteriormente, o autor do diário rememora momentos com Nina e reafirma com impassibilidade:

E em torno deste rosto, a rigidez estabelecera uma aura intransponível. Bem se via que a morte não era brincadeira, que o ser estabelecido originalmente, e toscamente modelado em barro pelas mãos de Deus, ali irrompia de todos os disfarces, para se instalar onipotente em sua essência mais verídica (*Ibdem*, 2004, p.35).

A essência mais verídica do ser carregava a insígnia de definitividade da morte. Para além de todos os disfarces residia a intransponibilidade de uma aura impassível, rígida. Tudo transborda em seriedade e nada há que brincar.

Logo após uma longa reflexão de André acerca do aspecto absoluto do fim, o segundo capítulo é uma carta de Nina a Valdo. Após o falecimento de Nina em algumas páginas anteriores, ressurgem numa carta onde pede ao destinatário que “não se assuste” (*Ibdem*, 2004, p.37). Os três

pontos ao início da narrativa dizem de uma escrita já realizada, a qual o leitor só terá acesso pela via de um silêncio a comunicar seu mutismo através da sugestão de algo já declarado e inacessível. A autora afirma saber de Valdo acerca de sua indiferença com relação às possíveis notícias dela própria e “que para todos os efeitos” a considera “uma mulher morta” (*Ibdem*, 2004, p.37).

Na Segunda Narrativa do Farmacêutico, Aurélio narra um encontro com Valdo, onde este teria displicentemente ido à sua farmácia, embora mantivesse uma atenção em tudo ao redor, tendo ido sob o pretexto de fazer um curativo pois possuía no peito um ferimento em decorrência de uma arma, afirma ao farmacêutico ter sido vítima de um “acidente” (*Ibdem*, 2004, p.89).

As idas de Valdo à farmácia, ocorridas “não uma, mas duas ou três vezes” diziam de um esforço dos Menezes em ocultarem os acontecimentos ali empreendidos, rompia-se dessa forma um ostracismo imposto como “sistema de vida” desde tempos remotos (*Ibdem*, 2004, p.89). A realidade da Chácara se destacava da cidade, era uma espécie de mundo a par em torno do qual se teciam comentários, histórias e especulações. Todo um imaginário rondava aquela residência e sedimentava sobre ela, além da própria história daquela família, as histórias particulares dos habitantes da cidade sobre a ascendência dos Menezes, sua fortuna, sua nobreza, suas relações com o barão... Mais que localizada na cidade, a cidade era habitada por essa mansão e, através do deslocamento da casa com relação às cercanias, a chácara se fazia presente em cada residência sob a forma de um fantasma nebuloso e real sobre o qual era necessário falar para dar a ele uma espécie de existência fixa e substancial em meio à sua realidade espectral e incorpórea. Nas palavras do farmacêutico:

sempre esperei que ele me dissesse alguma coisa de positivo sobre a Chácara e os seus acontecimentos, pois eram exatamente esses fatos, e o enigma que os cingia, o que mais interessava a mim e a toda a cidade – e também porque os homens mais reservados têm seu minuto de fraqueza. Mas durante essas visitas que me fez, e em que eu propositadamente demorei os curativos (duraram, pelo menos, o espaço de três semanas...) sempre foi muito discreto, e não ouvi dos seus lábios a menor frase que pudesse destruir ou corroborar as lendas que se adensavam em torno dos Menezes (*Ibdem*, 2004, p.90).

Afirma Aurélio, no entanto, ter ouvido uma vez, uma única vez, certas confidências relativas aos Menezes por meio das declarações de Valdo. Entretanto, as particularidades daquele homem estranhamente disposto a se confessar ao farmacêutico foram tão desligadas, no momento dessa conversa, do assunto Menezes que, diz Aurélio “indaguei a mim mesmo se não era isto que procurava vindo à minha farmácia, isto é, uma razão para reviver essas coisas, pesá-las diante de outro, fugindo assim ao cerco e ao isolamento que lhe impunham a Chácara” (*Ibdem*, 2004, p.90).

O histórico da Chácara capturava cada habitante dela de maneira tão profunda que os personagens eram um veículo para a perpetuação da história dos Menezes. O cerco e o isolamento de Valdo são representativos de todos os outros moradores da casa e suas histórias particulares

ocorriam no interior dessa memória acerca dos acontecimentos passados daquela família. O presente se desdobrava no interior das margens de um passado, limitado por ele mas em constante conflito também, onde os moradores da casa são, antes de qualquer coisa, um Menezes e, portanto, fadados a carregar esse passado ante o qual cada um irá se opor para delinear-se enquanto único. Esse processo não resulta numa libertação das desgraças de outrora mas permite aos personagens a construção desse curso trágico através da singularidade dos próprios conflitos na relação com o que se passou, com o presente a se constituir e, também, com um futuro cuja realidade é (des)esperança e legado dos atuais Menezes a uma posteridade, da qual faz parte o leitor, a realizar através dessa história a perpetuação do nome Menezes como signo de desgraça ou tragédia. Ana, Valdo, Timóteo, Demétrio, André e, em certa medida, Nina, são a um só tempo a memória dessa família e a conflituosa oposição às suas lembranças.

O escritor opta primordialmente pelas problemáticas relativas à temporalidade, o tempo não se resume simplesmente a um tema mas, consoante Carelli (1988), é o “sujeito da obra” pois a narrativa discorre acerca do fim de uma “família tradicional” a viver “uma espécie de intemporalidade” (QUIXABEIRA, 1995, p.26).

Enaura Quixabeira (1995) afirma haver um cruzamento de épocas através do “tempo dos cronistas (testemunhas)”, cujo desenrolar é fragmentário, e a temporalidade histórica, concernente aos acontecimentos (*Ibidem*, 1995, p.26). Embora seja possível conceber a *Crônica* em termos de um cruzamento de épocas a partir de dois eixos, um histórico e outro testemunhal, tal interpretação resulta simplificadora pois toda a dimensão estética cuja conformação atua de maneira a explorar vastamente o desenvolvimento abstrato e infinito do tempo no interior mesmo de cada capítulo, deveras numa única página ou parágrafo, e na obra como um todo extremamente complexo, acaba por findar numa espécie de convergência entre dois movimentos muito próxima da lógica dialética entre tese, antítese e síntese criticada no início deste capítulo.

Se tomarmos o tempo como matéria constitutiva da obra de Lúcio Cardoso, como um objeto de sua práxis artística na escritura da *Crônica da Casa Assassinada*, em face do pensamento de Adorno na *Dialética Negativa* sobre a relação entre a identidade posta pelo pensamento diante do objeto indissolúvel, cuja irreduzibilidade mesma preserva a inadequação do objeto ao pensamento capitulado na identidade, será possível entender o tempo na *Crônica*, aqui tomado enquanto objeto indissolúvel frente a um pensamento a instituir uma noção de temporalidade retilínea e uniforme, uma resistência à certas noções de tempo profundamente alienantes veiculadas pela história da literatura, além de permitir uma leitura mais profunda das críticas postas pela obra à sua contemporaneidade e à época hodierna.

Adorno (1967), na *Dialética Negativa*, estabelece como efeito de um pensamento entregue à

identidade, onde não cabe o objeto indissolúvel, o nascimento para o sujeito de um tabu, ante o qual é dever uma resignação irracionalista ou cientificista, “que não deve tocar naquilo que não lhe é igual e que, depondo as armas diante do ideal de conhecimento corrente, ainda lhe testemunha assim o seu respeito” (ADORNO, 2009, p.140).

Não sendo esta atitude do pensamento estranha ao ideal preconizado pela compreensão em voga, o ideal articula insistentemente o “apetite de incorporação” com a aversão ao que permanece impossibilitado de ser incorporado e “que necessitaria precisamente do conhecimento” (*Ibidem*, 2009, p.140). A existência singular tão pouco coincide com seu “conceito superior” quanto se revela como “ininterpretável”. Porém, a singularidade não é, “por sua parte”, algo definitivo contra o qual deveria chocar-se o conhecimento (*Ibidem*, 2009, p.140).

O existente singular, “segundo o resultado mais durável da lógica hegeliana”, não é “pura e simplesmente por si” mas, em si, é seu outro e “está ligado ao outro” (*Ibidem*, 2009, p.140). Em outras palavras, o objeto não se faz ser em sua singularidade originalíssima e radical, “por si”, mas é seu outro e ligado a esse outro enquanto algo incabível no conhecimento categórico (*Ibidem*, 2009, p.140).

“Aquilo que é, é mais do que ele é.” O “mais” não lhe é apensado “de fora” mas, como imanência do objeto, permanece como aquilo “reprimido dele” (*Ibidem*, 2009, p.140). Se como imanência resiste ainda que reprimida, o “não-idêntico”, originário desse “seu outro” do “mais” imanente, “constituiria a própria identidade da coisa em face de suas identificações” (*Ibidem*, 2009, p.140). A um só tempo, a parte mais íntima do objeto se põe como exterior a ele, “seu fechamento como uma aparência”, efeito do processo “identificador, fixante” (*Ibidem*, 2009, p.140).

É nesse sentido o caminho traçado pelo pensamento em face do singular: voltada à essência, a “insistência pensante” abandona a direção de um universal supostamente representante do singular (*Ibidem*, 2009, p.140).

O universal efetivamente habita o cerne da “coisa individual”, ele não se revela simplesmente na “comparação de uma coisa individual com outra”. E, afirma Adorno:

Apesar de o individual não poder ser deduzido a partir do pensamento, o cerne do individual seria comparável com aquelas obras de arte individuadas até o extremo que recusam todo esquema e cuja análise reencontra no extremo de sua individuação os momentos do universal, a sua participação dissimulada para si mesma no típico (*Ibidem*, 2009, p.140).

Não seria a *Crônica da Casa Assassinada* uma dessas obras de arte extremamente individuadas onde o universal habita? Cada carta, gravação, depoimento ou página de diário apresenta a íntima particularidade daquele de quem se fala e, no entanto, o leitor é surpreendido nas

declarações mais desvencilhadas de sua própria história ao reconhecer na obra a si mesmo. Como mencionado no capítulo anterior, uma das razões a motivar a análise da *Crônica* tendo Sófocles como apoio foi justamente evitar a presença do universal a nos trazer recorrentemente para habitar junto aos Menezes e participar assim da transmissão de seu legado.

O pensamento em constelação seria, segundo Adorno, uma iluminação àquilo que, no objeto, permanece como especificidade e se coloca como indiferença ou “um peso para o procedimento classificatório” (*Ibidem*, 2009, p.140). A escrita de Lúcio possui uma dinâmica constelar onde o tempo adquire uma conformação desvencilhada da categorização originária de uma história literária linear e periodizada e, se tomarmos o pensamento de Adorno como proposta a uma forma nova de se conceber a história da literatura, seria necessária uma história literária constelar para dar conta da temporalidade daquilo que ela mesma categoriza, a saber: a *Crônica* e a própria literatura como um todo.

Ainda segundo o filósofo alemão, o instante de unificação, onde se sustentará o universal, sobrevive independentemente da “negação da negação”, referente à recusa à negação do existente singular como inassimilável ao conhecimento categórico, e consegue mesmo evitar a abstração como “princípio supremo” ao realizar um movimento constelar, onde não se amplia o escopo conceitual das proposições até o “conceito superior” mas “esses conceitos entram em uma constelação” (*Ibidem*, 2009, p.140).

A constelação é capaz de lançar luz no que permanece como especificidade do objeto e que, para o “procedimento classificatório” insiste como um peso ou algo indiferente. E, prossegue Adorno:

O modelo para isso é o comportamento da linguagem. Ela não oferece nenhum mero sistema de signos para as funções do conhecimento. Onde ela se apresenta essencialmente enquanto linguagem e se torna apresentação, ela não define seus conceitos. Ela conquista para eles a sua objetividade por meio da relação na qual ela coloca os conceitos, centrados na coisa (*Ibidem*, 2009, p.141).

Nessa conformação, serve a linguagem à intenção conceitual de “expressar totalmente” o objeto. As constelações possibilitam uma representação daquilo que é visado resgatando o elemento amputado, alcança a amplitude tão objetivada pelo conceito quanto impossibilitada por sua insuficiência (*Ibidem*, 2009, p.141). Por conseguinte, ao se reunirem os conceitos em derredor da coisa a ser expressa, ele “determinam potencialmente seu interior” e chegam através do pensamento àquilo renunciado pelo pensamento mesmo (*Ibidem*, 2009, p.141).

A configuração estética da *Crônica* se arranja nessa disposição constelar, embora não se trate propriamente de conceitos tal como elabora Adorno, onde uma determinada proposição

estabelece diretamente o sentido de algo, e as declarações se somam a construir a realidade de cada acontecimento e de cada personagem no próprio curso da história. O efeito conceitual desse arranjo, no qual cada relato resulta numa perspectiva a contribuir à definição de cada personagem, é a própria matéria da narrativa e se desdobra num tempo peculiar a esta dinâmica.

É possível explicitar a lógica temporal da *Crônica*, assim como o arranjo constelar do enredo, se forem observadas algumas declarações em torno da tentativa de suicídio de Valdo. É necessário eleger certos momentos da obra a fim de não proceder a uma análise do tempo no livro capítulo a capítulo, cujo resultado seria exaustivo e prolixo. Neste momento catastrófico do enredo, a tentativa de suicídio de Valdo, os acontecimentos se desencadeiam numa dinâmica bastante representativa de toda a história.

A primeira referência a uma arma acontece na Primeira Narrativa do Farmacêutico, onde Aurélio conta da ida de Demétrio à sua casa com o intuito de pedir-lhe um conselho. Após afirmar haver na Chácara um animal “desconhecido”, tendo mesmo posto uma certa ênfase neste adjetivo, Demétrio considera a possibilidade do animal ser “um cão selvagem, um lobo” (CARDOSO, 2008, p.47).

O farmacêutico questiona então em que poderia vir a ser útil, ao que Demétrio responde:

1. Que me aconselha o senhor? (*Ibidem*, 2008, p.47).

Aurélio diz nada entender de cassadas e Demétrio insiste em obter do farmacêutico uma sugestão:

- C. Não! Não! Existem razões para ter vindo à sua procura. Por exemplo, poderia sugerir-me um veneno, ou qualquer coisa violenta que pudesse ser colocado numa armadilha (*Ibidem*, 2008, p.48).

Responde o boticário:

- Não se liquidam lobos com venenos – disse, e fez menção de colocar o dicionário no seu lugar, sobre caixa registradora<sup>37</sup>.

Aurélio se entrega a seus pensamentos:

---

37 Ao chegar, Demétrio depara-se com o farmacêutico a ler um dicionário.

Ele devia ter apreendido o significado do meu gesto, o desinteresse que comportava. Fitou-me, e com olhos tão duros, tão cheios de súbito e agressivo rancor, que não pude deixar de sentir um estremeamento íntimo. Sem dúvida viera ali por outra causa, isto era certo, e, receando ir direto ao assunto, tergiversava, dava voltas ao problema, esperando que eu o auxiliasse. Via agora que eu não tinha a menor intenção de vir em seu socorro (por que viria? Desde há muito, desde tempos imemoriais, que entre mim e a família dos Menezes não existia o menor vislumbre de simpatia...) e fora esta atitude que lhe arrancara aquele olhar eloqüente e cheio de cólera. Ao contrário, em vez de facilitar-lhe a confissão (ou o que quer que fosse...) mudei completamente de assunto como se a história do lobo jamais tivesse sido pronunciada. Havia um lado da parede da farmácia que se achava em péssimo estado, devido a uma pequena explosão, provocada por um prático sem experiência. Mostrei-lhe a cal arruinada, os tijolos à mostra, acrescentando-lhe com um sorriso: - Tempos duros os que vivemos, Senhor Demétrio! Veja esta parede que carece de reparos! Há dois meses espero conseguir o dinheiro necessário, e até agora não fiz nem sequer para encomendar um tijolo! (*Ibdem*, 2008, p.48).

Demétrio oferece alguns tijolos e entre ambos se tece um mudo diálogo feito de pensamentos dispersos, ideias inacabadas e sentimentos:

Ele não desviou a vista; ao contrário, ofereceu-se inteiro como quem abre um livro diante de mim, e assim ficamos durante alguns segundos, transitando de um para o outro, invisíveis e rápidos, pensamentos sem nexos, restos de ideias e sentimentos, coisa que o inconsciente apenas trazia à tona, mas que nos fazia atingir uma importante fase de compreensão (*Ibdem*, 2008, p.48).

Após terem ambos acordado sobre o número de tijolos necessário, Aurélio se dirige ao interior da casa e retorna com uma arma, depositando-a sobre o balcão. Demétrio a fixa hesitante, desencorajado de tocá-la.

Num átimo, o irmão de Valdo toma nas mãos a arma, resoluto. Algumas palavras são ditas entre o boticário e o membro da família dos Menezes sobre a funcionalidade do revólver e, então, Aurélio pensa:

A partir desse ponto, podia-se dizer que ele estava definitivamente conquistado. Vendo-o, eu indagava de mim mesmo se aquele Menezes não teria vindo à minha casa precisamente para obter a arma – eles, que eram tão ricos em recursos e estratégias, acaso poderiam deixar de ter um revólver idêntico àquele? Em que circunstâncias o utilizariam, sob que pretexto comprometeriam um outro na ação que provavelmente estariam prestes a executar? E se se tratasse na verdade de um lobo – a ideia era quase ingênua... - por que não liquidá-lo de um modo mais simples, com uma armadilha, por exemplo? De qualquer modo, ergui os ombros – o negócio me convinha (*Ibdem*, 2008, p.48).

Demétrio chega ainda a examinar a arma detidamente e experimenta, sob o olhar do boticário, o prazer de um “sentimento muito fundo, talvez antigo e cheio de impiedade” (*Ibdem*, 2008, p.48). Uma silenciosa e obscura tensão, resultante do motivo desconhecido a impelir o marido de Ana a procurar o farmacêutico, atravessa todo este capítulo. No capítulo anterior, Primeira carta de Nina a Valdo Menezes, Nina refere-se a Demétrio como um louco a espreitá-la com sede e fome:

Nem se quer me voltei, juro, mas no decorrer da noite, como se tivessem poder para varar as paredes, senti todo o tempo suas pupilas que me acompanhavam – e eram as pupilas de um louco, de um homem com sede e com fome, sem coragem para tocar no alimento que se achava diante dele (*Ibidem*, 2008, p.41).

A imagem construída pela carta de Nina confere ao irmão de Valdo o aspecto enlouquecido e bestial de um louco a espreitar mesmo através de paredes, como quem possui os sentidos aguçados pela própria intuição, incapaz de devorá-la, a ela, Nina, resignando-se a uma cobiça perversa através de um olhar perscrutador e analítico, tal como o de um lobo. Essa imagem sutilmente esboçada na carta de Nina e retomada claramente no discurso do farmacêutico, a de uma fera, um lobo a espreitar a Mansão, diz da própria tensão com que se constitui cada personagem no interior da narrativa: é através do olhar feérico, bestial em sua passionalidade, que cada um ganha corpo dentro da história. A incidência deste olhar confere contornos ao objeto mas, também, a si mesmo, como se através do formato do objeto a dimensão desse olhar circunscrevesse a si mesma delineando o olho e, conseqüentemente, aquele que vê. A busca por Demétrio de uma arma capaz de ferir esse olhar selvagem à espreita, cuja origem não se sabe bem qual é, se cão selvagem, se lobo, mas certamente de uma fera, não deixa de ser uma busca por libertar-se do próprio jogo de projeções especulares que cada personagem lança vorazmente sobre o outro e, assim, faz nascer e renascer cada presença no livro.

Entre a retomada do itinerário da arma na Primeira Narrativa do Médico e o capítulo onde Demétrio obtém de Aurélio um revólver, Primeira Narrativa do Farmacêutico, mencionado anteriormente, há o Diário de Betty (I). Este capítulo é particularmente importante, nele existem revelações sobre a história secreta de Timóteo e sobre a chegada de Nina à mansão portanto não pretendo interpretá-lo junto às questões relativas ao suicídio do jardineiro e da malfadada tentativa de Valdo em matar-se.

Na Primeira Narrativa do Médico, o médico inicia uma declaração onde comenta um chamado a ir até a Chácara. Não se mostrando surpreso mas entregando-se à especulações, tais como um atendimento à Nina, cuja possibilidade causava a ele “um certo prazer, tão viva era a curiosidade que os assuntos da Chácara” despertavam, depara-se com uma realidade bem diversa de suas expectativas (*Ibidem*, 2008, p.68).

O narrador é conduzido ao longo da “escada do jardim” uma vez tenho chegado à casa e depara-se com um cenário impactante: Valdo, ao ter-se ferido no conserto de uma arma velha, permanecia “estendido num divã” na companhia fingidamente displicente de Demétrio, a ler um jornal (*Ibidem*, 2008, p.68). Afirma o médico com relação à ambiência local:

Verifiquei logo que a peça onde me achava não era propriamente um quarto de dormir, mas um desses quartos de despejo, tal como existem em casas grandes, e que servem um pouco para tudo. O Sr. Valdo havia sido transportado para aquele cubículo – não passava disto – de um modo tão rápido que não haviam tido tempo de improvisar coisa alguma: fora lançado entre aqueles móveis como mais um objeto inútil (*Ibdem*, 2008, p.69).

Ensanguentado, Valdo permanecia num divã esburacado onde estava um xale vermelho franjado. Sobre o ferimento havia gelo e o sangue, unindo-se à água, “escorria num filete do divã até o solo”. O ferido permanecia de olhos fechados e não dava “acordo de coisa alguma” (*Ibdem*, 2008, p.69). Ao retirar o gelo, tendo limpado o local do “sangue já coagulado”, depara-se o médico com um ferimento por baixo do coração “e o projétil devia ter passado de raspão sobre uma das costelas” (*Ibdem*, 2008, p.69-70).

Demétrio, ao ser indagado pelo médico sobre a ocorrência destes acontecimentos, apresenta o seguinte comportamento:

O Sr. Demétrio não pareceu muito satisfeito com essas perguntas, sobretudo porque revelavam elas mais de um inquérito policial do que propriamente de uma indagação médica, mas assim mesmo afirmou que o irmão se achava desde cedo limpando o revólver, e que diversas vezes manifestara ele em voz alta o receio de que sucedesse alguma coisa, já que tudo era de se esperar de uma arma velha e emperrada; que não sabia a quem pertencia a arma; que não ouvira o tiro, e nem ninguém da casa o ouvira; e afinal que, somente alguns momentos antes da minha chegada, como estranhasse o silêncio do Sr. Valdo, viera a descobri-lo, de roupão, estirado sobre o tapete da sala. Informou ainda que havia uma poça de sangue no chão, sangue que ele mandara a governanta limpar, enquanto conduzia o ferido para o quarto mais próximo, que era aquele (*Ibdem*, 2008, p.70).

Não tendo Valdo aberto os olhos, diz o médico ao narrar o que lhe fora contado por Demétrio, esperava, o marido de Ana, que o irmão despertasse para obter explicações acerca daquela leviandade. Demétrio responde ao médico, após ser questionado sobre desde quando se matinha Valdo empenhado na limpeza da arma, estar o irmão “desde cedo” limpando um revólver enferrujado (*Ibdem*, 2008, p.70).

Há em Demétrio um insistente esforço em persuadir o médico da accidentalidade daquele acontecimento e, também, da incapacidade de Valdo em explicar-se sobre o ocorrido. Nestas duas falas de Demétrio, tudo isso fica patente:

- Tudo indica que tenha sido um simples acidente. Acho que qualquer outra conjectura seria trair a verdade dos fatos (*Ibdem*, 2008, p.71).

E ainda:

- Meu irmão ainda não pode manifestar-se sobre o acontecido – disse.
- Perdeu muito sangue nesta brincadeira estúpida, e é provável que ainda não tenha ideias, nítidas. Mas qualquer dia desses... (*Ibdem*, 2008, p.71).

Após ter o marido de Ana proferido essas declarações para silenciar Valdo, levanta-se o próprio e diz poder falar a respeito. Demétrio finge felicidade para sustentar a imagem de zelo com o ferido. Há uma tensão grande nessa cena pois todo o esforço do irmão do baleado em tornar os fatos uma banalidade, mesmo em meio a todo o ceticismo do médico, está prestes a esmorecer.

Demétrio reage e pergunta:

- Quer dizer que tudo não passou realmente de uma brincadeira imprudente? (*Ibdem*, 2008, p.71).

Ante a pergunta, Valdo cede e termina por se deitar esboçando um gesto “de raiva e de impotência” (*Ibdem*, 2008, p.71). O médico, resolvido a ir embora, ainda chega a cobrir Valdo com um lençol e o ferido agarra-lhe. Demétrio se interpõe e diz:

- Vamos – disse ele – acho que o doente necessita mais de repouso do que de outra coisa. Mais tarde, sempre haverá tempo para conversas (*Ibdem*, 2008, p.71).

O capítulo prossegue com um diálogo entre Nina e o médico acerca do estado de Valdo. Aflita, a mulher do ferido diz não crer nas informações que obtera sobre o estado do marido: ouvira dizer que tudo não passara de um descuido e considerava a possibilidade de vê-lo morto ainda “esta noite” (*Ibdem*, 2008, p. 73).

Após ter sido tranquilizada pelo médico quanto ao estado de Valdo, Nina lhe relata certas ocorrências de sua história:

Depois de uma disputa com Valdo, decidira naquele dia abandonar a Chácara. A bem dizer, já decidi isso há mais tempo, quando soubera que estava grávida. Mas não tomara esta decisão levianamente, ao contrário, pensara muito, e até mesmo rompia com um período de relativa tranquilidade em sua vida. Dizia relativa tranquilidade, porque estava certa de que jamais poderia ser completamente feliz junto dos Menezes, mas conseguira o máximo, isolando-se no Pavilhão do jardim. Sentia, no entanto, que sua presença não agradava a Demétrio – e a última discussão que tivera com o marido fora precisamente por causa dele: Demétrio inventara a respeito dela, Nina, as mais fantásticas histórias. Oh, ela sabia muito bem que ele apenas desejava ver-se livre dela: temia aquele futuro herdeiro da Chácara que iria aparecer. Pelo menos, era assim que ela pensava, não conseguindo encontrar outros

motivos para a estranha atitude do cunhado. Haviam mesmo chegado a discutir algumas vezes, se a criança deveria nascer ou não na Chácara. (...)  
Valdo, vendo-a decidida, empalidecera: “Não há nenhum meio, Nina? Você vai mesmo?” Não, não havia nenhum meio, ela partiria. Então, secundado as ofensas do irmão, ele gritara a sua primeira, a sua grande, a sua definitiva ofensa: “Não sei por que castigo de Deus apaixonei-me e fiz de uma prostituta mãe do meu filho. Porque você não passa disto, está ouvindo, Nina? Ninguém se engana com seu rosto, está escrito nele, impresso a fogo: uma dessas quaisquer que andam atrás dos homens pelas ruas...” Ela se erguera impetuosa, e fora então que, arrumando as malas, resolvera deixar aquele pavilhão onde fora tão feliz durante alguns dias (*Ibdem*, 2008, p.76).

O diálogo prossegue atravessado por sentimentos, impressões, reminiscências e finda na resolução de Nina em permanecer ainda na Chácara. As referências em torno da arma verificadas na Primeira Narrativa do Farmacêutico e Na Primeira Narrativa do Médico sugerem a passagem de um tempo razoavelmente longo: não há menção a um revólver “velho e emperrado” na Primeira Narrativa do Farmacêutico e, no entanto, encontra-se na fala de Demétrio relatada pelo médico referências à uma arma bastante precária (*Ibdem*, 2008, p. 70). O transcorrer do capítulo é marcado por uma decomposição, a do revólver, e revela sutilmente uma das dimensões do tempo no interior de toda a *Crônica*.

Não há uma conexão clara entre o momento em que Demétrio obtém de Aurélio a arma e aquele relatado pelo médico sobre o estado de Valdo, há um hiato entre estes dois acontecimentos originário não somente pela presença do Diário de Betty entre ambos mas, primordialmente, pela construção de um tempo/espço diverso no interior dos discursos de cada personagem acerca dos fatos. Cada um edifica uma temporalidade e uma espacialidade por meio da quais será possível narrar as próprias vivências e se situar no interior da realidade do próprio livro.

Esse hiato, no entanto, não se institui de maneira brutal, fragmentando a história. A arma e sua deterioração enodam o tempo do farmacêutico ao do médico e dão a possibilidade da narrativa se desdobrar ao longo de uma temporalidade feita pelo movimento irregular do relato, da reminiscência e da percepção. O tempo não é recolhido externamente ao livro, através de mensurações socialmente reconhecidas, tais como data ou hora, mas flui por meio de elementos postos pela própria história: a arma deteriorada, a obesidade de Timóteo, a beleza/horror de Nina... Os quais se dispõem nessa configuração constelar a estruturar todo o livro.

Esse tempo é desdobramento da subjetividade e de seus conflitos, ele se orienta através de uma linguagem marcada pela particularidade e se contrapõe, para fazer uso das reflexões de Valère Novarina (2006), à “imagem mecânica e instrumental da linguagem” a nos oferecer o enorme sistema mercadológico cuja rede se espalha sobre o “Ocidente desorientado, à religião das coisas, à hipnose do objeto, à idolatria”, a essa temporalidade aparentemente auto-condenada a ser “tempo circular de uma venda perpétua” (NOVARINA, 2006, p.15).

A esse tempo ante o qual o “materialismo dialético”, em ruínas, cede passagem ao “materialismo absoluto”, Novarina apresenta, de maneira belíssima:

nossa descida em linguagem muda na noite da matéria de nosso corpo pelas palavras e a experiência singular que cada falante faz, cada falador daqui, de uma viagem na fala; oponho o saber que nós temos, que existe bem no fundo de nós, não algo do qual seríamos proprietários (nossa parcela individual, nossa identidade, a prisão do eu) mas uma abertura interior, uma passagem falada (*Ibdem*, 2006, p.15).

Não seria essa a fala de Lúcio Cardoso na *Crônica*? Uma oposição, através da “linguagem muda na noite”, no obscurantismo noturno da Chácara onde os silêncios irrompem nas cartas mal acabas, nos diários sem data, nas reticências a suspender o pensamento, que é experiência singular feita por cada existência através da palavra, cada corpo delineado entre expressões verbalizadas no narrar-se em meio à dor, ao amor, no contar-se para ser (*Ibdem*, 2006, p.15). A abertura interior aparece no livro de Lúcio Cardoso sob a forma dos capítulos interrompidos, cuja conexão própria se dará mudamente através dos vestígios perdidos das existências ali delineadas: nos capítulos analisados sobre o suicídio de Valdo, a arma muda diz, através de sua deterioração, do tempo a passar, a consumir.

A “passagem falada”, a “abertura interior” é de conhecimento de todos os terráqueos, segundo Valère Novarina, pois não é somente de terra que são feitos. Sabem todos disso porque falam, sabem do interior não como lugar do eu, do meu, “mas de uma passagem, de uma fresta por onde um sopro estrangeiro me pega” (*Ibdem*, 2006, p.15). De maneira bastante próxima a Adorno na *Dialética Negativa*, Novarina em *A Palavra Falada* depõe as ilusões da construção identitária, egóica, como capazes de consubstanciar o sujeito numa construção una e acabada. O autor afirma existir no interior de nós, “no mais profundo de nós, uma via escancarada”: “somos por assim dizer furados, à luz do dia, à céu aberto – como os tetos das cabanas na festa do moët. Nós todos sabemos muito bem, no fundo, que a palavra existe em nós, fora de qualquer troca, fora das coisas, e até fora de nós” (*Ibdem*, 2006, p.16).

Esse “sopro estrangeiro” a capturar o sujeito circula pelos capítulos da *Crônica* através das palavras de cada personagem, exilados de si mesmos, existentes através do outro e, no entanto, profundamente solitários em suas vidas compartilhadas (*Ibdem*, 2006, p.16). No livro de Lúcio Cardoso, o limiar entre cada existência e uma outra se constrói no tempo de cada fala, no curso da “passagem falada” cuja insistência na narrativa aponta a imaterialidade de cada ser, ou seja, é através da palavra, em sua enunciação, falada a um outro claro e definível, como na Carta de Valdo a Padre Justino, onde o marido de Nina elege o padre como interlocutor por sabê-lo conhecedor das

“mazelas humanas”; ou a um outro incógnito e aleatório, como Ana, em sua terceira confissão, que escreve “estas coisas e não sei mais a quem as dirijo”, que os personagens se definem como falantes e se erram como incabíveis em suas próprias falas (NOVARINA, 2006; CARDOSO, 2008).

Indaga Novarina: “o que as palavras nos dizem no interior onde ressoam?” Dizem não serem “instrumentos de escambo”, ou objetos para “se pegar e jogar”, mas de seu desejo em “tomar a palavra” (NOVARINA, 2006, p.16). Mais que nós, sabem as palavras sobre a linguagem. Sabem de suas trocas entre os homens não como “fórmulas e slogans” mas enquanto “oferendas e danças misteriosas” (*Ibidem*, 2006, p.17). Sabem dessas coisas mais que nós, seu ressoar se desdobra no tempo muito antes de nós e os chamados de umas com relação às outras se deu antes de estarmos aqui. “As palavras preexistem ao teu nascimento” (*Ibidem*, 2006, p.17). Razoaram, as palavras, “muito antes de você” (*Ibidem*, 2006, p.17). Prossegue o autor:

Nem instrumentos, nem utensílios, as palavras são verdadeira carne humana e uma espécie de corpo do pensamento: a fala nos é mais interior do que todos os nosso órgãos de dentro. As palavras que você diz estão mais dentro de você do que você. Nossa carne física é a terra, mas nossa carne espiritual é a fala; ela é o pano, a textura, a tessitura, o tecido, a matéria de nosso espírito (*Ibidem*, 2006, p.14).

A palavra como “matéria de nosso espírito” resplandece na fala de Timóteo no “Diário de Betty”:

- Que dizem de mim, Betty, de que me acusam?

E num assomo de orgulho, onde era possível discernir a sua puerilidade:

- A razão está do meu lado, você vai ver!

Encarei-o, como a esperar uma explicação daquelas palavras. Deixou-se cair sentado ao meu lado:

- Um dia você vai ver Betty. Não há verdade que não venha à tona.

E com um novo riso, desta vez prolongado, onde havia certa volúpia, a cabeça atirada para trás:

- Afinal, meu Deus, tanto faz vestido desta ou daquela maneira. Em que é que isso pode alterar a essência das coisas? (CARDOSO, 2008, p.55)

Timóteo expõe a carne espiritual, nua em sua matéria incorpórea e precisa, ante a qual a roupagem identitária, terrosa, categorial e mutiladora permanece sem sentido, incapaz de transformar o essencial. A verdade, ele a porta, na sua beleza secretamente monstruosa e prestes a irromper com sua razão verdadeira. Timóteo é a própria representação da verdade, não como fundamento autoritário e transcendental do mundo mas como realidade excluída, recalcada, prisioneira, a manifestar as ilusões narcísicas de “quem se veste desta ou daquela maneira” a fim de

obter do Outro a legitimidade necessária para falsamente “alterar a essência das coisas” (*Ibdem*, 2008, p.55).

Ainda segundo Novarina, falar não é comunicar nem operar trocas entre “ideias e objetos”, tampouco seria “exprimir, designar, esticar uma cabeça tagarela na direção das coisas” mas, antes, “falar é abrir a boca e atacar o mundo com ela, saber morder” (NOVARINA, 2006, p.14). Ao ser o mundo por nós “furado”, retorcido ao falar, tudo aquilo pretensamente encontrado aqui como “real aparente” se expõe à subtração ante nossa fala (*Ibdem*, 2006, p.14).

As palavras não se põem em relação às coisas numa cordialidade condescende, mas antes intentam “partí-las e derrubá-las” (*Ibdem*, 2006, p.14). Entre ambas sempre houve inimizade e desde sempre houve “uma luta entre a fala e os ídolos” (*Ibdem*, 2006, p.14). Enquanto são capazes os gritos dos bichos de designar, “a palavra humana nega”:

Toda linguagem está na invectiva. Há um chamado, um golpe dado por qualquer palavra, por menor que seja. Cada palavra divide um pedaço do real na tua boca. Aqui é um lugar, na tua boca, onde há esartejamento do homem pelo espaço e onde escutamos aparecer o vazio, o espaço vir bater. Ouve-se um sopro. O real respira. No pensamento, uma fonte de ar está aberta: um nascimento de espaço aparece entre as palavras. A língua está em fuga, em evasão, em caracol, perseguida, perseguidora, expulsa e abrindo. É algo que cava, uma cavatina; aparece então para nós, estrangeiro e diante de nós, nosso corpo mais próximo à linguagem. Nossa carne mental, nosso sangue (*Ibdem*, 2006, p.15).

O movimento contínuo de moderdura do real pela palavra, cuja invectiva despedaça-o “na tua boca”, acontece na *Crônica* no espaço de cada declaração (*Ibdem*, 2006, p.15). O homem é esartejado neste espaço, lugar da fala, e se constitui através dele também. É no tempo de esartejamento no espaço da fala, a boca, cuja emergência do real subtraído trai a inimizade entre palavra e coisa e, conseqüentemente, no tempo também de (re)nascimento de cada homem através da palavra a definir os contornos de sua existência que a *Crônica* acontece. Esse tempo, passagem entre um acontecimento e outro marcada pelas temporalidades de um desvanecimento – o câncer de Nina, a obesidade de Timóteo, a arma enferrujada, resulta ao longo de todo o livro como “irremediável permanência” a mortificar as histórias dos personagens e as marcações da passagem dos acontecimentos numa evasão onde reside o mais profundo da subjetividade (CARDOSO, 2008, p.271). O mergulho de Lúcio Cardoso na dimensão íntima e “individuada”, para fazer uso do vocabulário adorniano, resulta ao longo de todo o livro num presente capturável apenas pela via da sensibilidade, cuja permanência aponta para as duas mortes, mencionadas no capítulo anterior: uma correspondente ao fim da existência, uma outra à não inscrição do sujeito na ordem simbólica (ADORNO, 2009, p.140). A segunda morte aponta, no contexto dessa reflexão acerca do tempo, para o excedente da palavra, para o real transbordante e mordido, para o embate entre palavra e

coisa e a possibilidade de apreensão do objeto através da constelação de Adorno. Diz Ana acerca de si mesma: “(Ah, eu sou talvez o único ser totalmente sem esperança. Não há tempo para mim, nem passado e nem futuro, tudo é feito de irremediável permanência. O inferno é assim – um espaço branco sem fronteiras no tempo.)” (CARDOSO, 2008, p.370).

Na fala de Ana, sua travessia ao longo da existência é feita de um contínuo estar desesperançoso onde a vida se desdobra num espaço absoluto, pois o tempo não age sobre ele, cujo sentido é existir pura e simplesmente. Não há transformações, nem retrocessos ou avanços, mas apenas a força inercial dos dias a trazerem a fatalidade do amanhã prenunciada repetidamente no instante de agora.

Tal é a forma de constituir o tempo no interior da narrativa: as marcações de sua passagem na história introduz alguma contiguidade entre os acontecimentos mas não estabelece um início, meio e fim; estas marcações apenas constituem elos entre os documentos por meio dos quais a história ganha coesão. O tempo na *Crônica* é (e)feito de um presente desdobrado em palavras a moverem-se através das confissões, cada capítulo existe no instante atual, no agora da palavra a fazer nascer o sujeito falante e, também, matá-lo em sua própria fala.

Essa maneira peculiar de dispor as ocorrências no interior de um enredo vai na contramão da noção de tempo sobre a qual se funda a história da literatura. Em Koselleck (2005), acerca do problema da representação no campo da história, lê-se que:

o problema da representação, isto é, da maneira como a história [Historie] narra e descreve, remete, no campo do conhecimento, a diferentes dimensões temporais do movimento histórico. A constatação de que uma história já se encontra previamente configurada antes de tomar a forma de uma linguagem limita não só o potencial de representação como também exige do historiador que se volte necessariamente à fonte em busca dos fatos. Esta contém indicadores de sucessão temporal muito diversos. Por conta disso, da perspectiva do historiador, a questão pode ser revertida: trata-se de diferentes camadas de tempo que, por sua vez, exigem diferentes aproximações metodológicas. Isso leva o historiador a estabelecer um pressuposto: conforme o resultado da investigação, serão utilizados diferentes meios de comunicação e conteúdo, nos quais, para usarmos uma expressão de Santo Agostinho, *narratio demonstrationi similis* (est) (KOSELLECK, 2005, p.173).

A parte as disparidades existentes entre o material alvo dos estudos da ciência histórica e da história da literatura, a reflexão de Koselleck vai ao encontro das perspectivas deste trabalho por tematizar a noção de tempo como plural, variável e, portanto, passível de reivindicar do historiador “diferentes aproximações metodológicas” (*Ibidem*, 2005, p.173). No âmbito da literatura, a problemática se acirra pois a arte cria uma temporalidade não simplesmente plural mas, sobretudo, polissêmica. O tempo no interior da obra comumente possui múltiplos sentidos, com orientações diversas, a promoverem o encaminhamento dos fatos no curso de uma coerência que não resulta

necessariamente numa sucessão factual, como ocorre na *Crônica da Casa Assassinada*, mas numa disposição dos acontecimentos em função do próprio trabalho estético e de sua capacidade em inaugurar e/ou conceder espaço a aspectos da realidade e do sujeito bastante singulares.

O tempo, segundo Massaud Moises (1991), é um dos aspectos mais relevantes, se não for o de maior importância, na “prosa de ficção”. Ao confluírem, no tempo, todos os integrantes da “massa ficcional”, da linguagem ao enredo, é possível afirmar como fim último, “consciente ou não”, a sua criação.

Em suma, as explicações em torno da centralidade do tempo na composição da prosa convergem no seguinte: “criando o tempo, o homem nutre a sensação de superar a brevidade da existência, e de identificar-se, demiurgamente, com o tempo cósmico, que permanece para sempre, indiferente à finitude da vida humana; gerando o tempo, o ficcionista alimenta a ilusão de imobilizá-lo ou de transcendê-lo” (MOISES, 1991, p.121).

O efeito na *Crônica* de uma dissolução da temporalidade cronológica, marcada pelo relógio, não seria este de transcendência com relação a própria finitude engendrada pela vida? No entanto, ao passo em que Lúcio Cardoso lança o leitor nessa transcendência, pairando por sobre qualquer quantificação temporal, conduz também a quem lê a um espécie de morte, de fim, decorrente da experiência de desvanecimento a fundar todo o livro.

A temporalidade em Lúcio Cardoso pode, à princípio, parecer psicológica, mas combinam-se elementos psicológicos aos metafísicos. O tempo psicológico, nas reflexões de Massaud Moisés, consiste em “consciência do tempo” enquanto “background da experiência” ou mesmo enquanto elemento a compor a “textura das vidas humanas” (*Ibidem*, 1991, p.121). Portanto, assim definido, o tempo se põe “como privativo, pessoal, subjetivo ou, como geralmente se diz, psicológico.

Bergson (1991) iniciou uma teoria filosófica concernente ao tempo enquanto “duração”. Ao tomar o tempo como “duração”, o institui enquanto “realidade subjetiva” experimentada a fluir permanentemente numa transformação ocorrida a cada instante, “num ritmo incessante e múltiplo”. Tempo consciente e mnemônico, inteiramente avesso a qualquer medida e percorrendo o indivíduo em ondas interiores, antípoda ao “tempo da natureza, ou matemático”, o qual é quantificável e retilíneo (BERGSON *apud* MOISES, 1991, p.121).

O “tempo na experiência”, como mnemônica, equivale à memória involuntária: “um repositório ou reservatório de registros, traços e inscrições de acontecimentos passados análogos aos registros preservados nos estratos geológicos” (*Ibidem*, 1991, 121). Contrária à “memória voluntária”, cujo funcionamento baseia-se nos imperativos da vontade e da necessidade, a “memória involuntária” postula uma descontinuidade temporal, a “duração”, onde as noções de “passado-presente” são suprimidas completamente (*Ibidem*, 1991, 121).

Não obstante, é possível uma distinção entre “presente-presente” e “presente-passado”: enquanto o primeiro se tornaria compreensível como “dado imediato à consciência”, num “tempo vivo”, constituído de uma infindável cadeia de “associações dinâmicas” advindas de sons, movimentos e cores o outro é feito pelas “camadas da memória” sedimentadas por meio do transcorrer de um “tempo vivo” passado a recobrir-se através de uma “cadeia de associações dinâmicas”, nas palavras de Moisés:

a consciência recebe um múltiplo e imediato impacto da realidade, ao mesmo tempo que, por descarga associativa, desenterra o passado impresso na memória e torna-o presente, ou melhor, fá-lo existir, pois antes disso constitui apenas um presente potencial, inerte e desconhecido para a consciência (*Ibdem*, 1991, 121).

Embora as experiências se inscrevam mnemonicamente “duma forma ou doutra” emergem sempre através das “associações”, se “presentificam” e assumem o aspecto de “objeto reais para o indivíduo”: “antes de refluir para a consciência, correspondem a traços geológicos profundos à espera duma escavação que as atinja e revele, escavação essa efetuada por associativismo involuntário, ou contraponto” (*Ibdem*, 1991, 121).

Logo, compreende-se a recorrente estratégia de certos “modernos ficcionistas psicológicos” em constituir esteticamente o texto através de um fluxo de palavras, num esforço em “cortar” as “abstrações intelectualizadas” fabricadas por nosso psiquismo no hiato entre “nós e a realidade” (*Ibdem*, 1991, 121). A apreensão do imediatismo de nossas percepções “num jacto” tem por sentido, “com efeito”, instituir como temporalidade única “o presente” (*Ibdem*, 1991, 121).

Como essência do “drama em ficção” surge a “criação” de uma sensação de “presente fictivo” a mover-se avante. O passado ganha espaço ao tonar-se “parte do presente”, entretanto diferem o “acontecimento passado” e o momento posterior da recordação (*Ibdem*, 1991, p.203-204). Nesse intercurso temporal, algo mudou: “a personagem”, logo será a reminiscência também diferente (*Ibdem*, 1991, p.203-204).

Na narrativa de Lúcio Cardoso, o transcorrer do tempo entre manifestação da memória e realização factual onde as transformações ocorrem é abolido pela dissolução do próprio factual. Em Lúcio, o tempo da memória é esteira por onde se desdobram as ocorrências da narrativa. Sob certo aspecto lembra a obra de Proust, por tomar como matéria-prima de sua criação o tempo, com a diferença de ser possível encontrar no escritor francês uma marcação temporal mais afeita à contiguidade, no autor da *Crônica* o tempo é subvertido de maneira violenta e acompanha a irregularidade da experiência dos Menezes não somente em sua dimensão factual, relativa aos acontecimentos, mas primordialmente quanto ao ser.

O tempo do ser é, para Massaud Moisés, o “tempo metafísico” ou “mítico”. Ao permanecer por sobre ou a par do “tempo histórico ou do tempo psicológico”, não obstante seja possível “neles inserir-se” ou através deles “revelar-se”, se constitui como “ontológico por excelência”, prévio à “História ou à Consciência” (*Ibidem*, 1991, 185). Nas palavras do crítico:

Dele nos falam os relatos míticos dos povos que continuam imersos, graças à sua cosmologia mágica, num tempo que sempre volta, inesgotável e idêntico, e dele temos uma ideia quando percebemos que as personagens do romance flutuam, sem o saber, num tempo que não se confunde com sua história ou sua psicologia (*Ibidem*, 1991, 185).

Na *Ontologia, Hermenêutica da facticidade* (1980), ao elaborar uma reflexão sobre a vida fática, Heidegger também constrói uma concepção de tempo. A vida fática é a “dimensão na qual pela primeira vez é originalmente experienciado o ente” (PALMA *apud* Vigo, 2011, p.16). Enquanto “determinação” central da “existência humana”, a vida fática é um “fenômeno básico” cuja primordialidade se dá na experiência do mundo circundante:

Na medida em que nada mais repousa para além da vida fática, ou seja, não há uma determinação mais fundamental que ela, uma análise filosófica que pretenda obter uma compreensão genuína do ente humano deve tomar a vida fática como o fenômeno a ser analisado. A vida fática constitui-se no fenômeno originário a partir do qual são derivados diferentes modos de ser (GUERCHE, 2011, p.16).

Na vida fática sempre haverá um embate entre dois movimentos: um cujo sentido vai ao encontro da conservação “do que se é” e um outro a orientar-se na evitação “do que virá”. Neste processo dialético, cujo par antinômico é relucência e prestrução, o movimento para trás, a relucência, advém do mundo para a vida, enquanto a prestrução se orienta avante, num sentido da vida para o mundo:

como tal, “re” e “prae” referem-se a uma espécie de movimentos para frente e para trás entre a vida e o mundo, constituindo, em conjunto, a estrutura-movimento da vida perdida no mundo, num ciclo incessante de excessos e defeitos. Ao movimento assim exibido, chama Heidegger “ruína”, [...] decadência. (CAPUTO *apud* ZANETTE, 1993, p. 67-68).

Entender a vida nos horizontes da fática não permite descanso ou tempo para permanecer “parado” (ZANETTE, 1993, p.68). A própria definição de vida, afirma Heidegger é histórica. Os percalços na investigação do termo “vida” estão na irredutibilidade da “dimensão originária” ao escopo “lógico-teórico”, em outras palavras, a multiplicidade de sentidos dessa palavra obsta um direcionamento unívoco do entendimento (HEIDDEGER *apud* ZANETTE, 1993, p.68). Entretanto, o “tempo na vida” difere do “tempo dos objetos ou das coisas” (ZANETTE, 1993, p.68).

Tal concepção de tempo consiste no “tempo cairológico” (*Ibdem*, 1993, p.68). Cairós designa o “tempo indicado ou oportuno”, o tempo transcorrido, efetuado, “que foi cumprido, como em marcos 1,15” (*Ibdem*, 1993, p.76). É o *Augenblick*, momento da decisão, referido por Kiekegaard e, posteriormente, por Heidegger. O cairológico se define como lócus das “decisões tomadas ou evitadas” (*Ibdem*, 1993, p.76). À vida fáctica expõem-se “uma queda (Sturz) ou uma ruína (Ruinanzen)” peculiar: a “tentação” de um entendimento edificado “a partir de um ente do momento”; como temporalidade não verificável cronologicamente, o tempo cairológico é apreendido como “ocasião”, “momento propício”, conveniente, é o “aqui e o agora de cada instante”, é a logicidade temporal do momento; é a pontuação a presentificar “em cada situação” a manifestação da existência (*Ibdem*, 1993, p.76).

A ruína (Ruinanzen) possui como dinâmica primordial a exclusão do tempo: “extinguir o carácter temporal e histórico do tipo de vida que atinge o alvo” (*Ibdem*, 1993, p.76). Na ruína há sedução por sua capacidade de distanciar o sujeito de seu “verdadeiro cuidado” conduzindo-o ao “nada”: “A queda no nada da ruína não é uma propriedade objetiva, observável de um objeto, mas uma característica de um ser cujo ser é movimento” (ZANETTE *apud* CAPUTO, 1993, p.76).

Em Lúcio Cardoso se entremeiam o tempo psicológico e o ôntico, especificamente o tempo cairológico. Na *Crônica*, o presente fictivo a seguir adiante institui o “tempo psicológico” de Moisés e, através da supressão do componente factual por meio de uma narrativa feita de declarações bastante subjetivas, cuja realidade não funda certezas mas apenas possibilidades, a existência pontua sua manifestação no “tempo cairológico”, feito da instantaneidade de cada momento e incapturável através de uma cronologia (MOISES, 1991; ZANETTE, 1993). A dimensão metafísica da *Crônica* força a uma espécie de supressão do tempo psicológico, o ôntico transborda e recai numa temporalidade também ôntica: o tempo cairótico. Porém, a ruína dos Menezes atravessa o instantâneo da existência de maneira a suprimir também o tempo da “ocasião” oportuna, tempo cairótico, e resvalar para o nada, cuja força instaura no enredo um vazio.

No capítulo 48, Diário de André (X), todas essas temporalidades se entrelaçam de forma relativamente clara. O início acontece por meio de uma sucessão de pontos, uma linha pontilhada, cuja presença sinaliza uma realidade prévia e sua extensão desdobra-se num tempo imensurável. Essa realidade prévia se manifesta como “presente-passado” não através de uma recordação, pois os pontos nada revelam, mas na insubstancialidade de algo a irromper como palavra num dado instante, ao começar a narrativa (MOISES, 1991, p.185). Parece haver um movimento imaterial, incapturável, porém sensível nessa linha pontilhada que culmina em palavra. O tempo “presente-passado” no pontilhado concede à dimensão ôntica da temporalidade a possibilidade de uma manifestação (*Ibdem*, 1991, p.185). O tempo cairótico aí presente é o de uma instantaneidade a

desenrolar-se como dimensão existencial.

André prossegue o relato ao narrar a morte de Nina. Na sensação de dever cumprido, todos assumem o aspecto tranquilo de algo cuja resolução ganha inalterável determinidade. Ao voltarem a seus lugares e afazeres habituais, uma trégua se instaurava na agitação de outrora. Entretanto, embora houvesse André sido noticiado da morte de Nina por Ana, ainda se refere ele à partida da amante como evento futuro:

- Assim ela ia partir e, por mais que eu fizesse, aquele era o nosso adeus, nosso último adeus (CARDOSO, 2008, p.429).

Ao refletir sobre estes últimos instantes, André reconhece ante Nina a fronteira a separar vivos e mortos e diz ser possível agora “pela primeira vez” um entendimento mútuo (*Ibidem*, 2008, p.430). Ambos se entenderiam quando permanentemente distanciados pela morte, ao habitarem universos de limites bastante sensíveis. André ajoelha-se junto a Nina, percebe nela respiração e toma-lhe o pulso: apesar de irregular, ainda bate. Tenta levantar-lhe as pálpebras:

Em terceiro lugar, cuidadosamente, tentei levantar-lhes as pálpebras, para que ela me visse, se fosse possível, para que eu a visse, se já não pudesse mais me ver. Porque, se do lugar onde já se encontrava não pudesse mais penetrar a minha imagem, e se eu já fosse para ela um ser apagado e sem valia, pelo menos eu queria ainda 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 um morto (*Ibidem*, 2008, p. 430).

No interior dessa cronologia, ao estabelecer a sequencialidade dos movimentos na aproximação de André do corpo de Nina, a rememoração perturba a contiguidade das ações e estabelece o passado no interior de uma marcação temporal definida: André narra sua aproximação de Nina estabelecendo as primeiras, segundas e terceiras ações. Ao procurar no olhar da amante os contornos de si mesmo, o adolescente intenta resgatar o universo no qual outrora encontrara acolhida a fim de restabelecer as fronteiras da própria existência.

A narrativa prossegue com André a tentar obter de Nina o olhar capaz de fazê-lo retomar o próprio ser. Rebelar-se ante “as pálpebras que teimavam em se abaixar” velando a mirada capaz de desfazer seu banimento de si mesmo, sua realidade de “criatura ausente”, de “proscrito” (*Ibidem*, 2008, p.430). Objetivava também iluminar aquele interior abissal, lançado na “noite definitiva” à revelia de tudo quanto existe.

Aproxima-se de Nina, chama-a pelo nome ao pé do ouvido. Grita, sussurra, oscila no tom como uma sombra vacila entre o claro e o escuro. Lança a palavra desesperadamente, grita por

socorro na esperança de obter dela o amparo e, assim, salvá-la desse mergulho na escuridão. Repete o nome de Nina a fim de lança-lo como “ínfima centelha” no espírito dela, absorta em sua nulidade, e no próprio, confrangido em sua desfiguração (*Ibdem*, 2008, p.431). André se desespera:

Ah, não havia dúvida, ela morria, a palpitação escapando ao pulmão, encontrava-se já quase acima do cotovelo. Ela morria e, com o pânico que de súbito invadia meu coração, senti a necessidade de despertá-la de qualquer modo, de arrebatá-la a qualquer preço daquele poder que a destruía diante dos meus olhos, sem que eu pudesse fazer alguma coisa. Olhei em torno à procura de algo que me auxiliasse, uma ideia, uma inspiração. O tempo urgia, se eu ainda quisesse tentar alguma coisa (*Ibdem*, 2008, p.431).

A rememoração de André ganha o fluxo veloz de uma fala ofegante e consolida o passado relembrado como presente a acontecer. O tempo cairótico assume uma dimensão opressiva de urgência e marca a estética das próximas linhas com uma agonia pressurosa. André quer evitar a irremediabilidade da morte, luta para insuflar vida à Nina:

Então, desatinado, coleí meus lábios ao seu pobre braço murcho e suguei-o, procurando reter a frágil palpitação, até que nele se alargou uma nódoa escura. Voltei a sugá-lo e, por alguns instantes, cativo, o pulso em fuga passou a vibrar dentro da minha boca, e latejar prisioneiro, como um pássaro. Mas logo desaparecia, e eu avidamente ia encontrá-lo mais adiante, fremente ainda, ainda cativo, e de novo rompendo a clausura, destacar-se noutro ponto, rebelde (*Ibdem*, 2008, p.431).

A pulsação de Nina a fugir dos lábios de André, num movimento desordenado pelo corpo a um passo da completa ruína, instaura nesse momento decisivo a relutância em findar o tempo da vida definitivamente ou retomar a existência numa ressurreição. O tempo cairótico, enquanto lócus das decisões tomadas ou evitadas, se estende num jogo terrível onde a resolução desse embate entre vida e morte não finda mas insiste através dos esforços de André em capturar esse núcleo vivo e evanescente a percorrer o corpo de Nina. A extensão do tempo cairótico se interpõe entre os esforços de André em sustentar alguma vida naquele corpo extenuado e a recusa da vida ainda ali residente em se deixar inflamar pelos lábios do amante. O “aqui e agora de cada instante” ganha uma dimensão infinita num jogo de tapeação entre morrer e permanecer vivo (ZANETTE, 1993, p.76).

O tempo transcorrerá por um período incalculável, quando percebe André que dos olhos outrora forçosamente abertos por ele “espumava um caldo grosso, pesado” a ganhar curso “ao longo das faces” na forma de “duas gotas grandes e sem brilho” (CARDOSO, 2008, p.431).

André é tomado por uma imensa alegria e sussurra ao ouvido de Nina o nome dela. Ao

corpo esvaído de vibração, vinha “agora uma aura surda, arrebatada” como a música posta a vibrar mais uma vez, embora “estridente e desafinada” (*Ibidem*, 2008, p.431). Nina o fixa com um olhar aturdido e fundo ao dizer:

– André – não foi a palavra que fez seus duros lábios se moverem – André – e a mão abandonada sobre a minha tentou uma pressão que não se concretizou – André – e eu abaixei a cabeça ainda mais, tanto que já quase repousava no seu ombro – André, por que fez isto, por que chamou de novo? (*Ibidem*, 2008, p.431).

Ante a tentativa de André em explicar-se, Nina sentencia:

André – tornou ela, e dir-se-ia que a cada palavra pronunciada seu alento ia-se esgotar – é preciso que você me deixe morrer (*Ibidem*, 2008, p.431).

Agonizante, ainda questiona:

– Eu já havia ido, por que você me trouxe de novo? (*Ibidem*, 2008, p.431).

A repetição de Nina do nome de André por quatro vezes poderia levar a crer numa simples invocação de uma mulher sem fôlego àquele próximo a si. No entanto, a pronúncia repetida desse substantivo marca uma sucessão temporal onde Nina retorna da morte à mansão dos Menezes e, especificamente ao amor supostamente incestuoso. A um só tempo, a repetição do nome de André introduz uma gradação ascendente, pois a pronúncia do nome solicita cada vez mais uma maior proximidade, e descendente, por conseguinte a maior proximidade marca a urgência de separação. Esses dois sentidos, mutuamente contrários e a fluírem livremente em ambas as direções por meio das mesmas palavras, se orientam ascendente por meio do chamamento de Nina e de seus esforços no mover dos lábios, na tentativa mal sucedida da mão em realizar uma pressão sobre o amante, na terceira repetição do nome e na quarta também, onde interroga o porquê do chamamento, a orientação descendente ocorre através das mesmas construções e é viabilizada pela ênfase na dureza dos lábios, na fraqueza das mãos, na terceira repetição do nome, onde a pergunta se cala e na quarta, a partir da qual se torna possível elaborar um questionamento. O movimento ascendente caracteriza uma aproximação de Nina, o descendente, uma urgente necessidade de afastamento. Cada instante com André é também um instante a menos.

Nina afirma a necessidade do adolescente em deixá-la morrer. Indaga o porquê do amante tê-la trazido de novo, ao que André responde:

— Ah, é assim que você me quer? É assim que me ama, que disse tantas vezes que me adorava? Mentiu então, e não há de ter descanso, porque mentiu durante o tempo todo, e nunca me amou. Você nunca me amou, Nina. Por que fez isto, por que judiou deste modo de mim, por que é que quer ir-se embora, e deixar-me sozinho neste mundo? Tome cuidado, Nina, pois se Deus existe, não há de permitir que você tenha repouso do outro lado. A gente não engana os outros deste modo. É isto o que eu quero, e hei de rezar todas as noites para que Ele atormente a sua alma e nunca a deixe em sossego (*Ibidem*, 2008, p.432).

O “presente-presente” de Massaud Moisés se faz ver nesse momento bastante sensível onde André fala de sua dor ante a possibilidade de perdê-la. O autor do diário transpõe um evento pretérito de maneira tão realística que chega a recortar o momento de recordação de um passado para refazê-lo como presente vivo e atuante (MOISES, 1991, p.186). Esse presente memorial, cuja realidade não se faz aqui através da força da lembrança mas de uma distorção do tempo onde o pretérito se refaz como atualidade, chega mesmo a aturdi-lo quanto à autoria de suas palavras, é “como se um outro falasse” por seus lábios (CARDOSO, 2008, p.432).

Nina chama-o mais uma vez ao fechar os olhos num abandono definitivo daquela existência e pronuncia o nome de Alberto. O tom de sua voz chega aos ouvidos de André como vindo “fora deste mundo, no limiar talvez do outro”:

(Este tom, tão diferente de todos os que ela usara em suas relações comigo, quero procurar fixá-lo bem, aqui, porque jamais me esqueci dele, nem pôde nunca abandonar-me a memória e o pensamento: aquele nome de homem, não era bem ela, pelo menos a que eu conhecia, quem o pronunciara – ou melhor, talvez fosse ela, precisamente ela, mas essa outra real e secreta, que eu jamais conhecera, mas que a morte fazia afinal vir à tona, e que permanecera soterrada durante todo este tempo, afundada em seu mistério, em seu desespero, e na lembrança das vezes em que assim também estremecera de amor – de um outro amor. Finalmente eu a surpreendia, como se surpreende um animal na armadilha: sem forças para sofrer a invasão da morte, que rompe mesmo as portas mais bem trancadas, cedia, fazendo emergir aquele nome em sua consciência derradeira – e eu, ah! - juro naquele momento um outro suor de morte, que suave por todos os poros do meu terror e da minha indignação, porque era obrigado a aceitar para sempre a profundeza daquela suspeita, para a qual nunca encontraria lenitivo, e que modelaria para a eternidade, irremediavelmente, a desgraçada forma daquele amor que me consumia (CARDOSO, 2008, p.433).

Neste trecho várias temporalidades se cruzam: o tempo cairótico da existência precisa de um “aqui ocasional” se materializa no tom de Nina sempre presente na “memória” e no “pensamento” de André: o sentido de uma instantaneidade pontual e terminante fica em relevo nessas palavras (HEIDEGGER, 1986, p.49). A dimensão de rememoração viabilizada por meio de verbos conjugados no pretérito mais-que-perfeito dão ao passado uma tônica presente de experiência revivida onde a reminiscência despertada pelo ato de escrita no diário instaura uma atualidade através dos cenários e sensibilidades vivenciadas outrora, a busca do adolescente em fixar bem o

tom de Nina ao pronunciar “Alberto” fala da preocupação de André em manter atual a experiência pretérita através da escrita, produzindo o passado-presente. O “presente-presente” dá passagem ao tempo cairótico quando diz André da captura do nome falado pela amante num momento de ruptura das “portas mais bem trancadas” pela invasão da morte, cuja força originária da ausência de razão ao fim de todas as coisas faz emergir a palavra transbordante de sentido e, portanto, segredada no mais profundo do ser. O tempo cairótico assume nesse instante sua determinidade com bastante clareza: Nina fala “Alberto” como último fôlego de vida e sepulta consigo todos os afetos em torno desse nome (MOISES, 1991; CARDOSO, 2008; ZANETTE, 1993).

O relato prossegue com a finitude a selar o corpo com a escuridão de um sepultamento onde há a invasão de um negrume a ocupar todas as partes “a partir dos pés”, na direção dos “rins” e, então, “sepultar-lhe o seio” e “rodear-lhe a face” (CARDOSO, 2008, p.433). Então, diz André, “eu me achava só” (*Ibidem*, 2008, p.433). Há poucos instantes a morte era uma presença pois havia um embate entre vida e morte. O retorno de Nina se dera no tempo de fala de algumas palavras, havia uma resistência à assimilação pela destruição. A morte era existência a habitar o quarto numa busca por conferir aos instantes daquele corpo um termo. A vida ainda morava em Nina. Após ter, a morte, tomado todo o corpo, a vida capaz de conferir ao fim uma dimensão substancial de presença cessa e tudo se reduz à solidão de André. Escreve o adolescente:

E então, depois de algum tempo em que contemplei o corpo sem propriamente compreender o que representava, é que senti que ela realmente começava a morrer, porque sua presença, como um fluido que se esgotasse, também principiava a se afastar das coisas, a desertar dos objetos, como sugada por uma boca enorme e invisível (*Ibidem*, 2008, p. 433).

E, mais adiante: “Seu espírito abandonava enfim o exterior à sua pobreza, devolvendo-o intacto, mas bruto e sem alma, enquanto inaugurava, com uma crueldade sem complacência, o quarto inteiro como um resumo do existente, mas no gelado espanto de sua versão definitiva” (*Ibidem*, 2008, p.433).

A segunda morte, mencionada no primeiro capítulo deste trabalho, opera seu trabalho de destruição ao realizar uma espécie de apagamento do sujeito da ordem simbólica. A travessia de Nina lançava à “pobreza”, com crueldade e resolução, o exterior vazio de sua existência (*Ibidem*, 2008, p. 433).

Ante a análise destas páginas do Diário de André e de toda exposição acerca do tempo na *Crônica da Casa Assassinada*, um questionamento insiste: não seria a construção marcadamente feita para manter a dimensão atual e presente de todas as experiências narradas na obra um esforço de Lúcio Cardoso em por o trágico ao abrigo do século XX e, dada a atualidade do livro, da própria contemporaneidade?

Karel Kosik (1996), ao analisar a possibilidade do trágico no século XX, afirma ter-se iniciado o século passado com “tiros em Sarajevo, em 1914” e findado com “a derrocada do império soviético e com tiros em Sarajevo”(KOSIK, 1996, p.1). Nomeado por muitos como “o século de Franz Kafka”, o autor de *A Metamorfose* efetivamente capturou a essência desse tempo ao perceber sua hostilidade para com o trágico, em cujo lugar “institui o grotesco” (*Ibidem*, 1996, p.1). A quintessência do “século de Franz Kafka” acha-se, segundo Kosik, corporificada em um de seus personagens: trata-se de “Grete Samsa, uma espécie de anti-Antígona do século XX” (*Ibidem*, 1996, p.1).

É a Hegel e Kiekegaard que Karel Kosik se reporta para buscar elementos por meio dos quais se possa “falar sobre a surpreendente descoberta de Kafka”. Ambos dedicaram-se ao trágico e a compreender as diferenças “entre a tragédia antiga e a moderna”. Kiekegaard elege como aspecto representativo da modernidade o “isolamento e a atomização”, as frágeis e supérfluas relações entre os seres humanos se dão através de “meras cifras e indivíduos isolados”. Mesmo com o surgimento de “associações e organizações”, a “atomização” não é ultrapassada nem recusada. A despeito do tamanho das “associações”, grande ou pequeno, a reunião no interior dessas organizações arregimenta “números” e não “sujeitos vivos e concretos”. Portanto, segundo Kiekegaard, “as criaturas isoladas e os grupos ou multidões são duas faces da mesma moeda” (*Ibidem*, 1996, p.1).

Kosik retoma o questionamento de Kiekegaard e indaga: “Pode-se descobrir a dimensão trágica desse tempo? Dito de outro modo: pode haver uma Antígona moderna? Se pode, o que a distinguiria da Antígona da antiguidade?” (*Ibidem*, 1996, p.1)

A situação de uma Antígona moderna, para o “filósofo dinamarquês”<sup>38</sup>, seria a de uma “heroína trágica, filha da dor”. Ambas<sup>39</sup> compartilham sua filiação a Édipo, assassino do pai e esposo da mãe, porém a Antígona moderna guardaria consigo o segredo terrível do pecado, nas palavras de Kiekegaard: “Édipo matou a Esfinge, libertou Tebas e vive um casamento feliz com Jocasta. A infâmia oculta não é conhecida por ninguém. Só Antígona sabe dela” (*Ibidem*, 1992, p.2)

Sabedora do pecado paterno, a Antígona moderna divide-se no angustioso dilema entre a “ilimitada admiração pelo pai” e a “consciência” de sua blasfêmia. O fardo deste conflito é insuportável, não há como subsistir e a reconciliação de onde viria a paz somente adviria da morte: “Só na morte ela pode ter paz” (*Ibidem*, 1996, p.2).

Uma distinção fundamental entre a Antígona de Kiekegaard e a de Sófocles reside na postura em face da desgraça: a Antígona de Kiekegaard “não age, limita-se a sofrer”:

---

38 Refiro-me a Kiekegaard.

39 Trata-se da Antígona clássica e da moderna.

Sua vida espiritual é um tormento inenarrável, que ela precisa suportar em segredo, sem poder comunicá-lo e sem receber qualquer palavra de apoio ou de gesto de consolo. A colisão é eterna. Kiekegaard o diz com clareza: “Sua vida não é como a da Antígona grega; o movimento é interno e não externo; o cenário é dentro e não fora” (*Ibdem*, 1996, p.2).

Creon é destituído de sua centralidade por meio da conversão do conflito político a estender-se pela pólis num drama circunscrito na subjetividade. Da dimensão pública, o conflito passa a um dilema intimamente privado. Não parte de Creon a exclusão da Antígona moderna mas sua “própria vida a encaminha para a morte.” Como uma flor, “ela murcha e se fana” (*Ibdem*, 1996, p.2).

A Antígona do filósofo Dinamarquês é, na opinião de Kosik, não uma “figura trágica” mas uma “figura infeliz”. A existência dela não avança para além da “miséria das relações humanas” desfiguradas na solidão e no “anonimato massificador”. A um só tempo “produto” e “vítima” dessas relações, nada em sua existência caminha na direção de uma transformação de sua história. Nada nela transparece qualquer poder apto a “romper o isolamento” e oferecer ao possível nascimento de uma “comunidade humana” nova, de uma “pólia moderna”, alguma contribuição (*Ibdem*, 1996, p.4).

Hegel considerava a Antígona de Sófocles “a obra poética mais perfeita de todos os tempos” e, como Kiekegaard, refletiu sobre a possibilidade do trágico na “época moderna” (*Ibdem*, 1996, p.4). Em “Sobre as abordagens científicas do direito natural”, texto datado de 1802, o filósofo alemão interpreta a modernidade como embate entre “duas figuras” pertencentes ao “ser humano” e “expressões de sua natureza dúplice” (*Ibdem*, 1996, p.4). O “poder orgânico, subterrâneo” seria uma delas, a outra consistia na “luz do discernimento e do espírito”. Cada pólo desse antagonismo não subsiste sem o outro e, a um só tempo, ambos se repelem e excluem. Uma designação mais esclarecedora destas possibilidades seria o “ser humano como produtor e consumidor (como burguês)” e “como cidadão (criatura política)”. A realidade humana dual, burguesa e cidadã, é o aporte daquilo nomeado por Hegel de “tragédia no ético”, característica da modernidade (*Ibdem*, 1996, p.4).

Ao tornar-se autônomo, o “poder inorgânico” e “subterrâneo” consolida um intrincado sistema econômico de relações, cujo efeito faz nascer o “sistema das carências” e sua poderosa insurgência contra o “espírito e a luz” (*Ibdem*, 1996, p.4). Na disparidade desse conflito, o poder contraposto ao “espírito” ganha prevalência e “o homem como produtor e consumidor (como burguês) se sobrepõe ao homem como cidadão com absoluta superioridade” (*Ibdem*, 1996, p.4).

Karel Kosik afirma convergirem nas elaborações de Hegel e Kiekegaard acerca do trágico o deslocamento de sua significação e a conseqüente perda de sua especificidade. O escritor dinamarquês constrói uma Antígona infeliz e perdida no fatalismo de sua morte, o trágico se associa

ao sofrimento irremediável e à tristeza. A “tragédia no ético” hegeliana configura um conflito estruturado “na ironia e na decepção” (*Ibdem*, 1996, p.5). A “transformação do sentido do trágico” ganha curso através das reflexões de ambos os filósofos num processo cujo clímax acontece no século XX (*Ibdem*, 1996, p.5).

Kosik encontra no senso comum do século passado o sentido de tragédia atrelado à catástrofe pura e simples:

todo acidente de trânsito com vítimas fatais é uma tragédia, toda catástrofe natural que ocasiona mortes é uma tragédia. E a tragédia é tanto maior e mais emocionante quanto mais elevado for o número de vidas humanas sacrificadas. Parece, assim, que sua essência é o número, a quantidade (*Ibdem*, 1996, p.3).

As transformações operadas no sentido do trágico no âmbito da opinião pública não são gratuitas. O pensador tcheco afirma ser tal mudança bastante representativa daquele tempo e mesmo do atual: “o século XX – que há pouco chamei o século de Grete Samsa – afasta o trágico e o substitui por um sucedâneo, uma limitação pobre” (*Ibdem*, 1996, p.4).

Quando os mais diversos desastres e catástrofes são adjetivados como trágicos, cria-se a ideia de que tal época está permeada pela tragédia quando na realidade a ocorrência destes acidentes pode “ser reduzida a causas técnicas” (*Ibdem*, 1996, p.4). A possibilidade da vida humana em tornar-se destino é expurgada, ocorre um amesquinamento, reduz-se tudo à causalidade.

Duas são as situações a dificultarem e até excluírem a possibilidade do trágico no nosso tempo. A primeira seria vivermos numa época pós-heróica onde as realizações grandiosas e louváveis são “arrastadas na correnteza da banalização e da desindividualização” esvaindo-se de força e originalidade (*Ibdem*, 1996, p.3). A opinião pública é amesquinhada sob influência de um poder qualificado pelo crítico como “alma de lacaio” (*Ibdem*, 1996, p.3).

O lacaio desconhece heróis. Sua perspectiva do mundo é primordialmente uma redução de tudo à “escala da banalidade” (*Ibdem*, 1996, p.3). O “ponto de vista do lacaio” apenas lhe possibilita ver “motivações amesquinhas, inveja, pequenas safadezas”:

No tempo de Goethe e Hegel, os lacaios conheciam a intimidade do seus patrões e por isso não podiam vê-los como heróis; hoje em dia, contudo, o olhar dos lacaios se instalou na visão do mundo dos patrões e dita normas de gosto e de moral: consome avidamente as fofocas e as intrigas da imprensa dos boulevards e julga tudo com seus critérios frívolos e sumários. O outro fator prejudicial ao surgimento do trágico consiste na “banalização e na domesticação da morte”. Tendo perdido sua capacidade de afetar profundamente o ser humano, a morte nos tempos hodiernos é rapidamente digerida. A “morte do outro, do próximo” não se insurge contra o sujeito como uma possibilidade de desestruturação mas é “cotidiana”, supérflua, insignificante: “ela nos chega no meio de múltiplas imagens, sucessivas informações e sensações confusas; em seguida, desaparece, sem deixar traços.” (*Ibdem*, 1996, p.3).

Com relação à obra de Kafka, especificamente *A metamorfose*, o personagem principal não é Gregor Samsa mas sua irmã, Grete. A irmã de Gregor intervém nos acontecimentos, seu desempenho defini “um ponto crucial, autêntico” da metamorfose (*Ibdem*, 1996, p.3). A desfiguração grotesca efetivamente ocorre quando Grete não mais vê em seu irmão um “ser humano”, a indefinição de sua condição de “gente ou bicho” fá-la chegar à terrível conclusão da presença “insuportável” daquele outrora homem (*Ibdem*, 1996, p.3). Daí em diante, a irmã de Gregor “renega a humanidade do irmão” e se persuade da animalidade do ser habitante daquele quarto (*Ibdem*, 1996, p.3). Segundo o crítico tcheco:

Com perfeita coerência, Grete Samsa, a moderna anti-Antígona, se dispensa de sepultar o irmão que morre: encarrega a empregada de “varrê-lo”. Não se tratava de um cadáver humano, mas da carcaça de um bicho. A empregada se refere aos restos mortais como “isso”: “isso já era”. Quando as relações humanas estão grotescamente desumanizadas, seria grotesca a ideia de enterrar a humanamente o ser humano metamorfoseado que ilustra de modo tão grotesco o movimento geral. (*Ibdem*, 1996, p.4)

A “anti-Antígona” kafkakiana não mais tem em Gregor a figura de um humano e irmão. Se em Gregor ainda houvesse humanidade ou fraternidade, teria ele “alguma consideração” pela família e se retiraria da casa para não perturbar-lhe a tranquilidade (*Ibdem*, 1996, p.4). Afirma o filósofo tcheco sobre Grete: “A família, afinal, precisa de paz; tudo aquilo que a incomoda é ruim, precisa ser removido” (*Ibdem*, 1996, p.4).

A regularidade pacífica daquele lar não é estremecida, a morte de Gregor não causa qualquer transtorno. Como “encarnação dessa paz, dessa segurança” Grete Samsa prossegue com vigor o curso de sua vida eximindo-se de qualquer estorvo ao “seu crescimento” (*Ibdem*, 1996, p.4). A irmã de Gregor “salta por cima dos cadáveres” com a indiferença de quem transpõem qualquer contratempo ao longo de uma caminhada (*Ibdem*, 1996, p.4). Ainda conforme Kosik: “Incólume, inatingida pela morte do irmão, Grete Samsa caminha, impávida, na direção do futuro. Esse futuro, porém, é uma reprodução do passado. A vida da jovem repetirá a esterilidade e a banalidade que a tem caracterizado; e consumirá em vão suas ricas reservas de energia juvenil.” (KOSIK, 1996, p.5)

A *Crônica da Casa Assassinada* não seria uma Antígona contemporânea, na obra de Lúcio Cardoso nenhum dos personagens configura um herói ferrenhamente convicto da importância de seus posicionamentos a ponto de empenhar-se na luta contra um Creonte. A *Crônica* não é feita de heróis mas de perdedores e, ao contrastar com o tempo hodierno, preserva a heroicidade em meio à desindividualização e banalização da época contemporânea. Lúcio Cardoso forja um enredo construído na decepção e na perda a fim de nos confrontar com o modus operandi de um tempo

onde a vulgarização se institui através de uma sedução a operar nas consciências os regramentos com relação ao consumo, à educação e à informação. Lipovetsky (2005) em *A Era do Vazio* traça uma cartografia bastante lúcida da constituição do que Karel Kosik nomeia ser a “alma de lacaio”:

Como denominar a onda básica característica da nossa época que substitui, por toda parte, a coerção pela comunicação, o proibido pelo prazer, o anônimo pela sob medida, a reificação pela responsabilização e que tende a insituir um ambiente de proximidade, de ritmo e de solicitude liberado do registro da lei? Música, informação vinte e quatro horas por dia, gentil organizador, SOS amizade. Até mesmo a polícia tende a humanizar a marca da sua imagem, abre as portas das delegacias, explica-se para a população, enquanto o exército se dedica às tarefas civis. Se “os policiais rodoviários são simpáticos”, por que os militares também não podem ser? Definiu-se a sociedade pós-industrial como uma sociedade de serviços, porém, mais diretamente ainda, como o self-service que pulveriza inteiramente a antiga disposição disciplinar, e o faz não pelas forças da Revolução, mas, sim, pelas ondas radiantes da sedução. Longe de estar circunscrita às relações de interação entre as pessoas, a sedução se tornou um processo geral com tendência a regrar o consumo, as organizações, a informação, a educação, os costumes. Toda a via das sociedades contemporâneas passou a ser comandada por uma nova estratégia que destronou a primazia das relações de produção em favor de uma apoteose das relações de sedução (LIPOVETSKY, 2005, p.15).

A sedutora “alma de lacaio” atrai os olhares para as mesquinhas de uma existência reduzida à postura servil de quem ignora o heróico e o grandioso (KOSIK, 1996, p.5). *A Crônica* preserva um lugar ao mesquinho, ao vulgar, ao ínfimo, não como assentimento a estes aspectos da hodiernidade mas enquanto obra literária particularmente interessada em desnaturalizar as seduções desse processo de aviltamento do próprio humano por meio da abolição do heróico. O livro de Lúcio Cardoso traz o corpo de Polinices esfacelado pelas aves de rapina para o centro de Tebas a fim de tornar manifesto o horror de seu opróbrio.

Na *Crônica da Casa Assassinada*, a morte ganha a dimensão terrível de um acontecimento sinistro. O falecimento de Nina, os fins de Aurélio, Ana e, também, o próprio assassinio da história daquela família convergem no horror. Lúcio Cardoso confere ao fim da existência seu caráter funesto de infinitude, irremediabilidade e angústia. A morte existe na narrativa como redenção à dor, tal como se manifestou no suicídio de Aurélio na perspectiva do Médico, enquanto presença pavorosa capaz de arrostar a vida humana e suas marcas para os limites do infinito, revelada no trecho do Diário de André acerca do fim de Nina, como existência trágica onde a vida assume a figura miserável de um ser mesquinho e paralisado, representada em relatos de e sobre Ana ou, por fim, enquanto apagamento do sujeito da ordem simbólica, aspecto este trabalhado no capítulo anterior. Supondo uma pesquisa que eleja como temática a presença da morte em Lúcio Cardoso, certamente outras formas serão encontradas. Interessa-nos aqui tão somente entender o termo da existência como elemento visceral a permear toda a narrativa e opor o enredo à banalidade da morte como característica do século XX e da contemporaneidade. Lipovetski mais uma vez parece ir ao

encontro de Karel Kosik nas reflexões acerca do século XX e mesmo da época hodierna ao afirmar:

Levando-se em conta apenas os séculos XIX e XX, devemos evocar e citar, mesmo que fora de ordem, o desenraizamento sistemático das populações rurais, depois urbanas, os langores românticos, o spleen dandy, Oradour, os genocídios e etnocídios, Hiroshima devastada em dez quilômetros quadrados, com 75 mil mortos e 62 mil construções destruídas, os milhões de toneladas de bombas jogadas sobre o Vietnã e a guerra ecológica com produtos herbicidas, a escalada do estoque mundial de armas nucleares, Phnom Penh espoliada pelo Khmers vermelhos, as figuras do niilismo europeu, os personagens mortos de Beckett, a angústia e a desolação interior de Antonioni, Messidor de A. Tanner, o acidente de Harrisburg... com certeza a lista se alongaria desmesuradamente se quiséssemos inventariar todos os nomes do deserto. Alguma vez teremos organizado, edificado, acumulado tanto e, ao mesmo tempo, teremos sido alguma vez tão fascinados pelo nada, pelo impulso em suprimir tudo o que existe, de chegar à exterminação total? Neste tempo em que as formas de aniquilação assumem dimensões planetárias, o deserto, fim e meio da civilização, designa essa figura trágica que a modernidade substitui à reflexão metafísica sobre o nada. O deserto se alastra e nele lemos a ameaça absoluta, o poder do negativo, o símbolo do trabalho mortífero dos tempos até seu termo apocalíptico. (LIPOVETSKI, 2005, p.19).

Em ambos, Kosik e Lipovetski, a presença da morte como traço característico da contemporaneidade marca profundamente suas perspectivas. Não seria a indiferença ante a cotidianidade da destruição um efeito e, a um só tempo, um agravante da tendência a uma aniquilação absoluta de tudo? O comportamento indiferente de Grete Samsa, incólume à morte do bicho outrora irmão e humano, a solicitar friamente a limpeza do quarto daqueles restos grotescos revela a marcha de uma desertificação cujo sentido é o “símbolo do trabalho mortífero dos tempos até seu termo apocalíptico”. O quarto vazio, de onde Gregor é varrido, instaura o nada que não é puramente ausência de um habitante no cômodo mas supressão do sentido daquela ausência como falta de uma presença humana. No quarto não há ninguém pois não é mais possível qualificar como alguém o que permanecera naquele lugar.

Na *Crônica da Casa Assassinada*, a destruição assume a proporção trágica de um fato terrível e angustiante. Lúcio Cardoso se opõe à tendência contemporânea de uma indiferença à morte e incomoda o leitor com o confronto com as mais diversas formas de morrer. Na *Crônica*, os gritos de Antígona em face do corpo ultrajado de Polinices ganham eco: não se trata de um besouro, como quis Grete Samsa, nem de um ímpio, como afirmara Creonte, mas do assassinato de uma casa e das histórias escritas sob seu teto. A matéria da casa assassinada é, primordialmente, o transtorno originário de uma devastação. No livro de Lúcio Cardoso, Gregor Samsa é humano e não se pode varrê-lo, Polinices deve receber os procedimentos funéreos pois a morte faz suas próprias leis<sup>40</sup>. A obra de Lúcio Cardoso é a resistência do humano a uma assimilação à desumanidade.

---

40 Refiro-me aqui a uma das falas de Antígona, que diz: “A morte nos impõe suas próprias leis” (SÓFOCLES, 1997, p.222).

### 3. Entre as ruínas do sentido

Nos capítulos anteriores, fiz algumas observações sobre a maneira por meio da qual a narrativa traça seu curso na obra de Lúcio Cardoso. O tempo no interior do livro não se constitui através de uma linearidade e a presença da dimensão metafísica, situada a partir da noção lacaniana de *das Ding*, atua diretamente na disposição estética do enredo, construído a partir de documentos fragmentados. Resta ainda compreender como a obra opera em sua realidade imanente a dinâmica necessária à construção de um universo particular, dotado de sentido e movimento.

Como já afirmado, a *Crônica* não se funda em certezas, nada na história levaria o leitor a crer numa perspectiva universal capaz de sentenciar juízos acerca dos acontecimentos. A veracidade na narrativa se faz através da coerência com que o escritor mineiro edifica cada personagem e cada fato ao longo de todo o livro. Esse processo possui uma dinâmica cujo efeito é paradoxal: a um só tempo possibilita à realidade interior à narrativa o movimento necessário a uma história e fixa a arquitetura dessa história numa estrutura que impede o movimento de seguir desorientadamente.

É em Lacan que se encontram recursos úteis a um maior entendimento da dinâmica da *Crônica*. A metáfora e a metonímia, duas figuras de linguagem tomadas de empréstimo por Lacan da linguística, são capazes de atuar de maneira útil no entendimento da obra de Lúcio Cardoso. Na elaboração lacaniana destes dois conceitos, se realizaram transformações onde a produção de sentido no manejo do significante tornou-se mais profunda a fim de conferir ao conhecimento sobre o sujeito sua dimensão irracional, imprevisível e misteriosa:

Seria inútil querer justificar detalhadamente a validade das analogias efetuadas entre o uso da linguagem no plano da consciência e seu uso no inconsciente. Seria igualmente impossível explicar perfeitamente a pertença de J. Lacan ao estruturalismo linguístico. O estruturalismo é um “método” e aplica-se diferentemente a cada disciplina do saber. O registro dos recônditos da alma humana não se submeteria jamais a uma rigorosa análise como os fenômenos racionais podem fazê-lo. Em consequência, todo empréstimo a outras ciências deverá, na psicanálise, sofrer a marca do humano, uma marca de irracional, de imprevisto, de mistério e de rodeios. (LEMAIRE, 1986, p.77)

É sabido também tanto na tradição crítica da obra de Lúcio Cardoso quanto nas formulações anteriores deste trabalho sobre a centralidade dada pelo autor mineiro à subjetividade na formulação da *Crônica*. É através da individuação profunda da literatura cardosiana que o universal vem plantar morada no livro do autor mineiro. No seguinte trecho, onde Timóteo sai do quarto para vislumbrar Nina morta, estendida na sala sob o olhar de todos, o universal invade a narrativa numa

reflexão acerca da existência onde a particularidade da experiência de Timóteo assume a expressão grandiosa de uma profecia sobre o destino da humanidade:

À medida que me aproximo, as pessoas vão-se afastando – dir-se-ia que carrego comigo não esmeralda e topázios, mas o emblema de uma doença horrível, de uma lepra que eles desejam evitar a todo o custo. (A causa dessa repugnância, em determinada noite que decidirão como a mais triste de suas vidas, irá encontrá-los no aconchego inocente de suas camas, e mostrará a cada um, sem que para ninguém haja possibilidade de fuga, ou esperança de redenção, a tatuagem cor de fogo que marca seus eleitos. E antes que a madrugada surja, eles inventarão cores e perfumes para este signo, e lhe darão doces nomes, esperando que ele se converta em flor, enquanto obstinada a marca doerá como uma ferida, e só como ferida, até que se apague a luz de suas existências...) Agora, há em torno de mim um lago estagnado de silêncio (CARDOSO, 2004, p. 481).

Trata-se então de encontrar recursos para a análise da narrativa cardosiana que cheguem à dimensão particular das singularidades de cada existência documentada nos depoimentos, cartas e diários sem perder de vista o todo daquela realidade. Lacan, ao propor unicamente duas formas de pensar a articulação dos significantes, nomeando-as por “as leis do inconsciente”, estabelece uma correspondência entre os mecanismos de “condensação” e “deslocamento”, pensados pro Freud quando da elaboração de sua obra *A interpretação dos sonhos*, e as leis linguísticas da metáfora e da metonímia (QUINET, 2000, p.32).

Tanto a metáfora quanto a metonímia apontam para uma não fixidez do significado e, portanto, instauram a possibilidade dos significantes deslizarem numa produção de sentido capaz de furar a significação e gerar o “efeito poético” (*Ibidem*, 2000, p.32). É essa dinâmica de descentramento que interessa a esta leitura da *Crônica*. Na obra de Lúcio Cardoso o deslocamento do sentido ao longo dos significantes possibilita à narrativa constituir-se como história viva a desenrolar-se ao longo das significações e, também, margear os desdobramentos do enredo através de um funcionamento dado, no interior do qual o sentido irá se produzir.

### 3.1 A casa de metáforas, a crônica de metonímias

O pensamento de Lacan recorreu aos mais diversos domínios do saber para se constituir: ao deslocar-se por campos como a antropologia, a filosofia e a matemática as reflexões lacanianas beneficiaram-se especialmente de uma área: a linguística (LEMAIRE, 1986, p.77).

Entretanto as contribuições derivadas da linguística receberam um tratamento peculiar aos intuítos do psicanalista francês. Lacan, ao eleger como alvo de seu estudo o inconsciente e suas vicissitudes, recorreu a Saussure, tido por ele mesmo como “fundador da linguística como ciência”, e sua “definição axiomática de signo” a fim de proceder a uma leitura do pensamento freudiano à luz das teorias saussurianas (PORGE, 1986, p.85).

Esse avanço, no entanto, exigiu uma reflexão acerca da cientificidade das teorias do fundador da linguística<sup>41</sup> uma vez que os “termos significante e significado não datam de Saussure”. Tais termos se originaram “dos estóicos e da Idade Média (*signans e signatum*)” (PORGE, 1986, p.85).

Na perspectiva de Milner (1995), o surgimento da linguística por Saussure aconteceu “à moda kantiana”, o que significa dizer, “autorizou-a de direito” (MILNER *apud* PORGE, 1986, p.85). O fundamento epistemológico que Saussure toma como base para o desenvolvimento da linguística estabelece como postulado o mínimo de “axiomas e conceitos primitivos” a partir dos quais as deduções permitirão os desdobramentos de um saber (*Ibidem*, 1986, p.86). O mínimo é, então, o “signo” e Lacan “insiste no valor de algoritmo da escrita fundadora do signo” (*Ibidem*, 1986, p.86).

Saussure (1972) designa por signo linguístico “uma entidade psíquica de duas faces”: o “conceito e a imagem acústica”:

Esses dois elementos estão intimamente unidos e um reclama o outro. Quer busquemos o sentido da palavra arbor<sup>42</sup>, ou a palavra com que o latim designa o conceito de “árvore”, está claro que somente as vinculações consagradas pela língua nos parecem conformes à realidade, e abandonamos toda e qualquer outra que possa imaginar. (SAUSSURE, 1972, p.80)

O linguísta francês critica veementemente a redução do funcionamento da língua à sua óbvia função de “nomeclatura” (*Ibidem*, 1972, p.80). O signo linguístico não vincula simplesmente uma “coisa” a um “nome” mas um “conceito” a uma “imagem acústica”, em outras palavras, “a representação da palavra fora de toda realização pela fala”. A “imagem acústica” não é um “som”

41 Refiro-me ao posicionamento lacaniano em face de Saussure,

42 O linguísta francês usa a palavra arbor como exemplo para refutar certos posicionamentos reducionistas onde a língua é tida como “nomeclatura” (SAUSSURE, 1972, p.79).

mas a “impressão psíquica do som” (LEMAIRE, 1986, p.49).

Em contraposição à gramática de Port-Royal, para a qual a língua nomeava os objetos, Saussure sustenta a arbitrariedade da relação travada entre significante e significado, ou entre imagem acústica e conceito. A arbitrariedade entre significante e significado não advém, entretanto, de um convencionalismo:

2. - O caráter arbitrário do signo. Vimos acima que o caráter arbitrário do signo nos fazia admitir a possibilidade teórica da mudança; aprofundando a questão, vemos que, de fato, a própria arbitrariedade do signo põe a língua ao abrigo de toda tentativa que vise a modificá-la. A massa, ainda que fosse mais consciente do que é, não poderia discuti-la. Pois, para que uma coisa seja posta em questão, é necessário que se baseie numa norma razoável. Pode-se, por exemplo, discutir se a forma monogâmica do casamento é mais razoável do que a forma poligâmica e fazer valer razões para uma e outra. Poder-se-ia, também, discutir um sistema de símbolos, pois que o símbolo tem uma relação racional com o significado; mas para a língua, sistema de signos arbitrários, falta essa base, e com ela desaparece todo terreno sólido de discussão; não existe motivo algum para preferir *sœur* a *sister*, ou a irmã, *ochs* a *boeuf* ou boi (SAUSSURE, 1972, p.87).

Pode-se concluir que a “ordem dos signos e das coisas” é de um encontro fortuito, tal como é fortuito o encontro entre “significante e significado” (*Ibidem*, 1972, p.87). Se concebidos separadamente, significante e significado resultam na negatividade e diferenciação pura e simples, “são o que os outros não o são, definem-se por sua oposição a outros”, porém sua articulação no “signo linguístico” é um “fato positivo” (*Ibidem*, 1972, p.87).

O valor, enquanto noção a definir a não limitação do signo à sua “significação estrita”, instaura a ideia do signo como junção do conceito à imagem acústica no interior de um sistema, do qual faz parte (*Ibidem*, 1972, p.87). Daí decorre que: “somente o sistema todo da linguagem vai lhe dar sua especificidade pela oposição a outros signos” (*Ibidem*, 1972, p.87). Nas palavras de Saussure:

CI. Por fim, todas as noções versadas neste parágrafo não diferem essencialmente daquilo que chamamos de valores. Uma nova comparação com o jogo de xadrez no-lo fará compreender. Tomemos um cavalo; será por si só um elemento do jogo? Certamente que não, pois, na sua materialidade pura, fora de sua casa e das outras condições do jogo, não representa nada para o jogador e não se torna elemento real e concreto senão quando revestido de seu valor e fazendo corpo com ele. Suponhamos que, no decorrer de uma partida, essa peça venha a ser destruída ou extraviada: pode-se substituí-la por outra equivalente? Decerto: não somente um cavalo, mas uma figura desprovida de qualquer aparência com ele será declarada idêntica, contanto que se lhe atribua o mesmo valor. Vê-se, pois, que nos sistemas semiológicos, como a língua, nos quais os elementos se mantêm reciprocamente em equilíbrio de acordo com regras determinadas, a noção de identidade se confunde com a de valor, e reciprocamente (*Ibidem*, 1972, p. 87).

No significante e no significado incide também a ideia de valor na medida em que conceito e imagem acústica participam de um sistema interdependente. Na dimensão conceitual, o valor é, então, “um elemento de significação” e, sobretudo, aquilo sem o qual a linguagem se reduziria a uma nomenclatura (*Ibidem*, 1972, p.87). O valor se instaura numa solidariedade dos termos de uma língua: “o valor de uma palavra será a significação que lhe confere a presença de todas as palavras do código como também de todos os elementos da frase” (*Ibidem*, 1972, p.88). A comunidade dos termos se consubstancia no valor de cada um deles pois a própria ideia de valor porta a dimensão comum e interdependente de cada termo em face dos demais.

Portanto, o valor é determinável em face da possibilidade de trocar a palavra por uma ideia, pois “faz sempre referência ao dissemelhante” (LEMAIRE, 1986, p.50). Convém igualmente ponderar suas relações com “outras palavras do código ou da frase” (*Ibidem*, 1986, p.51). Observar, ver e contemplar assumem seus valores com base em suas mútuas oposições.

O valor difere da significação. Enquanto a significação apela unicamente à “correspondência local do significante ao conceito”, o valor designa o aspecto diferencial e dessemelhante nas “relações oposicionais” entre as ideias, as quais em nada permanecem a par do sistema por meio do qual retiram suas identidades construídas nas oposições entre si (*Ibidem*, 1986, p.50).

Daí, dois posicionamentos advém: ao elaborar a noção de valor, Saussure enfatiza apenas a “interpretação de signo linguístico”, entretanto, no esquema voltado à explanação do valor no âmbito conceitual, o linguista francês esclarece que a significação particular de um elemento na frase se realiza na sua correlação com os demais (*Ibidem*, 1972, p.87). Logo, as duas vertentes possíveis sobre a dimensão primordial do valor na significação, se particular, no signo linguístico, ou se contextual, nas relações entre significantes para a produção no sentido na frase, se afirmaram de maneira a possibilitar o surgimento de um debate em torno da prioridade a ser dada, ou não, a cada uma dessas concepções (*Ibidem*, 1986, p.51).

Jakobson (1984), em cujos trabalhos Lacan fundamentou sua concepção de significante, esclarece não ser o fonema o “som físico”, um “dado acústico (o objeto da fonética)”, mas o “som” como capaz de determinar o sentido, “como aquilo que serve para distinguir a significação das palavras” (JAKOBSON, p.11, 1984). Em *Fonética e Fonologia*, o teórico russo define o fonema como:

o conceito básico da fonologia. Designamos por esse termo as propriedades fônicas concorrentes que se usam numa língua dada para distinguir vocábulos de significação diversa. Na fala sons variados podem ser um mesmo e único fonema. A variedade depende então do estilo da fala ou do ambiente fonético em que o fonema ocorre, ou depende a um tempo do estilo e do ambiente (*Ibidem*, p.11, 1984).

Na conceituação de Jakobson sobre o “fonema”, subjaz um posicionamento fundado na relevância das relações entre os signos para o “processo” de significação. O fonema como “unidade semântica em potência” está, em si, isento de sentido, não obstante seja capaz de “engendrar significações.” Segundo Erik Porge:

O fonema não tem senão um valor unicamente diferencial e, portanto, negativo. Para cada língua pode-se arranjar uma lista de fonemas, e esses podem, por sua vez, ser vistos como um feixe de traços distintivos de elementos diferenciais (nasal, oral, oclusivo, constritivo, centífugo, centrípeto, dental, labial...) (PORGE, 1988, p.87).

Com relação ainda aos posicionamentos de Jakobson em prol de uma certa maneira de se constituir a significação, o linguista russo cita “exemplos de significantes tendo relações diagramáticas com seus significados”:

Assim, os graus de comparação dos adjetivos apresentam um aumento gradual do número de fonemas. Da mesma maneira, invoca a presença de certas palavras “onomatopéicas” na língua inglesa a fim de demonstrar a relação interna possível entre significante e significado (LEMAIRE, 1986, p.53).

Nos trabalhos de Saussure, Jakobson e em “teorias do signo da Idade Média” que Lacan encontrou os pilares para edificar seu ensino. A definição esboçada pelo psicanalista de Paris do conceito de significante em sua fala no Congresso de Roma consiste num “conjunto de elementos materiais da linguagem, ligados por uma estrutura” (*Ibidem*, 1988, p.79). O significante é o “suporte material do discurso: a letra ou os sons” (*Ibidem*, 1988, p.79).

A transformação operada por Lacan no signo linguístico saussuriano é a de uma inversão que delinea a “primazia do significante sobre o significado”, a nova representação do signo no pensamento lacaniano passa a ser S/s (PORGES, 1986, p.87). A dinâmica entre “significante e significado” também passa por mudanças, não se trata mais de uma simples “separação” entre ambos mas a noção de “deslizamento”, não de “flutuação” tal como apregoada por Saussure, ganha destaque (*Ibidem*, 1986, p.87). Em Lacan, o significado desliza incessantemente sob o significante.

A radical originalidade dos posicionamentos lacanianos residem na ação significante independente de sua significação e “à revelia do sujeito”: o efeito na consciência da dimensão significante inconsciente se faz sensível sem que o “espírito” possa minimamente “aí se imiscuir” (LEMAIRE, 1988, p.79). A substituição da lógica lacaniana do signo, “retomada da Idade Média (*aliquid stat pro aliquo*)” e da linguística de Pierce acontece em nome do significante (PORGE,

1986, p.87). Se a linguística encontra sua fundação na unidade entre significante e significado, o simbólico no pensamento lacaniano habita na cisão entre eles. Afirma Erik Porge: “duas condições acompanham o significante: sua redutibilidade a elementos diferenciais últimos, os fonemas, e sua composição segundo as leis de uma ordem fechada, a metáfora e a metonímia” (*Ibidem*, 1986, p.87).

O significante, livre de qualquer subordinação ao significado, tem sua razão de ser na fala onde se declara o que se “tem em mente”, tal como se quer dizer (MILLER, 1986, pag. 31). Embora sempre exista uma fenda entre o discurso declarado e o “querer dizer”, a tese lacaniana é a de um significado como “efeito do significante”, e dos efeitos do significado como originários das permutações no jogo significante. Fundamentalmente, o sentido nasce através das substituições de um “significante por outro” (*Ibidem*, 1986, pag. 31).

Em alguns momentos de seu percurso intelectual, Lacan fez uso de uma fórmula para expressar o surgimento do sentido em meio à articulação significante:

$$F \frac{S_1}{S_2} S(+)_s$$

Deve-se entendê-la por: “é da substituição de um significante S1, com referência a um significante S2, que surge o mais (+), o qual deve ser entendido aqui como um surgimento por cima da barra, como surge o que aqui designamos como o significado ou sentido” (*Ibidem*, 1986, pag. 31).

O surgimento de um novo sentido solicita, efetivamente, a percepção do momento oportuno. O discurso lacaniano difere de maneira clara da apropriação linguística do sentido e da palavra. A “sobredeterminação”<sup>43</sup> se revela na abordagem psicanalítica e inscreve na ordem do discurso o dizer silenciado, não-explicito. A captura do que desconhecemos ou rechaçamos porta a presença do “outro de nós mesmos” (LEMAIRE, 1986, p. 81). Nos *Escritos*, ao pensar a função do analista, diz Lacan:

assim, ele passa a analisar o comportamento do sujeito para ali encontrar o que ele não diz. Mas, para obter a confissão, é preciso que fale disso. Então, ele recupera a palavra, mas tornada suspeita por só haver respondido à derrota de seu silêncio, ante o eco percebido de seu próprio nada.

Mas qual foi, então esse apelo do sujeito, para além do vazio de seu dito? Apelo à verdade em seu princípio, através do qual vacilação os apelos de necessidades mais humildes. Mas, primeiro e de imediato, apelo próprio do vazio, na hiância ambígua de uma sedução tentada pelo outro, através dos meios em que o sujeito coloca sua complacência e em que irá engajar o monumento de seu narcisismo. (ESCRITOS, 2002, p. 249)

---

43 Sobre o conceito de “sobredeterminação” em Freud: “Recordemos, por sua vez, a imagem freudiana das linhas lógicas que entrelaçariam as recordações umas às outras, dando forma a uma rede de representações que figuraria a essência da noção de sobredeterminação” (HONDA, 2004, p.10).

Significante e significado, como dois domínios distintos, separam-se “por uma barra resistente à significação” e determinam dois “fluxos paralelos” de correspondências sutis. “É na cadeia do significante que o sentido insiste, sem que nenhum de seus elementos consista na significação” (LEMAIRE, 1986, p.81).

A significação da frase, entretanto, não permanece a deriva de uma fixação. O “ponto de estofo” (*point de capiton*) permite que um sentido se instaure num *après-coup*, “num momento posterior” (VICENZI, 2009, *sic*). As relações entre significantes oferecem a referência de qualquer “busca de significação”, o que reveste o significante de uma “anterioridade” ante o significado, pois este advém da correlação entre aqueles (*Ibdem*, 2009, *sic*).

Estando a significação atrelada à cadeia significante, é o todo a condição por meio da qual o sentido irá se efetivar. Somente após o descobrimento de todos os significantes através de um “deslizamento do sentido” ao longo da “cadeia significante” que o significado terá lugar (*Ibdem*, 2009, *sic*). Na seguinte fase, tem-se um exemplo: "prometo lhe emprestar a quantia de dinheiro que está pedindo, contanto que hoje seja dia 36" (*Ibdem*, 2009, *sic*).

É possível pressupor um contexto tal onde A e B são os sujeitos imbricados na “situação comunicativa” e A emite a frase a B, que permanece como ouvinte (*Ibdem*, 2009, *sic*). Tendo B ouvido a primeira parte da frase, poderia plausivelmente entender como aceite a proposta de empréstimo empreendida. Porém, ao prosseguir A em sua comunicação, o sentido se reverte radicalmente e o receptor da mensagem se depara com uma resposta negativa. Portanto, se a significação acontecesse “termo a termo”, tal como supunha Saussure, o ouvinte não disporia de meios para situar a primeira parte da frase diante do sentido revelado na segunda (*Ibdem*, 2009, *sic*). Os significantes se dispõem encadeados e apenas por meio da revelação do último deles o “processo de significação” se efetua de maneira conclusiva. O “ponto de basta” ou “ponto de estofo” nisto consiste (*Ibdem*, 2009, *sic*).

O “caráter retroativo” do “efeito de significação”, o fato do “significado” permanecer “atrás” ante o movimento progressivo da “cadeia significante” designa um “efeito de significação” realizado a posteriori (Žižek, 1993, p.100). O estado flutuante em que permanecem os significantes, dada a ausência de fixação do sentido, movimenta-se numa sucessão interrupta até que num dado momento um significante firma “retroativamente a significação da cadeia” e o “ponto de basta” cinge a “significação ao significante” e refreia o “deslizamento da significação”:

É assim que se resume, portanto, a tese lacaniana fundamental a propósito da relação significante/significado: em vez de progressão linear, imanente e necessária, segundo a qual a significação se desenrola a partir de um núcleo inicial, temos um processo radicalmente contingente de produção retroativa de significação (*Ibdem*, 1993, p. 101).

A produção de sentido através da relação entre significantes não é, entretanto, desprovida de certa lógica. Lacan propõe duas formas de “articulação significativa” (QUINET, 2000, p.31) que comporiam as chamadas “leis do inconsciente” (*Ibidem*, 2000, p.31): a metáfora e a metonímia. Elaboradas pelo psicanalista francês a partir de uma perspectiva linguística acerca da condensação e do deslocamento, conceituadas por Freud em *A interpretação dos sonhos*, a metáfora e a metonímia dizem da “estrutura da linguagem” revelada no inconsciente através da “experiência psicanalítica” (LACAN, 1978, p.498)

A homologia entre dois recursos de “composição dos significantes”, a metáfora e a metonímia, e os dois mecanismos que dirigem a constituição do sintoma<sup>44</sup>, a condensação e o deslocamento, objetiva localizar nas “leis” desta outra cena, a do inconsciente, os efeitos manifestos no âmbito do conjunto de elementos concretamente instáveis “que constituem a linguagem” (PORGE, 1988, p.88). Efeitos presididos pelo jogo dual “da combinação e da substituição no significativo” sob a égide das duas vertentes produtoras do significado: “a metáfora e a metonímia” (LACAN *apud* LEMAIRE, 1986, pag.244). Em *Instance de la letre dans l'inconscient ou la raison depuis Freud* Lacan assim designa a condensação e o deslocamento em função da metáfora e da metonímia:

A Verdichtung (condensação) é a estrutura de sobreimposição dos significantes, que caracteriza a metáfora.

A Verschiebung (deslocamento) manifesta essa mesma mudança da significação, que se encontra na metonímia (LEMAIRE, 1986, 244).

A metáfora pode ser caracterizada numa perspectiva linguística como o surgimento de um sentido novo em meio a uma relação de “substituição de significantes” entre os quais a similaridade acontece (*Ibidem*, 1986, p.245). Recorrente na poesia, a metáfora encontra seu lugar na dimensão do poético, cuja realidade não deve ser circunscrita ao uso ocasional de certos recursos da língua com fins ornamentais ou elucidativos mas, de maneira inversa: “a consequência é que a língua domina o pensamento, impondo-lhe a ordem do negativo, do absurdo, da metáfora. É aí que a ciência da linguagem relaciona-se com o registro do inconsciente” (PECHEUX *apud* MARIANI, 2005, p.1).

A capacidade de deslizamento do poético se coloca, portanto, como propriedade da língua pois em qualquer ponto da conexão significativa existe a possibilidade de falha e a consequente “deriva do sentido” (MARIANI, 2005, p.1). A deriva tanto incide no emissor da fala ou no autor da escrita quanto no receptor ou leitor da mesma fala ou escrita (*Ibidem*, 2005, p.1).

Na *Crônica da Casa Assassinada*, a metáfora participa fundamentalmente da disposição da

---

44 Erik Porge designa aqui por sintoma qualquer formação do inconsciente.

narrativa. A substituição dos significantes se instaura como troca contínua de perspectivas em torno dos mais variados acontecimentos e, também, pelos deslocamentos de cada personagem através dos olhares dos demais.

Esse movimento de substituição significante confere diversos sentidos a um único evento ou personagem. No jantar dado ao retorno de Nina quando da descoberta de seu câncer, as declarações de Ana e André se sucedem nos capítulos Quarta confissão de Ana e Diário de André (III) num movimento onde os acontecimentos são construídos de maneira tão diferente que é possível pensar se de fato trata-se de um único jantar.

Na Quarta Confissão de Ana, a primeira frase tenta conferir certa fixidez à fala da autora, ao passo em que revela a consciência de um movimento de dissolução e o prenúncio de um desvanecimento completo. Diz a mulher de Demétrio: “Sou eu, ainda.” (CARDOSO, 2004, p.367).

Ana permanece num quarto a par da realidade externa, “nenhum rumor vindo de fora” interfere em sua escrita. Sem saber a quem se dirige, encontra-se livre de embaraços numa lembrança desataviada e “sem fantasia” (*Ibidem*, 2006, p.367). O ambiente se reveste de uma melancolia inquietante, as árvores do jardim se movimentam sob a ação do vento e uma “nuvem de poeira” traça um movimento circular no tempo seco. Ana se diz interessada sobretudo em expressar seu desapego à vida: “Porque, convenhamos, e nisto serei rápida para não enfastiar meu provável leitor: o que me interessa é exprimir o terrível desinteresse de viver, isto a que alguém, num momento de assomo ou lucidez, chamou muito sensatamente de tarefa para medíocres.” (CARDOSO, 2007, p.367).

A mulher de Demétrio afirma posteriormente ter sentido de maneira clara o “desinteresse de viver” quando da partida de Nina (*Ibidem*, 2007, p.367). Num átimo, encontrava-se Ana “relegada ao silêncio”, expatriada de “qualquer manifestação de vida” (*Ibidem*, 2007, p.367). Ana e Nina se opõem numa antinomia necessária ao reconhecimento de uma em face da outra como sujeito. A formulação lacaniana do significante, “um significante representa o sujeito para outro significante”, faz-se bastante oportuna para um entendimento da relação entre ambas (Žižek, 1993, p. 74). Refletir sobre como interagem essas duas personagens, extremamente importantes e radicalmente opostas, significa compreender melhor como se estrutura a produção de sentido em seu nível mais fundamental na narrativa cardosiana e, especificamente, nos acontecimentos em torno do jantar.

Conforme Žižek (1993), no estabelecimento de um diferencial entre os significantes, S1 e S2, não se trata simplesmente de opor dois termos “do mesmo nível”, contrários conforme a especificidade da diferença de cada um no “pano de fundo do gênero comum” (*Ibidem*, 1993, p.74). Decorre da “relação diferencial” que a diversidade de um termo com relação ao outro não resulta, em absoluto, numa oposição complementar mas, como esclarece o filósofo esloveno: “o oposto

diferencial de um termo, de sua presença, é antes a ausência dele, o vazio que ele deixa (vazio que é o próprio lugar onde esse termo se inscreve), e o outro termo da díade, “positivo”, só faz preencher esse vazio, tomar o lugar deixado livre pela ausência do primeiro termo.” (*Ibidem*, 1993, p.74).

Se, numa “díade significativa” dia e noite se opõe, a incompatibilidade não se resume simplesmente a uma “alternância do dia e da noite” pois, conforme Lacan: o dia vem à presença do dia – contra um fundo que não é um fundo de noite concreta, mas de ausência possível do dia em que a noite se aloja, e vice-versa, aliás (*Ibidem*, 1993, p.75).

Portanto, o dia vem ao encontro do dia “contra o fundo de sua própria ausência”, onde a noite virá a preencher o vazio, e não “contra o fundo de sua relação complementar com a noite”. Em outros termos, a díade significativa contempla, junto aos “dois significantes positivos S1 e S2”, o “fundo de ausência possível do significante” (*Ibidem*, 1993, p.75). Ao estruturar-se com base na ausência de um significante ante o outro, S2 é S1 ausente, e vice-versa, a díade significativa considera junto à positividade de S1 e S2 a chance dos significantes estarem ausentes pois a díade é, ela própria, falta de uma ausência significativa (*Ibidem*, 1993, p.75).

É possível aos dois significantes, S1 e S2, entrarem numa “relação diferencial” apenas através desse vazio, vazio de um com relação ao outro e da díade contra a ausência de significantes, cada um apenas advêm enquanto “positivação”, consubstanciação, da “ausência do outro”, ou seja, ao passo em que representa ao outro o vazio da ausência desse outro (*Ibidem*, 1993, p.75).

Por conseguinte, chega-se na “fórmula do significante”: “um significante representa o sujeito para outro significante” (*Ibidem*, 1993, p.75).

Não seria essa formulação lacaniana uma expressão bastante representativa da relação entre Nina e Ana? Quando da partida de Nina à cidade para encontrar um médico, Ana declara:

Não me deviam ter feito aquilo, pois o sentimento que me alimentava, negativo ou não, era tão forte, tão preponderante, quanto um sentimento de amizade ou qualquer outro que comportasse entusiasmo. Era, pelo menos, o único que me fazia viver. Mas já não especifiquei demoradamente tudo isto, já não fiz e refiz, noutras circunstâncias a trama íntima que me compõe? Sobram os fatos, e são eles que alinho nesse papel, no esforço mecânico de palmilhar, mais uma vez, a estrada que culmina neste instante de agora. (CARDOSO, 2004, p.386).

A trama íntima de Ana se realiza num entrelaçamento onde Nina ocupa uma posição antinômica e, portanto, imprescindível para a mulher de Demétrio constituir-se enquanto sujeito. É no lugar de sua radical ausência, pois Nina é a falta de Ana, que a inimiga de Nina encontra a alteridade diametral por meio da qual ela se fará como existência autônoma. Essa diferença no interior dos significantes movidos ao longo de toda a narrativa apresenta o nível primitivo da

produção de sentido e revela a dinâmica mais elementar do movimento metafórico e metonímico ao longo de todo o livro.

Ana prossegue em sua confissão ao afirmar seu despreparo ante a partida, chega mesmo a dizer: “o acontecimento me apanhou em cheio” (*Ibdem*, 2004, p.386). Após o marido ter-lhe solicitado um chá em decorrência de “perturbações” como “dores de cabeça” e “sufocamentos”, a esposa de Demétrio se dirige à cozinha e trava com as empregadas um diálogo sobre a viagem de Nina (*Ibdem*, 2004, p.386).

Ao ouvir de uma delas sobre a doença de sua inimiga, Ana finge desinteresse embora se mantenha apreensiva na obtenção das informações: “Continuei a sacudir as ervas dentro da pia. Doente! Então era isto. Mas de que doença, como surgira? Em todo o caso, e como a cozinheira aguardasse minha opinião, pedi que me trouxesse um bule e, depois, como quem reata naturalmente uma conversa...” (*Ibdem*, 2004, p.369).

Mais adiante, afirma: “Curvada sobre minha tarefa, esforçava-me por não parecer surpreendida. Queria que me supusessem toda entregue ao meu trabalho, e foi certamente imaginando isto que a cozinheira se abaixou para ajudar a outra a raspar as cinzas.” (*Ibdem*, 2004, p. 369).

A conversa prossegue e uma das empregadas diz ter Nina queimado os vestidos. Ana reage com espanto e se entrega a divagações. Questiona-se: “por que queimara ela os vestidos, exatamente quando pretendia partir?” (*Ibdem*, 2004, p. 370). Supõem ter sido traída e abandona a feitura do chá após descobrir a partida de Nina já naquele instante. Preocupa-se sobretudo em encenar um desinteresse pelos movimentos da mulher de Valdo:

Não fui lá embaixo como havia dito, mas escondi-me por trás de uma pilastra da varanda; o vento auxiliava-me vergando os galhos do jasmineiro – assim, do lugar em que me achava, podia ver tudo sem ser vista.(...) Talvez fosse impressão minha, mas naquele momento senti o coração confrangido; olhei o céu, e nenhuma nesga de azul se via, só um tom cinza cobria a abóboda, adensando-se na fímbria do horizonte até quase ao negro. Pairando acima do vento, alguns urubus voavam em círculo. Pensei comigo mesma que aquilo era apenas sinal de chuva próxima, mas apesar disto meu coração não cessava de se sentir pesado. (*Ibdem*, 2004, p. 370).

São recorrentes as iniciativas de Ana em perscrutar os acontecimentos em torno de Nina. Nesse insistente interesse, procura manter-se a par de qualquer outro olhar, inclusive daquele originário da própria rival. A necessidade de Ana em seguir Nina fielmente, com a especial preocupação em não ser surpreendida, revela sua necessidade em recorrer à imagem de Nina para conferir à própria existência espectral uma forma. No ato de persegui-la com o olhar, Ana obtém para si a imagem pusilânime de algo vivo e, assim, sua forma incorpórea ganha contornos no ódio,

na inveja e no devaneio. Porém, o fato de Ana manter-se ao abrigo de qualquer outro olhar quando desses momentos onde se entrega ao prazer de sondar os movimentos de Nina não deve ser pensado de maneira ingênua. Em outras palavras, Ana não se mantém escondida nessas ocasiões simplesmente para evitar constrangimentos.

Nas oportunidades onde se entrega a essa atividade, Ana parece se distanciar de todo o cenário em derredor e ocupar uma posição remota de observação expectante. Na citação escolhida, ao mesmo tempo em que se lança nesse lugar sutilmente recortado dos acontecimentos em torno, onde pode “ver tudo sem ser vista”, o espaço externo ganha os matizes de um universo íntimo. O “coração confrangido” parece se ampliar e ganhar a dimensão grandiosa de um céu escuro, onde “nenhuma nesga de azul se via” e um “tom cinza cobria a abóboda” num recrudescimento de sua tonalidade escura até a “fimbria do horizonte”, onde se tornava “quase negro” (*Ibdem*, 2004, p. 370). Não seria esse espaço um transporte do estado de espírito de Ana para toda a ambiência dessa cena? Não se trata simplesmente da projeção de um estado emocional mas, outrossim, de uma verdadeira metamorfose do espaço em decorrência da adoção, por Ana, de um distanciamento longínquo e amplo o suficiente para transmutar o universo material do céu numa manifestação de sua alma atormentada.

O recolhimento de Ana dos olhares alheios ao contemplar Nina, o significativo por meio da qual ela própria se constitui enquanto sujeito, diz do vazio em sua posição na díade significativa. Em outras palavras, Ana se esconde da possibilidade de vir a confrontar-se com a própria nulidade, com o vazio capaz de torná-la sujeito para um outro alguém, pois Ana é a ausência de Nina, bem como Nina é Ana ausente. Ao prosseguir em sua confissão, afirma a mulher de Demétrio:

Quinze dias depois, quando ela voltou, o vento diminuía de intensidade, mas soprava ainda, com essa intermitência de determinadas regiões secas que se estiolam à beira do verão. Não havia caído uma única gota de chuva, mas vagarosas, grossas nuvens negras deslocavam-se para o lado do sul. A cor escura, no fundo do horizonte, fora substituída por uma barra cor de bronze, insistente, e que já se fazia pensar na chegada do calor. Andorinhas retardatárias cortavam o ar em nítidos vôos agudos (*Ibdem*, 2004, 372).

A descrição do ambiente se torna radicalmente outra, se antes, na partida de Nina, havia um céu escuro a desenhar uma atmosfera pesada de intimismo, recolhimento e angústia, agora é possível deparar-se com um verão nascente. O ambiente mais uma vez se faz como realização do universo particular de Ana e esse novo cenário diz de seu reencontro consigo mesma através do retorno da mulher de Valdo. Ana recuperava o vazio a dar-lhe existência.

Após comentários acerca do amor de Valdo por Nina e das compras realizadas por Nina na cidade, Ana narra o jantar e diz tudo ter sido “um pouco mais solene que de costume” (*Ibdem*, 2004,

p. 372). A amante de André aparecera de “verde-escuro, um vestido decotado” numa contrariedade às expectativas comuns a todos (*Ibdem*, 2004, p. 372). Embora reconheça Ana os esforços de Nina em reviver os tempos de outrora, quando impunha aos olhares toilettes cujo efeito era provocar “espanto e admiração”, constata como quem realiza uma descoberta prazerosa e especialmente ansiada a impossibilidade de Nina em exhibir com despudor as “belas espáduas”, agora salientes (*Ibdem*, 2004, p. 372). Ana se entrega a uma análise minuciosa de Nina, onde percorre a feição e o corpo da inimiga numa fome de nele encontrar os vestígios de um trabalho de destruição:

Além do mais, para quem se achava como eu habituada aos longos exames, não era difícil chegar à conclusão de que havia chorado, pois trazia os olhos vermelhos e a pálpebras inchadas. Por este ou aquele motivo, sua palidez destacava-se extrema – e no canto dos lábios, que outrora se ofereciam sedutores, vincavam duas rugas que naquela época não existiam. Curioso trabalho do tempo – havia ali uma pressa, uma fome de destruir que parecia ser o secreto signo da Providência (*Ibdem*, 2004, p.373).

Ana relembra padre Justino e sua interrogação acerca do desconhecimento dela própria sobre os possíveis males reservados a Nina. Mantém sobre a rival um olhar analítico onde constata os sinais de uma doença e experimenta um prazer ufanista que a faz recuperar a crença em Deus. A justiça providencial não se revela simplesmente nas tímidas, porém significativas, expressões da debilidade de Nina mas, sobretudo, nos esforços da amante de André em reaver os tempos de outrora, em recuperar o “aprumo antigo” (*Ibdem*, 2004, p. 374).

A esposa de Demétrio diz ter Nina conseguido, a “chama ardia de novo nela”, entretanto ressalta: “era apenas uma chama de empréstimo” (*Ibdem*, 2004, p. 374). Diz ser possível a Nina enganar a todos, menos a ela, Ana, cujo conhecimento sobre a outra era o de quem sabia acerca de um “terreno pessoal” (*Ibdem*, 2004, p. 374). Torna-se aqui bastante patente a relação de mútua dependência entre Nina e Ana na constituição de uma e outra por meio de seus avessos, suas ausências.

Nina senta-se à mesa bastante preocupada em sustentar a artificialidade de seu brilho, buscava encenar naturalidade e indiferença. Demétrio a aborda de maneira direita sobre seu estado de saúde ao que Nina responde ter ouvido do médico não ter nada e precisar apenas de repouso. Demétrio afirma não faltar na Chácara ocasião para descanso e Nina faz uma ressalva:

– Mas também necessito distrair-me. O médico disse... (*Ibdem*, 2004, p. 375).

Demétrio deposita sobre os adornos de Nina e seu vestido um olhar frio onde questiona o propósito daquela coqueteria. Ana enfatiza a aptidão dos Menezes no exercício da indiferença e

prossigue em sua confissão:

Ela sustentou bravamente aquele olhar onde a censura mal se velava:

- Quero sair, divertir-me.

Valdo veio em seu auxílio, um tanto contrafeito:

- Sim, Nina precisa divertir-se, por que não? É moça e, convenhamos que nós...
- Somos uns velhos – concluiu Demétrio, e sorriu.

Valdo baixou a cabeça, enquanto esfriava a sopa. Demétrio, sem dar à sua voz o menor tom de ironia, continuou:

- Mas há gente moça aqui – e apontou: - André, por exemplo.

Levei o guardanapo à boca, asfiziada – ah, desta vez ele tinha ido demasiado longe (*Ibdem*, 2004, p. 375).

Embora não fique claro se realmente Demétrio fazia alusão ao envolvimento de Nina com André, Ana põe fim a eventuais dúvidas ao afirmar: “Não se poderia imaginar Demétrio ingênuo a ponto de ferir sem querer um assunto daquela natureza” (*Ibdem*, 2004, p. 375). Instaure-se uma atmosfera de tensão através da blasfêmia de Demétrio ao sugerir à mulher de Valdo o incesto como distração. Nesse momento, a profanação do marido de Ana releva a existência perniciososa de um tabu e matiza os dois modos por meio dos quais o simbólico e o real se avizinham: o incesto de Nina e o aprisionamento de Timóteo falam da diferença entre tabu e interdito<sup>45</sup>.

A sutil divergência entre estas duas maneiras de contato entre real e simbólico vige primordialmente na relação instaurada no interior da própria fala com a impossibilidade do dizer. O interdito refere-se a um real “enquanto ex-sistente ao simbólico”, o expatriamento do real declara a interdição ao impedimento do contato entre “o lugar real do dizer e o instante simbólico do dito” (DIDIER-WEILL, 1994, p.5). Em outras palavras, o instante de sua enunciação, na forma de uma fala presente, designa um real existente no além daquele dizer e constitui o lugar autêntico do enunciado. A insistência dessa impossibilidade sustenta na fala a “transmissão de um nó” a envolver um “alhores não-histórico” e sua “representação impossível no aqui da fala historicizada” (*Ibdem*, 1994, p.5).

O aprisionamento de Timóteo constitui exatamente o alhores não historicizado por uma gramática patriarcal. Por não caber no interior dos sentidos do discurso historicamente constituído

---

45 Ao pensar a subjetividade, Lacan elabora a figura do nó borromeano, o qual se constituiria pelas intersecções entre o Real, espaço de pura negatividade onde não há sentido; o Simbólico, campo das articulações significantes e o Imaginário, onde predominam as formações imagéticas.

por essa gramática, o irmão renegado de Valdo e Demétrio enoda a palavra ao real mal-dito através de sua presença ausente: o trancafiamento de Timóteo o faz presente em todos os lugares da casa pois sua ausência é insistentemente requerida em qualquer lugar. Acerca dos sentidos a povoarem as sexualidades possíveis e as impossíveis, as presentes e as ausentes, Judith Butler (2007) afirma:

Considera-se de antemão que a diferença sexual é deveras tratada como uma questão de diferenças materiais. Diferenciação sexual, entretanto, nunca é simplesmente uma função de diferenças materiais as quais não são sob certo aspecto marcadas e formadas por práticas discursivas. Além disso, a alegação de que as diferenças sexuais são indissociáveis de demarcações discursivas não é o mesmo que afirmar o discurso como causa da diferença sexual. A categoria do “sexo” é, primeiramente, normativa; isto é o que Foucault chamou “regulação ideal”. Nesse sentido, então, “sexo” não somente funciona como um ordenamento mas é parte de uma prática regulatória que produz os corpos que governa, isto é, cuja força regulatória é claramente um tipo de poder produtivo, o poder de produzir – demarcar, circular, diferenciar – os corpos que controla (BUTLER, 2007, p.1, tradução minha).

Timóteo diz do alhures a transcender o aqui de uma regulação capaz de produzir os corpos por ela mesma governada. O interdito, entretanto, não vai além de uma semi-interdição do impossível. Logo, o “mal-dizer” de um discurso político trai um real que vai por em cena a “presença maldita daquilo que é sem ex-sistir” (*Ibidem*, 1994, p.5).

Na alusão de Demétrio ao incesto de Nina, a não ex-sistência no simbólico da relação sexual entre mãe e filho estabelece a causa de uma proibição dita tabu, diversa do interdito porquê “radicalmente silenciosa” (*Ibidem*, 1994, p.5). Ana, ao deparar-se com a profanação de Demétrio, cuja fala tocou no silêncio do tabu, levou o “guardanapo à boca, asfíxiada” (CARDOSO, 2004, p.375). Os “cristais coloridos dos copos” fulguraram aos olhos dela num jogo mágico (*Ibidem*, 2004, p.375). Esse momento de fulguração dos cristais diz de um real subitamente manifesto, ante o qual parece se instaurar uma espécie de vertigem originária de um sentimento existencial cuja manifestação advém da alusão de Demétrio àquilo que constitui o ponto nevrálgico de uma organização familiar patriarcal e oligárquica: o incesto.

Embora as reflexões de Lévi-Strauss (1991) nas *Estruturas Elementares do Parentesco* tenham sofrido duras críticas pelas generalizações efetuadas, observar como a relação sexual entre mãe e filho é abordada na perspectiva do antropólogo estruturalista diz da constituição do tabu do incesto e de seu papel fundamental na organização das sociedades patriarcais:

o problema da proibição do incesto apresenta-se à reflexão com toda a ambiguidade que, num plano diferente, explica sem dúvida o caráter sagrado da proibição enquanto tal. Esta regra, social por sua natureza de regra, é ao mesmo tempo pré-social por dois motivos, a saber, primeiramente pela universalidade, e em seguida pelo tipo de relações a que impõem sua norma.(...) A proibição do incesto está ao mesmo tempo no limiar da cultura, na cultura, e em certo sentido – conforme tentaremos mostrar – é a própria cultura.(...) É

verdade que, pelo caráter de universalidade, a proibição do incesto toca a natureza, isto é, a biologia ou a psicologia, ou ainda uma e outra, mas não é menos certo que, enquanto regra, constitui um fenômeno social e pertence ao universo das regras, isto é, da cultura, e por conseguinte à sociologia que tem por objeto o estudo da cultura (LÉVIS-STRAUSS, 1991, p.50 e 62).

O mal-dito de Demétrio ao tocar na sacralidade do tabu do incesto retira o incesto de sua excomunhão pelo discurso mesmo da ordem patriarcal e instaura o mal como presença do real advindo do sujeito falante. O que significa dizer, o impedimento do incesto enquanto proibição silenciosa a incindir na relação sexual entre mãe e filho é retirado da excomunhão através da ironia de Demétrio, e estabelece no interior do jantar o mal originário de um real em contato permanente com o simbólico.

Nina, entretanto, acolhe esse mal com impassibilidade e responde<sup>46</sup>:

– Sim, poderei sair com André. - (Havia uma singular calma no tom com que se exprimia; de tal modo o jogo parecia natural e simples, aceitava-o ela num pé de tanta igualdade, que por um momento, aturdida, julguei que fosse eu vítima de alguma ilusão; devia estar enganada, não existia nenhuma malevolência por trás daquelas palavras, e tudo o que eu sabia não passava de uma simples traição da minha fantasia.) - Será uma boa companhia – concluiu (CARDOSO, 2004, p.376).

O diálogo prossegue com Demétrio a elogiar as aptidões de André na caça ao que André responde ser fácil aprender tal atividade. Ana se entrega a algumas reflexões sobre as maneiras de Valdo para com sua mulher, observa como o marido de Nina permanece reticente ante suas incorreções e fraquezas. Findo o jantar, Demétrio encaminha-se para o piano, abre-o, e desliza displicentemente os dedos sobre as teclas. O som age de maneira a romper a austeridade que pairava sobre todo o ambiente.

Inicia-se então uma mudança radical na atmosfera da casa. O pianista pergunta a Nina se quer ouvir uma valsa, a “valsas predileta de minha mãe”, e ela responde afirmativamente. Todos se ajuntam ante a sedução do som e apenas Ana permanece a par como quem observa analiticamente todo o cenário (*Ibidem*, 2004, p.377).

Ana vislumbra a aparente felicidade de todos ao remoer a amargura de sua solidão. Contempla o cenário festivo da música a romper o cotidiano sepulcral daquela família, enche-se de ciúmes e inveja de Nina, chega mesmo a elegê-la vencedora, para sempre:

E ainda daquela vez o ciúme encheu-me o coração e, como tantas vezes já o fizera no decorrer da vida, contemplei minha cunhada com inveja – ela era vitoriosa e o seria sempre. Até mesmo seu próprio mal, essa doença que a corroía, transformava-se num motivo de preponderância e de domínio. Que Deus viesse ao meu socorro, e atribuisse o castigo que

---

46 No capítulo final, Ana diz suspeitar acerca do conhecimento de Nina sobre André não ser seu filho.

ela merecia (*Ibidem*, 2004, p.377).

Clama, a mulher de Demétrio, a Deus por justiça, almeja verem reveladas as iniquidades e profanações da mulher de Valdo. Reclama salvação através da aniquilação dela. Ana se mantém prisioneira no interior da relação significativa mais primitiva, é no par onde os significantes ganham existência a partir de suas ausências recíprocas que ela recolhe o seu ser. A posição da mulher de Demétrio é a do tédio de uma existência sem propósito, circunscrita aos sentidos produzidos por sua oposição a Nina.

A música torna inebriante o ambiente, e Nina convida André a dançar. O incesto entre ambos assume a dimensão profana de um gesto celebrado sem pudores, apenas o embaraço de André resiste a desenvoltura de Nina. Ela procurava exortá-lo:

– É fácil, vamos! É só contar um, dois, três... está vendo? (*Ibidem*, 2004, p.378).

Os empregados, interessados em vislumbrar a prosperidade daquela cena cuja riqueza fazia a todos rememorem os tempos de outrora dos Menezes, vinham a ocupar na porta da sala um lugar. Repentinamente, um barulho ruidoso de um grande impacto prolongou-se ao longo do ambiente, era Demétrio a bater a tampa do piano pondo um fim violento a todo o enlevo. Nina abandonou o par e, sozinha, como que bruscamente lançada da crueza de uma realidade irremediável, deslocava o olhar entre Valdo e André. Seus olhos enchiam-se de lágrimas, ocupava o centro do espaço com todos os olhares circundantes a interrogá-la. Sem a música para dar um propósito ao seu protagonismo, experimentava a nulidade de si mesma e dos esforços empreendidos em manter uma postura admirável.

Ana diz ter Demétrio apenas representado uma comédia e afirma o ceticismo do marido com relação a tudo que viesse da inimiga: “Via-se que não acreditava na doença de Nina, nem nos motivos de sua viagem, nem em coisa alguma que viesse dela.” Valdo tenta abraçar sua mulher desolada, ela se retira com firmeza e Ana finda sua declaração com agradecimentos a Deus (*Ibidem*, 2004, p.378).

No capítulo seguinte, o Diário de André (VIII), as ocorrências em torno do jantar são narrados na perspectiva de André e diferem sensivelmente do testemunho de Ana. O efeito metafórico ocorre nessa transição entre os significantes e possibilita se instaurarem sentidos diversos em torno de um mesmo acontecimento.

André inicia a página do diário dizendo ter devorado Nina com os olhos durante todo o jantar. Repara em sua elegância, no vestido verde-escuro cuja graça saltava aos olhos dele próprio.

Ao ocupar na mesa um lugar defronte a ela, compara a beleza de sua amante a de outras mulheres da cidade, não teriam elas a “naturalidade em exhibir o colo” tampouco poderiam se prestar de maneira tão graciosa “ao exame indiscreto dos olhares alheios” (*Ibidem*, 2004, p.380).

Em seu exame, não encontra nela nenhuma diferença física, mas sente não ser mais a mesma. A perspicácia de Ana, não a tem André. Enquanto a mulher de Demétrio encontra em Nina as espáduas a mostra numa visível debilidade e a necessidade em sustentar uma aparente saúde, André observa na figura da amante uma artificialidade cuja origem ignora.

Percebe em si uma piedade que não consegue explicar e afirma:

— e é uma piedade misturada a um sensação de perigo, como se ela se modificasse, ou sofresse, não por um motivo peculiar e próprio, mas por um fato que nos atingisse a ambos. É verdade que há nela, pelo menos nesse instante, uma animação, uma vibratibilidade, um desejo de se expandir e de gozar a vida que se poderia confundir com um impulso natural, mas a um exame mais atento, é impossível não discernir o quanto há nisto de esforço e de construção artificial (*Ibidem*, 2004, p.380).

André nota no ambiente do jantar uma tensão, constata nos arranjos da mesa um esmero inabitual e tudo parece ratificar a unicidade daquele momento. Espanta-se com a “exuberância dos pratos”, observa o brilho dos cristais (CARDOSO, 2004, p.381). A alegria de Valdo destaca-se da sisudez cotidiana dos Menezes, o marido de Nina soleniza o retorno da mulher.

O adolescente mantém uma postura de indiferença com relação ao que se diz a mesa, pretende levantar-se logo e fugir dali. Quer apenas contemplar a amante sozinho. As percepções de André se aproximam das observações de Ana, ambos constataam a situação tensa, perpassada de silêncios aterradores e de palavras onde mal se disfarça a extensão de suas insinuações. Entretanto, em Ana existe um esforço especialmente grande em capturar os movimentos de Nina, a mulher de Demétrio permanece à espreita de algum gesto capaz de satisfazê-la em seu anseio de justiça. Perscruta os acontecimentos ao buscar encontrar nos sentidos dos fatos a brecha que lhe possibilitará condenar a inimiga por não sofrer como ela. O olhar de André é outro, contempla em Nina sua beleza, quer tê-la para si, deseja-a ardentemente. O jantar, as insinuações, e as disputas pouco o interessam, embora seja capaz de constatar a realidade de todas essas ocorrências. O filho de Valdo age com indiferença ante as especulações em torno do incesto, não há, para ele, qualquer constrangimento em sua relação com Nina. André conserva-se num universo a par das disputas naquela noite, sua transgressão o situa numa posição destacada do tradicionalismo oligárquico e patriarcal dos Menezes. Afirma o adolescente:

Teriam percebido, teriam descoberto alguma coisa? (Refiro-me ao que existia entre nós: como um círculo escuro, invisível, era a única coisa que girava em torno da mesa

iluminada.) Sim, era provável que houvessem percebido, e eu me lembrava naquele instante, particularmente, de certos cochichos surpreendidos entre os empregados, uma ou outra palavra de Ana, inequívocos silêncios – mas de que valia tudo isso? Que me importava que o mundo inteiro ardesse, e que o escândalo tinsse a face daqueles que me cercavam? (*Ibdem*, 2004, p. 382).

Diante das especulações acerca do incesto, André se posiciona frente o tabu proibitivo da relação sexual entre mãe e filho para além do “mal” qualificado pelo “inquisidor” como nome possível ao “real do sujeito falante”. Em outras palavras, as interpelações à sua profanação originárias do Outro patriarcal e oligárquico não portam a insígnia do tabu em face do desejo: o “mal” como presença pernicioso do real não cliva o desejo no campo da realidade, pois André o enuncia abertamente. A “não-excomunhão” desse ex, espaço outro de onde se profere a fala, compromete àqueles mergulhados na ingenuidade, cujo coro repete o “sim-sim” de uma inocência, o acolhimento dessa “presença outra que fala um saber sem saber que fala e que o fala no não-saber”(DIDIE-WEILL, 1994, p.7). Ao ter Demétrio referido-se ao incesto na declaração de Ana, tendo ela experimentado o impacto do real do prazer incestuoso de forma a fazê-la perder-se no jantar e procurar aporte no brilho fulgurante dos cristais, o ambiente mergulha na tensão advinda da intersecção entre real e simbólico através do mal-dito do desejo entre mãe e filho (*Ibdem*, 1994, p.7).

Entretanto André está livre da soberania do inquisidor patriarcal e oligárquico, Demétrio, e assume a posição de quem institui como legado o saber “inevitavelmente originado no não-saber” (*Ibdem*, 1994, p.7). O amante de Nina representa a autenticidade do desejo para além de qualquer saber capaz de por “a verdade” (*Ibdem*, 1994, p.7). Logo, se o “discurso do inquisidor” é o de uma verdade “inocente”, na qual o desejo incestuoso permanece recalcado, é por estar livre do embaraço provocado pela “barra do impossível” e, portanto, ser possível enunciar um saber não-dividido sobre a verdade (*Ibdem*, 1994, p.7).

André prossegue em sua narrativa, afirma sentir uma “atmosfera elétrica” por toda a sala (CARDOSO, 2004, p.382). Diz ter o tio ido ao piano rememorar músicas passadas e Nina, sob o influxo de uma excitação simulada, o adverte por não ter ainda aprendido a dançar. Obediente, entrega-se a esse exercício sem o menor entusiasmo. Momentos depois Demétrio fecha bruscamente o piano, Nina se põe a chorar como que atingida pela súbita interrupção da música e, amparada por Valdo, deixa a sala.

Diversamente de Ana, a construção da cena do jantar na perspectiva de André assume o tom simplista de uma indiferença a toda àquela encenação. Ana e André falam de lugares diversos: não somente constroem duas situações bastante díspares em suas ocorrências, sentidos e efeitos sobre si mesmos mas, sobretudo, ambos se reportam a lugares diferentes para construir essas

elaborações. Enquanto a posição de André é a de quem se reporta ao próprio desejo para situar a realidade, Ana permanece no interior da díade significativa. André ignora os acontecimentos, apenas o desejo lhe é caro, Ana captura cada gesto com extrema sensibilidade: é na oposição a Nina que ela se encontra.

A metáfora se instaura na *Crônica da Casa Assassinada* através das substituições significantes em torno dos acontecimentos e a produção de sentido retira da própria rede significativa sua coerência interna. O efeito metafórico acontece pelas seleções diferentes de significantes realizada por cada personagem na construção dos fatos (DOR, 2007, p.39 e 44).

A fórmula lacaniana da metáfora e seu sentido são:

$$f\left(\frac{S'}{S}\right) S \cong S (+) s$$

É na substituição significativa a significante que se produz um efeito de significação, que é de poesia ou de criação, em outras palavras, o advento da significação em questão. O signo + colocado entre ( ) manifesta, aqui, a transposição da barra – e o valor constituinte desta transposição para a emergência da significação (DOR, 2007,p.48).

Em outras palavras, a barra interposta entre S' e S equivale ao recalque. O significante S' “substitui o significante recalcado (S)” e o sinal de adição (+) simboliza a “emergência da significação” (*Ibidem*, 2007, p.48). Lacan aponta essa articulação como “própria do sintoma”, designado como um “nó de significação”. O sinal ( $\cong$ ) denota congruência (*Ibidem*, 2007, p.48).

Na obra de Lúcio Cardoso não é possível sistematizar o processo metafórico numa fórmula pois os significantes e a produção de significações é extremamente complexa. A impossibilidade de situar a substituição significativa ocorrida no jantar numa representação lógica, visto que os significantes de André não passam a substituir fielmente os sentidos produzidos por Ana na formulação das significações postas por ela, se dá justamente pelo caráter assimbólico de cada acontecimento. Em outras palavras, a substituição significativa ocorre em meio ao Real de cada ocorrência, o processo metafórico, ou mesmo o metonímico, por vezes se realiza entre significantes a quem faltam significados. Logo, a substituição significativa recorrentemente produz sentidos sobre um real nonsense. A metáfora no interior da obra cardosiana é um movimento metafórico contínuo e fluido.

A metonímia se constitui na *Crônica* através de outra dinâmica, embora não seja possível estabelecer fronteiras nítidas capazes de demarcar o campo da metáfora e o da metonímia no livro. A utilização dessas elaborações deve ser situada como esforços no sentido de capturar o movimento

interno à narrativa.

Metonímia significa, etimologicamente, “mudança de nome (metonymia)”. A constituição da metonímia se fundamenta num processo de “transferência de denominação”, trata-se da mudança na designação habitual do objeto por uma outra, diversa daquela que lhe fora tradicionalmente reservada (DOR, 2007, p.46). No entanto a “transferência de denominação” entre termos apenas se torna possível através da contiguidade entre as palavras (DOR, 2007, p.46).

Recorrentemente, as circunstâncias particulares dessa ligação entre palavras assumem a “relação de matéria a objeto”, “de continente a conteúdo”, “de parte e todo” ou de “causa e efeito.” Segundo Joël Dor:

Analisemos o processo de construção de uma expressão metonímica do tipo: “estar num divã”, expressão comumente utilizada para significar “fazer análise, estar em análise” (sobre um divã). Aqui, o termo “divã” é metonimicamente utilizado no lugar do termo (a análise). Em outras palavras, a parte (o divã) é colocada no lugar do todo (a análise). Embora o “todo” esteja eludido, nem por isso a significação deixa de aparecer, em razão da relação de contiguidade entre a “parte” e o “todo” (*Ibidem*, 2007, p.46).

A substituição significante assume então a seguinte lógica:

$f(S \dots S') \quad S \cong S (-) s$

A fórmula da metonímia conclama os mesmos símbolos e representa uma função onde a “conexão de um significante novo com um antigo” se realiza na contiguidade entre eles (*Ibidem*, 2007, p.48). A ausência de significação peculiar à “cadeia significante” equivale ao processo de reencaminhar a significação “de significante à significante” numa homologia à associação livre (*Ibidem*, 2007, p.46). O sinal de (-) representa a resistência à significação através da não retenção do significado em seu movimento ao longo dos significantes contíguos (QUINET, 2002, p.31).

Em se tratando da *Crônica da Casa Assassinada*, a metonímia cerca especialmente a figura de Nina. Os significantes contíguos a este personagem se acumulam durante toda a trama e Nina se realiza como amante de André, mulher de Valdo, inimiga de Ana, confidente de Timóteo... É necessário eleger um momento específico onde o processo metonímico se consubstancie com alguma clareza.

Na Última Confissão de Ana o movimento metonímico se manifesta de maneira privilegiada. A mulher de Demétrio inicia a narrativa dizendo ter ela própria descoberto o “mau cheiro” (CARDOSO, 2004, p. 411). Em um dos momentos na companhia do marido, onde Ana se

entregava a mutismos e meias palavras em face da “decrepitude” de seu esposo, repentinamente ela lhe dirigiu o olhar e questiona:

- Não está sentindo?

Ao que Demétrio responde:

- Não, o que é? (*Ibdem*, 2004, p. 412).

Ana ergue a cabeça e solicita ao marido que repare no aroma. Demétrio afirma ser cheiro “de remédio” e a esposa aquiesce com uma ressalva: “misturado porém a outra coisa”. Ao supor uma “outra coisa” ela perde a coragem de vir a enunciá-la (*Ibdem*, 2004, p. 412).

Demétrio e sua esposa permanecem ambos na posição petrificada de uma intimidade silente e mergulhada em reservas. Havia porém um desconforto entre ambos em consequência da menção feita por Ana ao odor no ar. O movimento metonímico omite o significante eclipsado pelo “mal cheiro” e a significação permanece suspensa (*Ibdem*, 2004, p. 412).

O aroma crescia em intensidade e provocava um desconforto também maior. Afirma a esposa de Demétrio:

Assim, não era uma onda passageira, um simples odor que a brisa arranca de um dejetivo ou de um animal morto a beira de um canteiro. Agora, provavelmente, Demétrio já havia percebido do que se tratava.

- É melhor ir lá dentro – disse ele, remexendo-se na cadeira.

- Para que?

- Verificar o que está acontecendo (*Ibdem*, 2004, p. 412).

Ana caminha na direção do quarto e constata a persistência do cheiro na revelação de um morno trabalho de “composição” (*Ibdem*, 2004, p. 413). Na entrada, depara-se com Betty indiferente aos “odores estranhos” no ambiente, nada parecia importuná-la e Ana a conduz para um canto onde questiona a razão daquele aroma. Embora seja possível inferir a origem do odor como principiada no definhamento de Nina, a construção metonímica dessa narrativa insiste numa significação barrada e num significante obscurecido.

Após um breve diálogo, a empregada cita uma fala de Nina: “Acho que estou apodrecendo, Betty” (*Ibdem*, 2004, p. 413). O sentido metonímico do odor estranho se insinua através da conversa entre a mulher de Demétrio e a empregada, trata-se da putrefação da mulher de Valdo. Ana é informada pela interlocutora que a doente tem nas costas uma chaga, de onde advinha um

“sangue ruim, de mistura a não sei que matéria decomposta e esverdeada” (*Ibdem*, 2004, p. 413).

A mulher de Demétrio retira-se do quarto com lençóis sujos de onde o cheiro se desprendia fortemente. Ao descer para o pátio, onde lançaria no tanque a roupa usada, Ana vislumbra a Chácara com “todas as janelas e luzes acesas” (*Ibdem*, 2004, p. 414). O aspecto da casa de “coisa invadida e violada” era mediado por um silêncio expectante onde havia um “dignificante tom humano.” O feitiço da mansão era o seguinte:

Vendo-a, era impossível não reconhecer a importância do momento: como que sua estática atenção, ela aguardava que a rajada passasse. Por cima, nos altos espaços que o céu azulava, percebia-se o estrondar da correnteza invisível, o vento, e era decerto a essa refrega que ela prestava atenção, com seus ouvidos de pedra, seus nervos de pedra, sua alma de pedra, silente e evocadora, como um instrumento de música morto na vastidão do campo. (*Ibdem*, 2004, p. 414).

A casa assume o ar contrito de quem experiência intrepidamente o transcorrer de uma desgraça. O definhamento de Nina é sentido pela mansão, a morte passa a habitar a Chácara também. Como um “instrumento de música” lançado na imensidão do campo, onde o som não mais povoa a amplitude dos vácuos, o lar dos Menezes se revela imensamente vazio em seu recolhimento apático (*Ibdem*, 2004, p. 412).

Ana decompunha-se numa dilatação de si mesma onde passava a se reconhecer no “ar de doença” que a tudo impregnava. Não esperava ela ver Nina morrer daquela maneira, não se tratava de um fim normal, efeito de um caminho conclusivo cujo termo seria possível deduzir mas a morte se abatia como “castigo abrupto e sem sentido” sobrevindo como sinal da “cólera de Deus provocado em sua justiça” (*Ibdem*, 2004, p. 414).

No monte de roupas ensanguentadas, Ana se lançava num abraço afetuoso como quem “retém junto ao coração um penhor de amizade” (*Ibdem*, 2004, p. 415). Tal como se recebe um “ramalhete das mais frescas rosas”, ali a inimiga de Nina encontrava uma dádiva do Altíssimo e sentia no odor emanado dos tecidos sujos não o aroma da vingança mas, sobretudo, um cheiro “carnal e excitante de sangue e primavera” (*Ibdem*, 2004, p. 415).

Inicia alguns passos de valsa, rodopia como quem está embriagada e experimenta toda a alegria contida em si num extravasamento capaz de alterar os sentidos e produzir uma efervescência muito semelhante “à dos que não controlam mais o próprio espírito” (*Ibdem*, 2004, p. 415).

Após algum tempo nessa efusão, entrega-se esfalfada “junto à coluna do tanque, ofegante” (*Ibdem*, 2004, p. 415). Reafirma a existência de Deus na vingança, após ter o Soberano desferido seu raio impetuoso sobre aqueles a quem a transgressão infringira a lei divina submetida a “todos os seres humanos”. Tinha para si a certeza de poder vagar agora tranquilamente numa “paz seca, sem

nuanças e também sem alegria” (*Ibdem*, 2004, p. 415).

Ao longo de todos estes acontecimentos, nos quais Ana se vangloria pelo fim de Nina, a presença da amante de André marca sensivelmente toda a trama. Os únicos momentos onde essa presença se estrutura como existência efetiva se dão quando Ana entra no quarto para verificar o que por lá se passava. Nina tinha a respiração dificultada, nenhuma palavra pronunciou e, no entanto, habitou toda a casa na forma de um odor putrefato. A metonímia fundamenta esse trecho da narrativa e provoca um efeito dual na maneira com que Nina se apresenta na declaração da esposa de Demétrio: ao passo em que sua existência se reduz ao cheiro incômodo de matéria decomposta, o movimento inverso também se realiza pois sua presença passa a ocupar sensivelmente os cômodos da casa. O recurso metonímico na Quarta Confissão de Ana é radicalmente modificado em sua lógica usual de parte-todo pois a parte, o odor, assume as dimensões do todo e chega mesmo a ultrapassá-lo visto que o cheiro se espraia pela casa.

A metáfora e a metonímia, enquanto “substituição” e “transferência de denominação” na “cadeia significante”, estruturam toda a *Crônica da Casa Assassinada* numa produção de sentido apta a perturbar os domínios entre estes dois recursos de linguagem, pois não se traçam fronteiras ou fórmulas claras na delimitação destas duas possibilidades (DOR, 2006, p. 41-48). Lúcio Cardoso manipula a palavra de maneira a fazer as concepções de metáfora e metonímia em Lacan serem revistas, como ocorre na cena do jantar, onde a substituição significante ocorre em meio a um real onde significantes carecem de significados sem que, no entanto, o recurso metafórico se paralise, e no momento em que o aroma metonímico descentra a lógica parte-todo onde o cheiro vem a habitar os cômodos da casa numa expansão da presença de Nina. A impossibilidade de sistematização da produção de sentido na obra cardosiana apenas reafirma a sua posição de destaque na tradição literária brasileira e situa Lúcio Cardoso como conhecedor dos “domínios mais turvos da literatura e da vida” (MARTINS, 2004, p.20).

## CONCLUSÃO

Uma das distinções elaboradas por Lacan entre sintoma e fantasia diz respeito à constituição do sintoma enquanto “formação significante” que avança ao encontro da interpretação, em outras palavras, o sintoma é passível de análise (ZIZEK, 1990, p.168). Com relação à fantasia, sua composição inerte, incabível na possibilidade interpretativa, resiste à interpretação:

o sintoma presume e se dirige ao grande Outro não barrado, que, retroativamente, lhe dá sua significação; já a fantasia pressupõe um grande Outro barrado, não-pleno, inconsistente, ou seja, ela ao mesmo tempo mantém e dissimula um vazio no Outro; o sintoma (um lapso, por exemplo) provoca mal-estar e descontentamento quando ocorre, mas aceitamos com prazer sua interpretação, explicamos alegremente aos outros o sentido de nossos lapsos, e seu “reconhecimento intersubjetivo” costuma ser fonte de satisfação intelectual; quando nos deixamos levar pela fantasia (nos devaneios, por exemplo), sentimos um prazer imenso, mas, ao contrário, ficamos constrangidos e temos vergonha de confessar nossas fantasias aos outros... (*Ibidem*, 1990, P.168).

A posição do Outro traça a diferença fundamental entre sintoma e fantasia. O Outro, lugar para o qual o sujeito reporta um certo saber sobre si, apresenta no sintoma a forma não barrada capaz de lhe conferir significações, retroativamente, posto que o sentido se instaura através do ponto-de-estofa por meio do qual é fixado o significado ao significante. Na fantasia, a falta de sentido no campo do Outro é dissimulada e sustentada pela construção fantasmática, cuja presença vela a carência de certos significantes nas significações efetuadas pelo Outro (*Ibidem*, 1990).

O “processo psicanalítico” pode, então, articular-se em duas etapas: “a interpretação do sintoma e a travessia da fantasia.” Ante o confronto do analista com o “sintoma do paciente”, o ímpeto inicial deve se dirigir a uma interpretação que “penetre através deles na fantasia fundamental”, aqui situada como “núcleo do gozo” capaz de obstaculizar o curso progressivo da ação interpretativa. Depois, é necessário realizar a “etapa crucial” de promover a “travessia da fantasia”, ou seja, de nos pormos “à distância” e experienciar a “formação fantasística” como recurso a eclipsar “um certo vazio, uma falta no Outro” (*Ibidem*, 1990, p.168).

Não obstante, um problema resiste: o que deve fazer o analista ante casos de pacientes que, indubitavelmente, realizaram a travessia da fantasia e “tomaram distância do quadro fantasmático de sua realidade” mas ainda apresentam o “sintoma-chave”? Como proceder ante o sintoma insistente apesar dos esforços interpretativos e da travessia da fantasia?

Foi através da noção de *sinthome* que Lacan se predispôs a lidar com esse desafio:

1. um neologismo que engloba um conjunto de associações (o homem sintético-artificial, síntese entre sintoma e fantasia, são Tomás, o santo homem etc.). O sintoma como “sinthomem” é uma certa formação significativa perpassada de gozo: é um significante que sustenta o *goza-o-sentido*. Como tal, ele possui um estatuto ontológico radical: o sintoma, concebido como “sinthomem”, é, literalmente, nossa substância, o único esteio positivo de nosso ser, o único ponto que dá consistência ao sujeito. (*Ibidem*, 1990, p.169).

O *sinthome* é o modo por meio do qual “evitamos a loucura”, o recurso que nos possibilita “escolher alguma coisa (uma forma típica de sintoma)” a coisa alguma “(o autismo psicótico radical, a destruição do universo simbólico)” por meio de uma conexão do “nosso gozo” com uma “formação significativa” capaz de assegurar o mínimo de “consistência a nosso ser no mundo” (*Ibidem*, 1990, p.169).

Uma vez que o sintoma, nessa radical conformação, se desvanece, o fim do mundo se instaura pois o único correspondente na substituição do *sinthome* é o “nada”: o “puro autismo, um suicídio psíquico, o ato de se deixar levar pela pulsão de morte até a destruição total do universo simbólico” (*Ibidem*, 1990, p.169).

Não seria a literatura de Lúcio Cardoso, em especial a *Crônica da Casa Assassinada*, um *sinthome* constituído no interior da produção discursiva contemporânea capaz de resistir através da dimensão fantasmática do mundo, calcado na “acumulação de espetáculos”, nascida de um Outro vazio e não barrado, bem como através da práxis ideológica como um todo, em sua dimensão propriamente simbólica, cuja realidade dá as significações da existência de cada um (DEBORD, 2005, p.13)?

Guy Debord afirma terem se tornado representações tudo aquilo que outrora era vivido sem mediação, diretamente. Os aspectos da vida, de onde se destacaram as imagens, convergem num “fluxo comum” onde a unidade se perde e a realidade parcial se oferece como “pseudomundo à parte, objeto de mera contemplação” (*Ibidem*, 2005, p.13).

Sobre a “imagem autonomizada” se produz a “especialização das imagens do mundo”, o mentiroso toma para si a própria mentira (*Ibidem*, 2005, p.13). O espetáculo se constrói como dinâmica independente do “não-vivo” através de uma “inversão concreta da vida” (*Ibidem*, 2005, p.13). Afirma Debord:

O espetáculo é o momento em que a mercadoria ocupou totalmente a vida social. Não apenas a relação com a mercadoria é visível, mas não se consegue ver nada além dela: o mundo que se vê é o seu mundo. A produção econômica moderna espalha, extensa e intensivamente, sua ditadura. Nos lugares menos industrializados, seu reino já está presente em algumas mercadorias célebres e sob a forma de dominação imperialista pelas zonas que lideram o desenvolvimento da produtividade. Nessas zonas avançadas, o espaço social é invadido pela superposição contínua de camadas ideológicas de mercadorias. Nesse ponto da “segunda revolução industrial”, o consumo alienado torna-se para as massas um dever suplementar à produção alienada (*Ibidem*, 2005, p31).

A configuração espetacular do mundo não se estruturaria enquanto formação fantasística resistente à interpretação, a um confronto crítico? O espetáculo enquanto fantasia caminha ao encontro da “Cultura do Narcisismo”, termo criado por Christopher Lasch (1970) para designar o *modus operandi* narcísico do mundo contemporâneo, em especial da sociedade norte-americana. Nas palavras de Lasch:

O conceito de narcisismo nos provêm não o determinismo de uma psicologia aplicada mas uma maneira de entender o impacto psicológico das mudanças sociais recentes – supondo que tenhamos em mente não somente suas origens clínicas, mas a continuidade entre patologia e normalidade. Ele nos oferece, em outras palavras, num retrato razoavelmente preciso da personalidade liberal de nossa tempo, com seu charme, sua pseudoconsciência de sua própria condição, sua pansexualidade promíscua, sua fascinação pelo sexo oral, seu medo da mãe castradora, sua hipocondria, sua protetividade superficial, suas precauções contra a dependência, sua inabilidade para lamentar, seu temor da velhice e da morte. Narcisismo parece representar realisticamente a melhor maneira de lidar com as tensões e ansiedades da vida moderna, e a as condições sociais prevalentes, portanto, tendem a trazer a lume traços narcisistas que estão presentes, em vários degraus, em qualquer um (LASCH, 1970, p.50).

O retrato da subjetividade narcísica traçado por Lasch se ajusta ao aspecto mais feérico do capitalismo atual, sobre o qual afirmou Lyotard: “Nós temos, em relação à Adorno, a vantagem de viver em um capitalismo mais energético, mais cínico, menos trágico. Ele coloca tudo em representação, a representação se reduplica (como em Brecht), logo, se apresenta. O trágico dá lugar ao paródico” (SAFATLE, 2008, p.1).

A lógica capitalista de outrora recolhia seu fundamento através de um amplo processo de “ocultamento do caráter fetichista” dos processos de atribuição do valor em “todas as esferas da vida social.” O trágico nesse sistema econômico advinha da impossibilidade de uma enunciação clara acerca de si mesmo, pois era no “recalcamento ideológico” de suas conjecturas que ele se constituía (*Ibidem*, 2008, p.1). A configuração sintomática da economia capitalista nesse momento apresentava uma homologia com as neuroses tratadas por Freud no início do século XX: o desejo não se formulava em demanda em decorrência do recalque. A análise caminhava no sentido de resgatar os conflitos vivenciados no interior do Complexo de Édipo, o qual consiste, *grosso modo*, na assunção do desejo à ordem simbólica por meio das relações constituídas pela criança no interior da triangulação parental composta por ela própria, pelo pai e pela mãe.

Porém, observa-se na contemporaneidade o fato de o capitalismo “não se levar mais a sério” e abandonar sua mais primordial prerrogativa: ele não solicitaria mais uma convicção cega nas

formulações normativas veiculadas por seu funcionamento. Portanto, a crítica edificada na “dinâmica do desvelamento” das “contradições performativas” se veria às voltas com um confronto inócuo, inábil a expor a formação sintomática. Conforme Safatle:

Assim, Lyotard apontava não apenas para o momento em que as sociedades capitalistas começaram a passar por uma crise geral de legitimação, mas para o momento em que elas foram capazes de se legitimar através de uma “racionalidade cínica”, e com isto estabilizar uma situação que, em outras circunstâncias, seria uma típica e insustentável situação de crise. Isto faz toda a diferença, ainda mais se levarmos a sério o diagnóstico de que a “crítica torna-se impotente para além dessa bufonaria.” Pois a impotência da crítica seria resultado da capacidade do capitalismo em, de uma certa forma, *realizar cinicamente* a crítica (*Ibidem*, 2008, p.2).

Não se trata de revisitarmos o pensamento crítico empreendido no desvelamento das contradições para verificar em que medida ele é ou não legítimo em face das transformações atuais mas de observamos como a literatura de Lúcio Cardoso, como *sinthome*, se posiciona no interior destes processos. Para tanto, convém mencionar os aspectos da *Crônica* trabalhados nessa pesquisa a fim de traçar a conformação desse *sinthome* com certa substancialidade.

O real metafísico contemplado no primeiro capítulo, por meio das conceituações kantianas do belo, do sublime e das elaborações lacanianas em torno de *das Ding*, bem como a noção do entre-duas-mortes, pensada por Lacan ao refletir sobre a estrutura de Antígona, tornaram possível um entendimento maior do aspecto ontológico na *Crônica da Casa Assassinada* sem, no entanto, esgotar as infindas possibilidades interpretativas dessa dimensão. A cartografia do entre-duas-mortes em Lúcio Cardoso acontece, por um lado, na morte como fim absoluto da vida, como desvanecimento do corpo e, por outro, como história contada a partir do próprio assassinio da Casa: Lúcio funda a narrativa na morte para narrar a história dos Menezes fazendo-a viva.

No segundo capítulo, tratou-se do tempo interior à obra e de como o curso da narrativa ao longo de uma temporalidade bastante particular à literatura de Lúcio realiza à história literária um questionamento acerca de seus pressupostos, o que significa dizer, a *Crônica da Casa Assassinada* se coloca na tradição literária como um momento de autocrítica dessa tradição em face da radical singularidade daquilo por ela historicizado. A história da literatura fundamentada numa contiguidade ignora o tempo interior à própria realidade da obra.

O movimento da narrativa foi observado no último capítulo. A metáfora e a metonímia, dois recursos originários da linguística e transformados por Lacan no percurso da constituição de seu pensamento, vieram contribuir para uma maior clareza sobre a dinâmica da *Crônica da Casa Assassinada*. Embora a metáfora e a metonímia tenham provido auxílio nesse sentido, constatou-se a insuficiência dessas elaborações frente à imensa produção de sentido na literatura de Lúcio

Cardoso.

Nestes três momentos de reflexão sobre a *Crônica da Casa Assassinada*, uma constante parece insistir: a inadequação da obra literária aos recursos utilizados na sua interpretação, visto que em nenhuma das perspectivas mencionadas a literatura de Lúcio Cardoso ajustou-se aos esquemas interpretativos. Essa resistência à interpretação, caracteriza o *sinthome* em sua especificidade fundamental.

Enquanto significante a conservar positivamente o “goza-o-sentido”, dando à existência o apoio necessário à evitação no mergulho obscuro da loucura, fundada na radical destruição do universo simbólico, o *sinthome* possibilita ao sujeito a sua constituição como tal. A *Crônica da Casa Assassinada* concilia a positividade necessária a um reconhecimento minimamente concreto do sujeito com aquilo que, na obra, é tributário ao real constitutivo dele próprio; e a negatividade imanente ao próprio real, repetidamente transformada em representação imagética, alienante e opressora pela espetacularização do mundo contemporâneo.

Ao sustentar na positividade da palavra a negatividade da falta de sentido, a literatura de Lúcio Cardoso se revela, através da resistência à interpretação observada na estética fragmentária, nas concepções existenciais de tempo e numa dinâmica incabível nas elaborações lacanianas da metáfora e da metonímia, como *sinthome* apto a possibilitar ao sujeito o abrigo necessário ao que nele permanece como impossível, aqui pensado conforme Lacan: “o que não cessa de não se escrever” (LACAN apud DAVID-MENARD, 2007, p.130).

A *Crônica da Casa Assassinada* não cessa sua própria escrita, ela atravessa os silêncios dos períodos interrompidos, das datas não estabelecidas, das prisões íntimas, das liberdades encarceradas e alcança o leitor em seus assassinios, seus cânceres, seus incestos e suas redenções para oferecer-lhe aporte e, assim, vir a apanhar seus sentidos a fim de revelá-lo como palavra impossível. Lúcio Cardoso (re)encontra o leitor nos “emaranhados do verdadeiro”, conforme declara Lacan acerca do real:

O real encontra-se nos emaranhados do verdadeiro. Foi o que me levou à ideia do nó, que provém de que o verdadeiro se autoperfura devido ao fato de que seu uso cria integralmente o sentido, na medida em que ele desliza, que é aspirado pela imagem do furo corporal de onde é emitido, a saber, da boca enquanto suga.

Há uma dinâmica centrífuga do olhar, isto é, que parte do olho que vê, mas igualmente do ponto cego. Ela parte do instante de ver, e tem como ponto de apoio. Com efeito, o olho vê instantaneamente. É a chamada intuição, através da qual ele duplica o que é chamado de espaço na imagem (LACAN, 2005, p.83).

A *Crônica da Casa Assassinada* conduz a quem lê a esse movimento de autoperfurar-se em suas verdades a fim de proceder a um resgate do sentido que não é identidade estrangeira ao sujeito, contemplada como imagem sedutora pelo “olho que vê”, mas aspiração, por meio do “furo

corporal” de onde as palavras emitidas pelas declarações dos habitantes da Casa vem ao encontro do leitor, da produção de sentido como sentido integral do homem no mundo. O olhar sobre a desgraça dos Menezes é o ponto cego advindo do golpe de Édipo sobre os próprios olhos com os broches de Jocasta: ao partir do “instante de ver”, tomando-o como apoio, Lúcio nos convida a uma cegueira que é intuição de Édipo acerca da desgraça cometida, impossível de ser vista pelos olhos já vazados e, portanto, vislumbrada em sua radical presença pelo próprio infortúnio de uma noite eterna.

Embora não estejamos condenados como Édipo a uma obscuridade infinda, a *Crônica da Casa Assassinada* nos lança na escuridão real que revela a verdadeira cegueira da clareza de um mundo feito por representações imaginárias criadas com o intuito de nos fazer cegos de olhos abertos.

## BIBLIOGRAFIA

ADORNO, Theodor W. *Dialética negativa*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

\_\_\_\_\_.; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

AGRA, Ana Maria. *A encenação do real: uma leitura lacaniana de A paixão segundo G. H. e Água viva, de Clarice Lispector*. Brasília, 2003. Tese (doutorado) - Universidade de Brasília.

ALTHUSSER, Louis. *Freud e Lacan; Marx e Freud: Introdução crítico-histórica*. 3. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1991.

ALVIM, Mônica Botelho. *Ato artístico e ato psicoterápico como Experimentação: diálogos entre a fenomenologia de Merleau-Ponty, a arte de Lygia Clark e a Gestalt-Terapia*. 2007. 273 p. Tese (doutorado) - Universidade de Brasília.

ARÁN, Márcia. *Os destinos da diferença sexual da cultura contemporânea*. Estudos Feministas, Florianópolis, 11(2): 360, julho-dezembro/2003.

ARAÚJO, Carolina. *O clássico como problema*. Revista Poesis, n.11, novembro 2008.

AYERZA, Josefina. *Lacanian Ink*. v. 39.sic. Publicação disponível em: [www.lacan.com](http://www.lacan.com)

\_\_\_\_\_. *Lacanian Ink*. v. 40.sic. Publicação disponível em: [www.lacan.com](http://www.lacan.com).

BARBERO, Graciela Haydée. *As práticas sadomasoquistas na sociedade contemporânea: contribuição para uma erótica da ética*. Peste V.1 n.2

BATAILLE, Georges. *O Erotismo*. 3. ed. Lisboa: Antígona, 1988.

BOSI, Alfredo. *Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideológica*. São Paulo: Ática, 1988.

\_\_\_\_\_. *História concisa da literatura brasileira*. 34. ed. São Paulo, SP: Cultrix, 1999.

\_\_\_\_\_. *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

\_\_\_\_\_. *O ser e o tempo da poesia*. 6. ed. São paulo: Companhia das Letras, 2000.

BOURDIEU, Pierre; MICELI, Sérgio. *A economia das trocas simbólicas*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1998.

\_\_\_\_\_. *A distinção: crítica social do julgamento*. Porto Alegre, RS: Zouk; São Paulo: EdUSP, 2006.

BRUNEL, Pierre; CHEVREL, Yves. *Compêndio de literatura comparada*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.

\_\_\_\_\_. *Dicionário de mitos literários*. 2. ED. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1998.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

\_\_\_\_\_. *Bodies that matter: On the discursive limit of sex*. New York: Routledge, 1993.

CACCIOLA, Maria Lúcia. *O conceito de interesse*. Terceira Margem, nº 10, 2004.

CAMPOS, Haroldo de. *A operação do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

CÂNDIDO, Antônio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos, 1750-1880*. 11. ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2007.

\_\_\_\_\_. *Tese e antítese: ensaios*. 3. ed. São Paulo, SP: Companhia Editora Nacional, 1978.

CARDOSO, Delmar. *A alma como centro do filosofar de Platão: uma leitura concêntrica do Fedro à luz da interpretação de Franco Trabattoni*. São Paulo: Loyola, c2006.

CARDOSO, Lúcio; CARELLI, Mario. *Crônica da Casa Assassinada: Edição crítica*. 2. ed. São Paulo: Scipione, 1997.

\_\_\_\_\_. *Crônica da Casa Assassinada: Edição comemorativa*. São Paulo: Civilização Brasileira, 2004.

\_\_\_\_\_. *Maleita: Romance*. 2. ed. Rio de Janeiro: Cruzeiro, 1953.

CARNEIRO, Silvio Ricardo Gomes. *O Discurso Ontológico e a Teoria Crítica de Hebert Marcuse: Gênese da Filosofia da Psicanálise (1927 – 1955)*. Dissertação (Mestrado). USP, 2008.

CARPEAUX, Otto Maria. *Ensaio reunidos, 1942-1978*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.

\_\_\_\_\_. *História da literatura ocidental*. 3. ed. Rio de Janeiro: Alhambra, 1987.

CARVALHO, Maria Lina Carneiro de. *A poeticidade trágica de Dançando no Escuro de Lars von Trier*. 2010. Dissertação (mestrado) - Universidade de Brasília.

COIMBRA, José César. *Freud, Lacan, Bergson e Foucault: proposta de diálogo : considerações acerca do tempo, da memória e do esquecimento*. São Paulo: Cone Sul, 1997.

COUTINHO, Afrânio. *Correntes cruzadas: Questões de literatura*. Rio de Janeiro: Noite(A), 1953.

CHATELARD, Daniela Scheinkman. *O conceito de objeto na psicanálise: do fenômeno à escrita*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2005.

CYNTRÃO, Sylvia Helena. *Como ler o texto poético: (caminhos e questões para o estudante de literatura)*. Brasília: Universa, 2001.

DAVID-MÉNARD, Monique. *A loucura na razão pura: Kant, leitor de Swedenborg*. São Paulo: Ed. 34, 1996.

\_\_\_\_\_. *As normas imperfeitas: instituições jurídicas e destinos pulsionais*. A Peste. V.1, n.2

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Ed. 34, 2000.

\_\_\_\_\_. *O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Editora 34, 2010.

DIDIER-WEILL, Alain. *O inconsciente freudiano e a transmissão da psicanálise*. São Paulo: Zahar, 1993.

DOR, Joël. *Introdução à leitura de Lacan: O inconsciente estruturado como linguagem*. 3. ed. Porto alegre: Artes Médicas, 1992.

DUNKER, Christian Ingo Lenz. BARBERO, Gracyela Haydée. *Lesbianismo e Visibilidade*. A Peste. V. 2, n.1.

\_\_\_\_\_. *Estrutura e constituição da clínica psicanalítica*. São Paulo:

Anablume, 2011.

FELDSTEIN, Richard. *Para ler o seminário 11 de lacan: Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Rio de Janeiro: J Zahar, 1997.

FILHO, Raul Albino Pacheco. *A psicanálise e a peste: uma ficção mais real que a realidade*. Peste. V.1, n.2.

FOUCAULT, Michel; MOTTA, Manoel Barros da (Org.). *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

\_\_\_\_\_. *Eu, Pierre Rivière que degolei minha mãe, minha irmã e meu irmão: Um caso de parricídio do século XIX*. Rio de Janeiro: Graal, 1977.

\_\_\_\_\_. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária. 1997

\_\_\_\_\_. *A ordem do discurso*. São Paulo: Loyola. 1996.

\_\_\_\_\_. *História da sexualidade: A vontade de saber*. 17. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2006. v.1.

\_\_\_\_\_. *A psicologia de 1850 a 1957*. sic.

FREUD, Sigmund. *Moisés e o monoteísmo*. Rio de Janeiro: Imago, 1975.

\_\_\_\_\_. *Projeto para uma psicologia científica*. Rio de Janeiro: Imago, 1975.

\_\_\_\_\_. *Introdução ao narcisismo, Ensaio de metapsicologia e outros textos*. São Paulo: Companhia das letras. 2010

FRYE, Northrop. *O caminho crítico: um ensaio sobre o contexto social da crítica literária*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

FUKS, Betty. *Freud e a Cultura*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

GARCÍA-ROZA, L. A. *Introdução à metapsicologia freudiana*. 7. ed. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2008.

GOODREAU, John R. *The role of the sublime in Kant's moral metaphysics*. Washigton: Counc Res Values & Phil, 1998.

- GRAMSCI, Antonio. *Cadernos do cárcere*. V.13. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica: cartografias do desejo*. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Caosmose: um novo paradigma estético*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Curso de estética: o belo na arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Fenomenologia do espírito*. 4. ed. Petrópolis: Editora Vozes Ltda, 1999.
- HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*. Petrópolis, RJ: Vozes; Edusf, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Ontologia: Hemenéutica de la facticidad*. Madrid: Alianza Editorial, 2000.
- HETT, W. S. *A greek reader*. London: Macmillian, 1933.
- JORGE, Marco Antonio Coutinho. *Fundamentos da psicanálise de Freud a Lacan*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.
- JUNIOR, Jonas de Oliveira Boni. *O estádio do espelho de Jacques Lacan: gênese e teoria*. Dissertação (Mestrado). USP, 2010.
- KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Crítica da razão prática*. São Paulo: Brasil Editora.
- KAUFMANN, Pierre. *Dicionário enciclopédico de psicanálise: o legado de Freud e Lacan*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.
- KIRCHOF, Edgar Roberto. *Estética e Semiótica de Baumgarten e Kant a Umberto Eco*. Porto Alegre: EDUPUCRS, 2003.
- KOSÍK, Karel. *O Século de Grete Samsa: sobre a possibilidade ou a impossibilidade do trágico no nosso tempo*. Traduzido por Leandro Konder. Sic. Matruga n° 8: 1996.
- \_\_\_\_\_. *Dialética do concreto*. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.

KUIAVA, Evaldo Antônio. *Subjetividade transcendental e alteridade : um estudo sobre a questão do outro em Kant e Levinas*. Caxias do Sul: EDUCS, 2003.

LACAN, Jacques. *Escritos*. rev. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

\_\_\_\_\_. *O seminário 1 : as formações do inconsciente (1957-1958)*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1999.

\_\_\_\_\_. *O seminário. 2.* ed. rev. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

\_\_\_\_\_. *O seminário. 3.* ed. rev. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

\_\_\_\_\_. *O seminário. 4.* ed. rev. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

\_\_\_\_\_. *O seminário. 5.* ed. rev. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

\_\_\_\_\_. *O seminário. 7.* ed. rev. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

\_\_\_\_\_. *O seminário. 8.* ed. rev. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

\_\_\_\_\_. *O seminário. 10.* ed. rev. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

\_\_\_\_\_. *O seminário. 16.* ed. rev. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

\_\_\_\_\_. *O seminário. 23.* ed. rev. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

\_\_\_\_\_. *Outros escritos. 2.* ed. rev. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

\_\_\_\_\_. *Televisão. 2.* ed. rev. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

\_\_\_\_\_. *Écrits*. Paris: Ed Du Seuil

\_\_\_\_\_. *Hamlet por Lacan*. Campinas: Escuta, 1986.

\_\_\_\_\_. *Nomes-do-Pai*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

\_\_\_\_\_. *O mito individual do neurótico, ou, Poesia e verdade na neurose*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

\_\_\_\_\_. *Televisão*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1974.

LASCH, Christopher. *The Culture of narcissism: American life in an age of diminishing expectations*. New york: W W Norton, 1978.

LE GUEN, Claude. *A dialética freudiana – 1. Prática do método psicanalítico*. 1 ed. São Paulo:

Escuta, 1991.

LECLAIRE, Serge. *Mata-se uma criança: Um estudo sobre o narcisismo primário e a pulsão de morte*. Rio de Janeiro: Zahar, 1977.

LEMAIRE, Anika. *Jacques Lacan: Uma introdução*. Rio de Janeiro: Campus, 1979.

LINHARES, Temístocles. *História crítica do romance brasileiro: 1728-1981*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1987.

LOOS, Adolf. *Ornamento e Crime*. Cotovia: sic. 2006

LOYOLA, Valeska Maria Zanello de. *A metáfora no trabalho clínico*. Guarapari: Ex Libris, 2007.

LUKACS, György. *Estética I: la peculiaridad de lo estetico*. Barcelona: Grijalbo, 1966 4 v.

\_\_\_\_\_. *Teoria do romance*. Lisboa: Presença.

LUSTOZA, Rosane Zétola. *O estatuto do objeto na psicanálise lacaniana: uma comparação com o objeto da ciência*. Psicologia: Teoria e Pesquisa. Brasília, v.24, n.2, p. 247-250, abr./jun. 2008.

MACHADO, Roberto. *Foucault, a filosofia e a literatura*. 2. ed. Rio de Janeiro: J Zahar, 2001.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

\_\_\_\_\_. *O olho e o espírito. A linguagem indireta e as vozes do silêncio. A dúvida de Cézanne*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

MIGUEL, Luis Felipe. *Teoria democrática atual: esboço de um mapeamento*. BIB – Revista Brasileira de Informação Bibliográfica em Ciências Sociais, nº 59. São Paulo, 2005.

MILLER, Jacques-Alain. *Lacan elucidado: Palestras no Brasil*. Rio de Janeiro: J Zahar, 1999.

\_\_\_\_\_. *Matemas I*. Rio de Janeiro: J Zahar, 1996. 200p.

\_\_\_\_\_. *Percurso de Lacan: uma introdução*. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

MILNER, Jean Claude. *Obra clara: Lacan, a ciência, a filosofia*. Rio de Janeiro: J Zahar, 1996.

MOUFFE, Chantal. *El retorno de lo político: comunidad, ciudadanía, pluralismo, democracia radical*. Barcelona: Paidós, 1999.

NASIO, Juan-David. *Alucinação e outros estudos lacanianos(a)*. Rio de Janeiro: J Zahar, 1997.

\_\_\_\_\_. *Cinco lições sobre a teoria de Jacques Lacan*. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.

\_\_\_\_\_. *Introdução as obras de Freud, Ferenczi, Groddeck, Klein, Winnicott, Dolto, Lacan*. Rio de Janeiro: J Zahar, 1995.

\_\_\_\_\_. *Lições sobre os 7 conceitos cruciais da psicanálise*. Rio de Janeiro: J Zahar, 1995.

\_\_\_\_\_. *O livro da dor e do amor*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

SOLER, Colet. *O que Lacan dizia das mulheres*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

OFFE, Claus. *Problemas estruturais do Estado Capitalista*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1984.

OKIN, Susan Moller. *O multiculturalismo é ruim para as mulheres?* Revista Brasileira de Ciência Política, nº 4. Brasília: julho-dezembro de 2010.

PIMENTA, Cristiano Alves. *Das Ding: a revolução do real em Lacan*. 2009. Dissertação (mestrado) - Universidade de Brasília, 2009.

PLATÃO. *O banquete*. Lisboa: Edições 70, 2008.

PLIA, Ricardo. *Formas breves*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

PORGE, Erik. *Jacques Lacan, um psicanalista: percurso de um ensino*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2006.

PRADO JÚNIOR, Bento. *Alguns ensaios: filosofia, literatura, psicanálise*. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

QUARESMA, Paulo Sergio Andrade. *A morte, os mortos e o morrer na Crônica da Casa Assassina*. Dissertação (Mestrado). UFRG Rio Grande, 2007

QUIXABEIRA, Enaura Rosa e Silva. *Miradas literárias: leituras de textos brasileiros*. Academia Alagoana de Letras, UNICID, EDUFAL, 2004.

RABELO, Mariana Tavares. *O estranho e a criação: notas sobre o caso Haizmann*. 2005. 109 f. Dissertação (mestrado) - Universidade de Brasília.

- RAMOS, Conrado. *Do multiculturalismo como criação de novos targets: a política identitária e a inscrição totalitária do gozo*. Peste. V.1, n.2.
- RAPPAPORT, Clara Regina; HASSAN, Sara Elena; MOLLOY, Carmen Savorani. *Psicanálise: Introdução a práxis: Freud e Lacan*. São Paulo: Editora Pedagógica e Universitária, 1992.
- REINHARDT, Karl. *Sófocles*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, c2007.
- RIBEIRO, Ésio Macedo. *O riso escuro ou o pavão de luto: um Percurso pela Poesia de Lúcio Cardoso*. São Paulo: Edusp. 2004.
- RIVERA, Tania; SAFATLE, Vladimir. *Sobre arte e psicanálise*. São Paulo: Escuta, 2006. 216 p  
\_\_\_\_\_. *O sujeito na psicanálise e na arte contemporânea*. Psicologia Clínica, Rio de Janeiro, vol 19, 2007.
- ROCHA, Guilherme Massara. *O estético e o ético na psicanálise: Freud, o sublime e a sublimação*. Doutorado. USP, 2010.
- RONA, Paulo Marcos. *A topologia na psicanálise de Jacques Lacan: o significante, o conjunto e o número*. Doutorado. USP, 2010.
- ROUDINESCO, Elisabeth. *Jaques Lacan: esboço de uma vida, história de um sistema de pensamento*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.  
\_\_\_\_\_. *A análise e o arquivo*. RJ, Jorge Zahar Ed., 2006.  
\_\_\_\_\_. *Em defesa da psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.
- RUSSELL, Bertrand. *História da filosofia ocidental*. São paulo: Companhia Editora Nacional,
- SAFATLE, Vladimir. *A paixão do negativo: Lacan e a dialética*. São Paulo: Ed. Unesp, 2006.  
\_\_\_\_\_. *Cinismo e falência da crítica*. São Paulo: Boitempo, 2008.  
\_\_\_\_\_. *Freud como teórico da modernização bloqueada*. A Peste. V. 1, n.2.  
\_\_\_\_\_. *Um limite tenso: Lacan entre a filosofia e a psicanálise*. São Paulo: Editora Unesp.
- SALUM, Luciana K. P. *Em busca do tempo: Freud, Lacan e Proust interpretações entre psicanálise*

*e literatura*. Tese de Mestrado, UNB , 2009.

SANTOS, Rone E. *Existência e arte*. Revista Eletrônica do grupo PET – Ciências Humanas Estética e Artes da Universidade Federal de São João Del-Rei – Ano III – Número III – janeiro a dezembro de 2008.

MILLER, Jacques Allain. *SILET: os paradoxos da pulsão, de Freud a Lacan*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

SILVA, Leandro Mendanha e. *Nas transversais do tempo: uma intervenção de Foucault na história e sua apropriação pela historiografia*. 2009. Dissertação (mestrado) - Universidade de Brasília.

SLOTERDIJK, Peter. *Árvore mágica*. Rio de Janeiro: Casa Maria.

\_\_\_\_\_. *Critique of Cynical Reason*. University of Minnesota Press. Sic.

SLOTERDIJK, Peter. *Regras para o parque humano: Uma resposta a carta de Heidegger sobre o humanismo*. São Paulo: Estac Liberdade, 2000.

SÓFOCLES. *A trilogia tebana: Édipo Rei, Édipo em Colono, Antígona*. 10. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

SOLER, Colete. *O que Lacan dizia das mulheres*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

SOUZA, Ana Janaina Alves de. *A psicanálise nos limites da literatura: um estudo sobre a obra de Raymond Roussel*. 2007. 103 f. Dissertação (mestrado) - Universidade de Brasília.

SPINOZA, Benedictus de. *Pensamentos metafísicos, Tratado da correção do intelecto, Ética, Tratado político, Correspondência*. 2. ed. Sao paulo: Abril Cultural, 1979.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro: TB - Edições Tempo Brasileiro, 1969.

VARGAS LHOSA, Mário. *A verdade das mentiras*. Trad. Cordelia Magalhães. São Paulo: Arx, 2004.

VIEIRA, Trajano. *Édipo-rei de Sófocles*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

WINNICOTT, D. W. *Explorações psicanalíticas*. Porto Alegre: Artmed, 2007.

YOUNG, Iris Marion. *Justice and the politics of difference*. Princeton University Press, 1990.

Žižek, Slavoj. *Como ler Lacan*. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

\_\_\_\_\_. *O sublime Objeto da Ideologia*. São Paulo: Zahar, 1992.