



## Crônica da cidade assassina

### *Chronicle of Killer City*

Simone Rossinetti Rufinoni

Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, São Paulo / Brasil

siruf@hotmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-7915-8913>

**Resumo:** Para além do maniqueísmo de caráter restritamente religioso, comum à obra de Lúcio Cardoso, o romance *Crônica da casa assassinada* reorienta a dicotomia bem/mal, desdobrando a antítese primeira em outras significações, que conduzem à oposição, de cunho imanente, entre a província e a cidade, a família e o sujeito, a casa e a rua. A protagonista Nina, emissária da ordem da cidade, sucumbe ao desencadear a destruição do mundo patriarcal; nesse sentido, encarna o demonismo do sujeito moderno adaptado às singularidades do contexto local.

**Palavras-chave:** Lúcio Cardoso, casa, cidade, demonismo, mal.

**Abstract:** Beyond manichaeism of a strictly religious character, common to the Lúcio Cardoso's work, the novel *Crônica da casa assassinada* reorients the dichotomy of good/evil, unfolding the first antithesis in other meanings, leading to the immanent opposition between province and the city, the family and the subject, the house and the street. The protagonist Nina, emissary of the city's order, succumbs to unleash the destruction of the patriarchal world; in this sense, incarnates the modern subject's demonism adapted to the singularities of the local context.

**Keywords:** Lúcio Cardoso, house, city, demonism, evil.

O conjunto de procedimentos de composição que perfaz a especificidade da literatura de Lúcio Cardoso – o peculiar manejo da prosa de introspecção, o elenco expressivo de personagens desajustadas, o encadeamento folhetinesco da intriga, a habilidade na criação de ambientes e na sugestão do mistério, a linguagem intensa e dramática com veios expressionistas – conjuga-se à dedicação sempre renovada aos temas que lhe são caros. As variações em torno da temática “existencial”, largamente

abordada pela fortuna crítica, parecem condizer com a técnica adotada, de vez que a escrita exuberante e tensionada, a galeria de heróis dilacerados e o retardamento dos desfechos ajustam-se ao drama da subjetividade desamparada, lançada ao mundo.

Em certa medida, porém, o pressuposto da adequação entre forma e assunto afastou novos caminhos de leitura, cerceando e subestimando o alcance de outras questões. O esforço crítico em observar aquilo que escapa ao destino trágico ou à angústia ante o inescrutável pode parecer fora de lugar, mas talvez permita entrever aspectos ainda encobertos pela densa camada de temas religiosos.<sup>1</sup> Caberia indagar até que ponto a ficção de Cardoso não resta engessada pela problemática cristã, como tais postulados acabam por travar a incipiente percepção de aspectos da sociedade brasileira, de modo que o contorno do real é ofuscado ou absorvido pela indeterminação do drama humano universal. Sob este ponto de vista, considere-se o romance *Salgueiro*, de 1935: traços do já palmilhado drama do sujeito em busca de Deus surgem contaminados pela urgência da vida social, aproximando o individual do coletivo. Daí que o caráter turvo e desesperançado se articula às agruras da pobreza, ao manguê, ao morro sem esperança de dias melhores. No entanto, o enredo não prossegue nessa direção e os impedimentos concretos acabam interpretados como questões exclusivamente morais, imprimindo à obra a irregularidade e insegurança de um eixo que não se resolve. Por fim, o desfecho escolhido, como outros, encaminha-se para o drama da conversão. O romance resulta inverossímil e estranho uma vez que as soluções religiosas não conseguiram dar uma resposta suficiente às questões sociais vislumbradas.

Nesse caminho, seria possível aventar que o romance *Crônica da casa assassinada*, de 1959, representa um salto qualitativo em sua obra, não só pela envergadura e realização do ambicioso projeto, mas, sobretudo porque o conflito agora localiza-se, desenvolve-se e põe em movimento forças subterrâneas, desentranhadas da história do país, insuflando novo fôlego à sua produção. Decerto que se vale do drama espiritual que nunca o abandona, mas cabe argumentar que, sob certo ponto de vista, este agora

---

<sup>1</sup> Acerca do caráter trágico e da temática existencial, ver *Corcel de fogo: Vida e obra de Lúcio Cardoso (1912-1968)*, de Mario Carelli (1988) e os artigos de Otávio de Faria e Nelly Novaes Coelho, respectivamente: “Lúcio Cardoso” e “Lúcio Cardoso e a inquietude existencial”, presentes na edição crítica do romance coordenada por Mario Carelli (CARDOSO, 1997).

comparece *submetido* ao imperativo da historicidade. A chácara dos Meneses não é apenas metáfora da mundanidade, mas fragmento expressivo da vida social apreendida por meio da função estruturante da família – da família patriarcal brasileira.<sup>2</sup>

A leitura do país pelo crivo do grupo parental articula-se aos temas caros ao autor, entre eles, o principal: o sentido, a luta e as aporias em torno da antítese Bem/Mal. Temática cuja envergadura ultrapassa a dimensão religiosa, perfazendo um *topos* da tradição literária. A fim de investigar por quais caminhos a universalidade da contenda metafísica irá tingir-se de imanência e do caso local, cabe considerar as influências literárias de Lúcio Cardoso, entre as quais assoma a figura de Dostoiévski. Não só o romance católico francês – de onde lhe advém uma série de motivos e articulações – e Emily Brontë ou Poe – marcantes na atmosfera noturna e no sentido do insondável –, mas, sobretudo a presença de Dostoiévski, principalmente no que tange aos modos do *demonismo*.<sup>3</sup> Personagens párias e transtornadas como Pedro, de *A luz no subsolo*, ou Rafael, de *O viajante*, mas, especialmente, Inácio, da trilogia inacabada *O mundo sem Deus*, ganham outro sentido, uma vez que a incorporação de uma linha de conduta *maldita* passa a conter o germe de certo satanismo cujo fundo é a

---

<sup>2</sup> Carelli destaca o uso reiterado de símbolos pelo autor, o que lhe parece aspecto superior ao caráter socialmente configurado dos lugares. Para o crítico, o morro do Salgueiro seria o símbolo do inferno, e não um “simples espaço de miséria social”. Minas Gerais e o subúrbio carioca seriam também “lugares míticos”. “No entanto, o morro do Salgueiro não é um simples espaço de miséria marcado por determinismos sociais. É um ‘inferno’. E Geraldo vive, quase apesar de si mesmo, uma busca de libertação espiritual. Esse universo da miséria não é o que fascina Lúcio. Em breve encontrará o lugar mítico de seu mundo ficcional na Minas Gerais de sua infância (e subsidiariamente nos bairros malditos do Rio de Janeiro). Aí poderá explorar o abismo das paixões e o poder devastador do Mal, as forças irracionais e, para além do Mal, partir em busca do Deus ausente” (CARELLI, 1988, p. 163). No mesmo caminho, situa a casa da *Crônica* como um espaço “simbólico” infernal. Mesmo quando a ficção de Lúcio Cardoso se afasta das explicações estritamente religiosas, a crítica continua a lê-lo por meio dessas categorias (CARELLI, 1988). Ver também “Crônica da casa assassinada: a consumação romanesca” (CARELLI, 1997). Em parte, as críticas a *Maleita* e a *Salgueiro* se devem mais à adesão à temática social que a outras questões estéticas. A recepção crítica de orientação católica frequentemente aquilidou sua obra pelo crivo de uma introspecção pontuada pela busca espiritual.

<sup>3</sup> Sobre as influências literárias do autor, ver Teresa de Almeida, “Marcas do texto: Julien Green e outros” (ALMEIDA, 1997).

angústia do “homem subterrâneo”, da qual participa a prática da escavação interior e o ímpeto de destruição.<sup>4</sup> No escritor russo, o mergulho nos abismos do eu participa do chamado “romance de ideias” marcado pela penetração do pensamento ocidental em solo russo, descompasso que se grava na construção das personagens angustiadas.<sup>5</sup> No caso brasileiro, contudo, a apropriação do satanismo dostoiévskiano gera estranhamento, restando esvaziada e deslocada, não raro artificial.

Portanto, trata-se, antes de tudo, do tema do Bem e do Mal – natureza, consequências, ramificações – cujas raízes cristãs e cuja recorrência na história da cultura não impedem as apropriações locais que lhe darão matizes novos e insuspeitados. O trato específico dessa temática sujeita-se à sofisticada elaboração que resulta na obra máxima de Lúcio Cardoso, corrigindo, de certa maneira, o restrito olhar pautado pela desventura pessoal ou a incorporação arbitrária do exemplo dostoiévskiano.

Assim, ao combate originário são acrescentadas camadas diversas, afinadas não só às exigências do enredo, como principalmente às nuances sociais da trama. Se em obras anteriores, o mal é uma potência indefinida que se perde ante a centralização do drama religioso, em *Crônica da casa assassinada* outro será o aproveitamento. De modo oblíquo, a obra maior de Lúcio Cardoso aborda, em diversos níveis e graus de complexidade, o tema nuclear por meio de outros opostos que vão graduando a dicotomia inicial rumo a uma apropriação que a sujeitará, finalmente, ao contexto local. Desse modo, a partir dos pares diretamente condicionados à oposição bem/mal – como paraíso/inferno, graça/pecado, alma/corpo – sucedem-se outros que, acrescidos de novas dimensões, distanciam-se do ponto de partida,

---

<sup>4</sup> Para Carelli, a década de 30 marca o predomínio do olhar maniqueísta e, nos anos 40, Lúcio envereda por um caminho mais complexo, no qual o satanismo dará voz aos dramas do homem. “Sem abandonar a visão do ‘romance ontológico’ de clima trágico, afasta-se insensivelmente de uma problemática dogmática” (1988, p. 149). “O início da obra cardosiana é marcado por um maniqueísmo devido a sua formação católica rígida [...]. No fim dos anos 40, assistimos a essa modificação progressiva do ponto de vista. Nenhum acontecimento importante marca essa alteração radical, mas o desregramento de sua vida pessoal, a audácia de seus fragmentos poéticos, o satanismo de suas novelas, o aprofundamento de seu universo romanesco manifestam uma efetiva colocação em questão de sua formação tradicional e uma exploração de novas zonas da condição humana.” (CARELLI, 1988, p. 223).

<sup>5</sup> Moretti (2003, p 39-43).

para a ele voltar com outro fôlego e novos significados. Nesse sentido, considerem-se os desdobramentos da antítese primeira: ordem/desordem, imobilidade/movimento, tradição/liberdade – os quais não mais se limitarão a ilustrações da dialética inicial. Todos esses matizes estão presentes, retomam e aprofundam a produção anterior que, aliada à sofisticada formalização, resultará em uma composição cuja maior complexidade não se resume à prodigiosa arquitetura, mas ao modo como as especificidades sociais serão capturadas pela economia textual.

Sob essa óptica, o nervo temático, reposto e redimensionado, deslinda outra camada que, latente, pode reorientar a leitura da obra, deslocando o foco dos dilemas espirituais e conduzindo a questões iminentes cujo lastro local terá a vantagem de corrigir a suposta universalidade – tanto dos assuntos, quanto da abordagem crítica. Para se chegar a essa oposição que dará substrato histórico à trama, permitindo que o romance não caia nas mesmas armadilhas anteriores, será necessário contornar o assunto e investigar outro nível que, embora presente na obra do autor, se faz menos evidente por estar camuflado pelo conteúdo manifesto, pelo debate da época, pelo testemunho do escritor etc. Para tanto, compete ao olhar analítico desconfiar que, para além do mapeamento das obsessões, bastante sedutoras para guiar a crítica, outras podem ser as nuances de leituras aptas ao deslindamento das camadas profundas do texto.

Lúcio Cardoso interessava-se em produzir e organizar suas obras por meio de trilogias. Assim foi com *O mundo sem Deus*, composto por *Inácio* (1944), *O enfeitado* (1954) e *Baltazar* (2002) e assim seria também a série da qual a *Crônica* seria uma das partes.<sup>6</sup> Por um lado, a obsessão pela tripartição inscreve-se na tendência dos romances cíclicos dos anos de 1930; por outro, talvez, remeta à lógica do silogismo, etapas de uma possível tese que a trilogia ilustraria.

Apesar da divisão tripartite, em todos os casos, inacabada, as Edições Bloch publicam, em 1968, seis de suas novelas, divididas em dois volumes: *Três histórias de província* e *Três histórias da cidade*. A nova classificação, em parte idealizada pelo próprio autor,<sup>7</sup> desvenda outro pilar

---

<sup>6</sup> Trilogia que seria composta por *Réquiem*, *O viajante* e *Crônica da casa assassinada*. Otávio de Faria menciona o projeto dessa trilogia (1997, p. 665 e 679).

<sup>7</sup> Sobre as três novelas que compõem o volume dedicado à cidade, afirma Marcos Konder Reis que Lúcio Cardoso “as desejou reeditar um dia sob o título de *Três histórias da cidade*”. (1969, p. 11).

sobre o qual a obra de Lúcio pode repousar: um novo e significativo eixo, obscurecido pelas obsedantes e recorrentes questões de fundo transcendente. Nesse percurso, o núcleo aqui detectado, endossado pelos títulos dos novos volumes, conduz a outra polarização: a saber, a província – o lugar da família, da vida privada – e a cidade – o espaço urbano e a modernidade, lugar por excelência do indivíduo. A nova oposição perpassa, de modo velado e, talvez devido justamente à latência, mais instigante, toda a obra de Lúcio. Transposta para o caso de *Crônica da casa assassinada* trata-se da *ordem da casa* – representada pelo espírito da família Meneses e pela força simbólica da chácara – em confronto com a *ordem da rua* – cujo pivô é a figura de Nina, egressa da metrópole.

A organização desses dois volumes, mesmo que tardia, desvela um motivo recôndito. Para além da superfície, o drama apreendido também deixa ver aspectos da vida nacional, sobretudo por meio da presença aniquiladora da tradição familiar que se choca com a sugestão da emancipação no espaço da cidade. Nota-se que a família mineira e o elemento estrangeiro, portador da ânsia de liberdade, cortam e, de certo modo, também orientam o todo de sua produção.<sup>8</sup> A ideia de *província* é a vida sob a ordem da família, tão presente nas pequenas cidades onde vigora o velho código das relações patriarcais, intransigentes contra o apelo de vida individual.<sup>9</sup> A existência sob a casa modula obras tão díspares como *Mãos vazias* (1938), *A professora Hilda* (1946), *A luz no subsolo* (1936) ou *O viajante* (1973), intrigas que se desenvolvem em torno ou como consequência do grupo parental, apesar da presença do conflito espiritual que não raro desemboca no mesmo assunto da busca de Deus.<sup>10</sup> Na *Crônica*, a complexidade das questões abordadas

---

<sup>8</sup> Cf. Teresa de Almeida. “Marcas do texto: Juilen Green e outros” (1997).

<sup>9</sup> A centralidade do tema da família é confessada pelo próprio autor, que afirma: “CASA está no sentido de família, de brasão. ASSASSINADA quer dizer, atingida na sua pretensa dignidade, pelo pecado. Eis o ponto nevrálgico do drama: o pecado” (CARELLI, 1997, p. 641).

<sup>10</sup> A fortuna crítica de Lúcio Cardoso é quase unânime em ler a obra por meio dos temas da crise existencial de fundo cristão. Não parece haver a pressuposição de que a religiosidade, nas obras mais bem desenvolvidas, amalgama-se à constituição da família, por meio da qual se pode entrever o país. Vários críticos chegam a afirmar que a sociedade está ausente da sua obra e, quando presente, como ocorre em *Maleita* ou *Salgueiro*, acarreta problemas de composição. A esse propósito, diz Carelli sobre *Crônica da casa assassinada*: “Em suma, a *Crônica* funciona como um romance dentro do romance, para o qual os elementos

atinge patamar superior, uma vez que a intriga segue outros caminhos e o desenlace afasta-se, e inclusive renega, a rota da conversão.<sup>11</sup>

A ação do romance *Crônica da casa assassinada* circunscreve-se aos limites do espaço doméstico, mesmo que a maior parte da obra ocorra, de fato, no espaço indeterminado da interioridade dos sujeitos em crise, que aflora por meio da memória e da refabulação dos eventos. A delimitação do enredo engloba a família Meneses, tributária da ordem patriarcal e defensora do código ético senhorial, em contato e em confronto com a moça da cidade, Nina, que se casa com Valdo e vem morar na chácara – a sugestiva *casa*, agente e paciente do ato de assassinar.

O enredo se desenvolve em torno de laços amorosos, traições, rancores e questões familiares – movimentados pelas infrações à norma. Das relações e desentendimentos resultam dois momentos de crime: o suicídio

---

históricos só desempenham papel bastante secundário, donde a fragmentação do tempo e das narrativas que refletem as diversas incidências do centro de gravidade do romance” (1988, p. 202). Ao mesmo tempo observa que “o romance se baseia, em última instância, em uma dupla oposição, temporal e espacial – a Chácara-Vila Velha tem como antítese o alhures-Rio de Janeiro” (CARELLI, 1988, p.185). A oposição é retida, porém entendida apenas um dado estruturante em termos de enredo, não como elemento que aponta para uma captação da dinâmica brasileira. Para o crítico, a questão central que embasa a obra seria o drama existencial do “homem às voltas com o mistério de Deus”, com forte embasamento autobiográfico. (1988, p. 202 e 185). Em outras passagens, Carelli também se manifesta sobre a temática central da obra cardosiana (1988, p. 60, 225 e 230). A esse título, também a fala de Lúcio Cardoso contribui para a ocultação dos aspectos sociais em sua obra: “os problemas sociais não me preocupam senão de maneira indireta”. Contudo, sintomaticamente, o mesmo depoimento parece remover o fundo histórico que subjaz aos dramas existenciais, ao afirmar que seu inimigo é a “família mineira”, “a concepção de vida mineira”. “Confissões de um homem fora do tempo” (1997, p. 762-764). No caso da *Crônica da casa assassinada*, mesmo com a presença do tema explícito da decadência da família mineira (largamente apontado pela crítica) ainda é recorrente que a interpretação enverede para o drama exclusivamente subjetivo.

<sup>11</sup> Leitura diametralmente oposta teve Adonias Filho sobre a obra. O crítico comemora o caráter universalista da *Crônica* ao encenar, no palco moderno, “acima dos localismos”, a atemporalidade da tragédia, alçando a obra ao padrão clássico. “Lúcio Cardoso robustece o trânsito do moderno romance brasileiro nos canais da ficção universal. A tradição que desse modo passa a alimentar, de origem temática a mais autêntica, é uma tradição clássica” (FILHO, 1969, p. 33). No que diz respeito à identificação da matriz temática casa x rua, a obra inacabada, *O viajante*, também apresenta uma rede de intrigas entre o horizonte medíocre da cidade pequena em face da atração pela cidade, associada à figura do estrangeiro.

efetivo de Alberto e o suicídio falhado de Valdo – por trás do qual pulsa a sugestão homicida de Demétrio, ao disponibilizar a arma ao irmão. Os atos criminosos enovelam-se em uma trama de tonalidades policiais, cujo movimento logra manter aceso o clima de mistério e pesadelo, por meio de despistamentos, vaivéns e toda sorte de recursos romanescos de suspense e retardamento do desfecho. Nesse torvelinho, a partir de características da protagonista, se desencadeará a contravenção maior, potencializada pela religiosidade e pelo tabu, na qual se engasta o grande drama e a maior ousadia do romance: o incesto.

A intriga romanesca é confeccionada por meio da forma epistolar e polifônica; o caráter prismático afasta a univocidade dos eventos que repercutem diferentemente na interioridade de cada uma das vozes focalizadas. Os modos de apreensão do dado objetivo são de natureza subjetiva: cartas, diários, confissões, depoimentos, livro de memórias. Apesar da força dos eventos, a circunstância imediata dos dois crimes é amenizada pela intensidade da vida interior, uma vez que o drama vivido é antes de tudo internalizado. O campo da introspecção é explorado em diversos níveis, a despeito da indistinção entre os registros de fala.<sup>12</sup>

Nesse contexto, a esfera da casa delimita a narrativa, uma vez que as vozes são emolduradas por modalidades de discursos do eu, registradas em situação de profunda intimidade e confissão. A forma por meio da qual é tecida a rede folhetinesca de intrigas parece emular a atrofia do espaço compartilhado. A estrutura da macronarrativa convoca a autorreflexividade, travando um pacto contra a vida pública – na contramão do discurso direto ou da onisciência narrativa. As muitas vozes autocentradas negam o princípio da vida em comum. Os diálogos são reproduzidos pelos simulacros de papéis privados, cujo enfeixamento fica a cargo de um narrador oculto. Há que se pensar o quanto o próprio estatuto da prosa de introversão, particularmente na modalidade do diário íntimo, evoca a obstrução da interpessoalidade; apesar de estratégica, uma vez que se trata de um romance que se dá a ler, a figuração do outro só se faz pela voz do mesmo.

---

<sup>12</sup> Apesar da valorização da construção polifônica, a homogeneidade das vozes foi alvo da crítica. Consuelo Albergaria aponta o problema em termos de composição que incide sobre a “ausência de modulação” das vozes no romance, uma vez que “todas usam o mesmo registro de fala”. “Espaço e transgressão” (1997, p. 683). Já Wilson Martins menciona a “uniformidade estilística que mal permite, a princípio, distinguir os personagens uns dos outros”. “Um romance brasileiro.” (1997, p. 796).



As vozes que contam a história são duplamente enclausuradas: social e esteticamente. A princípio pela lei da casa pautada pela interdição; do ponto de vista literário, pela carpintaria romanesca construída por falares indiretos – escritas do eu e não formas dialogadas –, só aproximadas pelo recurso de um “narrador-regente”.<sup>13</sup> Desse modo, a dinâmica do mundo patriarcal dá substrato à feitura textual: ensimesmamento e incomunicabilidade. Como não há alteridade, como o outro é o mesmo, a narrativa reproduzirá o impasse – e nesse sentido adquire uma verossimilhança sofisticada, para além da uniformidade das vozes ou dos eventuais atropelos da composição. Como consequência, o andaime por vezes fica à mostra, o que pode implicar algo além de um deslize estrutural. Daí o descompasso entre prolixidade da fala e ausência de audiência: se não há ouvinte possível, o autocentramento aprofunda-se e as falas avançam, vertiginosamente.

Com origens na Antiguidade, a ideia de família está para a escravidão, assim como a *pólis* está para a liberdade: uma é o espaço do arbítrio e do emudecimento; outra, do sujeito e do discurso. A família é apolítica por excelência; à política pertence o reconhecimento entre iguais no palco da cidade.<sup>14</sup> A fatura da obra é fiel à impossibilidade do sujeito moderno, à aporia do contato num mundo de desigualdades intransponíveis. Para a casa-família, o sopro que vem da urbe será fatal. O movimento transgressor que a forasteira detona traz em seu bojo as forças ainda dispersas dos direitos do indivíduo – capazes de implodir um mundo, mas ainda insuficientes para fincar raízes. As vozes ressoam intramuros, cujas paredes da estrutura social se moldam em páginas íntimas, destinadas a leitores imprecisos, o que torna difícil apostar em um discurso de autorrepresentação.<sup>15</sup>

Discretamente, a cidade emerge logo no início da narrativa, quando André rememora o diálogo com Nina:

---

<sup>13</sup> A expressão é de Enaura Quixabeira da Rosa e Silva (1995, p. 28): “a figura do narrador-regente procura ocultar-se, subrepticamente”.

<sup>14</sup> Arendt (2013).

<sup>15</sup> Nesse sentido, a leitura aqui desenvolvida contrapõe-se à de Elisabeth Cardoso. A autora considera que a obra privilegia a expressão do feminino, o que aponta para a ideia de autorrepresentação das mulheres. Contudo, por oposição à sugestão do “discurso de si” como modo de se assenhorar de seus desejos, emerge a esfera da família que, encampada pela arquitetura romanesca das paradoxais escritas do eu, determina a invisibilidade do sujeito, dada a ausência de espaço público. (2013, p. 223-234).

– Bobo, por que não hão de voltar os bons tempos? Você pensa que tudo se acaba assim? Não pode ser, não é possível. Não sou tão feia assim, não me tiraram tudo, pode olhar... – e puxava-me, enquanto eu mantinha a cabeça voltada – pode ver que nem tudo se acabou ainda. Se Deus quiser, vamos para uma cidade grande, onde a gente possa viver sem que ninguém se importe com nossa vida. (Acreditaria no que estava dizendo? Suas mãos relaxaram meu braço, seu tom de voz se alterou). Ah, André, como tudo passa depressa.

[...]

– Nina, você tem razão. Iremos para uma cidade grande – o Rio de Janeiro, por exemplo – onde ninguém se importe conosco. (CARDOSO, 1997, p. 26).

Em evidente estratégia de construção do efeito de suspense, tais páginas do diário aludem ao final dos eventos narrados no romance. Diante do fim, Nina se apega à fonte de onde provém a sua singularidade: a cidade. A centelha de vida na iminência da morte lhe acena com o lugar em que a promessa de liberdade poderia se fazer real. A salvação do corpo coaduna-se com a salvação da individualidade. Ante o irremediável, André compactua com o delírio e assente ao desejo. Soa como se ambos dissessem: na cidade ninguém se importará conosco, pois estaremos livres da *casa*.

Antes de sua expiação, porém, a exuberante moça da cidade adentra o espaço da família. Sua presença agirá como elemento desagregador:

A casa é a mesma, mas a ação do tempo é bem mais visível: há outras janelas que não se abrem mais, a pintura passou do verde ao tom escuro, as paredes gretaram-se pelo esforço da chuva e, no jardim, o mato misturou-se às flores. Não há como negar, Nina, houve aqui uma transformação desde que você partiu – como que um motor artificial, movido unicamente pelo seu ímpeto, cessou de bater – e a calma que se apossou da casa trouxe também esse primeiro assomo de morte que tantas vezes reponta no âmago do próprio repouso; cessamos bruscamente no tempo, e o nosso lento progresso para a extinção e um clima a que você talvez não se adapte mais. Apesar de tudo, resta louvar o espírito da família Meneses, esse velho espírito que é nosso único ânimo e sustentáculo: este ainda é o mesmo, integral como um alicerce de ferro erguido entre a alvenaria que cede. Você nos encontrará imutáveis em nossos postos, e a Chácara instalada, a esse respeito, na sua latitude habitual. À medida que o tempo passa, se perdemos o respeito e a noção de carência de muita coisa, outras porém se avivam e fortalecem em nosso íntimo: somos assim, por

circunstância e por fatalidade, mais Meneses do que nunca – e você o compreenderá desde o primeiro momento em que pisar na Chácara. (CARDOSO, 1997, p. 140).

Ao contrário do que afirma o texto do fragmento, a casa não será mais a mesma. O narrador noticia a suspensão do dinamismo inerente à propriedade, responsável pelo desencadear da desagregação. O repouso é a ruptura com o tempo captado pelo oximoro “progresso para a extinção”. A preparação para a morte, contudo, resiste graças ao “espírito da família Meneses” que permanece, qual “alicerce de ferro”. Nina encarna a figura do ente estrangeiro, constante na tradição do romance católico francês; o sujeito que vem de outras paragens e traz o germe da discórdia ou a revelação da falta de sentido do mundo.<sup>16</sup>

No exemplo da citação, quem fala é Valdo em carta a Nina. Ele, um Meneses, continuador do legado da família; Nina, sua esposa, a grande personagem do romance (além da personagem-casa), figura-chave da destruição.

Se o todo do romance privilegia a casa em detrimento da cidade, esta, contudo, comanda a ação por meio da dinâmica impressa pela figura de Nina. A intrusa traz o movimento, a pulsão de vida e de morte, o germe da destruição e a promessa de independência. Representa, portanto, uma ameaça que deve ser extirpada em nome do grupo. Por um lado, o elemento exógeno trava pacto com o tempo em nome da aniquilação; por outro, a ruína é o espaço para a futura modernidade.<sup>17</sup>

---

<sup>16</sup> A figura do estrangeiro é uma recorrência na obra de Lúcio Cardoso: comparece na novela *O desconhecido*, na *Crônica* e em *O viajante*, para citar alguns exemplos. Também Cornélio Penna faz uso do recurso em *Fronteira*. Teresa de Almeida identifica a recorrência ao “estrangeiro” por meio da influência da obra de Julien Green. Trata-se da chegada de um intruso cuja função é desmobilizar o equilíbrio inicial. Teresa de Almeida. “Marcas do texto: Julien Green e outros” (1997, p. 701). Ao apontar a mesma presença do forasteiro que desencadeia a desagregação, Otávio de Faria faz referência ao filme *Teorema*, de Pasolini. (FARIA, 1973, p.16).

<sup>17</sup> Elisabeth Cardoso considera que, sob o ponto de vista da voz como constituição do sujeito feminino, Ana detém o protagonismo, tonando-se “a narradora mais efetiva da prosa de Lúcio Cardoso”. Ana seria a personagem feminina mais bem delineada que assume o discurso sobre si, reflete sobre sua escrita e, ainda, se refere a um leitor possível, externo à obra. “Comparada a Betty e Nina, sua escrita é mais autônoma” (2013, p. 224-245).

A protagonista carrega todos os valores adversos à herança patriarcal cultuada: à clausura, opõe o movimento; às interdições, o corpo; às regras, a transgressão; às certezas, o inusitado. Em suma, do ponto de vista da ordem da casa e, ainda, em contato com reminiscências metafísicas, *Nina é o mal*.

Os signos demoníacos são lançados sobre a figura da estrangeira: trata-se de uma criminosa tanto do ponto de vista natural – sua *essência* é má – quanto do ponto de vista do arbítrio – ela escolhe o caminho do erro.

Sob esse ponto de vista, leia-se a narrativa de Valdo:

Nada posso dizer à minha mulher, até este instante, que desabone sua conduta. Porta-se como todo mundo, conversa, passeia – e no entanto, Senhor Padre, há nela qualquer coisa dúbia, e por que não dizer, perigosa. Não poderia apontar o que fosse, porque não consiste em elementos precisos. É como se estivesse pronta a uma revolução ou a um assalto, que pressentíssemos isto, sem poder indicar a data precisa. Adivinhamos a atmosfera subversiva, mas não existe nenhuma prova que possa condená-la. [...] E a verdade é que de há muito que verifiquei que era ela portadora de certos elementos de mal-estar, ou melhor, atuava sobre os outros (e sempre atuou) de modo arbitrário, cínico e até mesmo, para ir mais longe, criminoso. Creio hoje, sem esforço, que o ambiente passional que atravessamos há quinze anos atrás tenha sido um exclusivo produto dessa sua irradiação pessoal. Não sei se estas coisas se dizem, se é possível acusar alguém por elementos tão imponderáveis. Mas se o faço agora, e contra minha vontade, revolvendo em mim mesmo velhas feridas cicatrizadas há muito, é que prevejo situações mais graves, e possivelmente de consequências mais dramáticas que as do passado. Essa mulher não se deterá nunca, pela simples razão de que ela não sabe se deter; é um elemento desencadeado, uma força em ação, e decerto terminaria seus dias atada a uma fogueira, se ainda vivéssemos nos dias sombrios da Inquisição [...] Nina não é culpada, eu sei, talvez não seja consciente dos atos que pratica, mas o mal está irremediavelmente argamassado à sua natureza, e tudo o que vem dela respira um insuportável ar de decomposição. De que modo brutal não amei eu esta criatura, no tempo em que a amava, para reconhecer e aceitar assim os signos de minha própria morte, e as possibilidades de minha destruição? Ou – e aqui não ousa mais do que sugerir, sem ter coragem para ir muito longe – não terá sido precisamente isto, a imagem de minha morte, o que nela me arrebatou de modo tão decisivo? (CARDOSO, 1997, p. 264-268).

O feitio da moça desorienta Valdo que procede às apalpadelas tentando aproximar-se de seu mistério. A liberdade que a move é de tal modo um elemento estranho que ela parece conter uma “atmosfera subversiva”, que a faz “portadora de certos elementos de mal-estar”, daí ser culpada dos acontecimentos trágicos, dada sua “irradiação pessoal”. Como se vê, a delimitação é vaga e arbitrária, claramente o interlocutor está diante de uma esfinge que se consumiu ao devorar a todos – diferentemente do mito, uma instância que pune ao mesmo tempo em que se dá em sacrifício.

Seu mistério consiste de elementos equívocos – dúbia, perigosa, “pronta a uma revolução ou assalto” –, que não se comprovam, o que não a impede de ser considerada criminoso e culpada. Note-se que o comprazimento experimentado pela adoção sistemática da máscara – por meio da qual, em lusco-fusco, o sujeito se revela – aproxima a protagonista da forma do romance, do próprio modo de ordenação da obra: a trama folhetinesca e o embaralhamento dos pontos de vista perseguem a verdade através da dúvida.

Livre, sedutora e transgressora, transmuta-se em uma espécie de bruxa.<sup>18</sup> À defesa da família diante do desconhecido une-se o imaginário da mulher demônio, do feminino como sedução e perfídia: “... não se deterá nunca, pela simples razão de que ela não sabe se deter; é um elemento desencadeado, uma força em ação, e decerto terminaria seus dias atada a uma fogueira, se ainda vivêssemos nos dias sombrios da Inquisição” (CARDOSO, 1997, p. 265). De inapreensível, passa a feiticeira; de singular, a criminoso. Emparedada pelo juízo do consenso e da lei, não lhe é possível qualquer veredicto favorável. Tanto sua natureza quanto sua ação estão maculadas pelo erro, pelo vício e pelo equívoco. A morte que lhe será destinada, lenta e cruel, apodrecendo em vida, comunica-se com a ideia de castigo reacendendo os mitos da fêmea bruxa. Contudo, a suposta punição será contrabalançada pela destruição que ela, por sua vez, também desencadeará.

Não é nova a associação da liberdade e do corpo ao mal. No entanto este “mal argamassado à sua natureza” alça-se para além da demonização

---

<sup>18</sup> Em alguma medida, caberia aproximar Nina de Capitu. Ambas representam a modernidade, desestruturam a família patriarcal e pagaram caro pelo caráter emancipatório. Mas, enquanto Capitu se pauta pela racionalidade burguesa, Nina transige por meio do exercício da sexualidade, cujo paroxismo será o incesto (SCHWARZ, 1997).

feminina ligada ao gênero: é o sopro de individualização que reduzirá a casa a cinzas.<sup>19</sup>

A perspicácia na construção de atmosferas pode ser testemunhada pela flagrante associação entre a casa e o corpo. A ameaça que vem da rua exprime-se pela beleza medusante e pelo exercício da sexualidade: todos estarão sujeitos à sedução que ata as pontas da vida e da morte. O mal passa de corruptor moral, via corpo e costumes, à acepção de doença em conluio com a decadência do sistema. Ameaçada pelo que lhe é exógeno, a casa mescla a decadência do patriarcado à decomposição:

Dirão que isto talvez não passasse de impressão exagerada, mas a verdade é que de há muito eu pressentia um mal qualquer devorando os alicerces da Chácara. Aquele reduto, que desde a minha infância – há quanto tempo, quando a estrada principal ainda se apertava entre ricos vinháticos e pés de aroeira, tortuosa, cheia de brejos e de ciladas, um prêmio quase pra quem se aventurasse tão longe... – eu aprendera a respeitar e a admirar como um monumento de tenacidade, agora surgia vulnerável a meus olhos, frágil ante a destruição próxima, como um corpo gangrenado que se abre ao fluxo dos próprios venenos que traz no sangue. (Ah, esta imagem de gangrena, quantas vezes teria de voltar a ela – não agora, mais tarde – a fim de explicar o que eu sentia, e o drama que se desenrolava em torno de mim. Gangrena, carne desfeita, arroxeadada e sem serventia, por onde o sangue já não circula, e a força se esvai, dilatando a pobreza do tecido e essa eloquente miséria da carne humana. Veias em fúria, escravizadas à alucinação de um outro ser oculto e monstruoso que habita a composição final de nossa trama, famélico e desregrado, erguendo ao longo do terreno vencido os esteios escarlates de sua vitória moral e purulenta). (CARDOSO, 1997, p 178).

Certa atmosfera *fin de siècle* se faz sentir no comprazimento perverso dos signos da putrefação: “corpo gangrenado”, “venenos que traz no sangue”, “carne desfeita”, “miséria da carne humana”. O patriarcado é um corpo podre. Os alicerces da casa e do sistema arruinados assumem natureza humana para antecipar, captar e entrever a agonia de Nina, cuja matéria se

---

<sup>19</sup> Nesse sentido, a aparição de Nina faz eco à de Rafael, em *O viajante*, sobre quem assim se pronuncia uma das personagens: “– Mas o que seria de nós sem você, Rafael?”. A mesma pergunta poderia ser direcionada a Nina, como se o ser intruso fosse portador de uma catástrofe necessária. (CARDOSO, 1973, p. 75).

desfaz em vida, ao mesmo tempo em que a casa-família rui. A personificação da residência autoriza a mudança constante dos papéis de sujeito e objeto, agente e paciente, fazendo com que o instrumento do ataque se confunda com o alvo a ser destruído.

Tal confluência entre as forças antagônicas da rua e da casa – uma que almeja se impor, outra resistir – aponta para a presença das estruturas arcaicas como parte dos alicerces da modernidade que se instaura. O colapso que daí advém desenha a aporia na qual se apoia a formação da modernidade nacional: o fracasso como grande ruína, aquilo que esgotado, ainda subsiste.

Nina é moldada pelo espaço da cidade. Traduz certa faceta do sujeito moderno no país – uma subjetividade ainda em transição, junção de coragem, desejo e capricho – virtualidade que acabará aprisionada, julgada e condenada pela casa. Não ainda a procura da autonomia via trabalho, uma vez que a personagem sobrevive sempre à custa de um protetor (o pai, o marido, o pretendente), o que pode também sinalizar para reminiscências do papel consagrado à mulher, mesmo quando aderente à modernidade e ciosa de sua voz.<sup>20</sup> A transgressão, sobretudo, se concentra no movimento do desejo que se desdobra na disseminação de artimanhas e, finalmente, no golpe desferido contra as interdições. Certa passagem mostra Nina no Rio de Janeiro, deslumbrada e perdida diante do movimento da rua, momento no qual atuam sobre ela os signos da modernidade: está em trânsito como uma “mulher da multidão”, bela e fugaz como a passante de Baudelaire, carregando em si a morte como o herói da vida moderna.<sup>21</sup>

Sua aparição na província e na chácara causa espécie devido à sua indumentária: ao irromper, vestida conforme a última moda, com excesso e sofisticação, faz contraste imediato com a austeridade da casa, cujo exemplo a seguir seria a vestimenta casta e asséptica de Ana. Esta fará da cunhada uma inimiga, uma vez que Nina era toda a aventura humana que escapava à casa-prisão. Nas palavras do padre ela “era a própria imagem do mundo [...]

---

<sup>20</sup> Elizabeth Cardoso analisa o discurso feminino no romance sob outro ponto de vista (2013).

<sup>21</sup> Alusão ao famoso conto de Edgar Allan Poe “o homem da multidão”. As referências à passante e ao heroísmo da vida moderna – caracterizado pelo impulso ao suicídio – são da leitura de Walter Benjamin sobre Baudelaire (1994). Teresa de Almeida faz referência à passagem de Nina na cidade. Lúcio Cardoso (1997, p. 709). O trecho do romance localiza-se no fragmento 39º – Depoimento do coronel –, mais especificamente nas páginas 414-415.

de suas pompas, de tudo enfim de que ela se julgava injustamente privada” (CARDOSO, 1997, p 353).

A vestimenta inapropriada é signo da modernidade, uma face cidadina que se incrusta no seu caráter. No decorrer da narrativa, quando ciente da sua doença, calcina-se em efígie ao atear fogo aos vestidos; na próxima viagem ao Rio, que faz a fim de consultar o médico, renova o guarda-roupa, como se do dispêndio e da adequação ao novo dependessem sua saúde. O artifício das roupas, assim como o de suas falas e atitudes, participa da composição de seu enigma.<sup>22</sup>

Tal qual a cidade, Nina guarda mistérios e armadilhas. Também Betty procura decifrá-la a partir dos códigos de que dispõe. Sob a voz da governanta, o mal assumirá a face de movimento por oposição à solidez: a jovem patroa encarna o medo do imprevisto, a ameaça do evento, do ato que advém de uma vontade legítima; nesse sentido, para Betty, o mal traveste-se em “escândalo”:

[...] Pela primeira vez, e de um modo insistente, insinuante, e sentia o que realmente era a presença daquela mulher – um fermento atuado e decompondo. Possivelmente nem ela própria teria consciência disso, limitava-se a existir, com a exuberância e o capricho de certas plantas venenosas; mas pelo simples fato de que existia, um elemento a mais, dissociador, infiltrava-se na atmosfera e devagar ia destruindo o que em torno constituía qualquer demonstração de vitalidade [...] Era inútil esconder: tudo o que exista ali naquela casa, achava-se impregnado pela sua presença – os móveis, os acontecimentos, a sucessão das horas e dos minutos, o próprio ar [...] A qualquer momento poderia sobrevir um acontecimento extraordinário, pois vivíamos sob um regime de ameaça [...] ela continuava fora de qualquer justificativa, como um escândalo. E, para mim, até aquele momento, nada existia pior do que o escândalo – era sob esta forma que se configurava todo o mal [...] (CARDOSO, 1997, p 280).

“Escândalo” sintetiza o acontecimento transgressor, capaz de suscitar indignação e desordem. Em face do mundo de papéis intocáveis, a imprevisibilidade é demoníaca. O espetáculo violador que é máscara do pecado é também sintoma do moderno: o inamovível, parente do ócio aristocrático, contraposto à exasperação do movimento.

---

<sup>22</sup> Sobre o papel da vestimenta no romance: Rosa e Silva (1995); Cardoso (2013).



Quer seja a conduta capciosa detectada por Valdo, quer seja a perigosa imprevisibilidade apontada por Betty, observa-se a tentativa de capturar uma subjetividade selvagem e vigorosa, adversa à tradição senhorial cultuada pelos Meneses. Se Nina é o mal, os elementos que a caracterizam – liberdade, sedução, movimento, dubiedade – são pecaminosos. A narrativa é prodigiosa ao descrever a força avassaladora de Nina, modulando os possíveis significados do maligno sob olhares diversos.

Se o agente da desagregação é comumente associado ao mal, o arranjo dicotômico poderia sugerir que os representantes do sistema da casa sinalizariam o oposto, isto é, o bem. No entanto, os falares que associam Nina ao mal e a transformação da casa, sob sua vigência, em inferno, não orientam o juízo estético. Trata-se de pontos de vista que são expostos e desconstruídos em seguida, pelo jogo de vozes e pelo confronto de leituras – como fundo: a nobreza da dúvida, corroborada pela estrutura, espécie de humildade no caminho da verdade.

Não só a voz da mulher demonizada comparece como sua presença é determinante e avassaladora. Temida e desejada, Nina é o mal e o pecado, mas também a beleza, a liberdade, o desejo, o jogo e a morte. Ela é o bode expiatório que se vinga: como a casa, desmorona sepultando a todos. Como contraste evidente, em outras obras de Cardoso o sujeito é mera criatura em busca da salvação.

Assim, o curso da análise desvenda que, no caso da *Crônica*, a oposição casa x rua subjaz à universalidade da antítese bem x mal, desenvolvendo os pares família/cidade, grupo/sujeito, tradição/liberdade. A antítese maior é reposta, contornando a explicação da doutrina. Nessa toada, invertem-se os termos da equação: bem e mal não mais correspondem a casa e ao que lhe é alheio. Se o nefasto indiscutível permanecesse no elemento exógeno, a família venceria. Mas a narrativa não pactua com a casa; a desconstrução de preceitos mais parece travar um pacto de ruptura. Deste faz parte o sacrifício da infratora para destruição da moribunda fidalguia.

A densidade imagética, temática e formal em alguma medida acompanha o torvelinho de dramas, vozes e revelações. Aos enigmas oferecidos articula-se o redimensionamento, em outro sentido também demoníaco, dos assuntos e temas recorrentes. Bem/mal, virtude/pecado, graça/danação, vida/morte: os pares antitéticos comumente utilizados sujeitam-se a outra série de combinações em diálogo estreito com a sobrevivência do patriarcado e os anseios de emancipação.

### A voz de Nina eclode pelo testemunho de Ana:

– Não soube assumir o meu pecado, se pecado houve. Por isto, quando hoje André me aperta em seus braços, eu peço a ele: “André, não renegue, assumo o seu pecado, envolva-se nele. Não deixe que os outros o transformem em um tormento, não deixe que o destruam pela suposição de que é um pusilânime, um homem que não sabe viver por si próprio. Nada existe de mais autêntico na sua pessoa do que o pecado – sem ele, você seria um morto. Jura, André, jura como assumirá inteiramente a responsabilidade do mal que está praticando”. E ele jura, e cada dia que se passa, eu o vejo mais consciente de sua vitória.

Havia nela, a essas últimas palavras, um fervor diabólico. (CARDOSO, 1997, p. 322).

A confiança indireta de Nina (cuja voz emerge da memória de Ana transcrita em uma confissão endereçada ao padre) apoia-se na apropriação dialética da ideia de “pecado”. A violação ao preceito religioso assoma como conquista, virtude, pois sinaliza a liberdade e o desejo, o contrário da pusilanidade e da subserviência – Nina se penitencia não por pecar, mas por não estar à altura da transgressão empreendida. O “escândalo” que Betty tanto temera vem à tona sob a forma de positividade: “nada existe de mais autêntico na sua pessoa do que o pecado”. A consequência da presença da contravenção é, agora, invertida e submetida a outro imperativo: pecar é ter *responsabilidade sobre o mal* que se pratica. Trata-se de uma questão ética: o ato assumido pelo sujeito, o contrato que esse ato perfaz deve ser defendido sob pena da indignidade. Apesar do elemento trágico, o qual induz à presença de forças incontroláveis, a protagonista intervém conscientemente e decide o rumo de sua trajetória.<sup>23</sup> No centro, o sujeito moderno, cujas rédeas

---

<sup>23</sup> A forte presença do elemento trágico foi muitas vezes notada pela crítica. Para Octávio de Faria, Lúcio Cardoso “deve ser estudado como um trágico”, sua obra está “dentro dessa concepção eminentemente trágica de um universo ‘prometido ao sofrimento’ e ‘abandonado pela Graça’”: um mundo marcado pelo “poder invisível” cujos “personagens de destino” são conduzidos à destruição (1997, p. 668, 660 e 672). O centro da leitura de Adonias Filho é o drama atemporal do herói trágico no romance moderno. Também Carelli enfatiza este aspecto: “essa concepção fundamentalmente trágica (no sentido da tragédia antiga e shakespeariana, compreendendo a intervenção de um destino cego) é uma constante na obra” (1988, p. 227).

de seu destino são conquistadas por meio da transgressão a casa – lugar da família, do credo e da opressão.

A eclosão do pecado, uma das faces do escândalo, é o crime-tabu do incesto – o qual, apesar de negado no final do romance, não chega ao conhecimento de André. Além disso, cabe refletir sobre como o incesto se faz uma verdade do ponto de vista literário: o ato reverbera sobre todo o romance, o condiciona e o influencia formalmente, tornando-se, portanto, uma *realidade estética*, apesar da negação final.

Lúcio Cardoso escolheu com cuidado a maior das transgressões; mas aqui, ao contrário de outras personagens suas, a convenção do caminho espiritual não é solução, pois a fé acaba por ser mais uma das formas da opressão familiar, mais um subterfúgio falaz. Essa reviravolta – o drama existencial presente, porém agora insolucionável, já que o virtual alcance acataria a violência da instituição – articula-se à arquitetura desmesurada e abissal, contribuindo para o êxito da composição. Pode-se dizer que, muito embora a crítica reconheça as qualidades da literatura de Lúcio Cardoso, a maior parte de sua produção antes do aparecimento da *Crônica da casa assassinada* parece girar em falso.

Se, sob a óptica da subjetividade, o delito é libertação e sua defesa conduta nobre, os parâmetros parecem mudar de lugar, reorientados por outras forças, da história e da vida social. O incesto é a grande prova da liberdade de Nina: assumir o pecado é um modo de se tornar sujeito, negando a família e o passado da escravidão. As inversões comparecem pela fala de padre Justino diante da interrogação de Valdo:

[...] “Padre, que é o inferno?” [...] E como se fosse inspirado por uma força superior a mim, veio-me uma enorme vontade de responder, apontando com um simples gesto: “O inferno é isto, esta casa, esta varanda, este sol que uniformiza tudo”. (CARDOSO, 1997, p 325).

Padre Justino não é a voz da Igreja, ele é “justo”, bom e correto: para ele, o mal passa a ser a casa. A face do infando é justamente a do inamovível, na contramão das vozes que o identificavam ao movimento. E se a casa é flagrantemente a família, o padre – muitas vezes porta-voz de certa nobreza ética no enlace de crença e humanismo – acata a confluência entre patriarcado e mal.

Em outro momento, agora em diálogo com Ana, prossegue a leitura da fixidez da casa como malefício:

- Se inferno existe, Padre Justino, é aqui nesta casa. O senhor nem pode conceber a desordem...[...]
- O diabo, minha filha, não é como você imagina. Não significa a desordem, mas a certeza e a calma [...]
- Que é que você imagina como uma casa dominada pelo poder do mal? [...] É uma construção assim, firme nos seus alicerces, segura de suas tradições, consciente da responsabilidade de seu nome. Não é a tradição que se arraiga nela, mas a tradição transformada no único escudo da verdade. (CARDOSO, 1997, p 336).

A reflexão do padre elabora sofisticado argumento, talvez desejando abalar as certezas de Ana na busca por uma salvação mais autêntica. Para ela, a partir da invasão da cunhada, a casa passou a incorporar o mal, pois a habitação resta dominada pela desordem. Mas o padre a contradiz: o maior dos erros jaz onde a tradição se arroga “escudo da verdade”. A univocidade do discurso: eis o mal. Apostar em uma convicção absoluta é, pois, coerção e autoritarismo. A uniformidade está na voz de Demétrio que, sintomaticamente, é emudecido no romance. Note-se o quanto a reflexão filosófico-teológica dialoga com a arquitetura da obra: a suposta confusão da multiplicidade de vozes como ensaio de humanização, já que o conhecimento mais alto estaria justamente na incerteza e na discórdia.

A cadeia de inversões conceituais prossegue. Não deixa de surpreender o veredicto final:

- [...] Deus, ai de nós, muitas vezes assume o aspecto do mal. Deus é quase sempre tudo o que rompe a superfície material e dura de nosso existir cotidiano – porque Ele não é o pecado, mas a Graça. Mais ainda: Deus é acontecimento e revelação. Como supô-Lo um movimento estático, um ser de inércia e de apaziguamento? Sua lei é a da tempestade, e não a da calma. (CARDOSO, 1997, p. 579).

A fala do padre responde a Ana que, ante o paroxismo do sofrimento, acresce à sua desdita a suspeita de que sua rival teve o melhor papel na contenda, na medida em que assume um incesto que nunca existiu. Ademais, ao encampar a mais avassaladora das culpas, Nina salvaguardou Ana do opróbrio. Ao respondê-la, por meio da voz de Padre Justino, Lúcio

Cardoso refina a dialética entre as forças metafísicas: Deus, em vez de inação e apaziguamento, seria antes fonte de transgressão, iluminação, acontecimento: *escândalo*, portanto. Assim a estrangeira passa a ser instrumento do escândalo satanicamente divino: dialeticamente, ela se torna uma forma do bem, um modo de aparição do sagrado.<sup>24</sup> Toda a maldição lançada sobre ela inverte-se: seu crime, máscaras, egoísmo e futilidade são sintomas do demasiado humano cuja vontade e volúpia não apagam o gesto altruísta e a intenção de, à custa da própria vida, romper a cadeia de subserviência e opressão.

O processo que instaura a reversibilidade entre os polos enraíza-se na prática da escavação interior de onde emergem as reflexões de fundo filosófico, assumidas em graus diversos pelas personagens. A experiência imanente da vida na casa põe em debate o dogma a partir das características da prosa de introversão: memória, confissão, autorreflexividade. Como se o divino se manifestasse de modo caprichoso, se à mulher enfeitizada se confere uma nobreza benéfica, também a cidade de onde ela provém se reveste de uma espécie de positividade. Os ecos da modernidade despontam indiretamente, sobretudo pelo comportamento de Nina cuja experiência pautada pela vertigem da aventura humana acaba por internalizar o impulso maior que sintetiza a força do espaço citadino: a emancipação. A reversibilidade proposta pelo padre parece encampar o ponto de vista que advém do todo da composição: a casa enquanto imagem do patriarcado e suas mazelas está condenada, uma vez que sob a capa da ordem e do bem esconde-se o maior dos males: a aristocracia rural e o passado da escravidão. Nesse sentido, a cidade, aparentemente fora da narrativa, é a força maior que *assassinará* a casa.<sup>25</sup>

---

<sup>24</sup> Aqui também ressoa a lição de Dostoiévski, segundo Otto Maria Carpeaux: “[...] o misticismo eslavo admite estranho caminho da salvação: por meio do pecado. E isso explica as profundidades do imoralismo no cristianismo de Dostoiévski.” (2012, p. 411). Sobre o tema de Deus através da danação em Lúcio Cardoso, ver também Nelly Novaes Coelho. “Lúcio Cardoso e a inquietude existencial” (1997, p. 781).

<sup>25</sup> Retenha-se passagem do diário do autor na qual destaca a posição central que a cidade ocupa em sua obra, relacionando-a à aniquilação da ideia de “futuro”: “Através da cidade, o mito de um país agonizante. Nessas lutas sem tréguas, a descrição de sentimentos envenenados que corroem o espírito desse país, que o torna inerte e sem viço para o futuro”. (CARDOSO *apud* CARELLI, 1988, p. 172).

No entanto, há ainda a circunstância de que os polos antitéticos – o sujeito e a casa – se fundem, numa luta de morte da qual ambos sairão assassinados. Não é possível, ante o passado da escravidão e a singularidade local do processo de modernização, a vitória de um dos lados: ambos se aniquilam ou sobrevivem entrecruzados – a convivência agônica, em termos formais e contextuais, pode ter sido captada pela imagem recorrente da ruína, assim como pelo espetáculo da morte da heroína. Talvez resida aí potente imagem da modernidade periférica, marcadamente anacrônica.

Observe-se que ao encenar a dialética casa x rua, a voragem dos novos tempos, representada por Nina, substitui o universo do trabalho e da troca, pela presença do corpo. O mundo laboral não aparece no romance, exceção apenas para a governanta Betty.<sup>26</sup> Como o anseio de liberdade de Nina não se insere nesta esfera, o romance escolhe explorar a face do sujeito livre pela mediação da sexualidade.<sup>27</sup> Esta a especificidade sobre a qual recai a modernidade delineada: o erotismo será o caminho de ruptura com aquilo que o mundo da casa-grande representa. O controle dos corpos sintetiza a dominação patrimonialista.<sup>28</sup>

Afim ao procedimento da protagonista, a “graça” se manifesta por meio de tempestuosa violência. A revelação divina é da ordem do “espanto”. A fala do padre dismantela a cadeia Nina-mal-cidade: a protagonista passará a conter uma acepção complexa do bem que amalgama liberdade, desejo, audácia, rebeldia. Por um lado, é instrumento do divino, daí seu

---

<sup>26</sup> Também em *A menina morta*, de Cornélio Penna, o trabalho assalariado restringe-se à governanta Frau Luísa.

<sup>27</sup> Nesse ponto, valeria a remissão à situação das personagens femininas do romance de 1930 diante do mundo do trabalho livre. A emancipação via trabalho parece mais impiedosa em face da condição feminina. O trabalho na fábrica ou nas profissões liberais frequentemente descamba em fracasso ou prostituição. Distante do liberalismo burguês, o trabalho ainda desqualificado parece encaminhar-se para o uso do corpo como mercadoria, problemática inerente à modernidade em conluio com a sociedade patriarcal. São exemplos *Parque Industrial* (1933), *Os Corumbas* (1933) e *A estrela sobe* (1939)

<sup>28</sup> Antonio Candido aponta o caráter disciplinador do corpo como parte integrante das funções políticas e econômicas da família patriarcal: “The history of the Brazilian family during the last 150 years consists essentially of an uninterrupted series of restrictions upon its economic and political functions and the concentration upon the more specific functions of the family (from our point of view) – procreation and the disciplining of the sex impulse” (CANDIDO, 1951, p. 304).

sacrifício conter algo de uma *via crucis*; por outro, é a condição humana levada ao paroxismo – e perdoada. Parece encampar a parábola goethiana da absolvição do pactário a partir da convicção de que merece o perdão aquele que abraçou, sem temor, o abismo da condição humana.<sup>29</sup> Lembre-se que, no *Fausto*, a aposta entre Deus e Mefistófeles já pressupõe, de antemão, o perdão ao pecador: *Erra o homem enquanto a algo aspira!*<sup>30</sup>

Na *Crônica* a gravidade do erro é proporcional ao peso da tradição vivenciada; com o incesto, a implosão da família é de tal modo avassaladora que estremece a ideia de civilização. Em face do contexto local, a “aspiração” da bruxa-santa passa a conter, a um só tempo, o mínimo e o demasiado: o ideal do indivíduo que tece o próprio destino.

Assim, afastando-se das explicações metafísicas, o mal com Nina é também signo do humano imerso na história, enquanto potencialidade de revolta contra a ordem, reinventando os lugares do mundo. Com efeito, Nina congrega elementos diversos e emblemáticos que a fazem personagem cuja construção é uma síntese que escapa à estrita verossimilhança. Por trás dos ecos míticos da feiticeira, a força da autonomia pessoal de quem arrosta, com ânimo suicida, o patriarcado. O êxtase com que se lança ao mundo contempla, ainda, o afã faústico de totalidade e o demonismo do herói negativo.

A mulher pária é o espectro da cidade que assassina a tradição, cuja peculiaridade é a de ser, a um só tempo, vítima e algoz. Todo o desenho da personagem carrega a entrevisão do *outro* no espaço do *mesmo*. O crime contra a casa é também o rito sacrificial de uma modernidade que nasce minada, emblema do impasse dos direitos do indivíduo ante a herança colonial. As forças da cidade perfazem uma realidade ainda titubeante:

<sup>29</sup> “Mas o que Mefisto não percebe é que Deus já determinou o resultado da aposta: o bem vencerá, porque o homem que se esforça deverá ser recompensado [...]. Aqui se dá uma relatividade do aspecto trágico no mito de Fausto: o homem, como um ser natural, está entre dois princípios de vida, o bem e o mal. Ele não está entregue a um destino inexorável, mas escolhe seu próprio caminho, e luta. Se ele permanecer fiel a seus objetivos e a seu desejo de conhecimento, corre o risco de cair em tentação. Assim, o homem que se esforça por seu desenvolvimento e permanece fiel a seus objetivos, não deverá ser punido”. (DURÃES, 1999, p. 239-240).

<sup>30</sup> Do *Fausto: uma tragédia – Primeira parte* (grifos meus): “Mefistófeles: Que apostais? Perdereis o camarada;/ Se o permitirdes, tenho em mira/ Levá-lo pela minha estrada!; Altíssimo: Enquanto embaixo ele respira/ Nada te vedo nesse assunto;/ *Erra o homem enquanto a algo aspira!*” (GOETHE, 2007, p. 55).

capazes de eivar os alicerces da casa, mas ainda insuficientes para prevalecer. A família arruinada e o extermínio da heroína esboçam a aporia do país entre a impropriedade do velho e a inviabilidade do novo – a casa e a rua no limiar entre o *mesmo* e o *outro*.

## Referências

- ALBERGARIA, C. Espaço e transgressão. In: CARDOSO, L. *Crônica da casa assassinada*. Edição crítica coordenada por Mario Carelli. Madri: ALLCA XX/ Scipione Cultural, 1997. p. 681-688. (Coleção Archivos, n. 18).
- ALMEIDA, T. Marcas do texto: Julien Green e outros. In: CARDOSO, L. *Crônica da casa assassinada*. Edição crítica coordenada por Mario Carelli. Madri: ALLCA XX/ Scipione Cultural, 1997. p. 697-710. (Coleção Archivos, n. 18).
- ARENDT, H. *A condição humana*. 11. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.
- BENJAMIN, W. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas, vol III).
- CANDIDO, A. The Brazilian Family. In: SMITH, T. L.; MARCHANT, A. (ed.) *Brazil: Portrait of Half a Continent*. New York: Dryden Press, 1951. p. 291-312.
- CARDOSO, E. *Feminilidade e transgressão: uma leitura da prosa de Lúcio Cardoso*. São Paulo: Humanitas/ FAPESP, 2013.
- CARDOSO, L. *Crônica da casa assassinada*. Edição crítica coordenada por Mario Carelli. Madrid: ALLCA XX/ Scipione Cultural, 1997. (Coleção Archivos, n.18).
- CARDOSO, L. *O viajante*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1973.
- CARDOSO, L. *Salgueiro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.
- CARDOSO, L. *Três histórias da cidade*. 2. ed. Rio de Janeiro: Edições Bloch, 1969.
- CARDOSO, L. *Três histórias da província*. 2. ed. Rio de Janeiro: Edições Bloch, 1969.
- CARELLI, M. *Corcel de fogo: Vida e obra de Lúcio Cardoso (1912-1968)*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1988.



- CARELLI, M. Crônica da casa assassinada: a consumação romanesca. In: CARDOSO, L. *Crônica da casa assassinada*. Edição crítica coordenada por Mario Carelli. Madri: ALLCA XX/ Scipione Cultural, 1997. p. 625-639. (Coleção Archivos, n. 18).
- CARPEAUX, O. M. O Realismo, o Naturalismo e o Parnasianismo. In: \_\_\_\_\_. *História da literatura ocidental*. Rio de Janeiro: Leya, 2012. p. 411. v. 7.
- COELHO, N. N. Lúcio Cardoso e a inquietude existencial. In: CARDOSO, L. *Crônica da casa assassinada*. Edição crítica coordenada por Mario Carelli. Madri: ALLCA XX/ Scipione Cultural, 1997. p. 776-783. (Coleção Archivos, n. 18).
- DURÃES, F. S. *O mito de Fausto em Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 1999. (Coleção Afrânio Peixoto).
- FARIA, O de L. C. Introdução. In: CARDOSO, L. *O viajante*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973. p. 13-20.
- FARIA, O. de L. C. In: CARDOSO, L. *Crônica da casa assassinada*. Edição crítica coordenada por Mario Carelli. Madri: ALLCA XX/ Scipione Cultural, 1997. p. 659-680. (Coleção Archivos, n. 18).
- FILHO, A. Lúcio Cardoso. In: \_\_\_\_\_. *O romance brasileiro de 30*. Rio de Janeiro: Edições Bloch, 1969. p. 125-134.
- GOETHE, J. W. *Fausto: uma tragédia*. Primeira parte. 7. ed. Tradução de Jenny Klabin Segall. Apresentação, comentários e notas: Marcos Mazzari. São Paulo: Editora 34, 2007.
- MARTINS, W. Um romance brasileiro. In: CARDOSO, L. *Crônica da casa assassinada*. Edição crítica coordenada por Mario Carelli. Madri: ALLCA XX/ Scipione Cultural, 1997. p. 793-797. (Coleção Archivos, n. 18).
- MORETTI, F. 4. Geografia das ideias. In: \_\_\_\_\_. *Atlas do romance europeu 1800-1900*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003. p. 39-43.
- ROSA e SILVA, E. Q. *A alegoria da ruína: uma análise da Crônica da casa assassinada*. Curitiba: HD Livros, 1995.
- SCHWARZ, R. A poesia envenenada de Dom Casmurro. In: \_\_\_\_\_. *Duas meninas*. São Paulo, Cia das Letras: 1997. p. 7-41

Recebido em: 17 de julho de 2020.

Aprovado em: 9 de dezembro de 2020.