

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA BRASILEIRA

EDUARDO MARINHO DA SILVA

Trama íntima e figuração derradeira: o arranjador e a orquestração das
vozes narrativas na *Crônica da casa assassinada*, de Lúcio Cardoso

Versão corrigida

São Paulo
2020

EDUARDO MARINHO DA SILVA

Trama íntima e figuração derradeira: o arranjador e a orquestração das vozes narrativas na *Crônica da casa assassinada*, de Lúcio Cardoso

Versão corrigida

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras (Literatura Brasileira).

Orientador: Prof. Dr. Vagner Camilo

São Paulo

2020

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

S 581t SILVA, Eduardo Marinho da
Trama íntima e figuração derradeira: o arranjador e a orquestração das vozes narrativas na Crônica da casa assassinada, de Lúcio Cardoso / Eduardo Marinho da SILVA ; orientador Vagner CAMILO. - São Paulo, 2019.
192f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Área de concentração: Literatura Brasileira.

1. Literatura Brasileira. 2. Crônica da casa assassinada. 3. Lúcio Cardoso. 4. Arranjador. I. CAMILO, Vagner, orient. II. Título.

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE**Termo de Ciência e Concordância do (a) orientador (a)**

Nome do (a) aluno (a): Eduardo Marinho da Silva

Data da defesa: 04/03/2020

Nome do Prof. (a) orientador (a): Vagner Camilo

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 14/04/2021.



Prof. Dr. Vagner Camilo

SILVA, Eduardo Marinho da. **Trama íntima e figuração derradeira: o arranjador e a orquestração das vozes narrativas na *Crônica da casa assassinada*, de Lúcio Cardoso.** Dissertação (Mestrado) apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Letras (Literatura Brasileira).

Aprovado em: 4 de março de 2020.

Banca Examinadora

Profa. Dra. Elizabeth da Penha Cardoso.

Instituição: PUC-SP

Julgamento: Aprovado

Assinatura: _____

Prof. Dr. Luís Gonçalves Bueno de Camargo

Instituição: UFPR

Julgamento: Aprovado

Assinatura: _____

Prof. Dr. Marcos Antonio de Moraes

Instituição: USP

Julgamento: Aprovado

Assinatura: _____

Prof. Dr. Vagner Camilo (orientador)

Instituição: USP

Julgamento: Aprovado

Assinatura: _____

Dedico este trabalho ao meu avô,
Antônio Henrique Neto (*in memoriam*).

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Prof. Dr. Vagner Camilo, pela generosidade com que acompanha, desde a graduação, minha jornada pela literatura brasileira;

Aos professores Marcos Antônio Moraes, Luís Bueno e Elizabeth Cardoso, pela oportunidade de poder compartilhar a leitura e o interesse pela obra de Lúcio Cardoso. Às professoras Cássia dos Santos e Tatiana Maria Longo dos Santos e Nogueira Figueiredo, pelas contribuições na banca de qualificação.

Aos meus colegas de graduação e pós-graduação, pela oportunidade de poder conversar sobre literatura brasileira e compartilhar os momentos de dúvida e inquietação: Aline Novais de Almeida, Ana Carolina Sá Teles, Betina Leme, Giovanna Gobbi, Juliana Caldas, Lígia Rivello, Luciano Gonçalves de Jesus, Rafael Tahan, Stephanie Borges, Marcílio Godoi. Um agradecimento especial a Wanderley Corino Nunes Filho, pela amizade e pela parceria.

Aos funcionários do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, pela preciosa ajuda nos diversos momentos da pesquisa. Aos funcionários do Arquivo-Museu de Literatura Brasileira da Fundação Casa de Rui Barbosa, pela gentileza ao me colocar diante dos manuscritos de Lúcio Cardoso. À CAPES, pela concessão da bolsa de mestrado, na esperança de que resista a esta gestão de destruição.

Aos amigos que a pesquisa me trouxe, um grupo de cardosianos com quem pude experimentar interpretações, realizar eventos e sobretudo ler e discutir Lúcio Cardoso: Lívia de Azevedo Lima, Frederico van Erven Cabala, Ana Maria Amorim, Érica Ignácio da Costa. Aos leitores de Lúcio Cardoso que muito contribuíram para a minha pesquisa e pelos meandros da crítica cardosiana: Prof. Dr. Ésio Macedo Ribeiro, Profa. Dra. Simone Rossinetti Rufinoni, Prof. Dr. Leandro Garcia e Prof. Dr. Gustavo Silveira Ribeiro.

À minha mãe, Eliana, e aos meus irmãos, Shara, Manuella, Maria Eduarda e Gabriel, que me apoiaram na decisão de mudar de estado e a viver essa aventura que é a universidade.

Ao Sacha Zilber Kontic, parceiro, companheiro, interlocutor e amor da vida inteira.

RESUMO

SILVA, Eduardo Marinho da. **Trama íntima e figuração derradeira: o arranjador e a orquestração das vozes narrativas na *Crônica da casa assassinada*, de Lúcio Cardoso**. 2019. 192 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

Este trabalho se propõe a investigar o processo de criação de uma figura incógnita presente no romance *Crônica da casa assassinada*, publicado em 1959 pelo escritor mineiro Lúcio Cardoso. No plano ficcional de estruturação da obra, esta figura é responsável por resgatar e coletar diversos manuscritos deixados por dez narradores-personagens, rearranjando-os de forma a orquestrar as vozes narrativas que compõem o romance. Estas narrativas, espécie de “manuscritos ficcionais” – expressão empregada por Júlio Castañon Guimarães, que realizou o estabelecimento do texto para a edição crítica do romance – são compostas por cartas, diários, depoimentos, memória e narrativas. Anônima e sem voz, a figura incógnita deixa dois tipos de marcas nos manuscritos ficcionais: a supressão de partes, indicadas por pontilhados, e as notações que apontam para as condições materiais da obra (indicados como “escritos à margem...”). A partir do cotejo do texto estabelecido com as variantes do romance, esta pesquisa objetiva discutir as representações desta figura incógnita à luz da teoria do arranjador, analisando as notações que apontam para a materialidade dos manuscritos ficcionais e os efeitos de sentido que os escritos à margem suscitam no leitor e na estrutura do romance.

Palavras-chave: Literatura Brasileira. Lúcio Cardoso (1912-1968). *Crônica da casa assassinada*. Arranjador. Vozes narrativas.

ABSTRACT

SILVA, Eduardo Marinho da. **The Arranger and the Narrative Voices Orchestration in *Chronicle of the Murdered House*, by Lúcio Cardoso**. 2019. 192 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

This research aims to investigate both the creation process and the representation of a unknown figure present in the novel *Chronicle of the murdered hHouse*, published in 1959 by Lúcio Cardoso. In the book's structural fictional level this figure is responsible for rescuing and collecting a variety of manuscripts left by ten first-person narrators as they rearrange them in order to orchestrate the narrative voices that composes the novel. These narrative can be seen as some sort of "fictional manuscripts" – which is an expression employed by Júlio Castañon Guimarães who realized the text establishment of the critical edition of the novel – since they are compounded by letters, diaries, testimonies, memoir and narratives. Anonymous and with no voice, the hidden figure leaves two types of marks in the fictional manuscripts: not only there omitted parts indicated by dots but also the notations that point to the material conditions of the work (as it is indicated by "written in the margin..."). In the light of the analytical methodology of the Genetic Criticism, this text is interested in discussing the representations of this unknown figure in the light of the arranger theory, analyzing the notations that point to the materiality aspect of the fictional manuscripts, as well as the significations and meaning effects that the writings in the margin evoke in the readers and in the structure of the novel.

Keywords: Brazilian Literature. Lúcio Cardoso (1912-1968). *Chronicle of the Murdered House*. Arranger. Narrative Voices.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
CAPÍTULO 1	
As primeiras incursões de Lúcio Cardoso no romance	24
I. <i>Maleita</i> : a doença da civilização	24
II. <i>Salgueiro</i> : tensões entre a vida material e a vida espiritual	36
III. <i>A luz no subsolo</i> : ruptura e crise do romance	42
CAPÍTULO 2	
O arranjador e suas figurações na <i>Crônica da casa assassinada</i>	49
I. Os manuscritos reais e os manuscritos ficcionais da <i>Crônica da casa assassinada</i>	49
II. Desvendando a figura incógnita	56
III. O conceito de arranjador	64
IV. O arranjador e figuração derradeira de um universo ficcional	68
V. O enredo oculto	70
VI. A hipótese Glael	81
CONCLUSÃO	88
APÊNDICE	
Análise dos manuscritos e datiloscritos da <i>Crônica da casa assassinada</i>	94
Lições e convenções	98
Análises – Diário de André	99
Análises – Diário de Betty	126
Análises – Do livro de memórias de Timóteo	132
Análises – Narrativa do farmacêutico	136
Análises – Narrativa do médico	140
Análises – Narrativa do Padre Justino	146
Análises – Cartas de Nina	151
Análises – Cartas de Valdo Meneses	159
Análises – Confissões de Ana	162
Análises – Depoimento do Coronel	175
Análises – Depoimentos de Valdo	178
Análises – Pós-escrito de Padre Justino	183
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	188

Todas as famílias felizes se parecem, cada família infeliz é infeliz à sua maneira.

Liev Tolstói. Anna Kariênina.

Todos os escritores são desgraçados. As pessoas sem palavras é que são felizes.

Virgínia Woolf. Diários.

INTRODUÇÃO

Os anos 1990 marcaram uma virada definitiva nos estudos cardosianos: o romance *Crônica da casa assassinada*, publicado por Lúcio Cardoso em 1959 pela editora José Olympio, ganhou uma edição crítica pela prestigiada *Coleção Archivos*, uma iniciativa editorial da Unesco em parceria com a *Association Archives de la Littérature latino-américaine, des Caraïbes et Africaine du XXe. Siècle* (ALLCA). O surgimento da coleção remonta à doação que o escritor guatemalteco Miguel Ángel Asturias fez de seus documentos à Biblioteca Nacional da França (BnF), sob a condição de que o *Centre National de la Recherche Scientifique* (CNRS) estudasse os materiais depositados por ele na instituição, com vistas ao estudo e à edição crítica destes documentos. A partir de meados dos anos 1980, o projeto ganhou amplitude com a reunião de representantes de países europeus e latino-americanos, que planejaram a publicação de 120 títulos dentro da coleção, além de fomentar questões relacionadas à preservação dos manuscritos literários e aos estudos da crítica textual¹.

Crônica da casa assassinada foi a terceira obra literária brasileira publicada pela *Coleção Archivos* e a coordenação do projeto ficou ao encargo do professor e pesquisador ítalo-franco-brasileiro Mario Carelli². O contato de Carelli com a produção cardosiana remonta à sua pesquisa *L'univers romanesque de Lúcio Cardoso*, apresentada como tese de doutorado em Estudos latino-americanos na Université Sorbonne-Nouvelle – Paris 3, no ano de 1986; uma seleção do trabalho³ foi publicada no Brasil com o título *Corcel de fogo: vida e obra de Lúcio Cardoso (1912-1968)*, com tradução de Júlio Castañon Guimarães, em 1988. Por ser uma obra panorâmica, que aborda o trânsito do autor pelas diferentes linguagens artísticas, o estudo de Carelli ajudou a consolidar as linhas de força

¹ As obras literárias de escritores brasileiros editadas dentro da *Coleção Archivos* e as contribuições deste empreendimento editorial para os estudos de crítica textual são abordados no artigo “Archivos em debate: por uma historiografia da crítica textual de autores brasileiros, do professor Phablo Roberto Marchis Facchin et al.

² As duas primeiras obras brasileiras, publicadas em 1988, foram: *Macunaíma – o herói sem nenhum caráter*, de Mário de Andrade e *A paixão segundo G. H.*, de Clarice Lispector, coordenadas por Telê Ancona Lopez e Benedito Nunes, respectivamente. Em 1997 foi a vez de *Triste fim de Policarpo Quaresma*, de Lima Barreto – com coordenação de Antonio Houaiss e Carmem Lúcia Negreiros; *Libertinagem / Estrela da Manhã*, de Manuel Bandeira, em 1998, com coordenação de Giulia Lanciani; e *Casa-grande & Senzala*, de Gilberto Freyre e coordenação de Guillermo Giucci, Enrique Rodriguez Larreta e Edson Nery da Fonseca.

³ A tese original, dividida em três volumes, encontra-se depositada no Centre de recherches sur les pays lusophone, da Université Sorbonne-Nouvelle – Paris 3 (CREPAL). O título escolhido em português e a seleção das partes traduzidas por Júlio Castañon Guimarães fez com a tese de doutorado fosse lida como uma espécie de biografia do autor.

por onde, desde então, caminha boa parte dos críticos cardosianos. Além disso, Mario Carelli traduziu para o francês a *Chronique de la maison assassinée* e a novela *Inácio*, ambas pela editora Métailié.

Com a publicação da edição crítica *Crônica da casa assassinada*, em 1991⁴, os leitores e os estudiosos deste romance puderam entrar em contato não apenas com um novo estabelecimento do texto, mas também com um rico aparato crítico e com as variantes manuscritas e datiloscritas deixadas por Lúcio Cardoso. Os documentos materiais que permitiram a realização da edição foram depositados pela família do escritor no Arquivo-Museu de Literatura Brasileira da Fundação Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro⁵. Desta forma, a edição crítica assumiu uma importância crucial para o estudioso da *Crônica* e das demais obras de Lúcio, pois ela permite adentrar o espaço da criação do texto cardosiano, materializado no *recensio* e na *collatio* que reúne diversos momentos de sua escrita.

A partir dos anos 2000 foi a vez do grande público entrar em contato com novas edições e reedições da produção cardosiana. A editora Civilização Brasileira colocou novamente em circulação os romances publicados em vida pelo autor, além de ter promovido uma reorganização editorial de algumas de suas novelas⁶. O centenário do autor, que nasceu em Curvelo em 1912, foram marcados pela publicação da edição crítica de *Poesia completa* e pelos *Diários*, empreendimentos de fôlego realizados por Écio Macedo Ribeiro; pela publicação da antologia *Contos da ilha e do continente*, realizada por Valéria Lamego e do *Teatro reunido*, organizado por Antônio Arnoni Prado.

Desde então, o número de pesquisas acadêmicas dedicadas ao autor têm crescido exponencialmente; apesar do interesse recair sobretudo nos seus romances, cada vez mais leitores e estudiosos têm descoberto outras facetas de Lúcio Cardoso – como se sabe, além de romancista, o escritor mineiro escreveu novelas, contos, peças teatrais, roteiros cinematográficos, além de ter se dedicado à pintura no final de sua vida. Recentemente, efemérides ligadas ao autor e à sua obra instigaram a realização de eventos realizados em

⁴ A obra ganhou uma segunda edição em 1996. Apesar de ganhar uma capa nova, poucas foram as mudanças textuais.

⁵ Cf. Fundação Casa de Rui Barbosa. *Inventário do Arquivo Lúcio Cardoso*. Rosângela Florindo Rangel e Eliane Vasconcellos Leitão (Org.). Ministério da Cultura: Rio de Janeiro, 1989.

⁶ É o caso do livro organizado por André Seffrin, que reúne *Inácio*, *O enfeitado* e *Baltazar*. Este último apresenta apenas fragmentos inacabados do texto que completaria a trilogia de novelas.

diversos programas de pós-graduação espelhados pelo Brasil, reunindo pesquisadores interessados na obra cardosiana⁷.

*

Ao abrir o romance *Crônica da casa assassinada* e observar o sumário dos capítulos, o leitor logo se dará conta de que está diante uma intrincada composição. O romance é numerado em 56 partes, que recebem a indicação de um determinado gênero textual, o nome do personagem que produziu este registro escrito, além de uma numeração adicional indicada por algarismos romanos, às vezes seguida de “continuação”. Lúcio Cardoso vale-se de uma apresentação fragmentária da narrativa, em que o enredo não é conduzido por um narrador onisciente, mas a partir da alternância de pontos de vista de diversos narradores-personagens, procedimento similar àqueles encontrados em certos romances epistolares, como *Drácula*, de Bram Stoker ou *As ligações perigosas*, de Choderlos de Laclos.

Ao longo de 56 capítulos, o leitor será conduzido pela chácara dos Meneses a partir das perspectivas ora dos moradores da casa – muito ciosos de seus segredos familiares –, ora por meio do olhar bisbilhoteiro dos de fora, sequiosos de informações sobre aquele estranho e polêmico grupo de pessoas. Ao adentrar a chácara, nós, leitores, descobriremos o declínio e a decadência da família Meneses a partir da recolha e da reconstituição de relatos escritos deixados por dez narradores diferentes, intercalados ao longo da narrativa. As narrações em primeira pessoa são construídas a partir de diversos gêneros privados de expressão – como cartas, diários, memórias, depoimentos e confissões – e podem ser divididas em manuscritos privados, em correspondências com interlocutores determinados e em registros endereçados a uma figura incógnita – figura esta que solicita o depoimento dos narradores-personagens. O romance nasce, então da reunião e reordenamento destes manuscritos, operados por esta figura incógnita que reconstitui a história familiar.

⁷ Em 2018, completou-se cinquenta anos da morte de Lúcio Cardoso e, em 2019, sessenta anos de publicação da *Crônica da casa assassinada*. As duas efemérides foram marcadas por eventos dedicados à produção cardosiana e a este romance, dos quais destacam-se a “Jornada Lúcio Cardoso: 50 anos depois”, organizada pelo professor Leandro Garcia e realizado na Universidade Federal de Minas Gerais; e o “Colóquio Elegia Mineira: 60 anos da Crônica da casa assassinada”, evento discente organizado por alunos da Universidade de São Paulo, Universidade Federal Fluminense e Universidade Federal do Rio de Janeiro. O primeiro resultou na publicação de *Lúcio Cardoso: 50 anos depois*, uma reunião de ensaios publicada pela Relicário Edições; o segundo, no dossiê temático *60 anos de Crônica da casa assassinada*, publicado na Opiniões – Revista dos Alunos de Literatura Brasileira, em dezembro de 2020.

Esta figura incógnita é a responsável pela articulação das vozes narrativas e pela (re)construção da intriga que será desenvolvida ao longo do romance. Os personagens revezam entre si os papéis de escritor e de leitor (de seus próprios escritos, bem como dos de outrem), enquanto o autor, Lúcio Cardoso, desaparece sob o manto desta figura incógnita que colige os inúmeros registros deixados pelos narradores-personagens. Assim, o estatuto desta figura na economia da narrativa constitui-se de um ponto tensão estrutural do romance.

Para além de registro íntimo, os *manuscritos ficcionais* deixados pelos narradores-personagens fornecem um retrato distorcido, porém impactante, da crise que as oligarquias rurais mineiras sofreram a partir da desagregação do sistema escravista no final do século XIX e das transformações que a modernização imprimiu ao Estado brasileiro no início do século XX. Os herdeiros da família Meneses – os irmãos Demétrio, Valdo e Timóteo –, cujo prestígio e fortuna remontam à sociedade colonial e escravocrata, estão afastados das camadas dirigentes e das forças modernizadoras que começaram a operar mudanças significativas na sociedade naquele período. Impotentes e desajustados, eles assistem à dilapidação dos últimos patrimônios que lhe restam: a propriedade de terra, a casa-grande e a distinção social.

A decadência e a noção de fracasso são duas tópicas importantes para a chamada Geração de 1930, período que Lúcio Cardoso estreia na literatura. A figura do fracassado foi assim desenhada por Mário de Andrade, no seu ensaio “Elegia de Abril”, publicado em 1943:

Mas em nossa literatura de ficção, romance ou conto, o que está aparecendo em abundância não é este fracasso derivado de duas forças em luta, mas a descrição do ser sem força nenhuma, do indivíduo desfibrado, incompetente para viver, e que não consegue opor elemento pessoal nenhum, nenhum traço de caráter, nenhum músculo como nenhum ideal, contra a vida ambiente. (ANDRADE, 2002, p. 190)

O conceito só pode ser usado como chave interpretativa da produção cardosiana com muitas mediações, mas ele permite compreender como a ideia fracasso se desdobra em diversos temas e representações enfatizados pelos escritores brasileiros a partir dos anos 1930. No seu estudo sobre o romance brasileiro deste período, Luís Bueno (2006) aponta como a expansão do mercado editorial brasileiro e o aumento das camadas médias urbanas na década de 30 modificaram o estatuto dos escritores brasileiros. Neste cenário, a carreira do romancista se institucionalizou, com escritores de diversas regiões do país

encontrando na prosa de ficção o veículo ideal para a comunicação com o novo leitor, e com a forma romance passando a ser o gênero literário de maior prestígio e penetração social. Os resultados logo se tornaram perceptíveis: em pouco mais de dez anos, cerca de 38% dos livros publicados no Brasil foram produzidos por escritores brasileiros; destes, a maior parte dos títulos tendiam a seguir o modelo de maior circulação e prestígio da época, o romance neorrealista, nas suas vertentes regionalista ou social, cujo ápice produtivo ocorreu entre os anos 1933 e 1936.

Dentre os traços distintivos destes romances destacam-se: uma maior atenção aos dramas coletivos; a valorização da cultura empenhada, denunciando e apontando os limites da modernização, que não apenas não erradicou como intensificou as diferenças e desigualdades sociais; a noção de fracasso dando a tônica das narrativas, seja na abordagem de personagens desvalidos, seja na reprodução algo documental da realidade brasileira, ressaltando o seu atraso e a pré-consciência de subdesenvolvimento.

A rigor, algumas destas características também podem ser percebidas nos assim chamados romances *intimistas* ou *introspectivos*, a outra vertente da Geração de 1930. Reunidos sob a égide do pensamento católico conservador, posicionaram-se escritores ora mais, ora menos vinculados ao pensamento de direita, críticos ferozes do caráter documental que o romance vinha assumindo e defensores de um universalismo em matéria de arte que não assentava suas bases na expressão imediata da realidade. A noção de crise das estruturas e a consciência do atraso serão exprimidas por meio da exploração das subjetividades e dos dramas existenciais das personagens; o fracasso social será compreendido não em suas raízes econômicas, mas como reflexo de uma crise espiritual e da falência moral da sociedade. Em lugar da pesquisa dos costumes, os romances vão explorar as experiências subjetivas do sujeito, agora compreendido não apenas como desvalido, mas como ser atormentado, de exceção. Em lugar das explicações materiais, recorrem-se às forças misteriosas e à fé como outras dimensões que regem a vida e o destino das personagens.

Em ambas as vertentes artísticas é possível vislumbrar a descrença na possibilidade de transformação política e social do país pela via da modernização. No entanto, os escritores dos anos 1930, que se reuniram em grupos mais ou menos coesos, tendiam a interpretar as obras do campo oposto a partir de suas próprias convicções; cada um tendia a encontrar apenas limitações no romance produzido pelo grupo antagonista, praticando uma crítica empenhada que tendeu a se converter também em romance empenhado. Desta forma, o romance foi o campo por excelência deste embate entre forças

antagônicas, cada qual buscando no gênero literário o espaço para veiculação de suas interpretações em matéria de arte e de vida. As discordâncias envolveram os dois lados, cada um acusando-se a tal ponto que, até hoje, a historiografia literária tende a ler a produção do período à luz da dicotomia entre estes grupos antagônicos. Como aponta Sérgio Miceli:

Os grupos de esquerda classificavam as obras dos romancistas identificados com a Igreja de “introspectivos” ou “psicológicos”, os críticos de direita ou de tendências espiritualistas rotulavam as obras dos militantes de esquerda de “romances políticos”, em sentido pejorativo, ou seja, como obra de propaganda e proselitismo. (MICELI, 1979, pp. 92-93)

A produção em prosa de Lúcio Cardoso é um lugar privilegiado para investigar estas tensões, posto que o escritor conheceu os dois lados da polarização. Seus dois primeiros romances, *Maleita* (1934) e *Salgueiro* (1935) foram bem recebidos pela crítica justamente pela escolha temática das obras, condizentes com a tópica social e regional praticada por escritores como Amando Fontes, Jorge Amado e José Lins do Rêgo. Mas, no momento em que o romance do Nordeste atingiu intensa popularidade junto ao público leitor, Lúcio estreitou seus laços com Octávio de Faria, escritor que desaprovava aquilo que ele interpretava como uma adesão ao traço documental na composição literária. Composta por intelectuais pertencentes a uma *intelligentsia* católica, um conjunto heterogêneo de escritores, críticos e intelectuais buscaram utilizar meios expressivos que os diferenciasssem daqueles que até então estiveram em primeiro plano. Assim, em 1936 vem à público *A luz no subsolo*, romance que marca a adesão de Lúcio ao intrincado jogo de oposições que configurava o cenário literário brasileiros dos anos 1930, passando ele também a ser contrapor estética e politicamente aos chamados regionalistas.

A oposição entre grupos antagônicos e a divisão da produção literária do período em um binômio foi uma estratégia da historiografia literária para tornar produtiva a interpretação histórica que almeja alcançar as grandes linhas de força de uma geração. No entanto, é grande o risco de se perder a especificidade dos objetos artísticos – as obras literárias em si – e uma leitura que não fique centrada naquelas categorias encontrará, em ambas as correntes, procedimentos formais que foram atribuídas aos campos opostos. Uma das vocações do gênero romance é a pesquisa da experiência humana, característica

que coloca em questão problemas como a relação entre arte e realidade⁸, ou ainda, as diversas possibilidades de representação da realidade. A concordância ou recusa dos escritores em formular estes problemas de representação sob a forma do romance permeiam as obras literárias da geração de 30, cabendo ao crítico estar atento tanto para o *quê* se disse, como também para *como* se disse.

Ao analisar as características sociais dos escritores de ambos os lados ideológicos, Sérgio Miceli (1979) estabeleceu um paralelo entre a biografia de alguns romancistas e a de certos personagens retratados nas obras de ficção entre os anos 1920 e 1940. Assim, escritor e personagem têm em comum o fato de serem figuras advindas de famílias arruinadas, cuja incapacidade de obter renda por meio da exploração da terra faz com que precisem se aproximar da sombra do Estado (graças à obtenção de posições no funcionalismo público). Se por um lado a ruína material pareceria condenar ao desaparecimento de famílias de origens tradicionalmente ligadas à propriedade de terra, por outro, o sistema oligárquico ganharia novo fôlego na década de 30 a partir da *cooptação* pelo Estado (expressão empregada por Miceli) de parte de seus membros para o mercado de trabalho político e cultural, que entrou em franca expansão durante o regime varguista.

De toda forma, a reflexão sobre o processo de decadência social e econômica foi uma das linhas de força daqueles anos, seja no âmbito da vida pública, seja na da representação literária. Incorporados à burocracia estatal, participando ativamente de movimentos à direita e à esquerda (como o Integralismo, a Ação Católica Brasileira, o Partido Comunista Brasileiro), praticando uma “literatura de funcionários públicos” – na expressão de Carlos Drummond de Andrade –, os intelectuais e escritores do período incorporaram nas páginas de seus romances, biografias e autobiografias, retratos e relatos por vezes controversos de uma época de intensa efervescência política e estética. Miceli chama-os “cronistas da casa assassinada”: escritores que incorporaram em seus romances o relato da falência e do desaparecimento de sua classe social, cujos personagens realizam em negativo o destino do qual conseguiram escapar graças ao processo mesmo de cooptação. É neste cenário que se inscreve a produção romanesca de Lúcio Cardoso, escritor cuja trajetória foi marcada, desde sua estreia, pelo signo da *polêmica*⁹.

⁸ WATT, Ian. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

⁹ Para utilizar a expressão de Cássia dos Santos, que em sua pesquisa de mestrado mapeou as polêmicas e controvérsias em que o autor se envolveu entre os anos 1934 e o início da década de 50. Cf. SANTOS, Cássia. *Polêmica e controvérsia em Lúcio Cardoso*. A referência se encontra na bibliografia.

Retomando a ideia de decadência, a literatura brasileira moderna e contemporânea testemunhou o declínio social e mental das oligarquias rurais, e mais de um crítico apontou esta temática quase como uma característica distintiva das obras nacionais. No prefácio ao livro de Sérgio Miceli, Antonio Candido reflete sobre esta questão: “Sempre me intrigou o fato de um país novo como o Brasil, e num século como o nosso, a ficção, a poesia, o teatro produzirem a maioria das obras de valor no tema da decadência, – social, familiar, pessoal” (MICELI, 1979, p. 12). Também Roberto Schwarz destacará, dentre as várias figuras que compõem o que ele denomina “a literatura da decadência rural”, a figura do *fazendeiro do ar*: “o homem que vem da propriedade rural para a cidade, onde recorda, analisa e critica, em prosa e verso, o contato com a terra, com a família, com a tradição e com o povo, que o latifúndio lhe possibilitara” (SCHWARZ, 2009, p. 58).

O fazendeiro do ar condensa, numa instância ficcional, a trajetória social de um indivíduo que rememora em chave nostálgica o passado ao mesmo tempo que analisa as causas da ruína familiar. Outra figura importante é a do “fracassado nacional”, assim delineada por Mário de Andrade, em seu ensaio “A Elegia de Abril”, de 1941. O fracassado parece condensar tanto aquelas figuras provenientes de famílias já arruinadas como aquelas que ainda estão vivenciando as diversas formas de *déclassement*, de um rebaixamento na hierarquia social. É o caso da família Meneses, protagonista do romance *Crônica da casa assassinada*, para quem o desaparecimento das terras coincidirá com a desagregação da família.

*

Esta pesquisa de mestrado tem como objeto de estudo o romance *Crônica da casa assassinada*, de Lúcio Cardoso, publicado no ano de 1959. Buscaremos investigar uma técnica narrativa empregada pelo autor mineiro na construção da sua obra, cujo enredo tem como foco central o longo processo de derrocada dos Meneses, uma família tradicional mineira que vive um processo acentuado de decadência moral, espiritual e material. Esta técnica narrativa é figurada no enredo pela recuperação dos acontecimentos por uma figura incógnita, que *colige* os registros escritos de dez narradores-personagens, *transcreve-os* e os *dispõe* de forma a reconstituir a tragédia familiar. A figura incógnita atua ora como um interlocutor oculto, que entra em contato com determinados narradores-personagens, ora parece atuar como um duplo ficcional da figura autoral, ora ainda ganha contornos próximos ao de um personagem ou de um narrador. A partir da atuação desta

figura incógnita nos manuscritos ficcionais deixados pelos narradores-personagens, desenvolveremos a hipótese de que Lúcio Cardoso criou uma figura que não se encaixa nas categorias tradicionais da narrativa, valendo-se de uma forma híbrida, que fica na fronteira entre autor, narrador e personagem. A esta figura oculta chamaremos *arranjador*.

A dissertação está organizada em dois capítulos e um apêndice. O primeiro capítulo faz um breve excuro pelos três primeiros romances publicados pelo autor: *Maleita*, de 1934; *Salgueiro*, de 1935 e *A luz no subsolo*, de 1936¹⁰. Buscaremos identificar nestas obras as linhas de força que caracterizam a prosa cardosiana, investigando as técnicas narrativas utilizadas por Lúcio Cardoso, as escolhas temáticas e os possíveis pontos de contato com o romance *Crônica da casa assassinada*.

Em *Maleita* acompanhamos um narrador-personagem que rememora seus anos de trabalho na fundação do município de Pirapora. Inicialmente, o romance foi associado à vertente neorrealista da chamada Geração de 1930, e apresenta algumas características que Lúcio Cardoso continuará a explorar nas suas obras posteriores (sejam elas na prosa de ficção ou não). É o caso da inspiração biográfica, do mergulho na subjetividade das personagens (por vezes interrompendo a ação narrativa), a construção de um enredo temporalmente dividido ou fragmentado e a incorporação na estrutura do romance de diferentes tipos textuais. Em *Salgueiro*, Lúcio vai explorar as temáticas dos conflitos familiares, da inquietação religiosa, da noção de pecado e de danação – uma combinação de elementos que vai tensionar a sua produção e que começará a afastá-lo da pesquisa social empreendida pelos romancistas neorrealistas.

A luz no subsolo é o romance da ruptura. A descrição realista dos espaços dará lugar a uma atmosfera densa e atormentada, criando um espaço mais simbólico do que real. O mergulho nas subjetividades das personagens tornará o enredo rarefeito, embaralhando as percepções de mundo interno e externo; as relações familiares e materiais conviverão com uma trama repleta de alucinações e fantasmagorias. Com esta obra, Lúcio não apenas rompeu com sua produção anterior, mas também com um determinado tipo de romance que vinha sendo produzido naquela década: a percepção do fracasso da modernidade será apreendida em uma estrutura trágica e as explicações estruturais conviverão com a investigação do mal e do terror. Mário de Andrade, leitor atento de seu tempo, percebeu o gesto contido na obra e o impacto que ela causaria na

¹⁰ Ficou ausente da análise o romance *Dias perdidos*, unicamente devido ao tempo de elaboração da pesquisa.

produção literária da época. Em carta encaminhada ao autor, em 20 de agosto de 1936, ele pontua:

Seu livro é um forte livro. Artisticamente me pareceu ruim. Socialmente me pareceu detestável. Mas percebi perfeitamente a sua finalidade (no livro) de repor o espiritual dentro da materialística literatura de romance que estamos fazendo agora no Brasil. Deus voltou a se mover sobre a face das águas. (...) Livro ruim, livro bom: sou incapaz de decidir. Mas que é a abertura de uma coisa nova para nós, uma advertência forte, é incontestável. (1936 *apud* CARELLI, 1988, p. 34)

Planejado como o primeiro volume de uma trilogia intitulada “A luta contra a morte”, *A luz no subsolo* tensionou o sistema literário da época e a crítica esperava que os próximos romances do escritor respondessem às questões formais sugeridas pela obra. Porém, a trilogia permaneceu inacabada e Lúcio só voltaria a publicar um romance no ano de 1943 (*Dias perdidos*). Octávio de Faria (CARDOSO, 1996, p. 661) levanta a hipótese de que os impasses que *A luz no subsolo* despertou na forma do romance e na crítica literária só viriam ser respondidos pelo autor vinte anos depois, com a publicação de *Crônica da casa assassinada*, em 1959. Para Faria, Lúcio Cardoso evitou deliberadamente o romance como expressão artística, preferindo se dedicar à poesia, às novelas, ao teatro e ao cinema; somente nos anos 50, ao voltar à forma romance e trazendo como bagagem a experiência de outras formas artísticas, Lúcio conseguiria atingir a maturidade necessária para construir uma obra-prima, capaz de sintetizar o social e o subjetivo¹¹.

O segundo capítulo está centrado na *Crônica da casa assassinada* e tem como objetivo investigar a figura incógnita que colige os registros escritos dos narradores-personagens e reconstitui a história da família Meneses. Começaremos a discussão com o conceito de *manuscritos ficcionais*, utilizado por Júlio Castañon Guimarães para indicar o fato de que cada capítulo do romance foi escrito por um personagem e posteriormente transcrito. Em seguida veremos como esta figura incógnita deixa marcas nos manuscritos, e como a sua atuação ora se assemelha a de um detetive, ora a de um romancista diante de seu universo ficcional.

Em seguida apresentaremos as interpretações que diversos críticos ofereceram para esta figura incógnita, discutindo os conceitos de narrador-regente, figura

¹¹ Faria evita adentrar na forma como os conflitos ideológicos impactaram na leitura (ou na falta de leitura) dos romances de Lúcio Cardoso. Para ele, Lúcio não fugiu dos problemas ideológicos que a sua obra despertou – ele fugiu do gênero literário no qual estes problemas foram formulados. (CARDOSO, 1996, p. 662).

indeterminada, arquinarrador, coletor, narrador intra/extradiegético, passando pelo debate sobre a planificação das vozes narrativas e a pela figuração autoral no tecido ficcional. Depois, apresentamos o conceito de arranjador, derivado da teoria do *arranger*, formulado por David Hayman nos anos 1970 para interpretar o romance *Ulysses*, de James Joyce; o termo foi retomado por John Somer, que o expande para a noção de *princípio de arranjo*.

À luz do conceito de arranjador, buscaremos indicar a presença desta figura no romance, seja por meio da investigação das marcas gráficas e das supressões textuais; seja pela sua presença invisível, que aponta para um enredo oculto; seja ainda na sua oscilação entre as categorias de autor, narrador e personagem. Por fim, vamos discutir a hipótese de que Glael, o filho de Nina, poderia ser a figura incógnita que retorna à cidade ficcional de Vila Velha para reconstituir a história familiar.

Ao final da dissertação há um longo apêndice contendo os estudos dos manuscritos e datiloscritos da *Crônica da casa assassinada* e que subsidiaram a discussão realizada no segundo capítulo da dissertação. No início de nossa pesquisa, realizamos a leitura integral do romance e de suas variantes (os manuscritos e datiloscritos incorporados na edição crítica da obra). Em seguida, separamos todas as passagens que acreditamos fazer alguma referência ao arranjador, seja como interlocutor, seja como o transcritor, ou ainda os momentos em que a figura incógnita parece se confundir com a instância autoral. Cada ocorrência encontrada foi cotejada com as suas variantes manuscritas e/ou datiloscritas e uma nota de pesquisa foi construída.

As notas de pesquisa não seguem a numeração dos capítulos; preferimos agrupar os registros escritos de cada um dos narradores-personagens, fazendo uma subdivisão por gênero textual. Assim, as notas de pesquisa são apresentadas na seguinte ordem: os diários de André e de Betty; o livro de memórias de Timóteo; as narrativas de Aurélio dos Santos (o farmacêutico), do Dr. Vilaça (o médico) e do Padre Justino; as cartas de Nina, de Valdo e de Ana (que recebem o nome de confissão, mas que são, efetivamente, uma longa correspondência com Padre Justino); os depoimentos do Coronel Amadeu Gonçalves e de Valdo Meneses; e, por fim, o pós-escrito do Padre Justino.

Os manuscritos e os datiloscritos literários permitem ao estudioso de um romance vislumbrar o laboratório de criação do escritor. Eles carregam em si a memória da escrita, contendo as sucessivas marcas de trabalho, os momentos de hesitação, as transformações lexicais, sonoras, semânticas e estruturais, as supressões e reescritas que, não fosse a necessidade de dar a obra por acabada, poderiam tender ao infinito. Para a crítica literária,

em geral, e para a crítica genética, em particular, o contato com o processo criativo de um escritor pode contribuir na compreensão de determinadas escolhas técnicas, confrontar os possíveis lapsos individuais com as edições publicadas, descobrir se houve interferência de terceiros ferindo a vontade última do autor. Se bem explorada, a leitura dos manuscritos e datiloscritos de um escritor pode enriquecer a interpretação da obra, dar contornos mais sólidos para a imagem do escritor e de seu ofício, e até mesmo contribuir para a formação de novos leitores.

É o caso da *Crônica da casa assassinada*, que se beneficiou do fato de ter ganhado uma edição crítica em 1991, incluindo não só os manuscritos e datiloscritos do romance, mas também um rico aparato crítico. O trabalho pioneiro de Mario Carelli e Júlio Castañon Guimarães para a *Coleção Archivos* marcaram uma virada nos estudos cardosianos, inaugurando diversas linhas interpretativas nos estudos cardosianos. Uma delas é aquela que se debruça sobre o processo criativo de Lúcio Cardoso, advinda do contato com os diversos manuscritos e datiloscritos que o escritor preservou e que hoje se encontram no Arquivo-Museu de Literatura Brasileira da Fundação Casa de Rui Barbosa. O contato com as variantes textuais, com os diários publicados pelo escritor, com sua correspondência ativa e passiva, permitiu que suas obras fossem interpretadas à luz da crítica textual e da crítica genética. É a essa tradição que nossa pesquisa se filia e almeja dar sua contribuição.

Capítulo 1

As primeiras incursões de Lúcio Cardoso no romance: 1934-1936

I. Maleita: a doença da civilização

Lúcio Cardoso estreou na literatura com o romance *Maleita*, publicado em 1934 pela editora de Augusto Frederico Schmidt (chamada primeiramente de Livraria Católica e depois de Livraria Schmidt Editora). Antes de fazer parte do catálogo de autores da casa editorial – cujos nomes incluíam Graciliano Ramos, Rachel de Queiroz, Vinícius de Moraes, Jorge Amado e Amando Fontes – Lúcio havia sido indicado por um tio para trabalhar em uma agência seguradora, também de propriedade de Schmidt. No ano anterior, 1933, o editor havia publicado *Os corumbas*, obra que rapidamente se tornou sucesso de crítica e de vendas e que se converteu em um marco na consolidação do romance como gênero popular no Brasil dos anos 1930. Schmidt esperava repetir tal sucesso no ano seguinte e, sempre à procura de novos escritores, recebeu das mãos do tio de Lúcio um conjunto de poemas escrito pelo jovem de 21 anos¹². Schmidt gostou do material, mas perguntou a Lúcio se ele possuía algum romance guardado na gaveta; dias depois, Lúcio entregou-lhe os originais de *Maleita*. A obra foi bem recebida pelo público e pela crítica e Schmidt vislumbrou em Lúcio um talento nato para a literatura – ainda que precisando ser lapidado.

*Maleita*¹³ é um romance de inspiração biográfica, que conta a história da fundação do município de Pirapora, no Estado de Minas Gerais. A narrativa é construída em primeira pessoa, adotando o ponto de vista do protagonista do romance, um homem jovem e recém-casado chamado Joaquim. A trajetória desta personagem foi inspirada na figura de Joaquim Lúcio Cardoso, pai do romancista. Conta-se que o pai de Lúcio se instalou naquela região com o objetivo de construir armazéns para escoar produtos das fábricas da família Mascarenhas, dirigentes da Companhia Cedro e Cachoeira de Fiação e Tecidos, para outras regiões do país. Durante vários anos, ele teria tentado fazer com que as embarcações que trafegavam pelo rio São Francisco fizessem paradas no município de

¹² Esta história familiar foi recuperada por Mario Carelli na obra *Corcel de fogo* e por Cássia dos Santos, no seu estudo *Polêmica e controvérsia em Lúcio Cardoso*; ambas as referências estão na bibliografia.

¹³ CARDOSO, Lúcio. *Maleita*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005. Todas as citações desta obra foram retiradas desta edição.

Pirapora (que foi comarca de Curvelo até a virada do século XX), de forma a erguer a cidade à condição de entreposto comercial. Alguns marcos históricos importantes para o desenvolvimento da cidade de Pirapora foram incorporados no romance de estreia de Lúcio Cardoso, como a transferência da sede de Curvelo para o distrito piraporense e o decreto que tornou obrigatória a parada do vapor “Saldanha Marinho” em Pirapora, no ano de 1902. Estes acontecimentos históricos que modificaram econômica e socialmente o vilarejo nascente foram evocados em diversas passagens do romance, que também recorreu à memória familiar para a construção do enredo.

A narrativa tem início no ano de 1893, às margens do Rio São Francisco, quando Joaquim, o narrador-personagem e funcionário da Companhia Cedro e Cachoeira, chega ao pequeno vilarejo de Pirapora com a incumbência de “fazer uma cidadezinha” às margens do rio São Francisco (p. 22). Os aspectos naturais do vilarejo são descritos com signos sombrios, personificando o espaço: o narrador-personagem registra “a tonalidade escura das árvores”, a “invasão sorrateira” dos matos, as touceiras quase a “saltar em cima”, “as árvores [que] ameaçavam com as garras secas”, as “curvas bruscas” que fazem pressentir “alguma coisa oculta e ameaçadora no recesso do mato”. A terra ora é negra, ora é cor de sangue e o espaço carrega o “‘selo racial’ dos quilombos e dos indígenas” (p. 14).

O narrador-personagem havia sido contratado pelos Menezes¹⁴ – “comerciantes em grosso da cidade de Curvelo” e subordinados a um personagem chamado Guimarães – a “organizar o comércio e incentivar a vida no povoado nascente” (p. 10). Na tarefa de transformar o vilarejo pobre em porto comercial, o narrador-personagem enfrentará obstáculos que vão da natureza exuberante e ameaçadora que o circunda à população local (caracterizada por ele como “bárbara”, “primitiva”, “selvagem”, chegando até a zoomorfizá-las, reduzindo-as à categoria de “feras”). Os risos dos casebres se confundem com os risos dos brejos: ambos são “inarticulados, ferozes, medonhos” (p. 24). A sonoridade da natureza, dos animais e das pessoas parecem convergir negativamente diante da presença do estranho recém-chegado. Esta população local, mestiça e pobre, não se dobrará facilmente impulso civilizador de Joaquim, que ora oscila entre as

¹⁴ O sobrenome Menezes, aqui gravado com a letra “z”, levou parte da crítica a realizar uma aproximação entre a família protagonista da *Crônica da casa assassinada* e o romance de estreia de Lúcio. Cássia dos Santos contesta esta ideia em sua pesquisa de doutorado, argumentando que, à parte a reiteração do sobrenome, nenhum dado nos dois romances permite levar a comparação adiante.

tradicionais práticas paternalistas, ora apela diretamente à violência e à repressão como forma de correção moral dos hábitos e dos costumes.

O romance é dividido em 34 capítulos, compostos por uma série de fragmentos, que ora dão andamento à intriga, ora mergulham na subjetividade do narrador-protagonista. Predomina na narrativa o narrador em primeira pessoa do singular, que em determinados momentos recorre à primeira pessoa do plural ou ainda à narração em terceira pessoa. Os fragmentos assemelham-se às entradas de diários, tangenciando o gênero memorialístico, posto que o narrador-personagem parece verter em um livro de memórias os seus dias de trabalhos no eito, seus confrontos com a população local, suas angústias e inquietações. Estas comparações do romance com as formas do diário e do livro de memórias devem-se ao fato de que Lúcio Cardoso estruturou *Maleita* situando a narração em uma temporalidade diferente da narrativa. A narrativa tem início no ano de 1893 e se desenvolve de maneira cronológica; já a narração está dividida em duas temporalidades: os registros escritos realizados durante o tempo cronológico e outra escrita deslocada quarenta anos no tempo¹⁵. O enredo cronológico convive com a sondagem interior, tornando o cenário rústico em uma atmosfera densa e atormentada. A pobreza material e a barbárie das relações apresentam-se conjugadas com a noção de degradação e de dano espiritual.

A crítica cardosiana apontou com frequência o protagonismo que o rio São Francisco desempenha em *Maleita* e essa afirmação deve ser interpretada no sentido de que a geografia humana organizada ao redor dele é um dos principais temas da obra¹⁶. Certamente o conflito principal é armado na contraposição entre o narrador-protagonista (que encarna o impulso civilizatório e explorador) e a população local, mas isto é apenas uma parte do todo. A complexidade da representação da população de Pirapora é muito maior: também os moradores locais possuem seus conflitos internos, figurados na oposição entre os *vazanteiros* (representada pelo barranqueiro João Randolfo, denominação que indica que ele nasceu e cresceu às margens do rio) e os negros e mestiços do vilarejo (que vivem em quilombos e cafuas), denominados *crioulos* e *caboclos* pelo narrador. O rio São Francisco, uma “lâmina incendiada de uma faca”, será retratado como o coração econômico da cidade (com seus barcos a vapor, a pescaria que

¹⁵ Pode-se inferir, portanto, que parte da narração é contemporânea ao tempo histórico do escritor, podendo ser situada no ano de 1933.

¹⁶ Cf. Zanoni Neves. Lúcio Cardoso, *Maleita* e Pirapora. Historicidade e cultura popular na obra de Lúcio Cardoso. **Revista Franco-Brasileira de Geografia**, n. 23, 2015. Disponível em: <https://journals.openedition.org/confins/10166?lang=pt>. Acesso em: 10 fev. 2020.

alimenta a todos) e evocado em um registro místico, sendo capaz de lavar os pecados de todos aqueles que vivem à sua margem.

Assim que chega à cidade, acompanhado por seus subordinados e por sua esposa Elisa, Joaquim precisará aprender as regras de socialidade do lugar, forjando alianças contra aqueles que ostensivamente vão se posicionar contra seus projetos de transformação comercial. O primeiro morador que ele conhece é o comerciante Anjo Gabriel da Anunciação, que vai lhe vender mantimentos e que se dispõe a ajudá-lo a se inteirar da hierarquia social do lugar:

- Que é que essa gente faz aqui? [diz o narrador]
- Faz nada. Come e dança.
- Pois dançam também?
- Batucam noite e dia. Pra mim é mior, pois guardo ojeriza deles. Bebem muito e dia chega em que topo algum estripado na cerca. (CARDOSO, 2005, p. 22)

“Seu Anjo”, como é chamado, alerta Joaquim para o fato de que ali, naquele “fim de mundo”, as pessoas vivem “como no dia do Paraíso” (p. 29), isto é, andam quase sempre nuas ou seminuas, um hábito que será duramente reprimido pelo narrador, munido de uma postura autoritária e paternalista. Além do comerciante, Joaquim conhecerá o barranqueiro João Randulfo¹⁷, uma espécie de curandeiro da região e que também o alerta quanto aos moradores da cidade, aconselhando-o a construir sua casa e os armazéns perto de sua própria moradia:

- As suas casas ficarão mior beirando a minha. No meio daqueles caboclos perrengues, vossemecê não viverá seu quieto. Brigam à toa e puxando fala daqui, conversa dacolá, acaba um de barriga pro ar. Até imagino que andam de trato com o sujo. Vossemecê pode carrear água pra aqui com menos trabalho e as tais casas andarão depressa. Lá não há jeito não. (CARDOSO, 2005, p. 31)

Esta passagem antecipa a representação de um processo de exploração engendrado em conformidade com a fé católica, que será evocada em diversos momentos na construção da narrativa. Quando chega à cidade, Joaquim constata que os moradores andam nus “como os peixes e os animais, criaturas que não precisavam de outras vestes senão aquela que Deus lhes dera” (p. 74). No entanto, esta primeira visão paradisíaca será substituída pela descrição infernal, posto que os moradores locais vão se fazer de surdos

¹⁷ Cabe lembrar que há uma rivalidade entre Seu Anjo e João Randulfo. Este último, apesar de ser chamado de “crioulo besta” pelo Seu Anjo, faz questão de se diferenciar dos outros moradores, reiterando seu lugar de destaque na hierarquia social (semelhante a hierarquia racial descrita em *Salgueiro*).

aos seus apelos pela adoção de vestimentas. Antes vistos como *inocentes*, o narrador passa a considerá-los desobedientes e rebeldes, substituindo o tratamento patriarcal inicial pela violência e pela repressão dos corpos.

A lógica do desenvolvimento de Joaquim será confrontada com a de um mundo arcaico, refratário à ideia de acumulação. Em oposição ao corpo marcado pelo suor do trabalho, surgirá o corpo suado pelo divertimento nos batuques. Diante de um povo que “só come e dança”, que a qualquer momento se mostra disposto a se lançar em um “batuque frenético”, Joaquim tomará para si não só a tarefa de desenvolver economicamente a cidadezinha, mas convertê-la para os hábitos de uma cidade grande, reprimindo seus moradores, seus hábitos e manifestações culturais.

O narrador-personagem registrará em diversas passagens a presença constante dos batuques, cujo som incessante invade a sua casa, atrapalha o seu trabalho e o de seus subordinados. Cabe elucidar que no século XIX, o termo *batuque* compreendia diversas práticas culturais e religiosas advindas da população afro-brasileira, e que contribuíam para aglutinar um grupo que socialmente se apresentava disperso e heterogêneo¹⁸. É o que ocorre em *Maleita*: no romance, o termo faz referência sobretudo às danças acompanhadas de instrumentos percussivos praticadas pelos moradores locais. No microcosmo social da narrativa, a pequena cidade congrega negros, quilombolas, mestiços, imigrantes – um todo social heterogêneo e por vezes conflitante, mas que encontra nos batuques um meio solidariedade e de diversão.

Um capítulo inteiro será dedicado aos batuques, descritos por Joaquim como um “rito bárbaro”, um “delírio” crescente que logo passa a ganhar as cores da loucura e da histeria coletiva. Tal capítulo foi construído com o andamento do enredo sendo intercalado pela cantiga folclórica “Batuque na cozinha”¹⁹, os versos da música pontuando a descrição das danças. Para o narrador, os negros ali presentes convertiam-se em “uma só massa a girar em torno ao fogo que morria, um só corpo embriagado uivando com arremessos desordenados” (p. 84). O romance pinta de vermelho o som do batuque, descrevendo de maneira grotesca o movimento dos corpos ao som dos instrumentos.

¹⁸ Cf. MACHADO, Cacá. Batuques: mediadores culturais no final do século XIX. In: SALIBA, Elias Thomé; MORAES, José Geraldo Vinci de. (Org). *História e música no Brasil*. São Paulo: Alameda, 2010.

¹⁹ “Batuque na cozinha / sinhá não quer / tição caiu / queimou meu pé”. Há diversas versões da música, que foi reinterpretada por diversos artistas ao longo do século XX, a mais famosa talvez seja a Pixinguinha, incluída no álbum “Gente da Antiga”, de 1968, gravado com Clementina de Jesus e João da Baiana. Cf. JOÃO da Baiana. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa558029/joao-da-baiana>>. Acesso em: 12 nov. 2019.

Durante a dança chega a acontecer um assassinato, que não interrompe o batuque ou os corpos suados que se misturam e se convulsionam.

Como Joaquim se recusa a construir os armazéns próximo ao rio e à casa de João Randulfo, este vai se converter em antagonista daquele, procurando diversas estratégias para atrapalhar e fazer fracassar a empreitada comercial. Sua primeira ação é assustar os moradores negros, demovendo-os do trabalho da construção dos armazéns e paralisando as obras. Com a ausência de mão de obra, o narrador apela ao irmão de Seu Anjo, Ricardo Rafael da Anunciação, para partir de Pirapora e ir buscar trabalhadores em outros estados. Quando Ricardo retorna acompanhado de imigrantes vindos da Bahia, arma-se o conflito da primeira parte do romance, opondo Joaquim e seus trabalhadores migrantes contra João Randulfo e a população local.

As vozes dos novos trabalhadores, os “alugados”, ecoarão o barulho do rio, num *hino* ao desenvolvimento futuro²⁰. Aos poucos, com o estabelecimento de uma rota aquática, com vapores que passam a aportar duas vezes por mês em Pirapora, a cidade começará a crescer. Cada barco a vapor que aporta traz consigo elementos que vão descaracterizando aquela espécie de mundo arcaico. Para os trabalhadores imigrantes, uma cidade que nasce traz consigo a oportunidade de trabalho, acenando para um futuro com menos privações. Os trabalhadores chegam com cara de fome, marcados pelo duro enfrentamento da viagem – com a maleita sempre à espreita – mas sorriem diante das possibilidades de trabalho:

Dez, vinte, trinta passageiros. Contavam a sua história, porque tinham sabido do lugarejo, quais eram as suas esperanças. Vinham em busca de trabalho, esquecendo os lugares gastos, a seca dizimando populações inteiras, vidas paralisadas ao sopro da morte que vinha de longínquas cidades interiores. Falavam do trabalho como coisa abençoada. (CARDOSO, 2005, p. 55)

Será por meio da dança que os moradores locais vão se rebelar contra o projeto de desenvolvimento da cidade levado a cabo pelo narrador. Com a proibição dos batuques e com a exigência de que os moradores passem a andar vestidos, surgem as primeiras manifestações contra as imposições de Joaquim. Os moradores passam a atacar os imigrantes, chegando mesmo a assassinar um deles. Diante disso, e como continuassem a caminhar nus e a fazer batuques, Joaquim manda-os serem fustigados pelo chicote. No dia seguinte, os moradores se reúnem na estrada principal; escondidos atrás de pedras e

²⁰ Um *hino* civilizatório que se contrapõe ao *batuque* bárbaro.

nus, começam a dançar o batuque, enfrentando o poder de Joaquim (que acabara de ser nomeado subdelegado do distrito). Enquanto dançam, cantam a seguinte marchinha folclórica:

Felão já veio?
não veio não
por que é que não veio?
não sei não...

Na narrativa, Joaquim registrará em seu caderno que Felão era uma figura lendária, cuja perversidade converteu-o no arquétipo do facínora. Ocorre que Felão foi o apelido do tenente Felipe Rodrigues da Silva, que teria matado no ano de 1913 o jagunço Antônio Dó²¹ (junto com mais 30 pessoas, além de ter incendiado o povoado de Vargem Bonita). Segundo a antropóloga Luitgarde Barros, os sobreviventes deste ataque foram submetidos à seguinte sessão de tortura:

Os sobreviventes naquela tarde foram submetidos à ignomínia do "troca-dedo", nome dado à tortura aplicada por Felão e sua tropa. Todos os moradores despídos, homens e mulheres, sem nem poderem enterrar seus mortos, foram obrigados a dançar em fila indiana, depois em roda, cada pessoa com um dedo enfiado no ânus do companheiro da frente e o da outra mão, na própria boca, cantando uns versos criados em Corinto contra o sádico comandante, quando este morava em Curvelo, em 1907. (BARROS, p. 160)

De tempos em tempos, ao estalar da faca, Felão ordenava: "trocar de dedo!". Como se pode observar, o imbricamento entre ficção e história é um dos elementos de composição de *Maleita*. O imaginário mineiro – especialmente o universo dos jagunços – aqui incorporado e transfigurado por Lúcio, vai se fazer presente também nos seus últimos romances *Crônica da casa assassinada* e *O viajante*. Em *Maleita*, ao sobrepôr na figura de Joaquim a pecha de Felão já se percebe uma crítica ao violento processo de desenvolvimento econômico de uma região, que foi assentada numa relação de violência contra a população local.

A partir do capítulo 12, que narra a chegada do ventriloquista italiano Giovanni Luigi Ferrari ao povoado, a narrativa passará a incorporar com mais frequência elementos que fazem referência às condições da narração. Assim, Joaquim anotará: “Só quem conheceu o interior de há quarenta anos passados pode avaliar o valor do Sr. GLF.” (p.

²¹ O jagunço vai ser um personagem recorrente no universo de Guimarães Rosa, sendo mencionado em *Grande Sertão: Veredas*; nos contos “A hora e a vez de Augusto Matraga”, de *Sagarana* e “Barra da vaca”, de *Tutameia*.

104). Expressões como “lembro-me”, “ainda hoje”, “rememorando agora”, dentre outras, acentuam o registro da memória misturado aos acontecimentos.

No capítulo 17, a chegada do “estranho”²² – um homem que chega à Pirapora e que adoece na casa de Seu Anjo – vai desencadear o conflito da segunda parte do romance, opondo agora a população de Pirapora à bexiga. A doença eclode na cidade durante o espetáculo do Sr. Giovanni, quando o homem começa a agonizar com sintomas da maleita, rapidamente convertendo o espaço lúdico em um inferno na terra²³. Elisa, a esposa de Joaquim, será acometida pela doença e abandonará a cidade, retornando a Curvelo (falecendo algum tempo depois); os trabalhadores que escapam da doença resolvem abandonar Pirapora, que é posta em quarentena e deixa de ser parada obrigatória dos barcos a vapor. A doença não só interrompe a expansão, como faz a cidade encolher, assinalando o fracasso da missão empreendida por Joaquim, que decide abandonar a cidade por conta das sucessivas ameaças de morte de João Randulfo (que se torna o delegado da cidade). Atestado de sua derrota no campo econômico, seu corpo começa a manifestar os primeiros sinais da doença, aquebrantando também seu espírito.

*

A história da fundação e desenvolvimento de uma cidade no interior de Minas Gerais, tomada pela febre e pela malária, fez com que a crítica ora associasse *Maleita* à vertente neorrealista da prosa moderna, ora apontasse o que havia de desvio em relação à temática que se firmava como dominante no cenário literário dos anos 1930. Para ilustrar estas duas interpretações à luz do cenário polarizado estética e ideologicamente da época, tanto Cássia dos Santos quanto Luís Bueno recuperam duas leituras contrastantes do romance, efetuadas por Jorge Amado²⁴ e Lúcia Miguel Pereira²⁵. O romancista baiano, associado ao romance social, viu na obra um “romance branco” e “catolicizante”; já a ensaísta e romancista considerou o livro “largamente brasileiro”, mas que conseguia conter os “excessos de regionalismo”. Romance de estreia, portanto, ainda ambivalente e pendendo para os dois lados da polarização que atravessou o cenário político e literário

²² Figura que, como veremos, será uma constante na obra de Lúcio Cardoso.

²³ A descrição do horror causado pela bexiga na cidade de Pirapora vai lembrar a descrição que Jorge Amado fez da doença em “ABC da peleja entre Tereza Batista e a Bexiga Negra”, no livro *Tereza Batista cansada de guerra*, de 1972.

²⁴ AMADO, Jorge. *Maleita*, **O Jornal**, 7 out. 1934.

²⁵ PEREIRA, Lúcia Miguel. *Maleita*, **O Jornal**, 16 set. 1934.

que marcou definitivamente a Geração de 30. Para além de situar o romance no binômio opositor que a historiografia literária tendeu a dividir o período, interessa-nos aqui apreender algumas das técnicas de composição empregadas por Lúcio Cardoso na construção de *Maleita*, a fim de encontrar similaridades no processo criativo de outras de suas criações, sobretudo a *Crônica da casa assassinada*.

Dos muitos pontos de contato entre a *Crônica da casa assassinada* e *Maleita*, o primeiro a ser analisado é a datação, inserida na abertura das duas obras. A inserção de uma data nas obras literárias impacta significativamente na interpretação que se faz delas. Primeiro, por sugerir ao leitor que as personagens serão regidas pela implacável lei do tempo cronológico, além de funcionar também como índice de verossimilhança narrativa; segundo, por insinuar que haverá um certo paralelismo entre o tempo da fabulação e o tempo cronológico, sugerindo um percurso de acontecimentos; terceiro, porque a depender da forma e da posição em que a data é inserida, ela permitirá identificar e/ou aproximar a obra literária de outro tipo/gênero textual; por fim, a datação aponta para uma relação entre ficção e história, funcionando como uma espécie de moldura que situa as personagens no painel do tempo. Vejamos a abertura de *Maleita* e da *Crônica da casa assassinada*:

1
Agosto, 1893
(*Maleita*, p. 7)

1
DIÁRIO DE ANDRÉ (conclusão)
18 de... de 19...
(*Crônica da casa assassinada*, p. 5)

Maleita se abre com uma data mais precisa do que a *Crônica* e o marco temporal permitirá que o narrador-personagem recue no tempo, para relatar acontecimentos anteriores à chegada em Pirapora, ou avance sua narração na sucessão dos fatos diários. Posicionada na abertura do romance, o romance ganhar um ar de livro de memórias, impressão corroborada pelo uso frequente das formas verbais do passado e pelos diversos momentos em que Joaquim, o narrador-personagem, se projeta como um escritor que reconstitui e registra tais memórias, chamando atenção para os momentos da enunciação. Por vezes, esses momentos objetivam realizar uma comparação entre a Pirapora, cidade do passado, e a Pirapora do futuro, como na seguinte passagem: “Com diferenças quase invisíveis, os gaiolas que *hoje* viajam pelo São Francisco são os mesmos de *ontem* (p. 185, grifos nossos). Em outras passagens, o *retorno ao futuro*, isto é, ao tempo posterior

aos fatos ocorridos narrados, tem como intenção reforçar uma impressão, reavivar a memória de um determinado acontecimento:

Ainda me lembro do que escrevia naquele instante. Certos momentos da vida guardam toda a pureza do primeiro instante, quando lembrados anos mais tarde. (p. 27)

Revendo *agora* esse atormentado pedaço da minha vida, sinto-me admirado pela calma que caracterizava aquele homem. (p. 138)

Depois deste período de minha vida, correram *largos anos*; mas nunca pude me esquecer daquelas faces, daqueles gestos, daqueles gritos. (p. 159, todos os grifos são nossos)

Esta última passagem, que representa um desdobramento temporal, também sugere um desdobramento do processo de escrita: Joaquim relê suas anotações, complementando-as com impressões acentuadas pela passagem do tempo. Outras passagens serão incrivelmente similares às formas empregadas na *Crônica da casa assassinada*, revelando um mesmo procedimento utilizado na construção de personagens:

Ainda hoje, passados tantos anos, me lembro do rosto horripilante, agitado, medonho, que deparei, os cabelos desmanchados sob a gorra tombada para trás. (*Maleita*, p. 149)

(*Nota à margem do manuscrito: ainda hoje, passado tanto tempo*, não creio que tenha acontecido outra coisa que me impressionasse mais do que este primeiro encontro [...]) (*Crônica da casa assassinada*, Diário de Betty (I), p. 61)

ou ainda:

Rememorando agora este fato, procuro, no mais fundo de meu espírito, tudo o que possa elucidar essa estranha narrativa (*Maleita*, p. 109)

Anoto esses esclarecimentos para que mais tarde, se houver necessidade, possa me lembrar de tudo. (*Crônica da casa assassinada*, Diário de Betty (III), p. 160) (todos os grifos são nossos)

A enunciação num tempo posterior aos acontecimentos narrados contamina de nostalgia o registro dos dias, antecipando o sentimento de fracasso do projeto de modernização do vilarejo e acentuando no narrador o sentido trágico da empreitada em Pirapora. Esse tempo posterior é indeterminado: o narrador não vai registrar nenhuma data ou marco temporal que permita situá-lo no espaço-tempo, salvo uma única ocorrência no capítulo 12: “Só quem conheceu o interior de há quarenta anos passados pode avaliar o valor do Sr. G.L.F” (p. 104). Essa passagem, em conjunto com uma série

de dêiticos presentes no discurso do narrador, aponta para os momentos de produção do texto pelo narrador-personagem, instaurando uma cisão na narrativa, que separa o narrado da narração.

*

Lúcio Cardoso vai explorar no seu romance de estreia a elasticidade da forma do gênero romance, incorporando diferentes tipos textuais em sua estrutura. Neste sentido, sua obra se coaduna com a maneira como a prosa moderna se desenvolveu no Brasil e em outros países ao longo do século XX, acentuando o caráter aglutinador da forma romance. Na *Crônica da casa assassinada*, o sumário dos capítulos antecipa ao leitor a profusão de vozes e de modalidades discursivas empregadas na construção técnica da narrativa. Em *Maleita*, essas modalidades também se fazem presentes, cada uma delas provocando efeitos de sentido distintos no leitor.

Além do já mencionado gênero memorialístico, tangenciando mesmo a escrita de um diário, há a presença, em *Maleita*, de trocas epistolares entre personagens. O primeiro caso é a troca de correspondências comerciais entre Joaquim e o empresário Antônio Menezes, combinando as etapas de construção dos armazéns e os acordos locais para fazer com que as embarcações aportem no município de Pirapora. Apenas trechos da correspondência são transcritos e as reticências são utilizadas de maneira muito similar àquelas presente na *Crônica da casa assassinada*. Vejamos um exemplo no romance de 1934:

“e, conforme esperávamos, é este o ponto propício para fazermos os armazéns. Tudo é muito grande e os caminhos são muito largos, cumprindo somente que estudemos o meio de diminuir a distância. Precisamos que os vapores, já por si tão escassos, se detenham aqui para avivar o comércio, trazer mantimentos e levar correspondência. Espero também as sementes...” (CARDOSO, 2005, p. 35)

Além da correspondência com finalidades comerciais, há também a transcrição bem-humorada de três cartas de Bento Pinto de Souza, capataz de Joaquim, pedindo a permissão do patrão e de Elisa para se casar com Maria, viúva de um dos imigrantes, que foi assassinado pelos moradores locais. Bento, que já era casado, negocia com os patrões a benção para se casar com a protegida deles, fazendo inclusive uma defesa da poligamia: “A minha velha de Curvello não tá incomodando diz que pozo casá muntas vezes. O padre

também do amigo vosso capataz” (sic. p. 69). A linguagem caricata, empregada na carta, singulariza a personagem de Bento, revelando sua tentativa canhestra de empregar um tom formal para uma situação que ele julga dever tratar fora de seu registro ordinário. A inadequação do registro provoca humor e envolve o leitor no subtexto do relacionamento entre Bento e Maria. Por fim, há a carta anunciando a morte de Elisa em Curvelo.

O romance incorpora também formas advindas da cultura popular, como a música folclórica (a já mencionada “Batuque na cozinha” e a variante “Batuque no beco”), a música satírica (“Felão já veio”) e as histórias do sertão, reunindo crenças e mitos locais. Com a chegada do ventriloquista Giovanni Luigi Ferrari, toda uma gama de formas aparecerá no romance, como o cartaz de divulgação (que anuncia a história de fantoches), o programa/libreto da peça, uma lista contendo o repertório do artista e um resumo da peça de teatro “O criado sabido – Drama em três atos”, encomendada por Joaquim para distrair os moradores da chegada da bexiga, nome popular da varíola. A peça de teatro, ao mesmo tempo que distrai os moradores, também coloca em suspenso o leitor do cenário apocalíptico que se desenrolará nos capítulos seguintes. Esse caleidoscópio de formas vai se tornar uma das marcas de Lúcio Cardoso, que, como artista, experimentou múltiplas linguagens, como o teatro, o cinema, a novela e a poesia. Como veremos mais adiante, na análise de *Crônica da casa assassinada*, a profusão de gêneros textuais terá efeitos bastante singulares na construção das personagens e da estruturação de seu último romance publicado em vida.

Por fim, cabe destacar o capítulo 17, que retrata a chegada do “estranho visitante”, que Joaquim caracterizará como “um enviado da morte”. O tema do personagem desconhecido, cuja função é atuar como elemento desagregador, estará presente em diversas narrativas de Lúcio, como *O desconhecido*, *O viajante* e a própria *Crônica da casa assassinada*.

*

Ainda pouco lida e estudada pela crítica, *Maleita* é uma obra importante na literatura brasileira por ficcionalizar um importante momento da história da economia política nacional que se desenvolveu às margens do Rio São Francisco. Além disso, o trabalho artístico de recriar na ficção a fundação de uma cidade revelará a *força*

demiúrgica de Lúcio Cardoso (para usar a expressão de Manuel Bandeira) que reaparecerá em *Salgueiro* e culminará na criação da cidade ficcional de Vila Velha.

Quase noventa anos depois de sua publicação, *Maleita* ainda tem seu interesse renovado não apenas pelo seu pano de fundo histórico, mas também como forma de contraste com a história presente. Ler *Maleita* depois da crise hídrica dos últimos cinco anos faz disparar o sinal de alerta para os rumos que o tratamento do meio ambiente vem tomando nos últimos anos. Em 2018, uma reportagem²⁶ sobre Pirapora teve como foco principal as perdas de divisas da cidade em virtude da seca do rio São Francisco; mesmo estando às margens do rio São Francisco, a cidade não conseguia garantir o abastecimento de cerca de 60% da população e anualmente vê encolher seus setores estratégicos geradores de divisa. O rio, antes navegável, tem sua vazão d'água controlada por usinas hidrelétricas ao ponto de, em 2014, a prefeitura ter entrado na Justiça obrigando que a usina de Três Marias liberasse água suficiente para ser captada por gravidade. A tragédia não é nova, e faz ecoar os versos de “Águas e mágoas do rio São Francisco”, publicados em 1977 por Carlos Drummond de Andrade:

Está secando o velho Chico.
Está mirrando, está morrendo

II. Salgueiro: tensões entre vida a material e a vida espiritual

Um ano após a publicação de *Maleita*, Lúcio Cardoso publicou *Salgueiro*²⁷, romance que também foi recebido à luz da tensão entre o social (por conta de sua temática) e o intimista (devido às imagens e ao tratamento do tema). O romance é dividido em três partes – “O avô” (composto por oito capítulos), “O pai” (treze capítulos) e “O filho” (doze capítulos) – com um narrador em terceira pessoa acompanhando a trajetória de uma família moradora do morro do Salgueiro, favela do Rio de Janeiro, na década de 1930.

Na primeira parte, intitulada “O avô”, há a apresentação da família que protagoniza o romance, composta por Manuel e Genoveva, pais de Marta e José Gabriel;

²⁶ Cf. “Sem águas do rio São Francisco, turismo em Pirapora acumula perdas”. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/mercado/2018/08/sem-aguas-do-rio-sao-francisco-turismo-em-pirapora-acumula-perdas.shtml>. Acesso em: 12 dez. 2019.

²⁷ CARDOSO, Lúcio. *Salgueiro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007. Todas as citações serão retiradas desta edição.

este último possui um filho, Geraldo, com vinte anos de idade. Manuel é tuberculoso e não trabalha há muitos anos, sendo sustentado primeiro por sua esposa e, depois que ela envelheceu, por seu filho José Gabriel, que trabalha como operário e sustenta toda a casa. O conflito familiar é entremeado com a precariedade daquelas vidas que se amontam num casebre e sofrem com a falta de dinheiro. O aprimoramento do poder de criação de Lúcio Cardoso se faz notar na construção da trama; a atmosfera poética densa, característica que será frequentemente apontada como marca fundamental do estilo cardosiano, converte o morro em um personagem do romance:

O mato rasteja, cercando o bairro miserável. Vêm de longe choros de crianças e risos ásperos de negras e de homens. Todo o Salgueiro se move como um corpo de gigante, na noite larga que vai crescendo. Uma força desconhecida brota daqueles casebres acorados no escuro, daqueles barrancos agressivos da estrada. Mas é uma força de doença e de morte, de coisa estragada. (CARDOSO, 2007, p. 49)

O morro é o lugar infernal, habitado por seres atormentados, um espaço de segregação e danação:

O Salgueiro se erguia à parte de tudo, sozinho no seu silêncio e no seu abandono como uma determinada espécie de inferno. Os que ali viviam eram seres exilados, culpados de algum tremendo crime, e que jamais sairiam de seus sombrios limites. (CARDOSO, 2007, p. 181)

A personificação do morro e a zoomorfização das personagens evocam os romances realistas-naturalistas do último decênio do século XIX, como *O cortiço*, de Aluísio Azevedo. Observa-se que o romance apresenta alguns pontos de contato com *Maleita*: a criação de espaço ficcional a partir de um espaço histórico (a Pirapora do livro de estreia e o morro do Salgueiro); a doença à espreita das personagens, servindo inclusive como elemento desencadeador de conflitos; a criação de um espaço opressivo, bem como a investigação das relações sociais e familiares estabelecidas dentro dele. Em Salgueiro, o constante cheiro de querosene e de suor, as intrigas entre os moradores, a onipresença das nuvens pesadas pairando ameaçadoramente sobre a cabeça das personagens, colocam lado a lado a precariedade das condições de vida dos habitantes dos morros do Rio de Janeiro ao mesmo tempo em que convertem o Salgueiro em um inferno sobre a terra, um lugar, como aparece singularizado no enredo, *desprovido da presença de Deus*.

Enquanto a doença de Manuel se agrava a cada dia, o leitor acompanha a crescente animosidade entre Marta e a amante de José Gabriel, Rosa. Marta é apática, com um doentio que parece ser herança de seu pai. Rosa, ao contrário, é “cheia de volúpia” (p.

12), sendo por vezes dominada pelo instinto, que a impele à briga e às relações violentas. Rosa atua como elemento desagregador de uma família que se já se mostra fraturada: agride os pais de seu amante, provoca Marta e despreza o filho que José Gabriel teve com outra mulher. A antipatia entre as duas personagens aumenta na mesma medida em que a doença de Manuel se desenvolve. Depois de uma crise que convulsiona o corpo de Manuel, a família decide interná-lo em um hospital (fato encarado tanto por Manuel quanto pelos moradores do morro como uma espécie de sentença de morte).

Em um dos pontos mais alto do romance, o velho Manuel precisa descer o morro e ser levado para o hospital da cidade. O sofrimento do velho passa a ser representado como o sofrimento coletivo: como a ambulância não consegue subir as estreitas vielas, o idoso é transportado em uma cadeira improvisada, passando de mão em mão até chegar na estrada.

No morro do Salgueiro, como em todos os lugares onde o homem sofre coletivamente, a fraternidade se denuncia mais impressiva quando aparece algum caso de doença. Então, toda a gente se movimenta. Todos querem ajudar e os braços se agitam incansáveis em torno daquele que vai descer. (CARDOSO, 2007, pp. 63-64)

Sem a presença apaziguadora de Manuel, a tensão entre Rosa e Marta vai se intensificar de tal forma que ambas se tornarão agentes diretos da destruição familiar. Marta se tornará uma das prostitutas de Chico Padre, dono de um prostíbulo situado num lugar descrito como “a última escala desse grande inferno que se arrastava pelo morro” (p. 45), o Terreiro Grande. Para Marta, a prostituição é como um flagelo que marca o seu próprio corpo, mas que também tem como objetivo atingir o corpo familiar. A primeira parte do romance vai terminar com uma briga entre os dois irmãos e com a fuga de Marta da casa.

A segunda parte, “O pai”, tem como foco as personagens Rosa e José Gabriel, que estão envoltos numa atmosfera de ciúmes e de violência. Rosa aproveita-se das ausências de José Gabriel para se relacionar com Chico Padre e participar das festas do morro, gerando desconfiança no operário. Incapaz de controlar a amante, José Gabriel torna-se cada vez mais violento, recorrendo às agressões físicas como tentativa de controlar os ímpetos de Rosa. Em uma noite, o operário aparece no barracão com um dinheiro roubado; assustado consigo mesmo e com a própria ousadia, José pede a cumplicidade de Rosa, que o aconselha a manter o dinheiro e promete não o denunciar. Geraldo, que fingia dormir, mas ouviu a conversa dos dois, denuncia o perjúrio de Rosa e a perdição de seu

pai. De fato, depois de ser surrada pelo operário após mais uma de suas escapadas noturnas, Rosa abandona José Gabriel e o denuncia aos *Secretas*, como são chamados os policiais pelos moradores do morro. José Gabriel foge do barracão, deixando sua mãe Genoveva e seu filho para trás. O segmento termina com um breve reaparecimento de Marta no morro do Salgueiro, trazendo a marca da tuberculose – mesma doença do pai – estampada no corpo. Depois de descobrir que Genoveva e Geraldo foram despejados e que passaram a morar com uma vizinha parálitica, convence a mãe a descer o morro e a tentar a sorte na cidade. As duas partem, abandonando Geraldo, que esquadrinha o morro tentando adivinhar o lugar em que José Gabriel poderia estar escondido dos policiais.

A última parte “O filho” é centrada na figura de Geraldo, encerrando a história de três gerações que moram no morro no Salgueiro. Com a ajuda de Vicente Aleijado, Geraldo descobre que seu pai está escondido no barracão de Teresa-Homem, de quem se tornara amante. A narrativa caminha para o seu ápice, com Rosa descobrindo o esconderijo de José Gabriel e sua tentativa para reconquistá-lo. Ao se ver preterida por José Gabriel, Teresa-Homem o apunhala pelas costas, fugindo logo em seguida ao assassinato do operário. Após a tragédia amorosa e familiar, Geraldo – que é figurado no romance como um tipo calado e introspectivo – começa a se questionar sobre o sentido da existência, sobre a razão do sofrimento humano, o que o leva se aproximar da religião.

A presença da espiritualidade no romance *Salgueiro* não passou despercebida tanto pela recepção imediata contemporânea à publicação da obra, quanto pelos estudiosos da obra cardosiana. Ao fim da leitura, é possível traçar o arco que caracteriza Geraldo, que, apesar de se ver tragado pelo drama familiar, só se sentirá deveras atormentado quando colocado diante da questão da existência de Deus. Na primeira parte do romance, Geraldo se encontra com Valério, um pobre coitado que outrora teve trabalho e prestígio, mas que, devido a um ferido na perna, vive abandonado à própria sorte. Chama a atenção de Geraldo não a pobreza extrema de Valério, mas o fervor religioso que o impele à exortação de todos aqueles que passam perto de sua porta à fé cristã:

Geraldo sentiu as pálpebras úmidas. Valério tornou a se erguer, fincado nos cotovelos. Sua fisionomia deixou transparecer subitamente um tom desesperado, quase de loucura:

- Sou um homem abandonado, mas espero em Deus... Deus existe.

E daquele rosto magro e envelhecido, daquela boca contraída, brotava uma luz que saía decerto das suas palavras ardentes:

- Todos nós somos filhos de Deus. Mas o miserável, o que sofrer mais, estará mais perto dele! Eu quero, porque sei que um dia estarei lá... compreende? (CARDOSO, 2007, p. 35)

Em diversas passagens o narrador destacará o deslumbramento de Geraldo frente aos sinais da fé, que ora aparecem como objetos nas casas, ora nas palavras de determinados personagens. Essas passagens permitem ao narrador interromper a ação narrativa para pontuá-la com comentários meditativos, de natureza metafísica. A sondagem da morte, as elucubrações sobre o desespero e o sofrimento, modificam a atmosfera do romance, amortecendo a ação narrativa em detrimento da sondagem interior das personagens:

Atirado na cama, com a cabeça afogada pelas cobertas, o operário atravessou o resto da noite entregue ao mais sombrio desespero. Não percebia nenhum rumor que viesse de fora. Para ele tudo estava perdido numa onda de sofrimento e mais do que isto – de vigília sobre a desgraça. *Há um momento na vida em que o homem, frente ao perigo, percebe tudo com a agudeza de espírito de um louco. Dessas manifestações repentinas, em que não há nenhuma hesitação sobre o fato, como se a compreensão houvesse brotado por um milagre.* (CARDOSO, 2007, p. 118, grifos nossos)

A proximidade com Vicente Aleijado, a quem Geraldo suspeita ser alguém tomado pela fé, desperta no jovem a inquietação religiosa:

Sentia-se revolido por absurdos pensamentos. Era a lembrança daquele Deus que adivinhava as coisas e ao mesmo tempo um rancor concentrado por ignorá-lo tanto tempo. Tinha a vaga sensação de um ludíbrio. Por que Deus não era para ele também? Por que não o escolhera como a outros que o conheciam e falavam dele sem cerimônia? (CARDOSO, 2007, p. 189)

Aos poucos, Geraldo passa a associar o sofrimento dos moradores do morro ora a um Deus vingativo, sempre à espreita do pecado, ora à completa ausência de Deus: “O mundo dele [de Deus] é branco e limpo... O nosso é o Salgueiro” (p. 193). Além do *locus* infernal, o Salgueiro também é figurado como lugar de penitência ou ainda como uma espécie de limbo, repositório dos degredados sociais: “Sim, o Salgueiro era uma terra condenada, uma terra de exílio, sem culpa, ali é que eles pagavam a pena de não serem lembrados por Deus” (p. 204). Após a morte de José Gabriel, Geraldo, que só conhecia a face vingativa de Deus apresentada por Vicente, decide deixar o morro. A mudança de Geraldo equivale, ao final da narrativa, à conversão do personagem, que parte em busca de melhores condições na cidade e da face de um deus diferente: “Não o Deus do Salgueiro, mas um outro Deus” (p. 247).

*

A partir dos breves apontamentos dos dois primeiros romances de Lúcio Cardoso é possível observar algumas características do projeto literário empreendido pelo escritor mineiro e que vão se radicalizar a partir do seu livro seguinte, *A luz no subsolo. Salgueiro* aprofunda as linhas de força daquilo que posteriormente vai se tornar a grande marca estilística e temática de Lúcio, podendo-se destacar: a inquietação religiosa, que aparecerá misturada à sondagem da morte e aos comentários meditativos pontuados pelo narrador em terceira pessoa; a ânsia pela presença divina, quase sempre acompanhada de um sentimento de inquietude e de questionamento; o recurso às imagens e ao léxico advindo do campo religioso, empregados com o intuito de acentuar a atmosfera e a descrição dos cenários; a criação de um espaço marcado pela ausência de Deus, onde habitam seres de exceção; o questionamento do pecado e de tudo aquilo que ele implica – culpa, arrependimento e expiação (que, futuramente, será um dos grandes temas do romance *Crônica da casa assassinada*).

Outros pontos de contato podem ser estabelecidos entre *Salgueiro* e *Crônica da casa assassinada*. A rivalidade entre as personagens Rosa e Marta assemelha-se à oposição entre Nina e Ana, a partir do contraste entre uma personagem sem vida (Marta/Ana), que vê seu mundo abalado por uma mulher voluptuosa, capaz de desagregar o ambiente familiar (Rosa/Nina). O recurso à degradação de si própria, engendrado por Marta como forma de praticar a vingança contra a família, lembrará a figura de Timóteo (sem a radicalidade desta última figura, ressalva-se). Além disso, em alguns momentos da narrativa, especialmente naqueles em que o narrador em terceira pessoa se aproxima mais das personagens, a construção da figura de um jovem que se inquieta diante da morte e perscruta a existência de Deus permitirá encontrar em Geraldo um germe da figura de André. Em relação à práxis romanesca, destacam-se o aprofundamento da construção da subjetividade das personagens e a focalização dos problemas do indivíduo em detrimento de uma abordagem social e estrutural da pobreza do morro do Salgueiro.

III. *A luz no subsolo*: ruptura e crise do romance

A publicação de *A luz no subsolo* marca um ponto de viragem no conjunto da obra cardosiana. Se seus dois primeiros romances puderam ser aproximados, por conta da temática, à estética neorrealista em voga do período, este romance, publicado em 1936, representa uma ruptura com o projeto anterior e um desejo consciente de criar um contraponto para a forma dominante na cena literária dos anos 1930. Operando profundas mudanças na sua concepção de romance, Lúcio Cardoso realizou, em *A luz no subsolo*, um aprofundamento na caracterização das personagens por meio da exploração de suas subjetividades, fez uso de um narrador seletivo – embaralhando as percepções de mundo interno e externo, e afastou-se inegavelmente de qualquer traço que vinculasse sua obra à vertente social do romance social.

O impacto que a obra causou no meio literário rendeu diversos artigos nos jornais da época, cada um defendendo ou atacando o romance segundo o alinhamento de suas próprias manifestações estético-ideológicas. Conforme o trabalho Luís Bueno esclarece, o ano de 1936 é o auge do acirramento político, ideológico e estético que marcaram a cultura e a política daquela década: de um lado, o romance social, proletário, do Norte/Nordeste, participante, empenhado, interessado. Do outro, e Lúcio agora definitivamente entre eles, o romance dito psicológico, introspectivo, introvertido, espiritualista, desinteressando, universalista.

A figura de Octávio de Faria é fundamental para compreender as mudanças ocorridas na produção romanesca de Lúcio Cardoso. É ele o responsável direto pelas mudanças que o autor realizou em *A luz no subsolo*, incentivando o distanciamento temático e formal de seus dois romances anteriores. Octávio de Faria também será o responsável por colocar Lúcio em contato com a *intelligentsia* católica do Rio de Janeiro dos anos 30. A linhagem católica a que Lúcio se filia não é difícil de rastrear: na década anterior, diversos escritores converteram-se ao catolicismo a partir da influência irradiadora de Jackson de Figueiredo, que, em 1921, fundou o periódico *A ordem*, de que foi diretor até 1928. O veículo se tornaria o porta-voz do Centro Dom Vital (CDV), em 1922, uma instituição que congregou intelectuais, escritores e políticos em torno dos diversos acontecimentos realizados no âmbito da Ação Católica Brasileira.

Do período que se estende de 1929 e vai até 1964, o CDV foi dirigido por Alceu Amoroso Lima, que já na década de 30 encontrou em Augusto Frederico Schmidt e

Octávio de Faria “os espíritos de uma nova geração”²⁸. Os dois escritores acompanharam de perto o percurso literário de Lúcio Cardoso – o primeiro como seu editor, o segundo, como amigo e mentor. A proximidade aos católicos, a rivalidade cultivada com os escritores regionalistas (a quem Lúcio chamava *bons repórteres*) e a defesa de uma arte não-participativa, universalista e desinteressada, impactaram na recepção tanto de *A luz no subsolo* quanto nas suas obras futuras.

Um caso emblemático é o de Mário de Andrade. Quando da publicação de *A luz no subsolo*, o escritor paulista encaminhou uma carta a Lúcio Cardoso no dia 20 de agosto de 1936, relatando o assombro diante do romance e sua dificuldade em avaliá-lo:

Seu livro é um forte livro. Artisticamente me pareceu ruim. Socialmente me pareceu detestável. Mas percebi perfeitamente a sua finalidade (no livro) de repor o espiritual dentro da materialística literatura de romance que estamos fazendo agora no Brasil. Deus voltou a se mover sobre a face das águas. (...) Livro ruim, livro bom: sou incapaz de decidir. Mas que é a abertura de uma coisa nova para nós, uma advertência forte, é incontestável. (CARELLI, 1988, p. 34)

Anos depois, em uma carta endereçada a Fernando Sabino, Mário reviu sua posição em relação ao romance, apontando como deletéria a influência de Octávio de Faria sobre Lúcio Cardoso. Alguns anos mais tarde, quando Lúcio Cardoso publicou *Dias perdidos*, em 1943, Mário manifestará pelo autor apenas ironia e certo desprezo: “a gente lê, pode ler por vício, semi-masturbação semi-erudita de semi-burguês” (*apud* SANTOS, 2001, p. 91)²⁹.

Dos elementos da vertente espiritualista a que Lúcio se filia destacam-se: a inquietação religiosa; a ânsia pela presença divina, quase sempre acompanhada de um sentimento de inquietude e questionamento; o recurso às imagens e léxico advindo do campo religioso para a composição da atmosfera e descrição dos cenários, especialmente as imagens apocalípticas; a noção atormentada do pecado regendo as ações e o destino das personagens, enformando seres de exceção em uma atmosfera de tormento e exílio. Em relação a práxis romanesca, destacam-se – sobretudo lendo a obra como contraponto aos regionalistas – o mergulho na subjetividade em detrimento das descrições de costumes; o uso de lugares comuns e repetição de palavras como estratégia de construção

²⁸ Cf. SCHINCARIOL, Tadeu. *Catolicismo, romance católico e crítica literária no contexto da revista A Ordem*. A referência se encontra na bibliografia.

²⁹ O trecho está presente no *Cartas a um jovem escritor*, de Mário de Andrade e boa parte da polêmica envolvendo a recepção de *A luz no subsolo* e *Dias perdidos* foi relatada por Cássia dos Santos em sua pesquisa de doutorado.

da atmosfera; a focalização dos problemas do indivíduo em detrimento de uma abordagem social e estrutural da questão. Todos esses elementos foram inventariados pela crítica cardosiana e compõem o conjunto estilístico que singulariza Lúcio Cardoso e que permitem descrever o conjunto de sua obra.

Conforme aponta Renard Perez, em relação aos dois romances anteriores, *Maleita* e *Salgueiro, A luz no subsolo*:

já não segue o caminho que vinha sendo trilhado, marca mesmo inesperada reviravolta dentro de sua [de Lúcio Cardoso] obra: é com o mundo introspectivo que se preocupa agora o romancista, através da sondagem interior, o vasculhar nos recessos da alma humana. [...] O episódio, o descritivo da paisagem cedem lugar ao estado do homem debatendo-se em seus conflitos mais íntimos (PEREZ, 1964, p. 3)

O romance *A luz no subsolo* é dividido em três partes (como *Salgueiro*), precedidas por um longo prólogo. Nele, o leitor adentra em um enredo de ação externa mínima, mas se desorienta frente ao mergulho em um conjunto de subjetividades em ebulição. Um narrador em terceira pessoa traduz as divagações, as associações livres suscitadas por cores e sensações, o lembrar e o rememorar de duas personagens, Madalena e Maria. Madalena representa o ponto de vista privilegiado focalizado pelo narrador, que vai misturar sua voz à dela por meio do discurso indireto livre. O longo processo de dissolução do casamento entre Madalena e Pedro será investigado conjuntamente com a decadência familiar e a investigação da natureza humana.

A decadência familiar, em *A luz no subsolo*, corresponde à derrocada da casa, cujos móveis apodrecidos permitem vislumbrar o fausto de tempos passados. Algumas dessas passagens vão evocar diretamente a *Crônica da casa assassinada* e a Chácara dos Meneses, apreendida também em um processo de ruína, como esta, presente logo na abertura do romance de 1936:

Como outras, como tantas tinham surgido e se apegado à sua vida para desaparecer depois, aquela casa desapareceria também – e quando, já bem distante dessa época, alguma lembrança lhe despertasse o desejo de reviver os dias ainda próximos e já por tantos motivos vencendo os limites onde o passado estende a sua sombra gelada, sentiria que o velho casarão pesava apenas como pesa nestes velhos porões desabitados algum pobre móvel que já teve o seu tempo de glória e de riqueza. (CARDOSO, 2003, p. 10)

A história tem início quando Maria, uma parente pobre de Madalena que mora junto com ela e desempenha o papel de companheira/empregada, anuncia sua partida da

casa. Entre as duas há uma mistura de cumplicidade e rivalidade: entre elas os gestos são estudados, quase teatrais, e uma reconhece na outra as “engrenagens complexas” de uma vida arruinada (p. 26)³⁰. Maria ressent-se de morar de favor com Madalena e seu marido Pedro; ao mesmo tempo, ela pressente em Pedro uma figura sombria, diabólica, cujo olhar atravessa as paredes e a acompanha pela casa. Camila, mãe de Madalena, também não demonstra afeto por Maria, posto que ela personifica a decadência familiar que ela própria vivencia:

Não simpatiza com essa parenta longínqua, a quem a fortuna e a felicidade tinham deserdado e a vida como que esquecido de lado, à sombra dessas velhas residências patriarcais que iam se dismantando em fazendas comidas pelas hipotecas (CARDOSO, 2003, p. 38)

O prólogo é narrado então a partir dos acontecimentos imediatamente posteriores ao anúncio de despedida de Maria e a reação interna de Madalena ao receber a notícia. A partida desencadeia um processo mental em Madalena, que começa a passar a sua própria vida em revista. Ela relembra a primeira vez que viu Pedro – um encontro marcado pelo medo e pelo sentimento de que junto dele conheceria todas as formas de miséria humana; o início do relacionamento, ainda marcado pelo amor, e a vida de recém-casados (cada vez mais marcado pela agressividade e pela desconfiança).

Pedro é uma figura sádica, que sente prazer em torturar Madalena. Descrito como uma espécie de “anjo mau”, é uma personagem que parece sempre estar em busca de uma alma pura para corromper. A primeira foi uma amiga de infância chamada Isabel, a quem ele tenta afogar (e que morre em seguida de pneumonia); depois Madalena, de quem se desinteressa por completo logo após a consumação do casamento. Em seguida, Maria, que não aguenta as suas investidas, e logo depois Emanuela, que assume o papel de crida após a partida da prima pobre. A ideia de uma figura corruptora acompanha Pedro não apenas no ambiente doméstico, mas também na esfera social: ele trabalhava como professor na cidade de Diamantina, mas perdeu o emprego depois de ser acusado de corromper seus alunos. Pedro é uma personagem construída a partir de fragmentos, levando quase sessenta páginas para aparecer com contornos mais nítidos na narrativa, que constrói ao redor de sua figura um ar maléfico.

Após o prólogo, a primeira parte do romance, intitulada “Os laços invisíveis”, tem início com a chegada de Emanuela à residência do casal. Jovem, vinda de uma família

³⁰ Todas as citações do romance foram retiradas da seguinte edição: CARDOSO, Lúcio. *A luz no subsolo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

pobre, Emanuela é tomada por um estado de terror ao se deparar com a figura de Pedro, que a inspeciona com atenção: “A sua figura despertava nele um mundo de sensações absurdas, como se toda ela fosse um apelo a secretas regiões do seu ser. Cada criatura arrasta o seu mistério – todas elas o possuem, inteiramente defendido da curiosidade alheia” (CARDOSO, 2003, p. 84).

Como se vê pela passagem, a ideia de *subsolo* está ligada à ideia de exploração máxima dos recônditos do sujeito, apreendido como um ser de exceção, movido não pela racionalidade, mas por forças desconhecidas que escapam à sua própria compreensão. Outro fato que chama a atenção é o modo como o narrador não só traduz a consciência da personagem, mas borra as fronteiras que o separam dela. Tem-se aqui (e no romance como um todo) um narrador que alterna entre o mergulho introspectivo e a sondagem dos mistérios humanos.

Outras personagens adentram a narrativa, complicando a relação já conturbada entre o casal protagonista e Emanuela. Madalena possui uma irmã, Cira, casada com Bernardo. Este emprestara dinheiro a Pedro, que deixa de pagar a dívida após ser demitido do cargo de professor. Bernardo inicialmente é apaixonado por Madalena, seguindo-a como uma sombra e Pedro parece incentivar essa proximidade com sua esposa, proibindo-a de odiar o cunhado. Depois, Bernardo se apaixona por Emanuela, que também passa a receber investidas de Pedro. O segmento termina com a chegada de uma personagem que provocará uma reviravolta na narrativa: Adélia, mãe de Pedro.

Nesta primeira parte, chama a atenção como, em *A luz no subsolo*, Lúcio parece defender a tese de que a realidade não pode ser apreendida em sua totalidade porque ela não é constituída apenas das relações materiais ou das forças produtivas que a movem. No romance, a realidade se apresenta como um jogo de aparências, percebida apenas a partir de perspectivas particulares, e, por isso mesmo, limitadas³¹. É como se seus personagens pudessem ilustrar a tese de que a literatura, em geral, e o romance, em particular, precisasse ultrapassar as questões contingenciais em busca daquilo que há de universal na existência humana. Assim, nas próximas partes do romance, Lúcio colocará seus personagens à prova, fazendo-os percorrer todas as gamas das experiências humanas: as pulsões de morte, o desejo de vingança, o anseio da liberdade, a crueldade das relações,

³¹ Esta paráfrase corresponde a uma passagem que é repetida algumas vezes ao longo do romance: “A tragédia é que ninguém supõe a realidade tal como é e sim de acordo com a necessidade de cada um” (CARDOSO, 2003, p. 107; 131).

a paixão guiando os sentidos incontroláveis, os limites da fé e a questão da presença de Deus.

A segunda parte, intitulada “Noturno”, evoca o medo que Pedro tem diante da morte (misturado à culpa que sente pela morte de Isabel), e a sinistra música que embala as relações familiares. Bernardo e Pedro assediam Emanuela por todos os lados, até que ela acaba cedendo aos desejos de Pedro. Madalena desconfia da relação entre os dois, mas não sabe como reagir, até que Emanuela abandona a casa para cuidar do pai moribundo e de seus irmãos mais novos. Pedro se alia com sua mãe para envenenar Madalena; esta acaba descobrindo o veneno que Adélia iria colocar em sua bebida e tomá-lo para si. Depois de ver seu plano frustrado por Madalena, e temendo a reação de Pedro, Adélia resolve ir embora da casa.

Além das relações confusas e rocambolescas entre as personagens, uma outra dimensão atravessa a narrativa. A descrição de alucinações, delírios, sonhos e pesadelos, passam a ocupar o andamento do enredo. Pedro trava, nas noites de delírio, um diálogo com um mendigo, que ele identifica não como uma pessoa, mas como o *protesto vivo*, a *reação*, personificada. O signo da loucura passa a reger as relações e, na última parte do romance, que leva o título de “Os evadidos”, ficamos sabendo que Emanuela enlouquece ao se descobrir grávida de Pedro, que Bernardo possuía uma amante, chamada Angélica, e que a mata a partir de uma suposta compreensão sobre a noção de realidade e de subsolo sugerida por Pedro; que Madalena, para se vingar de Pedro, decide matá-lo com o veneno que Adélia havia reservado para ela.

O enredo confuso, recheado de peripécias, coabita com as diversas divagações do próprio narrador, que pontua os acontecimentos com considerações de ordem existencial e metafísica. Já no fim do romance, é ele quem oferece uma das chaves de leitura da obra:

Cada um de nós possui duas partes distintas – a que ama o sofrimento e a que repele violentamente esse mesmo sofrimento. Essas duas partes podem estar por muito tempo ou ainda constantemente em equilíbrio [...]. Talvez chegue um dia, onde para sempre uma dessas partes se extinga. [...] O que foi não volta mais – agora o amor será eterno ou a solidão crescerá como as urzes nos campos que o sol inutiliza. (CARDOSO, 2003, p. 331)³²

*

³² A passagem evoca o final da *Crônica da casa assassinada*, quando ficamos sabendo pelo Padre Justino que Ana, a última moradora da chácara, permanece atravessada pelo rancor a Nina, imaginando poder permanecer diante do túmulo de sua inimiga, sempre à postos para arrancar as flores que ali brotassem.

Com *A luz no subsolo*, Lúcio Cardoso inicia uma nova fase na sua produção ficcional, colocando em prática alguns dos principais recursos que vão singularizá-lo na prosa moderna do século XX. É o caso do mergulho introspectivo na subjetividade dos personagens (por vezes jogando o enredo e ação narrativa para segundo plano); a sondagem do mal e da existência; a decadência familiar apreendida como um processo simultaneamente material, espiritual e moral. A partir desta breve leitura dos três primeiros romances de Lúcio, podemos identificar algumas das linhas de força de sua prosa e, principalmente, observar seus esforços na estruturação do romance. Valendo-se da primeira pessoa narrativa (*Maleita*) e de uma mistura de procedimentos vinculados ao narrador em terceira pessoa (*Salgueiro* e *A luz no subsolo*), podemos acompanhar um escritor que procura conhecer e aperfeiçoar suas ferramentas.

Depois de *A luz no subsolo*, Lúcio viria a publicar outro romance, *Dias perdidos*, em 1943 (obra que não dá continuidade à trilogia iniciada com o romance de 1936). Este livro também é considerada pela crítica como marco na carreira do autor, devido principalmente ao caráter autobiográfico da narrativa, além de conter elementos formais e temáticos que seriam desenvolvidos mais tarde nas suas novelas e romances. *Dias perdidos* também trata da dissolução familiar, contando a história do casal Clara e Jaques, e de seu filho Sílvio. A história se passa em Vila Velha, primeira menção à cidade fictícia situada na Zona da Mata mineira, cuja criação permite antever o esforço de Lúcio Cardoso em construir um universo ficcional coeso.

No próximo capítulo passaremos diretamente à leitura de *Crônica da casa assassinada*, romance que começou a ser gestado no começo dos anos 1950 e que marca não só o retorno de Lúcio à forma romance, mas também o início do conjunto de produções que revelariam a plenitude artística do escritor³³.

³³ Segundo Lúcio Cardoso, sua obra definitiva seria composta da *Crônica da casa assassinada*, de *O viajante* e dos Diários.

CAPÍTULO 2

O arranjador e suas figurações na *Crônica da casa assassinada*

Passamos agora a leitura do romance *Crônica da casa assassinada*, publicado em 1959 pelo escritor mineiro Lúcio Cardoso. A investigação ficará centrada no processo de criação de uma figura incógnita que atua no romance de diversas maneiras. No plano ficcional de estruturação da obra, ela é a responsável por resgatar e coletar diversos manuscritos deixados por dez narradores-personagens, rearranjando-os de forma a orquestrar as vozes narrativas que compõem o romance. Anônima e sem voz, a figura incógnita deixa dois tipos de marcas nos manuscritos ficcionais: a supressão de partes, indicadas por pontilhados, e as notações que apontam para as condições materiais da obra (indicados como “escritos à margem...”). A partir do cotejo do texto estabelecido com as variantes do romance, vamos discutir as representações desta figura incógnita à luz da teoria do arranjador, analisando as notações que apontam para a materialidade dos manuscritos ficcionais, os efeitos de sentido que os *escritos à margem* suscitam no leitor e quais papéis o arranjador desempenha na estrutura do romance.

I. Os manuscritos reais e os manuscritos ficcionais da *Crônica da casa assassinada*

A Chácara dos Meneses, protagonistas do romance *Crônica da casa assassinada*, oferece aos seus moradores dois caminhos: de um lado há a estrada que leva à Queimados, do outro, a Estrada de Vila Velha. Estas estradas evocam outros dois caminhos cuja presença ressoa forte na literatura do século XX: o lado dos Guermantes e o lado de Méseglise. Aqui, na obra de Proust, e lá, na de Lúcio Cardoso, duas cidades fictícias ressurgem do passado: a Combray de Marcel emerge para o narrador a partir de uma *memória involuntária* – uma recordação visual que, ligada ao sabor do chá com *madeleines* foi capaz de dar “forma e solidez” ao que antes era “lanço luminoso, recortado no meio de trevas indistintas”³⁴. A cidade ficcional Vila Velha, dos Meneses, por sua vez,

³⁴ PROUST, Marcel. *No caminho de Swann*. Tradução de Mario Quintana. São Paulo: Globo, 2006. (*Em busca do tempo perdido*; v. 1).

nascerá de uma *reconstituição* empreendida por uma figura incógnita ao longo da narrativa. Silenciosamente ela irá coligir registros escritos deixados por dez narradores-personagens; cada um destes manuscritos ficcionais pertence a um determinado gênero textual, tal como diário, carta, memória, narrativa e depoimento. Da reunião desta pluralidade de pontos de vista, distribuídas em 56 capítulos e reordenados de forma não linear, tampouco cronológica, resultará a *Crônica da casa assassinada*, romance que narra a decadência moral, espiritual e material de uma família mineira de origem oligárquica, no início do século XX.

Reconstituição: constituir novamente, recompor, restabelecer algo. O prefixo transmite a ideia de repetição e de reforço, indicando uma ação que objetiva resgatar um acontecimento do passado, trazendo-o para o presente. Pouco antes da *Crônica da casa assassinada* ser publicada, Lúcio Cardoso deu uma entrevista para o escritor e jornalista Walmyr Ayala, explicando o lugar que este romance ocuparia na trilogia que ele vinha planejando desde o início dos anos 50:

Os três primeiros romances desta série que inicio, *Crônica da casa assassinada*, *O viajante* e *Réquiem*, são estruturados com técnica distinta e adequada a cada história. *Réquiem* é o momento em que está acontecendo: passa-se durante uma missa fúnebre. Em *O viajante* a história já aconteceu, acontece e vai acontecer, e é vista sob estes três tempos. Em *Crônica da casa assassinada* a história já aconteceu e aflora por meio de cartas, documentos, diários, confissões etc. Está esfacelada no tempo. É uma reconstituição³⁵.

Para haver uma reconstituição é necessário um agente que, munido de um determinado *modus operandi*, se lance neste trabalho de resgate. Tal como um maestro que, oculto no fosso da orquestra, *entre* o público e os atores, rege os instrumentos, o agente regerá o coro de vozes que ora se deslocam pelo prosclênio, ora se misturam com o cenário e se escondem em seus quartos. Este agente oculto também ocupará um lugar limiar no tecido narrativo, *entre* os narradores-personagens e o leitor. Com isto em mente, passemos à leitura do romance, atento tanto ao processo de reconstituição quanto ao agente que realizará esta ação.

*

³⁵ AYALA, Walmyr. *Crônica da casa assassinada – A véspera do livro*. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 27 abr. 1958.

Quase na metade do romance, durante a terceira narrativa do médico, ocorre um acontecimento inusitado. Salvo algumas construções retóricas previstas nos registros escritos em primeira pessoa, será a primeira vez que um narrador-personagem se dirigirá a interlocutor: o leitor descobre que a narrativa produzida pelo médico, o Dr. Vilaça, é endereçada a uma figura que não tem o seu nome revelado:

... E finalmente concordo em narrar o que presenciei naquela época, apesar de serem fatos tão antigos que provavelmente não existe mais nenhum dos personagens que neles tomaram parte. Bem pensado, é talvez este o motivo que me leva a usar a pena, e se a letra parece aqui ou ali um pouco mais tremida, é que a idade não me permite escrever com a facilidade de outros tempos, e nem a memória é tão pronta a acudir ao meu chamado. No entanto, creio poder precisar exatamente o dia a que *o senhor* se refere. Neste ponto, suas indagações são úteis, pois obrigam-me a situar lembranças que flutuam desamparadas ao sabor da memória. (CARDOSO, 1996, p. 283, grifo nosso)

Os dois últimos períodos são desconcertantes. Eles fazem surgir no romance “um senhor”, a quem o Dr. Vilaça endereça a sua narrativa, mas em nenhum momento do relato do médico o seu nome será mencionado. A narrativa permite-nos inferir que este *senhor* entrou em contato com o médico anteriormente, não apenas com perguntas já previamente formuladas, mas também interessado em informações exatas, como a data de ocorrência de determinado acontecimento. Desse momento em diante, o leitor atento ficará à espera de que esse *senhor* volte a figurar na narrativa, seja na do médico, seja na de outro personagem. Entretanto, isso só voltará a ocorrer no início do último capítulo da *Crônica da casa assassinada*, intitulado “56. Pós-escrito numa carta de Padre Justino”. Lá, o leitor vai se deparar com as seguintes considerações do sacerdote:

.....
Sim resolvi atender ao pedido dessa pessoa. Não a conheço, nem sequer imagino por que colige tais fatos, mas imagino que seja realmente premente o interesse que a move. E ainda mais do que isso, acredito que qualquer que seja o motivo desta premência, só pode ser um fato abençoado por Deus, pois a última das coisas a que o Todo-Poderoso nega seu beneplácito, é à eclosão da verdade. Não sei o que essa pessoa procura, mas sinto nas palavras com que solicitou meu depoimento, uma sede de justiça. E se acedo afinal – e inteiramente – ao seu convite, é menos pela lembrança total dos acontecimentos – tantas coisas se perdem com o correr dos tempos... – do que pelo vago desejo de restabelecer o respeito à memória de um ser que muito pagou

neste mundo, por faltas que nem sempre foram inteiramente suas. (CARDOSO, 1996, pp. 563-564)³⁶

A passagem acima mostra que alguém estabeleceu contato por escrito com Padre Justino, o que permite inferir, numa leitura retrospectiva, um possível contato também com o Dr. Vilaça, já que ambos tratam a figura como interlocutores de seus registros escritos³⁷. Por extensão, pode-se inferir que esta figura também interpelou o Coronel Amadeu Gonçalves, no Rio de Janeiro, e Valdo Meneses – os capítulos destes narradores recebem o nome de *Depoimento*, mesmo gênero com o qual o sacerdote identifica o seu relato. O capítulo do Farmacêutico, que recebe o nome de *Narrativa*, apesar de não se referir de maneira direta ao seu interlocutor, não deixa de prever nas suas construções retóricas um sujeito a quem se endereça os relatos escritos, um interlocutor a quem se destina o relato também previamente encomendado.

Observa-se também que essa pessoa “colige tais fatos” – e agora o leitor adivinha não apenas a procedência dos diversos depoimentos e narrativas, mas também a origem das cartas, do livro de memórias de Timóteo e dos diários de Betty e André, como fruto de um trabalho diligente de recuperação de manuscritos com o objetivo de reconstituir o drama familiar. De fato, o verbo “coligir”, empregado pelo Padre Justino, ultrapassa o sentido de reunião de documentos dispersos e serve como um indício que na narrativa um processo de montagem se delineia sob os olhos do leitor, uma orquestração das dez vozes narrativas que serão dispostas em uma arquitetura complexa. Definitivamente, a construção do romance, com os seus vaivéns temporais e suas alternâncias nos pontos de vista das personagens, não poderá mais ser atribuída apenas ao trabalho de criação efetuado pelo autor empírico Lúcio Cardoso, devendo ser compartilhada também com essa figura interna ao texto ficcional.

A partir daí será necessário revisitar todos os capítulos que compõem o romance, na esperança de encontrar alguma pista que permita dar contornos mais precisos a “essa pessoa”. Será ela um dos narradores-personagens? Talvez, algum dos muitos figurantes e personagens menores? O trabalho da releitura parece fadado ao fracasso: terminada a narrativa, ninguém conhecerá o seu nome ou sexo, seu grau de proximidade com a família

³⁶ Os pontilhados fazem parte da citação e aparecem em outras partes do romance. De modo geral, indicam supressão de partes dos registros escritos dos narradores-personagens, ou fragmentação de um relato em dois ou mais capítulos.

³⁷ No registro do médico a o uso da palavra *senhor*, donde podemos presumir que seja uma figura masculina; Padre Justino, por sua vez, dirige-se a uma *pessoa*, ressaltando que ele desconhece qualquer informação de seu interlocutor, quase como se houvesse recebido uma carta anônima e não soubesse a quem se dirigir.

Meneses ou com os habitantes de Vila Velha. No entanto, pistas reveladoras poderão ser encontradas nas dobras dos gêneros textuais em primeira pessoa, escondidas atrás de marcas gráficas e nas diversas notas de transcrição e marcas de supressão que compõem a obra. Só então esta figura, que até então estava incógnita, passará a ganhar contornos mais palpáveis.

É curioso notar como neste romance de tensão interiorizada³⁸ os elementos gráficos de sua composição discretamente concorram para acentuar os dramas subjetivos das personagens. Mobilizando novamente o depoimento de Padre Justino, observa-se que ele se inicia com uma série de pontilhados, dispostos logo abaixo do título do capítulo e ocupando o espaço de uma linha. O elemento gráfico pode ser interpretado como indicativo de término da carta de Ana (capítulo 47) e início do pós-escrito de Padre Justino (capítulo 56), logo, como um sinal de transcrição com uma função objetiva. No entanto, nesta narrativa cheia de mistérios, em que cada personagem parece esconder um segredo, outra possibilidade de significado precisa ser investigada: terá a figura incógnita suprimido alguma parte do relato de Padre Justino? Os sinais gráficos apontariam para uma forma imparcial de transcrição e disposição dos registros escritos ou, ao contrário, elas podem sugerir interferência na produção de sentido da narrativa?

*

Antes de passar para a análise das representações desta figura incógnita nos registros escritos dos narradores-personagens, cabe aqui destacar um aspecto importante do processo composicional da *Crônica da casa assassinada*, a saber, a criação e representação destes registros escritos, que chamaremos, daqui em diante, de “manuscritos ficcionais”. A expressão é de Júlio Castañon Guimarães e integra as suas notas sobre o processo de estabelecimento do texto para a edição crítica do romance, coordenada por Mario Carelli³⁹. Os registros escritos dos dez narradores-personagens são representados na narrativa como *manuscritos*, isto é, como relatos escritos à mão, em um determinado tipo de suporte e, algumas vezes, até com a indicação de mudanças na caligrafia ou da cor da tinta empregada na escrita. Estes manuscritos são *ficcionais*, ou

³⁸ A expressão é de Alfredo Bosi, que oferece uma nova classificação dos romances da Geração de 1930, a partir das ideias de Lucian Goldman. A referência encontra-se na bibliografia.

³⁹ Cf. GUIMARÃES, Júlio Castañon. Nota filologia: procedimentos de edição. In: *Crônica da casa assassinada*. 2ª. ed. Edição crítica coordenada por Mário Carelli. Madrid, Paris, México, Buenos Aires, São Paulo, Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX / Edusp, 1996. (Coleção Archivos, nº 18).

seja, foram produzidos por personagens de ficção; eles foram coligidos, transcritos, dispostos e concatenados por uma outra figura também de cariz ficcional, a figura incógnita brevemente apresentada logo acima.

Para cada manuscrito ficcional existe um *manuscrito real*, trazendo em si indicativos de uma sucessão de marcas de trabalho de Lúcio Cardoso na redação e na montagem da *Crônica da casa assassinada*. Estes manuscritos reais estão depositados no Arquivo-Museu de Literatura Brasileira da Fundação Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro, e foram doados pela família de Lúcio em meados dos anos 1980. No início dos anos 1990, os manuscritos foram incorporados à edição crítica da obra, publicada pela editora da Universidade de São Paulo em parceria com a Unesco na prestigiosa *Coleção Archivos* (a edição crítica foi dirigida por Mário Carelli).

Para realizar a análise desta figura incógnita, vamos nos valer, daqui em diante, tanto do romance publicado pelo autor em 1959, quanto dos manuscritos e datiloscritos que sobreviveram ao tempo e que integram a colação da edição crítica. Assim, ao analisar determinadas passagens dos manuscritos ficcionais dos dez narradores-personagens, poderemos nos valer das variantes existentes dos capítulos, isto é, dos manuscritos e datiloscritos reais preservados por Lúcio Cardoso, com o intuito de descobrir em que momento do processo criativo o autor decidiu criar esta figura incógnita, que permanece nas sombras ao longo de todo o romance. O desafio deste estudo do romance *Crônica da casa assassinada* é, portanto, desvendar um intrincado processo de relação entre manuscritos ficcionais e manuscritos reais. Esta questão já foi pontuada Júlio Castañon Guimarães, que oferece uma boa síntese do problema:

O manuscrito ficcionalizado na *Crônica* brotou do manuscrito real hoje depositado num arquivo. A concatenação dos manuscritos de cartas, depoimentos, diários, memórias na narrativa da *Crônica* torna-se palpável no conjunto de originais, que, no processo de sua ordenação e classificação, acarretam uma análise da organização da narrativa. Com esse material, está-se, portanto, diante de manuscritos reais de manuscritos ficcionais, havendo uma interação das duas dimensões (CARDOSO, 1996, p. 653).

Mais adiante retomaremos esta noção de “interação das duas dimensões”, posto que ela contribuirá para desvendar a figura incógnita representada na narrativa. Finalmente, após a discussão da noção de “manuscritos ficcionais” é preciso apresentar também algumas informações acerca dos manuscritos da *Crônica da casa assassinada* e sobre o enredo da narrativa. A análise dos manuscritos ficcionais das personagens será realizada a partir das lições integrantes da colação da edição crítica, isto é, do conjunto

de manuscritos e datiloscritos que foram transcritos e impressos na edição crítica do romance. Os manuscritos, tal como na edição da *Crônica*, serão designados pelas siglas *ms1*, *ms2*, *ms3*; os datiloscritos por *ds1*, *ds2*, *ds3*. O texto estabelecido não conterà nenhuma designação⁴⁰.

Buscamos, ao longo do desenvolvimento da pesquisa, selecionar os momentos em que esta figura incógnita pareceu deixar algum tipo de rastro nos registros dos narradores-personagens. Para cada uma destas ocasiões realizamos um cotejo com as variantes existentes e incorporadas na edição crítica. Amparados pela crítica genética, produzimos uma nota de pesquisa para cada uma das ocorrências, que podem ser consultadas no final da dissertação, na seção de Apêndices⁴¹. Este capítulo nasce, então, da análise destas notas de pesquisa: buscamos identificar padrões, recorrências, eventos singulares, de forma a trazer à luz esta figura incógnita.

Em relação ao enredo, cabe observar que o tempo cronológico não é demarcado na *Crônica da casa assassinada*, mas há indícios que a história tem início na virada do século XIX, terminando nas primeiras décadas do XX. O romance perfaz um arco temporal aproximado de duas décadas, podendo ser dividido em dois momentos: o primeiro, concernente ao casamento de Nina com Valdo Meneses, sua mudança do Rio de Janeiro para a chácara, terminando com o suicídio do jardineiro Alberto e o retorno de Nina à cidade carioca – sem levar consigo André, seu suposto filho com poucos meses de vida. A segunda parte se passa após um intervalo de quinze anos e narra o retorno de Nina à chácara dos Meneses, o desenvolvimento de uma relação incestuosa entre ela e seu filho, enquanto agoniza de um câncer no seio; a morte de Nina culminará na completa desagregação familiar e no desaparecimento da cidade de Vila Velha, primeiramente saqueada por um bando de jagunços e, depois, dizimada por uma epidemia⁴².

Retomando a ideia de “interação das duas dimensões” proposta por Júlio Castañon Guimarães e apresentada mais acima, observa-se que esta interação se refere tanto ao jogo encenado entre manuscritos reais e manuscritos ficcionais, mas também à concorrência da figura incógnita com o autor do texto, que ora aponta para processos ficcionais, ora

⁴⁰ As análises dos manuscritos ficaram reservada para o Apêndice e não segue a ordenação dos capítulos; preferimos agrupar os relatos dispersos dos narradores apresentando-os sequencialmente, subdivididos por gênero textual.

⁴¹ Devido a extensão do romance cardosiano e da existência de seis tipos de variantes, incorporar cada uma delas nos capítulos da dissertação comprometeria a leitura e as propostas de investigação, de forma que optamos por transferir este trabalho, que é amparado pela crítica genética, para o apêndice.

⁴² No seu doutorado, Cássia dos Santos (2005) fez um estudo pormenorizado da criação do romance, investigando os volteios do enredo e a intrincada tessitura que envolve as personagens.

sugere um plano de criação autoral. A figura incógnita oscila dentro da narrativa entre várias figurações, assemelhando-se ora a um personagem (ainda que seja um interlocutor silencioso); ora a uma espécie de narrador (no sentido de que o trabalho de coleta dos registros escritos e depoimentos escritos, e sua subsequente montagem, caracteriza-se também como um ponto de vista, sem chegar a se constituir como uma voz), ora ainda ao autor – o processo de criação do romance dialogando com o processo de (re)criação de um conjunto de narrativas.

A partir dos trechos analisados e cotejados, será possível chegar a algumas conclusões sobre as representações desta figura incógnita no romance *Crônica da casa assassinada* e suas implicações tanto para a estrutura da narrativa quanto da recepção crítica da obra.

II. Desvendando a figura incógnita

A partir da leitura dos registros do Dr. Vilaça e do Padre Justino, podemos observar que esta figura incógnita parece atuar como uma espécie de detetive: ela se lançou em um processo longo e diligente de recuperação da história da família Meneses. A trama será reconstituída pela junção de dez pontos de vistas, produzidos por dez narradores-personagens em temporalidades diversas. Todos os registros foram escritos pelas personagens, embora com motivações distintas. Os diários são registros particulares (o que não significa dizer que não haja a projeção de um leitor no processo de escrita). As correspondências epistolares possuem remetente e destinatário indicados, mas nem sempre a resposta será transcrita; além disso, a correspondência ora é nomeada, no sumário, de *carta*, ora de *confissão* (ou seja, o registro escrito será identificado pelo seu conteúdo, e não pela sua forma)⁴³. As narrativas e os depoimentos podem, em alguns momentos, serem aproximadas: elas representam a versão de uma das personagens de um determinado acontecimento, contendo a verdade para cada um deles (o que não exclui do relato a omissão e a dissimulação). Por fim, há ainda fragmentos de um livro de memórias, centrado não em uma única biografia, mas em parte do núcleo interno (familiar) e externo (social) que envolve os personagens centrais do romance. A leitura destes registros escritos permite flagrar o longo processo de desagregação familiar, uma falência material, espiritual e moral dos personagens.

⁴³ A confissão de Ana é, portanto, uma longa carta endereçada ao Padre Justino.

A figura incógnita consegue, de alguma maneira, tomar posse de alguns registros escritos dos personagens, passando então a transcrever estes textos escritos à mão⁴⁴. O caráter detetivesco faz com que esta figura incógnita não confie apenas nos relatos que tem em mãos: ela vai confrontar as datas, as versões dos registros e, desconfiado de possíveis lapsos ou omissões, convidará os próprios narradores-personagens a reler seus textos, acrescentando novas informações ao que foi anteriormente registrado por escrito. Além disso, este detetive vai instaurar uma espécie de inquérito, coletando de personagens internos e externos ao núcleo familiar a sua versão dos acontecimentos.

Este procedimento suscita em nós, leitores da *Crônica da casa assassinada*, a percepção de que não estamos diante de uma história única: a figura incógnita chama a atenção do leitor para os aspectos materiais dos manuscritos ficcionais, nomeando-os ora a partir de sua forma, ora a partir de seu conteúdo, convertendo a polifonia das vozes narrativas em uma polifonia das formas, intercalando e sobrepondo vozes cujo resultado será uma forma híbrida, um romance na fronteira do seu gênero.

A figura do detetive permite aproximar a *Crônica da casa assassinada* do romance policial e do folhetim, aspectos que também foram explorados pela crítica cardosiana. A estrutura policial está presente seja nas ações narrativas centradas na possível ocorrência de um crime (os episódios envolvendo o revólver, dos quais participam Alberto, Valdo e Demétrio e, posteriormente, Ana e Nina), seja no plano simbólico, sugerido já no próprio título do romance (o assassinato da chácara, que é, por extensão, o da família mineira, o da cidade ficcional de Vila Velha, ou ainda o fim de uma classe social, a aristocracia rural). Assim, Nina é a personagem suspeita, suspeição que só será atenuada no último capítulo por Padre Justino, que divide a culpa com Ana. Em relação à estrutura folhetinesca, destacam-se a forma híbrida do romance (misturando epistolografia, depoimentos e narrativas); as investigações de questões morais (passando do adultério ao incesto); um enredo sedutor, cujas mudanças abruptas e a omissão seletiva de determinados acontecimentos faz com que o leitor se engaje na tentativa de descobrir os segredos e desmascarar as personagens, flagrando-as em evidente manipulação e contradição.

Além do detetive, parece habitar nesta figura incógnita um romancista em potencial, cuja presença invisível exerce uma pressão intensa na economia da narrativa,

⁴⁴ A ideia de transcrição é motivada pelas notações presentes em alguns capítulos, sobretudo os diários. Os “escritos à margem do caderno com letra diferente e tinta diferente” atestam este cuidado da figura incógnita com os manuscritos, funcionando como um índice de seu caráter supostamente sério e imparcial.

concorrendo mesmo com a pressão autoral. É ele o responsável pelo manejo de recursos textuais como a alternância de pontos de vista, o truncamento temporal do enredo, a preparação de clima e anticlímax e a construção de um suspense que só se resolverá no último capítulo do livro. É preciso ressaltar que essa figura incógnita é resultado do trabalho do romancista Lúcio Cardoso, mas ele parece dividir com uma instância ficcional este trabalho composicional. A figura incógnita da *Crônica da casa assassinada* parece atuar como uma *persona* do autor dentro do plano da narrativa ficcional⁴⁵.

A crítica cardosiana levantou diversas hipóteses sobre a identidade desta figura incógnita, figura esta que se confunde com o próprio processo de montagem e composição do romance. Parte das interpretações trazem ao primeiro plano os aspectos biográficos e autorais da questão. Mario Carelli, por exemplo, afirmou: “Existe uma impressionante osmose entre projeção biográfica pessoal de Lúcio Cardoso (via diário, correspondência, entrevistas e confidências) e o mundo de sua criação artística eminentemente trágico”⁴⁶. Dito de outra forma, o caráter polígrafo do autor, que experimentou diversos gêneros e linguagens artísticas, aparece de certa forma condensado e ficcionalizado na *Crônica da casa assassinada* o que resulta, ainda citando Mario Carelli, na criação de um romance polifônico, uma narrativa fragmentária repleta de personagens complexos⁴⁷.

Esta polifonia narrativa já foi alvo de questionamentos e ainda hoje divide as interpretações da crítica. Manuel Bandeira escreveu um curto artigo⁴⁸, ainda nos anos 60, em que buscou resgatar uma dívida antiga que tinha para com o escritor, cuja produção ficcional acompanhava desde o romance de estreia, *Maleita*, de 1934. Ele relembra que já havia situado a “poesia angustiante” e de intensa variedade rítmica cardosiana na *Antologia da Poesia Brasileira*, destacando, porém que é a poesia a responsável por *informar* a produção romanesca do escritor, conferindo-lhe “densa atmosfera poética”. “Não há dúvida”, sentencia Bandeira, “o romancista é maior do que o poeta”. No entanto, a despeito da grandeza e da “força demiúrgica” do escritor, Bandeira insistia em lhe

⁴⁵ Além do detetive, outras figuras já foram atribuídas à figura incógnita, entre elas a do cronista, aquele que compila os acontecimentos, podendo ou não adotar o ponto de vista de testemunha. Sobre esse aspecto, conferir o segundo capítulo do livro de Enaura Quixabeira Rosa e Silva, *A alegoria da ruína*. A referência se encontra na bibliografia.

⁴⁶ CARELLI, Mario. *Crônica da casa assassinada: a consumação romanesca*. In: *Crônica da casa assassinada*. 2ª. ed. Edição crítica coordenada por Mário Carelli. Madrid, Paris, México, Buenos Aires, São Paulo, Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX / Edusp, 1996. (Colección Archivos, n° 18).

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ BANDEIRA, Manuel. Lúcio Cardoso. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 3 dez. 1960. Folha Ilustrada, Efemérides, p. 2. Disponível em: <http://acervo.folha.uol.com.br/fsp/1960/12/03/21//4498698>. Acesso: 27 fev. 2018.

comunicar certas inquietudes que suas obras lhe despertavam. Em um tom amical e algo jocoso, ele relembra as impressões que teve ao ler a *Crônica da casa assassinada*:

Houve tempo em que me encontrava frequentemente com Lúcio na cidade, e muitas vezes discutimos sobre os seus romances. As suas deficiências irritavam-me porque eram deficiências fáceis de corrigir. O que me parecia faltar a Lúcio eram coisas que se aprendem, ao passo que ao lado delas havia sempre o que não se aprende: o dom poético, o dom de criar vida, atmosfera, de armar os lances imprevisíveis e patéticos do destino. [...] Por ocasião da leitura [da *Crônica...*] como me incomodara que todos escrevessem da mesma maneira, que é afinal a maneira de Lúcio! Todavia, esse elemento destruidor da verossimilhança foi impotente para anular a verdade imanente das criaturas a que Lúcio insuflou o seu extraordinário sopro de vida. (BANDEIRA, 1960, p. 2)

Ao apontar a planificação das vozes narrativas, Manuel Bandeira descreve a intensa pressão autoral que Lúcio imprimiu às suas personagens, incorporando seus próprios procedimentos estilísticos na composição da trama íntima de cada um deles⁴⁹. Assim, o desenvolvimento da psicologia das personagens não passa pela objetividade científica que exige que cada um deles escreva tal qual sua idade, gênero e condição social; Lúcio singulariza suas personagens não na produção de uma língua singular, mas no mergulho na subjetividade de cada uma delas, na exploração de uma trama íntima que permita revelar as paixões que as movem.

Consuelo Albergaria, em um ensaio dedicado ao romance, também chama a atenção para os múltiplos pontos de vista constitutivos do romance, destacando a aparente planificação das vozes narrativas que, carentes de uma “modulação especial” que é “essencial à apreensão do sentido”, deixa entrever mais uma vez a pressão autoral incidindo nos discursos⁵⁰. Sobre a *Crônica da casa assassinada* ela observa:

A ausência de modulação marca o estranhamento nos monólogos que constituem a *Crônica* e essa ausência permite, justamente, identificar a presença de Lúcio, sujeito-autor, disseminado pelas falas de suas personagens. *Todas* usam o mesmo registro de fala, independente de sexo, idade ou condição social. (CARDOSO, 1996, p. 683)

A partir de Bandeira e Albergaria, podemos interpretar que o autor parece ignorar o uso da língua como fator de singularização das suas personagens: da governanta de origem inglesa ao adolescente de quinze anos, a textualização dos sujeitos não insere na

⁴⁹ Procedimentos estes que tentamos inventariar no primeiro capítulo da dissertação.

⁵⁰ ALBERGARIA, Consuelo. Espaço e transgressão. In: *Crônica da casa assassinada*. 2ª. ed. Edição crítica coordenada por Mário Carelli. Madrid, Paris, México, Buenos Aires, São Paulo, Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX / Edusp, 1996. (Colección Archivos, nº 18).

escrita marcas distintivas de geração, gênero ou classe. Dessa forma, *Crônica da casa assassinada* apresentaria uma tensão na estruturação do romance: a fragmentação narrativa em múltiplos pontos de vista em oposição a uma unidade estilística, o que sugere uma tensão entre a forma romanesca e a construção poética do romance. Ambos os autores localizam a pressão autoral de Lúcio Cardoso no discurso das personagens, algo que, como pontua Bandeira, se não compromete a verossimilhança, poderia ser no mínimo classificado como deficiência estilística na criação do romance.

Wilson Martins, por sua vez, reconhece que a variedade de técnicas empregadas pelo autor na obra – que segundo ele apresenta uma “hipertrofia de originalidade” – pode trazer empecilhos para a economia da narrativa. Diz ele: “fazendo com que os próprios personagens se substituíssem ao romancista, não podia escapar o autor ao inconveniente de atribuir a todos eles uma lucidez e um estilo que somente ao romancista poderiam perceber”⁵¹.

Saindo do plano autoral e adentrando o terreno da ficção, outra hipótese levantada pela crítica cardosiana consiste em atribuir à figura incógnita um estatuto semelhante aos dos personagens, tal como aponta Cássia dos Santos:

Para justificar tamanha diversidade de pontos de vista e compensar a fragmentação que poderia decorrer do efeito dessa mesma diversidade aliada à quebra temporal, Lúcio se valeu de um outro recurso: a criação de uma personagem de identidade ignorada, um homem provavelmente, que se revelaria como um agente impulsionador de algumas das narrativas. Era através desse, ou melhor, de seu empenho em coligir os diferentes depoimentos, trechos de memórias, de cartas, de diários e de confissões dos vários narradores, que o leitor tomava conhecimento dos fatos que envolveram a decadência e o fim da tradicional família Meneses, a mais importante durante gerações e gerações na cidade de Vila Velha, onde transcorria a ação. (SANTOS, 2005, pp. 122-123)

De fato, há momentos em que esta figura se aproxima do conceito de personagem, isto é, os seres fictícios que praticam a ação e se movem no espaço ficcional projetado pelo autor (MOISÉS, 2013, p. 358). Os exemplos acima mencionados, em que a figura se converte em interlocutor dos narradores-personagens, pode ser interpretado como um destes momentos, já que os narradores atribuem a ela uma *ação narrativa* – a de coligir

⁵¹ MARTINS, Wilson. Um romance brasileiro. In: *Crônica da casa assassinada*. 2ª. ed. Edição crítica coordenada por Mário Carelli. Madrid, Paris, México, Buenos Aires, São Paulo, Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX / Edusp, 1996. (Coleção Archivos, nº 18).

e interpelar. Porém, como veremos mais adiante, a figura incógnita também desempenha outras funções na narrativa.

Outra possibilidade de leitura é aquela que aproxima a figura incógnita dos narradores-personagens. Em seu estudo sobre a *Crônica da casa assassinada*, Enaura Quixabeira Rosa e Silva formulou o conceito de narrador-regente, afirmando que ele “tece de forma velada o fio narrativo, dando o tom unificador à obra” (1995, p. 28). Apesar de não aprofundar o conceito, o termo empregado por Rosa e Silva é interessante porque ele não mobiliza o autor empírico Lúcio Cardoso, transportando-o para dentro do texto ficcional. Ao contrário, Rosa e Silva procura *dentro* do texto uma explicação para a atuação e representação da figura incógnita.

A polissemia do termo *regente* é bastante adequada ao romance, na medida em que as diversas acepções da palavra reúnem as ideias de dominar, dirigir, administrar. Assim parece se comportar a figura incógnita: ela dispõe dos registros escritos das personagens à sua maneira, oferecendo ao leitor a sua própria versão da história, conduzindo-o pelo labirinto da narrativa embaralhada temporalmente. Outra acepção, agora vinda do campo musical, também incorpora o sentido de direção, mas agrega também o da coordenação musical. Um regente é aquele que orchestra as diversas melodias (podendo ser instrumentais ou de vozes líricas), formando um todo harmônico⁵².

No entanto, ressalva-se que a categoria de narrador-regente, tal como formulada por Enaura Quixabeira, mistura duas instâncias narrativas: a do narrador e a do autor. Ao afirmar que o narrador-regente unifica o tom da obra, a crítica mistura a figura do suposto narrador (que seria interna ao texto), com a planificação das vozes narrativas, isto é, o plano estilístico de Lúcio Cardoso, autor empírico e externo ao texto.

Elizabeth Cardoso, em sua pesquisa sobre a prosa de Lúcio⁵³, retoma o conceito de “narrador-regente”, mas corrige e aperfeiçoa a definição, dando contorno mais nítidos à figura. Cardoso assim explica: “Os dez narradores-personagens do romance têm a companhia de um décimo primeiro narrador, que tem a pretensão de organizar os relatos formadores do livro”⁵⁴. Em uma nota de rodapé ela apresenta a possibilidade de que o

⁵² A escolha pelo termo *arranjador* tem a vantagem de não descartar essa dimensão musical do trabalho da figura incógnita que parece, de certo modo, reger as dez vozes narrativas que produzem um canto elegíaco para Nina. Sobre esse aspecto do romance, conferir a leitura que Alfredo Bosi faz da *Crônica* na *História concisa da literatura brasileira*, em que o autor define a reunião de vozes narrativas como um “coro de testemunhas” ao redor da figura de Nina.

⁵³ Como se vê, a categoria do narrador-regente, que seria interna ao texto, confunde-se com a planificação das vozes narrativas, isto é, o plano estilístico de Lúcio Cardoso, autor empírico e externo ao texto.

⁵⁴ CARDOSO, Elizabeth. *Feminilidade e transgressão: uma leitura da prosa de Lúcio Cardoso*. São Paulo: Humanitas / Fapesp, 2013.

narrador-regente talvez não seja a mesma figura que atua como interlocutor do Padre Justino ou do farmacêutico Aurélio:

Note-se que há a tentativa de fazer parecer que quem conduz o enredo é ele [o narrador-regente], já que, enquanto compilador dos relatos, define a (des)ordem de como a história é contada. [...] O recurso de mantê-lo oculto, sem nome ou indicação mais palpável de sua presença, não funciona por completo, já que é pressentido com certa constância – por exemplo, na *seleção* das narrativas e dos trechos a serem publicados, na (des)organização e titulação dos capítulos. Tal quadro o torna indeterminado (não sabemos quem ele é), mas não oculto. (CARDOSO, 2013, pp. 214-215)

Concentrando a sua atenção na problemática relação autor/personagens, boa parte da crítica passou por cima das notações presentes do texto, ignorando o interlocutor silencioso dos depoimentos e as marcas deixadas nos manuscritos ficcionais. Elizabeth Cardoso, ao contrário, acertadamente observa que a atuação da figura *indeterminada* nos manuscritos ficcionais não é fruto do acaso, mas obedece a um certo critério. Isto significa compreender que a responsabilidade da composição e montagem do romance deve ser compartilhada com essa figura que, em última medida, oferece ao leitor um itinerário de leitura dos manuscritos ficcionais.

Para nós, no entanto, a nomenclatura “narrador-regente” parece não ser suficiente para apreender os contornos dessa figura, e isto se deve ao fato de que, mais do que uma instância narrativa, a figura incógnita precisa também ser lida como um *procedimento*, isto é, um método de composição, singular e fundamental para a arquitetura do romance. Identificar a figura com o um narrador significa atribuir a ela uma *voz*, seja ela em primeira pessoa, em terceira pessoa ou ainda uma mistura de vozes, resultando numa alternância de pontos de vista. Para conferir-lhe o estatuto de narrador, é necessário que esta figura incógnita realize o ato de narrar, isto é, participe da enunciação narrativa.

José Américo Miranda de Barros, num estudo pioneiro⁵⁵ sobre a figura do narrador na prosa cardosiana, também considera esta figura incógnita como um narrador, distinguindo, no entanto, os momentos em que ele participa do sistema temporal da narrativa, dos momentos em que ele atua no plano discursivo, concernente à narração. Assim, nos momentos em que a figura incógnita se converte em personagem silencioso, que interpela alguns dos narradores-personagens, ele se converte em narrador intradieético, ou seja, ele participa da diegese. No momento em que ele está operando a

⁵⁵ BARROS, José Américo de Miranda Barros. *A constituição do narrador na ficção de Lúcio Cardoso*. A referência se encontra na bibliografia.

montagem dos materiais coligidos, ele se encontra em um nível extradiegético – a figura incógnita, munida de uma totalidade diegética, é capaz de selecionar e montar a narrativa à sua vontade (BARROS, 1987, p. 137).

Outra possibilidade de interpretação envolve o conceito de “arquinarrador”, que funcionaria como um duplo de Lúcio Cardoso, transportado para dentro do tecido narrativo (NASCIMENTO, 2001, p. 50). O prefixo arqui- indicaria um narrador que se encontra em um lugar superior ao dos demais narradores-personagens, podendo manipular um mundo muito maior do que o deles (daí a ideia de duplo autoral). Há ainda o “coletor organizador”, também sugerido por Miranda Barros, e utilizada em trabalhos acadêmicos ora como “coletor”, ora como “organizador”⁵⁶.

Ora, como observamos até agora, a figura incógnita não chega a se configurar como uma voz, apesar de figurar em determinados capítulos como uma espécie de interlocutor silencioso. Suas notações *dizem*, isto é, são significativas, mas isto não nos parece suficiente para caracterizá-lo como uma voz. Mais produtivo parece-nos refletir justamente no imbricamento entre ficção e realidade, figurado nas homologias entre manuscritos ficcionais e manuscritos reais. Tal como apontam Cláudia Amigo Pino e Roberto Zular, “a partir do século XX, traços característicos dos manuscritos passaram a fazer parte de muitas obras publicadas”⁵⁷, o que permite aproximar a *Crônica da casa assassinada* de narrativas como *O som e a fúria*, de William Faulkner, *Ulysses*, de James Joyce, *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust, dentre outras.

Estes traços podem tanto trazer a primeiro plano elementos relativos aos gêneros textuais, quanto elementos concernentes à ficcionalização da escrita. Os gêneros textuais, ao mesmo tempo em que informam e fundem-se no gênero romanesco, também pressionam o gênero a partir de suas modalidades discursivas. A ficcionalização da escrita, por sua vez, serve como índice para pensar os problemas estéticos e históricos do tempo, permitindo vislumbrar o momento em que ficção e história se tangenciam. Face a um mundo em constata transformação, em que a realidade não se apresenta mais como uma totalidade ao sujeito, o projeto estético de Lúcio Cardoso e de outros escritores que

⁵⁶ Cf. DUNGUE, Cleber Luis. Os espaços na prosa de Lúcio Cardoso. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) –Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-25112019-170138/pt-br.php>. Acesso: 30 dez. 2019.

⁵⁷ PINO, Cláudia Amigo; ZULAR, Roberto. *Escrever sobre escrever: uma introdução crítica à crítica genética*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007 (Texto e Linguagem).

iniciaram suas carreiras na década de 1930 estão em constante pesquisa de novas formas de representação ficcional e da relação entre arte e vida.

III. O conceito de arranjador

Tal como foi sumarizado e discutido no item anterior, a crítica cardosiana já levantou diversas hipóteses para a figura incógnita, tratando-a ora como um personagem, ora como um narrador, ora ainda a partir de critérios biográficos, relativos ao autor empírico Lúcio Cardoso. Há também as interpretações que tentam realizar um processo de hibridização entre duas categorias, combinando narrador/personagem, narrador/autor ou autor/personagem.

Se não personagem, nem narrador e tampouco autor, qual é o nome dessa instância que intermedeia a relação entre a experiência narrada e o leitor; que coleta os registros escritos, rearranjando os pontos de vista de forma a orquestrar o coro de vozes e uma pluralidade de recursos textuais e literários? Não tem voz, mas *diz*; não narra, mas *conduz* o enredo. Esta figura incógnita funciona como uma décima primeira instância interna à narrativa, devendo ficar lado a lado com os dez narradores-personagens, mas também compartilha as funções pertencentes ao narrador. Como tentativa de interpretação, buscaremos encontrar na teoria do arranjador um conceito que possa ser aplicado a esta figura incógnita, de forma a apreender a sua natureza híbrida.

*

Nos anos 1970, David Hayman, professor de Literatura Comparada da Universidade de Iowa, formulou o conceito de arranjador (*arranger*) para interpretar o romance *Ulysses*, publicado em 1922 pelo escritor irlandês James Joyce. Esta obra experimental, que revolucionou a forma do romance no século XX, ainda hoje convida leitores e críticos a reverem seus instrumentos de leitura e de interpretação diante da estrutura complexa criada por Joyce. Ao observar que categorias tradicionais como autor, narrador e personagem eram insuficientes para a apreensão da economia da obra, Hayman postulou a existência de um arranjador dentro do romance *Ulysses*, assim o definindo:

Eu utilizo o termo “arranjador” para designar uma figura que não pode ser identificada nem com o autor, nem com seus narradores, mas que

exerce um controle manifesto e ascendente sobre seus materiais cada vez mais desafiadores (HAYMAN, 1970, p. 70, tradução nossa)⁵⁸

Com este termo, o crítico apontava que Joyce teve a intenção de tensionar a estrutura do romance realista, atingindo em cheio as instâncias narrativas tradicionais desta forma literária, sem, no entanto, renunciar aos mecanismos de controle na construção e condução de um enredo disjuntivo e fragmentário. Dentre os diversos mecanismos de controle usados por Joyce, Hayman destaca a coerência interna na construção dos capítulos; a alternância de técnicas narrativas em cada um dos capítulos (e mesmo dentro de um mesmo capítulo); o uso de estruturas paralelísticas, que estabelecem interrelações entre personagens, na reiteração de imagens, nos estilos e estruturas que se sobrepõem ou dialogam entre.

O arranjador é outro destes mecanismos de controle, criado por James Joyce como uma persona incógnita, um dispositivo que o permite exercer poder *dentro* da narrativa sem se converter em uma das instâncias tradicionais do texto. É preciso ressaltar que o arranjador, tal como formulado por Hayman em sua leitura de *Ulysses*, é uma instância derivada do narrador: ele possui um amplo campo de visão, muito maior do que o dos personagens, podendo mesmo concorrer com os narradores.

Quando uma nova edição da obra de David Hayman foi publicada, em 1982, o crítico buscou rever e desenvolver o conceito de arranjador, oferecendo uma segunda definição para a figura:

O arranjador deve ser visto como algo entre uma persona e uma função, em algum lugar entre o narrador e o autor implícito. Alguém é tentado a falar “dele” como um “ele”... Talvez seja melhor ver o arranjador como... uma fonte de controle não declarada, mas inescapável. (HAYMAN *apud* SOMMER, 1994, pp. 65-66, tradução nossa)⁵⁹

A partir dessa segunda definição, Hayman amplifica o papel do arranjador, destacando que ele não é mero componente textual, mas que é capaz de penetrar no tecido da narrativa: “o arranjador controla a supressão da informação e da ação. De fato, qualquer fenômeno intrusivo ou arbitrário deve ser atribuído à persona do arranjador” (HAYMAN *apud* SOMER, 1994, p. 66). De procedimento lateral, o arranjador é

⁵⁸ No original: “I use the term ‘arranger’ to designate a figure who can be identified neither with the author nor with his narrators, but who exercises an increasing degree of overt control over his increasingly challenging materials”.

⁵⁹ No original: “The arranger should be seen as something between a persona and a function, somewhere between the narrator and the implied author. One is tempted to speak of “him” as an “it.”... Perhaps it would be best to see the arranger as... an unstated but inescapable source of control.”

deslocando para o centro da narrativa, por vezes concorrendo ou eclipsando as demais instâncias textuais, compartilhando a causalidade dos acontecimentos com o próprio autor empírico.

Operando uma leitura de Hayman, John Somer (2006, p. 72), por sua vez, detalha com maior precisão o surgimento do arranjador: ele nasceria de duas *fraquezas* do romance joyceano, o gradual apagamento do narrador (cuja voz progressivamente cederá espaço para o monólogo interior e o fluxo de consciência) e o uso do discurso indireto livre. À medida que toma consciência do seu próprio poder, o arranjador vai se descolar por completo do narrador e se converterá em uma figura de muitas faces, metamorfoseando-se com a intenção de manipular o leitor, seja se imiscuindo nas vozes das personagens, seja se aproximado das funções anteriormente pertencente aos narradores (ou aos fluxos narrativos das vozes textuais)⁶⁰.

Dentre os possíveis usos interpretativos da figura, Somer destaca que nas narrativas em primeira pessoa o arranjador se confunde com o autor, mas se destaca da figura do narrador. Desta forma, o arranjador poderia se assemelhar a uma estrutura extratextual (ou extradiegética, para falar com Genette, que usa o conceito para se referir ao narrador que não participa da ação narrativa⁶¹) e essa afirmação parece se apoiar no fato de que geralmente o arranjador habita uma temporalidade outra que a das personagens ou a do(s) narrador(es).

Pensado dentro de uma tensão entre o romance realista tradicional e as narrativas autoconscientes (aquelas que à narração dos acontecimentos mistura-se uma reflexão sobre o próprio processo de escrita), o arranjador será um dos responsáveis por criar uma ordem formal dentro de determinada narrativa. Ele compartilha, com o autor do texto, a tarefa de construir o universo ficcional, traduzindo em linguagem as opções estéticas deste autor.

Desta breve discussão realizada até o momento, já se pode antever uma das principais críticas que seria levantada ao conceito de arranjador. É grande a tentação de personificá-lo⁶², esquecendo-se do fato de ele também se assemelhar a um *princípio de*

⁶⁰ Assim, além do narrador intruso – aquele em terceira pessoa que, para além da sua função de narrar, imite juízos de valores sobre as personagens – haveria em *Ulysses* um arranjador-intruso, que artificialmente perturbaria um enredo já disjuntivo.

⁶¹ Cf. GENETTE, Gérard. Figuras III. São Paulo: Estação Liberdade, 2017. Genette emprega o conceito de narrador extradiegético para os acontecimentos contados por um relato que estão em um nível superior e distinto daquele onde se situa a ação narrativa. O narrador extradiegético, mesmo existindo apenas no âmbito da ficção, parece se dirigir ao público real.

⁶² Ainda mais em português, posto o substantivo arranjador (em inglês, *arranger*), é uma palavra formada com o sufixo -dor, que transmite a ideia de agente.

arranjo (de disposição textual), ou seja, a uma função narrativa (SOMER, 1994, p. 66)⁶³. Textualmente, portanto, o arranjador está situado em um entre-lugar: ele é uma máscara do autor, que se vale dele para operar dentro do texto, mas isto não significa que ambos compartilham a mesma visão de mundo. Ao contrário, Somer indica que o arranjador frequentemente tem uma agenda própria, rearranjando a superfície do texto diante dos olhos do leitor (SOMER, 1994, p. 70).

No seu estudo sobre *Ulysses*, Caetano Galindo (2006, p. 24) revisita o conceito de arranjador cunhado por David Hayman, afirmando que a criação resultou em um *belo monstro*: o conceito – que foi criado para interpretar *Ulysses* e apenas *Ulysses* – se tornou maior do que seu criador desejava e passou a ser modificado pelas gerações seguintes de críticos⁶⁴. A partir deste ponto, é preciso tirar de cena o romance *Ulysses* e refletir como a figura do arranjador pode ser aplicada ao romance *Crônica da casa assassinada*, de Lúcio Cardoso. O que se intenta realizar não é a mera transposição do conceito, mas a tentativa de forjar um arranjador singular para este romance cardosiano, talhado à sua medida, tal como Hayman engendrou o seu para o romance de James Joyce. Para isso vamos nos valer não apenas do romance *Crônica da casa assassinada* em si, mas também dos manuscritos e datiloscritos do romance, aproximando o conceito de arranjador da etapa criativa da redação do romance. Com isso, investigaremos a criação desta figura dentro do processo criativo de construção da *Crônica da casa assassinada*, quais papeis o arranjador desempenha na economia narrativa, quais os pontos de contato e de diferença entre o arranjador tal como formulado pelos intérpretes de *Ulysses* e quais as características do arranjador no caso específico da *Crônica da casa assassinada*.

Nos próximos segmentos buscaremos discutir o processo de criação desta figura incógnita a partir da leitura integral do romance *Crônica da casa assassinada* e do cotejo da edição publicada com as variantes incorporadas na colação que integra a edição crítica do romance. A esta figura incógnita daremos o nome de arranjador, uma instância ficcional criada por Lúcio Cardoso para se interpor entre ele, o autor empírico, e os seus dez narradores-personagens.

⁶³ No entanto, pensamos que esta discussão parece mais aplicada ao *Ulysses*, do que ao romance cardosiano. No caso específico da *Crônica da casa assassinada*, a personificação parece-nos constitutivo da figura do arranjador, posto que ele aparece figurado como interlocutor direto do relato de dois narradores-personagens.

⁶⁴ O artigo de John Somer detalha o desdobramento do conceito de arranjador, e vai muito além, descrevendo como funcionaria o arranjador em narrativas de primeira e terceira pessoa a partir da relação autor – narrador – arranjador.

IV. O arranjador e figuração derradeira de um universo ficcional

Somer afirma que uma das tarefas do arranjador é ser responsável, dentro do âmbito do texto, pela construção do mundo ficcional, tarefa que ele compartilha com o autor (1994, p. 67). Na *Crônica da casa assassinada*, este mundo ficcional equivale à cidade fictícia de Vila Velha, lugar onde se situa a Chácara dos Meneses. Quando nós, leitores, terminamos a leitura do romance, descobrimos que a morte de Nina acelera o processo de desagregação familiar e parece dar início a uma série de eventos catastróficos, que vão atingir em cheio a chácara e a cidade de Vila Velha. A chácara será invadida por um bando de jagunços, capitaneados pela figura de Chico Herrera; Vila Velha será varrida por uma doença, restando apenas um cenário apocalíptico (para usar uma imagem de Cássia dos Santos).

É deste cenário de morte e destruição, posterior aos acontecimentos registrados por determinados narradores, que vai surgir o arranjador, imbuído da tarefa de *reconstituir* a história familiar. Cada registro escrito deixado por um narrador-personagem trará à superfície uma subjetividade esfacelada, a memória de uma família desagregada, uma cidade em franco processo de decadência que, num misto de admiração e repulsa, observa os seres excepcionais que habitam a chácara dos Meneses.

Reconstituir o que está destruído, reordenar o que está disperso. Simbolicamente, o trabalho do arranjador evoca a epígrafe do livro, uma passagem bíblica em que Jesus performa o milagre da ressurreição dos mortos⁶⁵: também ele, o arranjador, trará à vida a chácara dos Meneses, seus moradores em eterno conflito entre si e com o mundo. O trabalho da reconstituição será realizado a partir da recuperação de materiais dispersos e do confronto entre pontos de vistas contrários. Em posse deste material – os manuscritos ficcionais dos narradores-personagens – o arranjador irá transcrevê-los, selecionar aquilo que ele julga mais relevante e suprimir aquilo que não lhe interessa, criando uma nova reordenação do enredo. Assim, enquanto Lúcio Cardoso *escreveu* o livro *Crônica da casa assassinada*, o arranjador *montou* um outro livro: o percurso narrativo que o leitor realiza, numerado de 1 a 56, é o itinerário que ele – o arranjador – escolheu, após cuidadosamente dispor das vozes narrativas.

⁶⁵ “Jesus disse: tirai a pedra. Disse-lhe Marta, irmã do defunto: Senhor, ele já cheira mal, porque já aí está há quatro dias. Disse-lhe Jesus: não te disse eu que, se tu creres, verás a glória de Deus?”. Evangelho de São João, XI, 39-40.

Se cada personagem conta a sua versão da história, devendo ser confrontado com o registro de outras personagens, a montagem deve ser interpretada também como uma versão do arranjador. Talvez daí nasça o desejo do leitor de colocar no seu devido lugar todos os elementos que apareçam fragmentados, dispostos de maneira não linear, embaralhados e com lacunas. Quer dizer, ao remontar as partes do enredo, o leitor se vê obrigado a questionar o processo de montagem, sob o risco de perder o fio dos acontecimentos. A crítica literária também cedeu a este impulso da remontagem, seja tentando reordenar os capítulos, de forma a tornar linear um enredo que se constrói numa temporalidade múltipla; seja preenchendo as lacunas discursivas que as escritas íntimas disfarçam ou ocultam⁶⁶.

Todos nós, leitores da *Crônica da casa assassinada*, precisamos atravessar este labirinto, e, terminada a leitura do romance, uma parte nossa permanecerá ali perdida e sem respostas. O enredo da *Crônica da casa assassinada* é formado por partes visíveis e por partes ocultas; ao erigir o edifício narrativo, nem todas as partes da construção estão à mostra e esta talvez seja uma das grandezas do romance e sua marca distintiva de obra-prima. Sua estrutura multifacetada permite antever a criação de um universo ficcional complexo, que não se revela por completo ao final do romance, que se desdobra mesmo em outras narrativas e prototextos deixados por Lúcio Cardoso, que continua instigando o leitor na tarefa de colocar cada peça do quebra-cabeça em seu devido lugar.

O universo ficcional no qual se situa a *Crônica da casa assassinada* não se encerra dentro das páginas deste livro: a cidade de Vila Velha aparece como cenário em outras narrativas do autor (como *Dias perdidos*, e *O viajante*), alguns personagens retornarão em outras obras publicadas ou em prototextos deixados por Lúcio Cardoso. Ao mesmo tempo, outros projetos paralelos deixarão rastros dentro do romance, como podemos perceber em um *escrito à margem* presente no capítulo “17, Diário de André III”:

(Escrito à margem do Diário: Tudo já se passou há muito, os casebres não existem mais, o vale é ressecado e triste. Deste alto onde posso contemplar todo o Campo da Cruz Vazia, procuro através da bruma, eu esta sim, é a mesma, os traços do adolescente que fui – e nada sinto, nada ouço, nada vejo porque meu coração já não é leve, e nem a pureza, que outrora foi minha, renova a música daquele momento.)
(CARDOSO, 1996, p. 253)

⁶⁶ Conferir os trabalhos já mencionados de Elizabeth Cardoso e Cássia dos Santos, que trazem, como anexo, quadros e tabelas reordenando temporalmente e sintetizando os eventos ocorridos em cada um dos capítulos.

O estudioso da obra de Lúcio Cardoso logo reconhece este *Campo da Cruz Vazia*, mencionado no fragmento. Isto porque no espólio do autor há uma narrativa incompleta intitulada justamente *O campo da cruz vazia*, cujo processo de elaboração se iniciou em 1957 (mesmo ano da entrega dos originais da *Crônica da casa assassinada* à editora José Olympio). O processo de criação desta outra narrativa é mencionado nos *Diários*⁶⁷ de Lúcio Cardoso (hoje publicados em edição crítica realizada por Écio Macedo Ribeiro).

Cássia dos Santos, em seu doutorado sobre a *Crônica da casa assassinada*⁶⁸, destaca que outras narrativas do autor teriam como cenário a cidade ficcional de Vila Velha, o que revela um desejo autoral de criação de um universo ficcional autorreferente. Dentre as narrativas que dialogam entre si, Cássia dos Santos menciona: *Apocalipse*, *O viajante*, *O menino e o mal*, *Glael*, *Introdução à música do sangue*, *O que vai descendo o rio* e *O riso escuro ou O pavão de luto* e o já mencionado *O campo da cruz vazia* – todas elas inconclusas ou existentes em prototextos⁶⁹. A *Crônica da casa assassinada* se apresenta, portanto, como a figuração derradeira deste universo ficcional, posto que o derrame que Lúcio sofreu no ano de 1962 impediu-o de concluir a trilogia iniciada com a publicação do romance de 1959, impossibilitando-o também de levar adiante as demais criações artísticas iniciadas no início junto com a redação da *Crônica* (e também com a escrita de *O viajante*, anterior à *Crônica*).

V. O enredo oculto

Ao abrir uma edição do romance *Crônica da casa assassinada*, o leitor é apresentado a um sumário contendo os 56 capítulos que compõem a obra. É possível perceber que cada um deles é nomeado seguindo uma relativamente fixa, podendo ser agrupadas da seguinte maneira:

- a) um algarismo que vai do número 1 ao 56 + o nome de um gênero/tipo textual + o nome do narrador-personagem. Vejamos alguns exemplos:

⁶⁷ CARDOSO, Lúcio. *Diários*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012. Organização, apresentação, cronologia, estabelecimento de texto e notas por Écio Macedo Ribeiro.

⁶⁸ SANTOS, Cássia dos. *Uma paisagem apocalíptica e sem remissão: a criação de Vila Velha e da Crônica da Casa Assassinada*. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, 2005. Disponível em:

<http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/270213>. Acesso: 27 fev. 2018.

⁶⁹ *O viajante* foi publicado incompleto e postumamente; *Introdução à música do sangue* converteu-se em roteiro de filme de Luís Carlos Lacerda.

10. Carta de Valdo Meneses

39. Depoimento do Coronel

- b) como os registros dos narradores-personagens podem ser segmentados em vários capítulos, outra forma de nomeá-los é adotando a estrutura acima mencionada, acrescentando um algarismo romano entre parêntesis:

38. Diário de André (VII)

53. Depoimento de Valdo (V)

- c) o algarismo romano, que representa um recorte na ação narrativa, formando uma espécie de unidade, pode conter também uma divisão, sendo nomeado da seguinte maneira: um algarismo que vai do número 1 ao 56 + o nome de um gênero/tipo textual + o nome do narrador-personagem + um algarismo romano entre parêntesis + a palavra “continuação”:

25. Diário de André (V)

26. Diário de André (V – continuação)

- d) variante do item b, há capítulos que apresentam numeração ordinal (sem algarismos romanos):

24. Terceira narrativa do médico

40. Quarta confissão de Ana

- e) as múltiplas possibilidades de divisão da ação narrativa e partes do enredo acaba gerando capítulos que são nomeados contendo: um algarismo que vai do número 1 ao 56 + um número ordinal + o nome de um gênero/tipo textual + o nome do narrador-personagem + um algarismo romano entre parêntesis:

45. Última confissão de Ana (I)

A comparação da edição publicada do romance com as variantes incorporadas à edição crítica ajuda a elucidar os diversos aspectos de composição e escolhas formais que Lúcio Cardoso se deparou durante o processo criativo da obra. O cotejo revela informações sobre o desenvolvimento das personagens (inicialmente os diários de Betty receberiam apenas o nome de “Diário da Empregada”), as tentativas de escolhas dos nomes das personagens etc. Também a escolha do nome de cada um dos capítulos nos parece primordial na interpretação da estrutura complexa criada por Lúcio e na atuação do arranjador como um duplo ficcional do autor.

Os nomes dos capítulos jogam com a temporalidade da narrativa, posto que, se a numeração que vai de 1 a 56 parece oferecer um caminho lógico e sequencial de leitura, quando começamos efetivamente a ler o romance percebemos que a numeração não indica uma sucessão de acontecimentos, mas a progressão de um enredo que é construído de maneira não linear.

Nesse sentido, parece mais proveitoso interpretar que a numeração indica menos um fio de leitura que vai do ponto A ao B e mais um *percurso* de leitura, feito de avanços, recuos e sobreposições – e aqui entra a figura do arranjador. Ora, se ele é o responsável por coligir e transcrever os manuscritos ficcionais das personagens, a ele também podemos atribuir a responsabilidade pela montagem da narrativa, de forma que a numeração não equivale à ordem dos acontecimentos, mas à forma que ele decidiu remontar (*reconstituir*) a tragédia familiar. Assim, ao processo de montagem dos manuscritos reais, criados por Lúcio Cardoso, adiciona-se um processo de montagem ficcional, que podemos atribuir à figura do arranjador, que atua como um duplo autoral.

Como a montagem dos manuscritos ficcionais não obedece à cronologia dos acontecimentos, ela parece estar a serviço de outras intencionalidades. Um exemplo é a constatação de que toda a parte do enredo relativa ao episódio da troca dos bebês entre Ana e Nina atestam que a montagem dos manuscritos ficcionais deliberadamente optou por omitir passagens que dessem ao leitor qualquer pista deste acontecimento. Isto torna a leitura do último capítulo mais impactante: o leitor descobre que Nina não é mãe de André (desfazendo, assim, o escândalo do incesto); que Ana, que passa a narrativa inteira incriminando Nina, tem também seu legado de crime e de culpa. Para completar, a revelação do segredo não culmina na revelação de todos os mistérios pelo leitor, algumas perguntas ainda ficam sem respostas: qual é o paradeiro do filho de Nina? Teria Glael sido rejeitado pela mãe e abandonado à própria sorte? Durante sua estadia no Rio de Janeiro, teria Nina deixado seu filho com alguém de sua confiança?⁷⁰

Dessa forma, podemos perceber que a numeração equivale a um itinerário de leitura do romance que o arranjador oferece aos leitores. Ele escolhe o que manter na luz,

⁷⁰ Há que se lembrar aqui o episódio em que Ana flagra Nina trancafiada no quarto, lendo uma carta. Ana se lança contra Nina tentando arrancar as folhas de suas mãos. Neste momento, Nina grita o nome de Glael. Ana (que neste trecho do romance escreve ao Padre Justino) se pergunta: “Mentira então, [Nina] não o abandonara [o filho] ao anonimato, não o deixara entregue ao desinteresse de uma enfermeira qualquer?”. Esta enfermeira refere-se, provavelmente, à Castorina, enfermeira brevemente mencionada no terceiro segmento do Diário de Betty. Como se vê, apesar de omitir o desfecho de Glael do romance *Crônica da casa assassinada*, Lúcio deixa algumas pontas soltas passíveis de conjecturas e interpretação.

o que jogar para a sombra e cabe aos leitores o trabalho de remontar aquilo que está disperso e embaralhado.

Outro aspecto importante que o nome dos capítulos nos revela são as referências aos gêneros e tipos textuais. Por que chamar os escritos de Ana de confissão (sendo que na verdade é uma de troca de correspondência com o Padre Justino, beirando o registro memorialístico)⁷¹? Há alguma diferença significativa entre narrativa e depoimento (na medida em que os dois são produtos de uma interpelação e objetivam reconstituir acontecimentos do passado?). Pode-se interpretar que mesmo os gêneros atribuídos pelo arranjador aos textos escritos pelas personagens servem como uma forma de *conformá-las*, de utilizar com a polissemia das formas textuais como método de caracterização de personagens. Os gêneros textuais são mobilizados na narrativa não apenas devido à sua natureza discursiva, mas também como uma estratégia de composição das personagens⁷². Dito de outro, podemos interpretar que Lúcio Cardoso não pretendia singularizar suas personagens na língua, mas na linguagem.

Outro aspecto importante a se investigar no romance de Lúcio Cardoso, são os sinais gráficos. Podemos dividi-los da seguinte forma: a) o uso de reticências, que podem indicar o movimento de supressão, por parte do arranjador, de um fragmento de um registro escrito deixado por um dos narradores-personagens; b) o uso de parênteses, que sugere a bifurcação da narrativa em duas temporalidades; c) o uso de pontilhados, variante do primeiro item acima descrito e que parece indicar um corte mais abrupto no registro escrito da personagem, chegando mesmo a interromper uma frase no meio. Vejamos com mais detalhes cada um deles, a começar pela abertura do romance, o capítulo “1. Diário de André (conclusão)”:

18 de ... de 19... – (... meu Deus, que é a morte? Até quando, longe de mim, já sob a terra que agasalhará seus restos mortais, terei de refazer neste mundo o caminho do seu ensinamento, da sua admirável lição de amor, encontrando nela o aveludado de um beijo – «era assim que ela beijava» – naquela, um modo de sorrir, nesta outra o tombar de uma mecha dos cabelos rebeldes – todas, todas essas inumeráveis mulheres que cada um encontra ao longo da vida, e que me auxiliarão a recompor,

⁷¹ Cabe ressaltar que o próprio Padre Justino renega a ideia de que a carta de Ana seja uma confissão, compreendendo-a mais como uma tentativa de manipulação. Talvez por isso ele não estenda ao relato de Ana a inviolabilidade garantida ao sacramento confessional (que pressupõe o exame da consciência, a aplicação de uma pena por um sacerdote e a expiação da culpa – tudo isso protegido pelo segredo confessional). Padre Justino não só não garante o segredo confessional como parece entregar a carta de Ana diretamente à figura oculta que lhe escreveu solicitando seu relato sobre a família Meneses.

⁷² Assim, se há aqueles que se incomodam que Betty, a governanta, e André, o adolescente, escrevam de maneira similar (retornamos à planificação das vozes narrativas), há que se reconhecer que os diários das duas personagens são radicalmente diferentes, singularizando de maneira distinta cada um deles.

na dor e na saudade, essa imagem única que havia perdido para sempre?
(CARDOSO, 1996, p. 5)

Neste trecho de extrema beleza, figurado na abertura do romance, a presença de certos aspectos gráficos desperta curiosidade no leitor. A começar pelo indicativo de supressão do mês e do ano da entrada do diário de André – no restante do romance, sempre que o gênero textual for o diário, apenas o dia da semana (número) será representado. Outro aspecto é o uso dos parênteses, procedimento recorrente não só nos diários, mas nas outras formas textuais que compõem o romance.

Por que a data não foi registrada em sua integridade? Uma datação imprecisa teria mais potência sugestiva do que uma objetiva? Há interesse em proteger a privacidade de alguém? Parece-nos que o autor julgou mais importante remontar os acontecimentos da narrativa a partir do enredo desenvolvido pelos personagens, pelo passar dos meses presentes no clima, na incidência da luz, nas sensações descritas pelas personagens, do que pelo tempo cronológico. O leitor é rapidamente informado que a parte da narrativa concernente a esta personagem se passa em um momento impreciso do século XX, sem mais detalhes quanto às datas da primeira parte do romance (isto é, os acontecimentos anteriores ao nascimento de André). Um exame mais atento às datas – cotejando um mesmo acontecimento registrado nos diários de André e de Betty, por exemplo – vai nos revelar que mesmo a indicação do dia não é exatamente precisa, podendo um mesmo fato, ao ser narrado por personagens diferentes, apresentar um número distinto um do outro.

Outro aspecto a ser analisado é o uso das reticências, que estabelece um efeito curioso na montagem: o romance começa pela *conclusão* do Diário de André, e na *metade* de uma frase da personagem. As reticências sugerem uma ideia de corte e de supressão do texto de André – aliás, quanto mais elas aparecem no texto, mais uma ideia será reforçada: a de seleção. Tanto os diários de André como de Betty não parecem terem sido integrados em sua totalidade ao trabalho de reconstituição, mas apenas uma pequena parte deles. Daí a hipótese de que esses sinais gráficos sejam marcas da mão invisível do arranjador que, diante de uma suposta totalidade dos textos produzidos por Betty e por André, precisa selecionar aquilo que lhe é relevante para a construção da narrativa familiar.

Uma variação das reticências é o pontilhado. Observemos agora um trecho presente também no primeiro capítulo do livro:

Texto estabelecido	Variantes
§ Ajoelhei-me devagar. Com uma força terrível, que uma espécie de ânsia duplicava, obrigou-me a inclinar a cabeça sobre seu peito, a roçar com minha boca seu queixo e seus lábios. Mas pouco a pouco a pressão foi cedendo e, exausta, deixou pender a cabeça de lado, olhos fechados. / / § A última noite em que a vi... ^a / / § Quando soube que Timóteo, meu tio, havia sido retirado da sala, e que esta se esvaziara, para lá me dirigi a fim de dizer aquela que se ia o meu último adeus. Logo no limiar distingui um vulto de costas, e reconheci facilmente meu pai.	^a <i>msI</i> : § Como uma força terrível ela me obrigava a inclinar a cabeça sobre o seu peito, a roçar-lhe o queixo, os lábios... / § Até que, exausta, recaía inerte sobre os travesseiros. / § / / § A última noite em que a vi... § ... § No corredor distingui um vulto de costas e percebi que era meu pai. <i>ds1</i> : vi... § ... § No corredor distingui um vulto de costas e reconheci facilmente meu pai. <i>ds2</i> : vi... § ... § No corredor distingui um vulto de costas e reconheci facilmente meu pai.

A reescrita de Lúcio, além de efetuar pequenas correções, pode ser caracterizada pelo acréscimo – do *msI* ao texto estabelecido Lúcio acrescentou quase quatro páginas de texto. Nesta cena o autor intensifica a gestualidade de Nina e o contato corporal dela com André, num procedimento que será recorrente no romance de aproximar os estertores da morte à voluptuosidade dos amantes.

A ocorrência dos pontilhados no manuscrito ficcional de André já aparece em *msI*. Os sinais gráficos são significativos neste trecho: a primeira ocorrência dos pontilhados indica o fim da narração da agonia de Nina, que parece desmaiar nos braços de André. Em seguida há uma frase incompleta, “A última noite em que a vi...”, mas que corresponde a um trecho já narrado por André na abertura deste capítulo, a descrição dos dias 17 e 18, véspera e dia da morte de Nina.

Uma das interpretações dos pontilhados é que eles podem significar uma frase deixada incompleta por André em seu diário; mas também pode-se levantar a hipótese de supressão de uma parte do texto, seja por ela já figurar em outra parte do romance, seja ainda porque o trecho tenha sido descartado pelo arranjador. Vejamos mais um exemplo, agora presente em uma das cartas de Nina, endereçada a Valdo Meneses:

Texto estabelecido	Variantes
Já* ** a esta altura, você, que sempre procurou adivinhar meus intentos, terá dito consigo mesmo: «É evidente, é mais do que evidente o que ela pretende de mim!» Não sei como ocultá-lo – ah,	* <i>dsI</i> : § Já a esta altura, você que sempre adivinhou as minhas intenções, terá dito consigo mesmo: «Aí está, é o que ela quer...» E eu, que poderia fingir e dizer outra coisa, ou protelar o caso para mais

<p>Valdo, como sofrem as pessoas sinceras, ao lidar com certos valores materiais deste mundo. No entanto, lembre-se que aí na Chácara, onde gozam de uma vida de relativa fartura e¹, sem dúvida, entre todos os meus amigos, o que possui opinião mais justa sobre o assunto é o Coronel. Diz ele que, mesmo desquitada, uma mulher merece toda atenção daquele que foi seu marido – quanto mais não havendo desquite.</p>	<p>adiante, enfrento o seu olhar desdenhoso e afirmo de cabeça erguida: «é isto mesmo». Lembre-se, Waldo, que aí na Chacara, cheia de tantas dependencias inuteis, ha moveis que</p> <p>.....</p> <p>** <i>msl</i>: Já a esta altura, você que sempre adivinhou os meus intentos, terá dito consigo mesmo: «Já sei muito bem o que ela quer». É exatamente isto: Lembre-se que aí na Chácara, tão grande e tão atulhada de cacos inuteis, você não precisa</p> <p>.....</p> <p>¹ <i>Apêndice dsI</i>: é opinião do coronel que uma senhora, mesmo desquitada, necessita de conforto e de amparo.</p>
--	--

Analisando o texto estabelecido, observa-se que a frase escrita por Nina não é transcrita em sua totalidade: a presença dos sinais gráficos interrompe o registro, cortando a frase ao meio, o que sugere a supressão de um conjunto de palavras, frases ou períodos (cuja extensão não se pode precisar). Observa-se, a partir do cotejo, que o uso do pontilhado indicativo de supressão aparece em versões anteriores do texto estabelecido, tanto em *msl* quanto em *dsI*. Essa supressão pode ser atribuída ao arranjador que, ao recuperar a carta de Nina e durante o processo de transcrição, seleciona as partes que serão integradas ao conjunto dos escritos e as partes que, talvez por não trazerem nenhum dado relevante (isto é, relevante para aquele que transcreve, o arranjador), podem ser suprimidas da transcrição.

A supressão interrompe a argumentação de Nina, que pede o apoio financeiro de Valdo para se manter no Rio de Janeiro e, após o fim do pontilhado, a carta volta a ser transcrita no momento em que ela menciona a figura do Coronel Amadeu Gonçalves – que, naquele período de retorno à capital carioca, volta a se aproximar de Nina. A supressão de parte do texto escrito por Nina não parece se assemelhar a uma intrusão discursiva, no sentido de que o arranjador, ao transcrever sua carta, modificou suas palavras. Parece-nos, aqui, que o arranjador teria a opção de ficar completamente invisível no texto, mas, ao colocar os sinais gráficos, ele denuncia sua própria presença, indicando

que aqui e ali ele interferiu no processo de reconstituição – mas uma interferência *objetiva*.

Por fim, é preciso se deter agora na presença dos parênteses no romance, um sinal gráfico empregado com diversas funções, nem sempre formando um padrão. No trecho acima reproduzido, do Diário de André, observa-se que eles parecem sugerir tanto um momento de sondagem da alma e de mergulho introspectivo pelo narrador-personagem, mas também parecem se situar em um momento posterior ao que será narrado naquele capítulo, o velório de Nina. Os textos situados entre parênteses têm a função de inserir uma bifurcação da temporalidade na narrativa: dentro dos parênteses, é como se o narrador-personagem estivesse fora do tempo, esforçando-se justamente por *recompôr*, a partir da memória, a imagem de Nina. Quando os parênteses se fecham, a escrita do parágrafo seguinte estará muito mais próxima dos acontecimentos da narrativa.

Para reforçar esta ideia, vejamos um exemplo que ilustra a distinção entre contar os acontecimentos passados e rememorar os acontecimentos a partir de uma temporalidade difusa:

Texto estabelecido	Variantes
esgotado. (Ela, à borda da água, no dia em que, desejando-a tanto, tocou-me os lábios com os dedos, dizendo «Você nunca beijou ninguém...» – ou esse outro dia em que, sentada num tronco abatido, vergastou-me de súbito as pedras, exclamando: «Mas você já é um homem!» E tantas outras lembranças que agora chegam, e iam se multiplicando sob o efeito de um entorpecente, desenlaçando-se como uma gigantesca espiral colorida, e onde avultava sempre, como um sol visto por todos os lados, a sua figura resplandecendo.) / § Ela voltou-se para mim como se também houvesse descoberto meu pensamento. / § – Seria tão bom André, se de novo pudéssemos viver como antigamente! ⁷³	<i>ms1</i> : passado. § Seria <i>ds1</i> : esgotado. § – Seria <i>ds2</i> : esgotado. / (<i>Rememorar o tempo</i>) / Ela voltou-se para mim, como

Neste trecho, a análise das variantes dá contorno mais definido ao emprego dos parênteses no processo criativo de Lúcio Cardoso. Observa-se que em *ds2* o autor deixa

⁷³ Conferir a nota de pesquisa do capítulo “1. Diário de André (conclusão)”, p. 25, na seção Apêndice.

uma nota para si mesmo, indicando para uma próxima etapa no trabalho de criação o acréscimo de mais um fragmento, destinado à rememoração do tempo por André. Este fragmento aparecerá no texto estabelecido destacado entre parênteses, em que André vai rememorar o seu primeiro encontro com Nina. Cumpre notar que a cena destacada entre parênteses é uma versão concisa de outra, reproduzida em detalhes no capítulo “38. Diário de André VII”. O trecho acima reproduzido desenvolve a ideia de que o processo de rememorar o passado pode ser metaforizado como uma “uma gigantesca espiral colorida”, imagem que foi utilizada por Sônia Brayner no seu ensaio sobre a construção da *Crônica da casa assassinada*⁷⁴.

Os parênteses ganharão outra interpretação quando começarem a aparecer na narrativa os “escritos à margem do texto”. Vejamos uma das ocorrências no diário de André:

(Escrito à margem do Diário: Tudo já se passou há muito, os casebres não existem mais, o vale é ressecado e triste. Deste alto onde posso contemplar todo o Campo da Cruz Vazia, procuro através da bruma, eu esta sim, é a mesma, os traços do adolescente que fui – e nada sinto, nada ouço, nada vejo porque meu coração já não é leve, e nem a pureza, que outrora foi minha, renova a música daquele momento.)
(CARDOSO, 1996, p. 253)

Primeira ocorrência no diário de André da notação em itálico, os parênteses apontam para um trabalho de transcrição do registro escrito do narrador-personagem, indicando ainda que o caderno contém, além do texto, uma *marginália* no manuscrito ficcional. O teor do texto reforça a ideia de que André, agora adulto, revisitou seu diário, num momento em que já não reconhece em si uma suposta leveza ou pureza dos seus tempos de juventude. A inserção do parágrafo entre parênteses pode ser interpretada a partir de dois pontos: o primeiro é o adensar da temporalidade narrativa pelo desdobramento da escrita, embaralhando passado e presente – estamos no âmbito do narrador-personagem, no plano da ficção. O segundo é a referência ao Campo da Cruz Vazia, que, como vimos anteriormente, estabelece um arco que une *Crônica da casa assassinada* às outras narrativas que teriam como cenário a cidade ficcional de Vila Velha. Aqui, entramos no plano autoral, do autor empírico Lúcio Cardoso. A notação em itálico aponta ainda para a figura do arranjador, que transcreve a *marginália* do manuscrito

⁷⁴ BRAYNER, Sônia. A construção narrativa: uma gigantesca espiral colorida. In: CARDOSO, Lúcio. *Crônica da casa assassinada*. 2ª. ed. Madrid, Paris, México, Buenos Aires, São Paulo, Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX / Edusp, 1996. (Coleção *Archivos*, nº 18). Edição crítica coordenada por Mário Carelli.

ficcional. Temos, então, mais um caso em que a figura do arranjador exerce uma pressão autoral na narrativa.

Vejamos outro exemplo de marginália ficcional:

Texto estabelecido	Variantes
<p>Jamais vira ser tão belo^a, e não era uma beleza isolada, uma soma de seus traços e perfeições – era um conjunto formado de tudo o que participava dela, desde os cabelos, os olhos, a pele, até a menor vibração que escapava do seu ser. Apesar de não ter ido à casa do Barão, devia se achar preparada para a festa, artifício que sem dúvida acrescia a sua fabulosa beleza. <i>(Escrito com letra diferente à margem do caderno:</i> Não hesito em descrever esse vestido, ele se acha incorporado à minha memória e sei que sua impressão me acompanhará para sempre. Devo ir mais longe: sempre que pretendo reviver o que foram os primeiros anos da minha adolescência, reencontro algo caótico, perturbador, mas de onde sobressai, nítido e alado, esse estranho vestido de baile – uma obra-prima de futilidade, de graça, desse nada íntimo e fascinante que estrutura a presença exterior da mulher.⁷⁵</p>	<p>^a <i>msl</i>: belo, nem em trajes que parecessem de maior pompa. Apesar de não ter ido à casa do Barão, ela devia se achar preparada para a festa. (Não hesito em descrever esse vestido: sei que sua impressão me acompanhará durante muitos anos e que sempre que pretender reviver o que foram os primeiros anos de minha adolescência, é qualquer coisa caótica, estranha que revejo, mas onde sobressai, como um véo de fantasia e de misterio esse vestido de sêda e gaze: uma</p>

Ao cotejar o texto estabelecido com *msl* é possível observar que no processo de reescrita do romance acrescentou-se a notação entre parênteses. A notação traz dados relativos ao plano do enunciado, isto é, informações sobre o suporte do texto (o caderno, que já recebe o nome de diário; a indicação de que o escrito foi realizado à margem da folha; e ainda uma indicação relativa à caligrafia).

A partir da indicação *letra diferente* pode-se inferir: a) que André revisitou o seu diário, relendo suas passagens e fazendo acréscimos à escrita; b) que há um deslocamento temporal entre a escrita do diário e a reescrita desta passagem, denunciado pela expressão *letra diferente*. A expressão até poderia sugerir que uma outra personagem, que não André, leu o diário do adolescente e fez anotações nas margens, mas isto é imediatamente negado pelo enunciado: o sujeito expresso em primeira pessoa continua sendo o mesmo narrador-personagem, que revisita a sua memória, corrigindo-a com a experiência do

⁷⁵ Cf. Nota de pesquisa do capítulo “17. Diário de André (II)”, no apêndice.

transcorrer do tempo. Descartada a hipótese de intrusão no manuscrito ficcional, *letra diferente* pode ser interpretada então como sinal da passagem do tempo, indicando maturação ou envelhecimento do narrador-personagem: a letra de André, um homem adulto quando relê seu diário e faz novas anotações nas margens, é diferente de sua letra enquanto adolescente.

No entanto, a notação em itálico em si não pertence a André, e sim a outra instância narrativa, aquela que realiza a transcrição do registro do adolescente e que interpretamos como sendo a figura do arranizador. Parece-nos que, por um lado, as notações em itálico parecem indicar aquilo que no romance não é ficção, conferindo um efeito realista na montagem. A indicação da materialidade do caderno, da letra diferente (mais a frente veremos que aparece também a indicação do uso de uma tinta diferente) denotam um efeito de real, que nada mais é senão a presença/ausência do arranizador, que se esconde numa aparente neutralidade de transcritor fiel, mas que enreda ainda mais o leitor no jogo da leitura. Este procedimento aparece apenas nos diários de André e de Betty, mas não se desdobra nos registros dos demais narradores-personagens, o que dificulta encontrar um padrão interpretativo.

Os textos dos parênteses inserem na narrativa uma duplicidade temporal, separando a narração do narrado. A priori, essa duplicidade já existe em um primeiro nível, posto que a *Crônica da casa assassinada* é uma coletânea de registros escritos em que os narradores-personagens reconstituem acontecimentos passados (um passado próximo, como se vê nos diários; um passado mais longínquo, como parece ser o caso dos depoimentos). Os parênteses duplicam a temporalidade em um segundo nível, já que não se trata mais de uma escrita colada ao tempo narrado, mas deslocado para um tempo indeterminado.

Essa *escrita do futuro do narrado* funciona em um jogo de luz e sombra dentro do romance. Nos diários, ela serve para iluminar os acontecimentos do passado – o narrador-personagem pode explicar um fato, intensificar uma impressão, reiterar um comentário anteriormente registrado. Mas a escrita dentro dos parênteses também lança sombra sobre os próprios narradores: de onde eles falam? Como os registros escritos voltaram às suas mãos? Eles escrevem diante da figura que coligiu os registros? Perguntas que, se desdobradas no romance, constituiriam uma nova trama, mas que só existem como um enredo oculto, feito de conjecturas e possibilidades de leitura. Pontilhados, reticências e uso de parênteses – nenhum destes procedimentos são usados de maneira rigorosa na *Crônica da casa assassinada*, sendo mobilizados por Lúcio apenas para efeitos imediatos

e abandonados logo em seguida. O trabalho do arranjador opera nestas estruturas mínimas, sem se converter em ação narrativa, nem se desdobrar no plano do narrado.

O mais provável é que Lúcio Cardoso não se colocou como objetivo, ao construir seu romance, fazer com que seus leitores tivessem uma visão completa do arranjador – pelo menos não como um personagem, uma instância ficcional com contornos relativamente definidos. Tem-se a impressão que, depois de um enredo repleto de reviravoltas, com o episódio da troca dos bebês, a desagregação familiar, o paradeiro do filho abandonado, essa figura incógnita – que nós chamamos de arranjador – permanece como uma das grandes perguntas abertas deixadas pelo romance. Mas uma pergunta menor, facilmente relegada a segundo plano. Talvez por isso a crítica cardosiana, sempre que precisou enfrentar esta figura, tenha ou se esquivado ou utilizado dos recursos que tinha à mão, procurando apreendê-la a partir de uma das muitas funções que ela desempenha no romance (interlocutor misterioso, figura incógnita, coletor).

A última trilogia planejada por Lúcio Cardoso, da qual a *Crônica da casa assassinada* foi o ponto de partida, tinha a temporalidade dos acontecimentos como fulcro narrativo e ponto de contato. Se o autor tivesse completado seu trabalho, talvez tivéssemos a oportunidade de ver quais soluções ele daria (se é que daria) para essa figura incógnita. O arranjador possui, na *Crônica da casa assassinada*, um enredo oculto: ele nos dá a ver a figuração derradeira de uma família desagregada, de uma casa e de uma cidade em ruínas, mas ele não nos permite saber *como* ele faz isso. É como se o leitor estivesse assistindo a literatura sendo feita diante dele.

A certa altura Padre Justino pergunta à figura incógnita que lhe escreveu solicitando seu depoimento: “Está vendo, está assistindo plenamente o levantamento das linhas essenciais deste romance?”. É possível pensar que, ao entregar à pessoa desconhecida os registros familiares, ao narrar os acontecimentos ligados aos Meneses, que Padre Justino tenha oferecido ao arranjador também uma *forma* de reconstituir a memória familiar.

VI. A hipótese Glael

Depois de investigar a figura incógnita presente na *Crônica da casa assassinada* a partir das instâncias narrativas tradicionais do narrador e do autor, ou ainda com a proposição da categoria interpretativa do arranjador, cabe agora discutir a última

possibilidade de interpretação para ela: a figura incógnita que reconstitui a história familiar seria um dos personagens do romance. Esta hipótese interpretativa será amparada não apenas na leitura do romance e dos manuscritos e datiloscritos que integram a edição crítica, mas também por meio da consulta de outros prototextos deixados incompletos pelo autor⁷⁶ e no trabalho de Cássia dos Santos. Ao que tudo indica, Lúcio ficou tentado a materializar esta figura em um personagem com contornos mais definidos, mas recuou desta ideia, estendendo-lhe o manto da sombra e da dúvida.

Relembrando a abertura do pós-escrito de Padre Justino, observa-se que ele endereça sua carta a uma pessoa desconhecida. Diz ele:

Não sei o que essa pessoa procura, mas sinto nas palavras com que solicitou o meu depoimento, uma sede de justiça. E se acedo afinal – e inteiramente – ao seu convite, é menos pela lembrança total dos acontecimentos – tantas coisas se perdem com o correr dos tempos... – do que pelo vago desejo de restabelecer o respeito à memória de um ser que muito pagou neste mundo, por faltas que nem sempre foram inteiramente suas. (CARDOSO, 1996, p. 563)

Nesta passagem o leitor vislumbra a razão última da reconstituição da história familiar a partir do registro de diversos personagens: todos eles contam a história de Nina. Alguns atacam-na, outros se perdem na rememoração dos eventos passados, debruçando-se sobre sua figura irresistível, sua aura demoníaca. Padre Justino parece ter um objetivo distinto dos demais narradores-personagens: ele deseja *reescrever* a história daquela mulher fulgurante. Para ele, não se trata apenas de preservar a memória familiar, mas de oferecer um novo ângulo sobre a história de Nina, corrigindo eventuais distorções realizadas pelas demais personagens, de forma a expiar as culpas atribuídas à personagem.

O fato de ser uma figura desconhecida não impede que Padre Justino sinta uma espécie de conexão com seu interlocutor, vislumbrando nele alguém imbuído de uma “sede de justiça”, desejoso de conhecer a verdade por trás dos relatos individuais. Em determinada passagem, marcada pelo uso de parênteses, essa figura ganha o status de “amigo”, posto que o sacerdote enxergará nele um confidente, isto é, alguém com quem compartilhar os segredos e dramas familiares que até então permaneceram guardados pelo silêncio:

⁷⁶ Algumas das variantes aqui incorporadas fazem parte da edição crítica da *Crônica da casa assassinada*, outras foram registradas após um período de pesquisa no arquivo de Lúcio Cardoso situado no Arquivo-Museu de Literatura Brasileira na Fundação Casa de Rui Barbosa, realizado em julho de 2018.

(Creio, meu amigo, que estamos atingindo o cerne de toda a história. Por mais longe que se procure, por mais descontraídos que sejam os caminhos desta época – eles são o alicerce do edifício, a viga mestra, a mola em torno da qual tudo gira.) (CARDOSO, 1996, p. 571)

O conjunto de metáforas empregado pelo sacerdote é significativo e aponta para os aspectos estruturais da narrativa. Padre Justino anuncia aqui o procedimento chave de composição da *Crônica da casa assassinada*, o “alicerce do edifício, a viga mestra, a mola em torno da qual tudo gira” – isto é, o procedimento de disposição, rearranjo e orquestração das vozes narrativas. Aqui, vem a primeiro plano que o processo de *reconstituição* da narrativa familiar realizada a partir da alternância de pontos de vista, obedece a um outro princípio: dois elementos-chaves da narrativa foram ocultados dos olhos do leitor – a relação sexual entre Alberto e Ana, que resultou em gravidez; e a troca de bebês empreendida por Ana, que, após uma estadia no Rio de Janeiro, retorna à Chácara anunciado ter trazido de volta o filho de Nina e Valdo Meneses. A mola propulsora do romance, portanto, é este segredo guardado ao longo de 56 capítulos e só revelado ao leitor nas últimas páginas.

No último capítulo do livro, o leitor descobre que Nina e Valdo Meneses nunca tiveram um filho⁷⁷, e que André é fruto de um relacionamento entre Ana e Alberto. Quanto à gravidez de Nina, fica em aberto se o filho é de fato de Valdo Meneses ou se também seria de Alberto⁷⁸. Quando Nina parte para o Rio de Janeiro, Ana combina com seu marido, Demétrio, e com Valdo, de trazer de volta à chácara o herdeiro dos Meneses, mas ela na verdade traz de volta seu filho (que receberá o nome de André e crescerá acreditando ser filho de Nina e Valdo). O paradeiro do filho de Nina, que teria recebido o nome de Glael, é desconhecido.

Uma das hipóteses mais sugeridas pelos leitores da *Crônica* é que esta figura incógnita que solicita o depoimento do sacerdote e que está imbuída de uma “sede de justiça” seja Glael. A presença desta personagem no romance é mínima, mas, ao consultar os manuscritos e datiloscritos da *Crônica da casa assassinada*, bem como outros textos deixados por Lúcio Cardoso durante o processo de criação do romance, é possível encontrar algumas pistas que permitem dar contornos mais sólidos ao filho abandonado.

⁷⁷ Algo que o próprio André já desconfiava, anotando em diversas passagens em seu diário que nunca sentiu nenhum tipo de ligação com Valdo Meneses.

⁷⁸ Na adaptação cinematográfica de Paulo César Saraceni, um mesmo ator interpreta André e Alberto, explicitando a filiação do adolescente.

O ponto de partida são os datiloscritos que aproximam Glael a partir de dois momentos temporalmente distintos. Vejamos o primeiro datiloscrito:

[...] Precipitei-me, tentei arrancar-lhe os documentos das mãos, ela o defendeu como pôde, e vendo-me finalmente prestes a apoderar-me dele, deixou escapar um grito, um único grito, e que era um nome de homem: "GLAEL!" Imobilizei-me, sentindo ao mesmo tempo que ela designara um ser sagrado, que eu não conhecia, e que provavelmente era o seu filho verdadeiro, gerado em sua carne. Silenciosamente abandonei-a: era tempo, pois Waldo assomava no fundo do corredor. Posso afirmar-lhe, padre, que nunca mais disse nada e nem voltamos a tocar no assunto. (Um dia, louro, estendendo o pulso ferido pelo raspar das algemas, ele me diria à sombra da sacristia: "Sou Glael" – e então eu me lembraria desta história, e da circunstância em que me foi narrada. Mas ainda é cedo para devassar a escuridão deste caminho...)

Vendo-me silencioso, Ana tocou-me rudemente no braço:

– Padre, e durante todo este tempo ela deixou André enganado, pensando que cometia o mais horrível dos pecados...

– É possível? – não pude deixar de exclamar, sufocado (*interrompe-se nesse ponto o datiloscrito*) (SANTOS, 2005, p. 172)

Neste datiloscrito, a primeira menção a Glael surge quando Ana flagra Nina lendo uma carta no quarto. Ana tenta arrancar a correspondência da mão de Nina, que grita o nome de Glael⁷⁹. A segunda menção aparece dentro dos parênteses que, como mostramos anteriormente, pode ser interpretado como um momento de bifurcação na temporalidade da narrativa. Nestes parênteses, Padre Justino começa a rememorar a história familiar após seu encontro com Glael, que teria voltado retornado à Vila Velha, trazendo marcas de algemas em seu pulso⁸⁰.

Não é possível estabelecer uma cronologia nos datiloscritos deixados por Lúcio Cardoso, mas é possível sugerir que este tenha sido um dos primeiros, posto que ele possui apenas quatro linhas. Como veremos mais adiante, os textos dos demais datiloscritos vão aumentando de tamanho a cada nova revisão, marca distintiva do processo criativo da escrita cardosiana, que tem uma tendência para o acréscimo textual. Vejamos outra variante da mesma passagem, também registrada entre parênteses:

⁷⁹ Cássia dos Santos lembra que “Glael” é um anagrama de “legal”, apontando para a questão da legitimidade de filiação do filho de Nina. Outra possibilidade de interpretação seria pensar que o sufixo -el seria formador do nome dos anjos (Rafael, Gabriel, Miguel, etc.).

⁸⁰ Aqui se percebe a habilidade de criação de Lúcio a partir de poucos elementos. A mera sugestão do pulso ferido de algemas já sugere toda uma narrativa a ser explorada a partir da figura de Glael.

zia, e havia todo um lado dela inteiramente mergulhado na sombra. Não tive coragem para insistir, e abandonei-a. Era tempo, pois Waldo vinha assomando no fundo do corredor.

(Um dia, quando eu já estivesse fechando as portas emperradas da velha sacristia, ele surgiria aos meus olhos, louro, estendendo o pulso ferido pelo roçar das algemas: "Meu nome é Glael" - e eu demoraria ainda um pouco a reconhecê-lo, se bem que toda a cidade o procurasse, e sua descrição fosse transmitida por todas as bocas - mas depois, ante toda aquela feminilidade tão cruelmente injustiçada, eu sentiria o nome e orporificar-se em

Figura 1: Datiloscrito de Lúcio Cardoso⁸¹.

As quatro linhas do primeiro texto se expandem em um novo parágrafo e agora a curiosidade pela história de Glael é estendida a todos os moradores de Vila Velha, ansiosos (como nós, leitores) por descobrir o paradeiro da personagem. Observa-se também que Padre Justino afirma ter demorado a *reconhecê-lo*, o que implicaria um encontro anterior com Glael. Em uma nova reescrita de Lúcio Cardoso, finalmente o temos acesso ao parágrafo inteiro, correspondente à abertura e fechamento dos parêntesis. O datiloscrito apresenta este parágrafo isolado por um traço à lápis e um “x”, indicando que ele deveria ser suprimido em uma posterior reescrita. Vejamos:

assomando no fundo do corredor.

~~(Uma tarde, quando eu já estivesse fechando as janelas emperradas da velha sacristia, ele surgiria aos meus olhos, louro, estendendo o pulso ferido pelo roçar das algemas. E se bem que dissesse "Meu nome é Glael", eu demoraria a reconhecê-lo, se bem que toda a cidade o procurasse, e sua descrição estivesse sendo feita por milhares de bocas. Mas depois, comovido ante aquela fragilidade tão cruelmente injustiçada, eu sentiria o nome corporificar-se em minha memória, e eu me lembraria deste instante como se nele houvesse aceito a investidura de um legado. Mas eu sei, ainda é cedo para devassar a escuridão deste caminho.)~~

Figura 2: Datiloscrito de Lúcio Cardoso.

⁸¹ Este datiloscrito não foi incluído por Júlio Castañon Guimarães na edição crítica do romance, e, salvo engano, também não foi incluído por Cássia dos Santos em sua pesquisa de doutorado. A imagem foi realizada durante nosso período de consulta ao Arquivo Lúcio Cardoso, na Fundação Casa de Rui Barbosa, em 2018.

É possível pensar que esta reescrita tenha sido realizada logo em seguida à versão anterior. Se observarmos com atenção a figura 1, é possível que a redação é interrompida após um erro de digitação. Ao digitar novamente o trecho, Lúcio vai modificando o texto (substituindo “feminilidade” por “fragilidade”, por exemplo) até concluir o (re)encontro entre Padre Justino e Glael. As marcações à lápis indicam que Lúcio parece ter seguido o conselho de sua própria personagem, optando por não devassar a escuridão do caminho que levaria até Glael, isto é, ele optou por remover toda esta passagem de seu texto definitivo.

Cássia dos Santos (2005, p. 191) sugere que Lúcio pode ter optado por excluir qualquer referência a Glael por dois motivos: o primeiro foi manter a personagem sob o signo da suspeição, conservando o mistério sobre o seu paradeiro e filiação. A outra possibilidade seria singularizar a personagem apenas nas continuações da trilogia iniciada com a *Crônica da casa assassinada*, ou ainda em uma narrativa própria. Como lembra a pesquisadora, durante o seu processo criativo, Lúcio Cardoso tinha uma enorme tendência a se dispersar. O autor começava a criar diversas narrativas derivadas da história principal, geralmente deixando um esboço a ser trabalhado posteriormente. Muitos destes textos não chegaram a ser retrabalhados, subsistindo hoje em estágio de prototextos e folhas avulsas.

Durante a redação da *Crônica*, Lúcio começou a escrever uma narrativa que teria *Glael* como título. Vejamos:

"Aqui começa a história de Glael. Neste pequeno espaço de terreno, onde com quatro esteios o engenho de um aprendiz-fogueteiro levantou uma barraca, com muitas bandeirolas, e palmas abertas, festivas, apanhadas no adro da Igreja Matriz. São os três consagrados à festa da Santa Padroeira, Nossa Senhora de Vila Velha, ali achada há algumas duas ou três centenas de anos, à beira do córrego humilde do Assa-Peixe. Uma imagem pequena, carcomida pelas águas, mal pousada sobre um pedestal de ferro já escuro – e que no entanto, atestando a fé do caboclo que a achou, ali esplende agora, no arcabouço da Matriz Nova que Padre Justino vem construindo. Glael acha-se no espaço da pequena barraca, olhando atentamente as manobras de Mestre Quim, cujos dedos negros, amorosos, tateiam a vareta onde deve amarrar o cartucho de pólvora. Vê-se a arte de Mestre Quim..." (nesse ponto, antes do fim do fólio, interrompe-se o datiloscrito.) (SANTOS, 2005, p. 110)⁸²

⁸² Datiloscrito transcrito por Cássia dos Santos e incorporados à sua tese de doutorado. Sobre a narrativa de Glael, Lúcio chegou a registrar seu processo criativo sobre a narrativa no seu diário, em uma entrada no

O projeto de um romance dedicado a Glael permanecerá inacabado e Lúcio recua mesmo da ideia de desenvolver a personagem na *Crônica da casa assassinada*, reduzindo-a a um único grito, que Nina deixa escapar durante uma briga com Ana. Mas este grito é suficiente para que os sentidos do romance se multipliquem, cabendo ao leitor procurar pistas e construir hipóteses sobre sua paternidade e paradeiro. A investigação do destino da personagem convive diretamente com a investigação da própria estrutura da *Crônica da casa assassinada*, posto que a figura de Glael, mesmo que não tenha sido desdobrada no romance, se aproxima da figura do arranjador, que, como vimos até agora, desempenha um papel estrutural na narrativa.

*

A *Crônica da casa assassinada* representou, para Lúcio Cardoso, uma nova etapa na sua carreira como escritor. O romance seria o ponto de partida de sua *obra definitiva*, um projeto audacioso que conteria “mais de 200 obras”, segundo ele afirmou em entrevista. Enquanto escrevia a *Crônica da casa assassinada* sua *força demiúrgica* o instigava desviar do romance que tinha à sua frente e passear por outras narrativas, outras personagens. Na década de 1950, o romancista estava diante de um novo mundo ficcional e se desdobrava para apreendê-lo em toda a sua complexidade.

Após apresentar a hipótese de que o arranjador também poderia ter sido Glael, observamos como todas as tentativas de apreender a figura incógnita – seja por meio das categorias tradicionais da narrativa, seja por meio da teoria do arranjador – não esgotam as possibilidades interpretativas do romance. Ao final da *Crônica da casa assassinada*, o leitor percebe que a obra não se encerra, que nem todos os segredos vêm à luz, que algumas perguntas continuarão sem respostas, pendendo mudas das bocas abertas. O enredo oculto permanece como território a ser explorado, tensionando os registros dos narradores-personagens e apontando para o processo mesmo de escrita e montagem do romance.

ano de 1956: “Novembro começa, e o meu livro (Crônica) sem terminar. No entanto, lanço no papel, descuidadamente, as primeiras linhas de Glael”. Cf. CARDOSO, Lúcio. *Diários*. 2012, p. 421.

CONCLUSÃO

Ao se debruçar sobre o romance *Crônica da casa assassinada* a crítica literária cardosiana concentrou suas investigações na polifonia encenada na alternância das dez vozes narrativas que compõem a obra. Esta polifonia foi interpretada à luz tanto de procedimentos do realismo formal quanto da libertação que o modernismo brasileiro operou no uso da língua. Diversos leitores da obra esperaram encontrar variações no uso formal da língua em cada um dos dez narradores-personagens; no entanto, Lúcio Cardoso, muito avesso ao uso referencial da linguagem, de certa forma planifica as vozes narrativas: todas as personagens – da governanta ao adolescente de quinze anos, do médico ao farmacêutico – escrevem de maneira similar.

A planificação de estilos figurada numa linguagem que desconhece as especificidades de gênero e classe foi interpretada pela crítica como extensão de uma vontade autoral: o pulso firme de Lúcio Cardoso que, não contente em *criar* suas personagens, se infiltra em seus pensamentos e dita suas palavras. No entanto, deslocando-se o foco interpretativo centrado na noção de narrador/voz narrativa para a de gênero textual, pode-se observar no romance o fato de que, se no manejo da voz que enuncia os narradores parecem planejados, é no âmbito das formas que as personagens se individualizam e se verticalizam. Os diversos tipos textuais incorporados à estrutura do romance colocam este gênero literário – uma forma amorfa e onívora – em diálogo com as convenções de outras modalidades e formas textuais.

O uso dos diários no romance serve como boa fonte de exemplificação. Duas personagens valem-se do gênero, cujos fragmentos de diários serão incorporados ao romance: os do adolescente André (onze capítulos) e os da governanta Betty (cinco capítulos). Escrita do cotidiano, expressão da subjetividade, relato da degradação e do declínio familiar, o diário é mobilizado para a construção das cenas, para o desenvolvimento da ação, mas também como uma instância de análise e como espaço destinado à introspecção das personagens. Assim, observa-se que o autor evita mobilizar o gênero em seu uso realista, deslocando o gênero para as fronteiras do drama e mesmo da lírica – sobretudo nas passagens em que, abandonando o exercício de narrar e descrever, ou mesmo a veracidade do depoimento pessoal, os narradores põem-se a reconstruir situações extremas a partir de imagens poéticas.

O diário permite o confronto do individual com o coletivo, o registro da subjetividade e da interioridade redigido ao lado da descrição do cotidiano. Como escrita do cotidiano, o ponto de ancoragem do diário é o tempo presente. No entanto, à medida que se acumula a escrita ao longo de um determinado período de tempo, ele se converte em um documento privilegiado de investigação do passado, o registro contundente de um tempo morto e em vias de esquecimento.

O gênero epistolar também possui uma função importante na economia do romance. As cartas aparecem na obra de duas maneiras. A primeira cria um efeito documental na narrativa e ocorre quando ela aparece dentro da função que lhe é inata: uma mensagem transmitida de um emissor a um receptor. O conteúdo destas cartas revela estratégias de mobilização, manipulação e formas de apelação. A segunda maneira é o caso dos capítulos intitulados “Confissão de Ana”. Em princípio, trata-se de uma longa carta de Ana dirigida ao Padre Justino, contando a sua versão da história das brigas familiares. Mas a carta também atua como momento de escrita de si: por vezes Ana esquece-se do seu interlocutor e projeta sua subjetividade no próprio processo de escrita.

O uso da forma epistolar e da incorporação de diários no romance não é um procedimento novo, podendo ser localizado já nas obras iniciais de consolidação do gênero no século XVIII⁸³. Um dos aspectos característicos do realismo formal é a construção de narrativas que se passam em ambientes específicos e com personagens específicos. A perspectiva biográfica segue a duração do tempo, permitindo acompanhar o desenvolvimento da identidade pessoal a partir da experiência. Na *Crônica da casa assassinada*, diário e cartas ultrapassam função realista, no sentido de precisar a narrativa no tempo e no espaço; os gêneros são evocados a partir de elementos e convenções mínimas que fornecem ao leitor balizas de interpretação, impedindo que cada capítulo caíam na indistinção formal. Mas a função destes gêneros é menos contar cronologicamente a saga familiar e mais realizar uma pesquisa da vida interior das personagens, as relações humanas e a ética social captada através do “registro sutil das subjetividades”, como aponta Sônia Brayner⁸⁴.

Nos seus estudos sobre o romance, Mikhail Bakhtin aponta que uma de suas principais características é a forma híbrida, podendo ser constituído a partir da junção e mesmo fusão de diversos discursos sociais em sua estrutura – natureza pluridiscursiva. A

⁸³ WATT, Ian. op. cit.

⁸⁴ BRAYNER, Sônia. *A construção narrativa: uma gigantesca espiral colorida*. In. CARDOSO, Lúcio. *Crônica da casa assassinada*. op.cit.

multiplicidade de gêneros mobilizados na constituição do romance vai ao encontro do conceito bakhtiniano de romance polifônico, menos pela encenação de uma multiplicidade de vozes e foco narrativo do que pela articulação e orquestração de diversos gêneros literários e textuais. A polifonia dos capítulos converte-se em polifonia das formas, produzindo uma obra cuja aura será sempre a de obra inacabada – segredos por se revelar – e de simultaneidade temporal que ultrapassa o presente da narração.

Esta ideia vai ao encontro da noção de Michael McKeon, que postula que o romance é um gênero imperialista – ele exerce força e pressão sobre outros gêneros; ou ainda um parasita, que sobrevive a partir do vigor de outras modalidades discursivas que não a sua⁸⁵. Na *Crônica da casa assassinada* podemos observar como contribuem para a economia do romance diversos gêneros textuais que ora apontam para um esforço de compreensão da totalidade, ora estão centrados na individualidade e na pesquisa da subjetividade. O conflito de vozes encenado na narrativa aponta também para as tensões que organizam a sociedade e que são matéria de exploração do gênero romance. Os gêneros textuais, ao mesmo tempo em que informam e fundem-se no gênero romanesco, também pressionam o gênero a partir de suas modalidades discursivas. Orquestrados na narrativa de forma a constituir uma unidade – a obra *Crônica da casa assassinada* – estes gêneros também servem como índices para pensar os problemas estéticos e históricos do tempo, permitindo vislumbrar o momento em que ficção e história se tangenciam.

O projeto estético de Lúcio Cardoso e dos escritores intimistas da geração de 30, longe de estar alijado da história, encontra-se profundamente marcado pelo espírito de sua época. Face a um mundo em constatação de transformação, em que a realidade não se apresenta mais como uma totalidade ao sujeito, a geração de 30 revisitou criticamente o realismo, buscando novas formas de apreensão e representação. A lição que as obras literárias oferecem ao leitor atento vai para além da separação assentada em um binarismo político: escritores neorrealistas construíram obras em que o intimismo e a exploração da subjetividade são motores constitutivos da narrativa (do qual o exemplo mais bem realizado é *S. Bernardo*, de Graciliano Ramos). Por sua vez, também os escritores intimistas, ao abordarem as histórias de pequenas cidades do interior, esquecidas pela modernidade e convivendo de forma mais ostensiva com as estruturas arcaicas, abriram um novo campo de exploração para o romance nacional (como *A menina morta*, de Cornélio Penna).

⁸⁵ MCKEON, Michael. *Virtual reality: the 17-18 century origins of a modern phenomenon*. Conferência de abertura da disciplina “O romance como crise e as crises do romance”, proferida em 10 de março de 2017.

A natureza profundamente social do romance tem sido a razão de sua existência e de sua constante mutação e mesmo renovação. A partir deste olhar para o conjunto romanesco de Lúcio Cardoso podem-se vislumbrar os problemas não apenas da geração de 30, mas também dos resíduos da configuração do sistema literário brasileiro, os dramas das influências, as tensões entre matéria nacional e forma europeia que ainda continuam pautando o debate sobre o gênero.

Buscando ir além da dicotomia redutora que separa a produção romanesca da geração de 1930 entre regionalistas e introspectivos, Alfredo Bosi⁸⁶ oferece uma nova maneira de pensar o conjunto dos romances produzidos no período, segmentando-os a partir da relação do herói/mundo, da captação e representação do ambiente, do andamento da ação narrativa. Lúcio Cardoso, comumente classificado pela crítica como romancista introspectivo e intimista – sobretudo por conta dos romances produzidos na década de 30 – continua, vinte anos depois, explorando a subjetividade de suas personagens. No entanto, a *Crônica da casa assassinada*, pelo multifacetado jogo de encenação de vozes advindas de lugares sociais distintos, oferece um panorama mais complexo do tecido social, daí este romance da decadência não poder ser lido apenas como dramas individuais das personagens, mas precisam ser apreendidos também nas suas dimensões de classe, de gênero e de raça.

A dimensão introspectiva da *Crônica da casa assassinada* é facilmente percebida pelos leitores. Diversos gêneros da intimidade são mobilizados para a construção da narrativa, toda ela um emaranhado de registros escritos que dão conta do andamento do enredo, mas que também se perde em memórias, divagações e sondagens espirituais. Os dramas do tempo histórico aparecem atenuados e representados ora como conflitos individuais, ora como conflito entre personagens. É só por meio da análise de cada registro escrito de determinado narrador-personagem, confrontado com um outro ponto de vista conflitivo com o seu, que as tensões ultrapassam a dimensão individual e atingem a social, espaço da tensão crítica.

A decisão de trazer para o centro da narrativa a casa – a chácara dos Meneses – traz concisão para o painel social. O ambiente das pequenas cidades mineiras, prósperas no período imperial e começo da República, mas que perderam o prumo e o rumo depois

⁸⁶ BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. 49ª ed. São Paulo: Cultrix, 2013. Cumpre ressaltar que esta proposição de Bosi é baseada nos estudos sobre o romance moderno de Lucien Goldmann a partir de uma crítica dialética, que pressupõe “a existência de homologias entre a estrutura da obra literária e a estrutura social, e, mesmo grupal, em que se insere o seu autor” (p. 417).

das sucessivas transformações políticas e econômicas, fazem coabitar no mesmo espaço a grandeza do passado e a decadência do presente. Ela permite também vislumbrar algumas tentativas de homologia no romance. Personagens, chácara e cidade, representariam respectivamente a família, a classe e o país. Diz Lúcio Cardoso: “Através da cidade, o mito de um país agonizante. Nessas lutas sem trégua, a descrição de sentimentos envenenados que corroem o espírito desse país, que o torna inerte e sem viço para o futuro” (CARDOSO, 2012, p. 334).

Espaço da estagnação, tempo da decadência. Alfredo Bosi destaca que os romances que conseguem atingir uma dimensão crítica são aqueles que revelam “as graves lesões que a vida em sociedade produz no tecido da pessoa humana: logram por isso alcançar uma densidade moral e uma verdade histórica muito mais profunda”⁸⁷ (2013, p. 419). Sem dúvida, com a *Crônica da casa assassinada* Lúcio Cardoso conseguiu oferecer um retrato dramático do processo de desaparecimento de uma classe social. Mas esta classe não habita só no mundo, convivendo com uma rede intrincada de sujeitos que, como tais, precisam ser explorados em suas complexidades e contradições em termos de representação literária. O problema reside, portanto, no fato deste romance da decadência apreender apenas um dos lados do processo histórico. Betty e Anastácia são personagens fracas porque esgotam sua função no preenchimento do enredo, o que resulta no apagamento de suas contradições constitutivas em prol do drama familiar.

A dicotomia que marca a produção romanesca dos anos 1930 no Brasil precisa ser reavaliada, especialmente as categorias postuladas pela historiografia literária para interpretar as obras a partir de um binômio opositivo: romance social *versus* intimismo. O binômio é eficaz no sentido de permitir uma homologia entre objeto literário e as relações sócio-históricas presentes no tema e na forma – mas isto só para aquelas obras mais significativas de cada corrente. À medida que o leitor se aproxima das margens dos subgêneros, e mesmo das transformações que os autores imprimem ao seu processo de escrito com o passar dos anos, o binômio enfraquece-se e deixa de dar conta do movimento dinâmico dos textos e da sociedade.

Se o tema do mal, da decadência, do pecado e dos conflitos familiares são uma espécie de constante na produção cardosiana, pudemos observar ao longo desta dissertação que a investigação formal também sempre esteve na ordem do dia para o escritor. A natureza polígrafa de Lúcio Cardoso, que experimentou diversas formas e

⁸⁷ Op. Cit.

técnicas artísticas, muitas vezes misturando linguagens diferentes para criar uma nova, resultou em um dos conjuntos artísticos mais singulares da literatura brasileira moderna.

Como vimos ao longo da pesquisa, Lúcio se valeu da sua própria vida íntima, das histórias familiares, da pesquisa social, da sondagem interior e da inquietação religiosa para construir suas narrativas. Se a criação das “imagens obsedantes” (na expressão de Mario Carelli) singulariza sua prosa, também as suas técnicas narrativas são fatores característicos de seu estilo. O mergulho na subjetividade das personagens, a construção de um enredo temporalmente dividido e a incorporação na estrutura do romance de diferentes tipos textuais chamam a atenção para um escritor marcado pelo sentimento de inquietude e de permanente renovação de seu processo criativo.

A criação do arranizador é uma das marcas de processo de constante pesquisa e de transformação de seu próprio ofício. Lúcio não teme a narrativa fragmentada, a temporalidade truncada; não teme construir um romance que termina sem conclusão, deixando para o leitor uma obra enigmática, sempre à procura de novos leitores que se comprazam na gratuidade que só um livro aberto pode oferecer.

APÊNDICE

Em 1991 foi publicado, pela Coleção *Archivos*, uma edição crítica do romance *Crônica da casa assassinada*, de Lúcio Cardoso, coordenada por Mario Carelli e com estabelecimento de texto de Júlio Castañon Guimarães. Além de disponibilizar um amplo aparato crítico, a edição apresenta também a transcrição dos manuscritos e datiloscritos da obra, integrantes do Setor de Literatura Brasileira da Fundação Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro. Os manuscritos e datiloscritos do romance estão catalogados junto ao Arquivo Lúcio Cardoso, que reúne documentos doados à fundação em 1972 por Maria Helena Cardoso, irmã do autor. A edição crítica ganhou uma segunda edição no ano de 1996, não havendo modificação no conjunto, com a única diferença de alteração na qualidade do papel e na imagem de capa.

Para a realização da edição crítica do romance, Júlio Castañon Guimarães tomou como texto-base a primeira edição da obra, publicada em 1959 pela Editora José Olympio, descartando tanto as edições publicadas após a morte do autor (em 1968), quanto à segunda edição do romance (publicada em 1963) e uma terceira edição de data aproximada de 1966. Guimarães esclarece, na sua “Nota filológica”⁸⁸, que, em 7 de dezembro de 1962, Lúcio Cardoso sofreu um derrame cerebral, que, além de torná-lo afásico, impediu-o de continuar a escrever, posto que parte de seu corpo ficou paralisado⁸⁹. Assim, a segunda e a terceira edição do romance não contaram com a participação do autor durante a preparação editorial da obra.

Além da apresentação de um novo texto estabelecido, cotejado com o texto-base da primeira edição do romance, a edição crítica apresenta a transcrição de um conjunto de variantes integrantes do Arquivo Lúcio Cardoso. Guimarães destaca que o conjunto dos originais do romance é 634 fólios, sendo que deste total, 574 puderam ser transcritos e integrados à colação integrante da edição crítica. A colação é composta por seis lições: três manuscritos, designados como *ms1*, *ms2* e *ms3*; e três datiloscritos, designados como *ds1*, *ds2* e *ds3*. totalizando um conjunto de 574 fólios. A edição crítica apresenta também um Apêndice, que reúne 9 fólios ocupados por paratextos.

⁸⁸ GUIMARÃES, Júlio Castañon. *Nota filológica: procedimentos de edição*. In: 2ª ed. Madrid, Paris, México, Buenos Aires, São Paulo, Rio de Janeiro, Lima: ALLCA XX / Edusp, 1996. Edição crítica coordenada por Mario Carelli. (Colección Archivos, nº 18).

⁸⁹ Apesar de não mais conseguir escrever à mão textos longos, durante seu processo de reabilitação do derrame, Lúcio se dedicou à pintura e fazia exercícios para tentar recuperar a função motora do seu lado direito do corpo. Beatriz Damasceno possui um belo livro sobre essa difícil fase da vida do escritor, reunindo um rico material gráfico que mostra o desejo incansável de Lúcio de continuar a se expressar por meio da arte. Cf. *Lúcio Cardoso em corpo e escrita*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012.

Destaca-se também que não existe nenhuma das seis lições apresenta a totalidade do romance: há capítulos que possuem mais de uma variante, enquanto outros estão incompletos devido ao extravio de fólhos. Cássia dos Santos apresenta a hipótese de que *ms1* e *ms2* são variantes complementares: com exceção dos capítulos 1 e 2, que apresentam variações tanto em *ms1* quanto em *ms2*, todos os demais capítulos que figuram no primeiro manuscrito não figuram no segundo⁹⁰.

Cumprir destacar também que não se pode estabelecer uma cronologia dos manuscritos e datiloscritos, fato atestado por Júlio Castañon Guimarães, que estabeleceu o texto, e por Cássia dos Santos, que lançou mão da crítica textual para estudar os manuscritos do romance (confrontando-os com a edição crítica). Castañon aventa a possibilidade de existir ainda duas lições hoje perdidas: “a que antecedeu a lição mais remota subsistente [*ms1*] e a eu se seguiu à última lição subsistente anterior à publicação” (1996, p. XXXII).

*

No apêndice a seguir estão reunidas as notas de pesquisa realizadas a partir do cotejo da edição “definitiva” do romance (isto é, a primeira edição da *Crônica da casa assassinada*, publicada em 1959 e que serviu de texto-base para a edição presente na edição crítica) com as variantes incorporadas na colação da edição crítica. Da totalidade de variantes, selecionamos aquelas em vislumbramos a presença do arranizador, tal como foi apresentado no segundo capítulo da dissertação. Para cada uma dessas ocorrências, construímos uma “nota de pesquisa”, levantando hipóteses sobre o momento em que processo de criação da figura do arranizador, suas figurações nos manuscritos ficcionais ou os momentos em que sua atuação se aproxima da pressão autoral.

As análises não seguem a ordenação dos capítulos; preferimos antes agrupar os capítulos de cada um dos narradores a partir de uma determinada modalidade textual. Em virtude disso, as duas primeiras análises se concentram na forma diário (de André e de Betty); em seguida, passamos ao livro de memórias de Timóteo e as narrativas do Farmacêutico, do Médico e do Padre Justino; depois entram as correspondências de Nina e Valdo, seguido da confissão de Ana (que é, na verdade, uma troca epistolar com o Padre

⁹⁰ Cf. SANTOS, 2005, p. 148.

Justino). Por fim, analisamos os depoimentos do Coronel e do Padre Justino e terminamos com o pós-escrito do Padre Justino.

LIÇÕES E CONVENÇÕES

Manuscritos:

ms1: Capítulo do 1º ao 39.

ms2: Capítulo 1, 12, 16, 32, 33, 34, 35, 36, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51 53, 54 e 56;

ms3: Capítulos 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 49, 50.

Datiloscritos:

ds1: Capítulos 1, 2 e 3.

ds2: 1, 2, 4, 5, 6, 7, 11, 13, 14, 27, 34, 53, 54, 55 e 56.

ds3: 52.

Convenções:

[] comentário ou acréscimo do editor do texto

[...] ilegível

([]) rasurado

([...]) rasurado ilegível

/ - / acrescentado na entrelinha ou superposto

([]) acrescentado na linha e rasurado

([...]) _ acrescentado na linha e ilegível

/ mudança de linha

// mudança de linha com espaço interlinear maior

§ parágrafo

* indica o ponto em que ocorre a variação

Numeração e sobrescrito:

Numeração e sobrescrito foram registrados exatamente como se encontra na edição crítica do romance. De forma a facilitar o confronto do texto transcrito com o texto estabelecido e as variantes presentes no romance, cada nota de pesquisa é antecedida por um indicativo da numeração da página de onde o fragmento foi retirado. O texto estabelecido ficará sempre posicionado na coluna esquerda e as variantes, quando houver, serão registradas na coluna direita.

Análises – Diário de André

Capítulo: “1. Diário de André”

- Pág. 5

Texto estabelecido	Variantes
1 ^a / DIÁRIO DE ANDRÉ / (conclusão) // § 18 de... de 19... – (... meu Deus, que é a morte?	^a <i>ms1</i> : 1 // Diário de André (I) // 1º de ... X 19... – Vaguei todo o dia, sem coragem para ^a <i>ds1</i> : 1 // DIARIO DE RINTON (I) // 18 de... de 19... – Durante o dia inteiro ^a <i>ds2</i> : 1 // DIÁRIO DE ANDRÉ (I) // 18 de... de 19... – Durante o dia inteiro ^a <i>ms2</i> : – 1º capítulo – // Um rasgo de humildade me atravessou e eu abaixei a cabeça, os olhos nublados de lágrimas: meu Deus,

Nota da pesquisa:

Em relação à organização das diversas partes que separam os capítulos da *Crônica da casa assassinada*, observa-se que enquanto no *ms2* o autor ainda utiliza o substantivo “capítulo” para nomear cada um dos segmentos que compõem o romance, nas outras variantes o termo é suprimido, restando apenas o numeral. Outra característica de *ms2* é a ausência da data, presente nas demais variantes.

Nas demais variantes, cada um dos capítulos que compõem a *Crônica da casa assassinada* serão nomeados a partir de uma estrutura fixa: a) primeiro, a presença de um algarismo, indicando uma sequência de leitura que vai do número 1 ao 56; b) o nome do registro escrito (geralmente o gênero textual); c) o autor do registro escrito, correspondente a um dos dez narradores-personagens; d) um algarismo romano indicando uma subdivisão dentro do registro do narrador-personagem; e) ocasionalmente, a indicação entre parêntesis de que o capítulo é uma continuação de uma parte indicada pelo algarismo romano.

O *dsI* é a única variante que aponta uma alternativa ao nome da personagem André para Rinton⁹¹. A inclusão da data dá contornos mais definidos ao gênero diário, embora, em todas as variantes em que ela está presente, tenha-se tomado o cuidado de omitir mês e ano da escrita, situando a narrativa em algum momento do século XX. Ainda em relação ao título do capítulo, observa-se que enquanto *msI* e datiloscritos apontam que esta passagem se refere à primeira parte do Diário de André (indicada pelo algarismo romano), o texto estabelecido apresentará a indicação entre parêntesis “(conclusão)”⁹².

À exceção dos datiloscritos, há variações profundas no parágrafo de abertura da obra, o que indica que o método de trabalho de Lúcio, ao passar de uma lição à outra, realiza-se mais no sentido de recriar, do que reescrever e retocar (tal como aponta Guimarães e Cássia dos Santos em suas pesquisas). Destacam-se, no texto estabelecido, dois elementos gráficos que não se encontravam antes nas variantes. O primeiro é o uso de parêntesis; o segundo é a frase iniciada com reticências, que aparecerá ora em começo de parágrafo, ora no final.

• Pág. 6 Texto estabelecido	Variantes
§ ... Durante o dia inteiro vaguei pela casa deserta, sem coragem nem sequer pra entrar na sala	

Nota da pesquisa:

O trecho não apresenta variantes, sendo destacado sobretudo devido ao uso da reticência, que marca o início do parágrafo. Sabendo que os manuscritos ficcionais encenam um processo de reconstituição, uma das hipóteses para o uso da reticência permite inferir que houve trechos do Diário de André deixados de fora da transcrição, ou seja, as reticências poderiam significar supressão de texto por parte do arranjador, a figura que colige e transcreve os documentos.

⁹¹ Uma busca genérica deste nome, estranho à língua portuguesa, aponta para Rinton de Siracusa, poeta que fazia paródia de tragédias [hilarotragédias] no século III a.C.

⁹² Lúcio Cardoso publicou uma prévia deste primeiro capítulo no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, em 27 de abril de 1958, com o intuito de fazer uma divulgação da obra. O trecho é antecedido por uma entrevista do autor para Walmir Ayala. O título é antecedido pela epígrafe que abre o romance e é representado da seguinte forma: “1 // DIÁRIO DE ANDRÉ // (conclusão do romance)”. Conferir: http://memoria.bn.br/DocReader/030015_07/86911.

- Pág. 11

Texto estabelecido	Variantes
§ ... na penúltima noite, como	<i>ms1</i> : [Espaço de uma linha] Na penúltima noite ela <i>ds1</i> : § ... – Na penúltima <i>ds2</i> : § ... [Espaço de uma linha] Na penúltima

Nota da pesquisa:

Comparando-se o texto estabelecido com os movimentos escriturais observa-se que o autor ensaia diversas possibilidades de representação de escrita do diário. Em *ms1* há o uso tradicional da letra maiúscula marcando o início de um novo parágrafo; já *ds1* e *ds2* o parágrafo passa a ser antecedido pelo uso de reticências, seguida de travessão no primeiro caso e de letra maiúscula no segundo. O efeito da reticência aponta para uma escrita fragmentada, André oscilando em sua escrita entre o recordar de acontecimentos passados e a sondagem introspectiva. Mas a reticência também permite inferir um processo de supressão de um fragmento do manuscrito ficcional durante o processo de transcrição.

- Pág. 22

Texto estabelecido	Variantes
§ ... (Naquela noite passei	<i>ms1</i> : Naquela noite

Nota da pesquisa:

O trecho destacado apresenta um processo similar ao trecho destacado da página 6, à exceção do uso de reticências seguido de parêntesis, procedimento ausente de *ms1*. O uso do procedimento parece marcar os sucessivos estados da alma de André, que busca recordar a véspera da morte de Nina em seus mínimos detalhes, incluindo, neste parágrafo, uma perscrutação sobre seus sentimentos em relação ao seu suposto pai, Valdo Meneses e sobre a reação dele em relação à iminente morte de Nina.

- Pág. 23

Texto estabelecido	Variantes
--------------------	-----------

§ ... Ao colocar as flores no seu colo, ela reabriu os olhos e vi então que já pareceria inteiramente ausente deste mundo.	<i>ms1</i> : [Espaço de uma linha] Quando lhe entreguei as violetas, ela reabriu os olhos e vi então que o brilho já se ausentara deles. <i>ds1</i> : [Espaço de uma linha] ... Quando entreguei a ela as violetas, <i>ds2</i> : [Espaço de uma linha] ... Ela reabriu os olhos quando lhe estendi as flores e vi
--	---

Nota da pesquisa:

O trecho analisado é o parágrafo seguinte ao destacado na nota da página 22. Finalizado o parêntesis, a reticência aqui indica a retomada da narração, interrompida no parágrafo anterior por André para uma digressão (em termos de andamento do enredo) em relação ao seu pai.

• Pág. 25 Texto estabelecido	Variantes
esgotado. (Ela, à borda da água, no dia em que, desejando-a tanto, tocou-me os lábios com os dedos, dizendo «Você nunca beijou ninguém...» – ou esse outro dia em que, sentada num tronco abatido, vergastou-me de súbito as pedras, exclamando: «Mas você já é um homem!» E tantas outras lembranças que agora chegam, e iam se multiplicando sob o efeito de um entorpecente, desenlaçando-se como uma gigantesca espiral colorida, e onde avultava sempre, como um sol visto por todos os lados, a sua figura resplandecendo.) / § Ela voltou-se para mim como se também houvesse descoberto meu pensamento. / § – Seria tão bom André, se de novo pudéssemos viver como antigamente!	<i>ms1</i> : passado. § Seria <i>ds1</i> : esgotado. § – Seria <i>ds2</i> : esgotado. / (<i>Rememorar o tempo</i>) / Ela voltou-se para mim, como

Nota da pesquisa:

Neste trecho específico, a análise das variantes dá contorno mais definido ao emprego dos parêntesis no processo criativo de Lúcio Cardoso. Observa-se que em *ds2* o autor deixa uma nota para si mesmo, indicando para uma próxima etapa no trabalho de

criação o acréscimo de mais um fragmento. Este fragmento aparecerá no texto estabelecido como um trecho destacado entre parêntesis em que André vai rememorar o seu primeiro encontro com Nina. Cumpre notar que a cena destaca entre parêntesis é uma versão concisa, reproduzida em detalhes no capítulo “38. Diário de André VII”. O trecho também é significativo por dois outros motivos. O primeiro é a ideia de que o processo de rememorar o passado pode ser metaforizado como uma “uma gigantesca espiral colorida”, imagem que foi utilizada por Sônia Brayner no seu ensaio sobre a construção da *Crônica da casa assassinada*⁹³. O segundo é a imagem solar empregada para designar Nina: um sol “visto por todos os lados”, é como uma metáfora para a própria estrutura narrativa, em que os dez narradores-personagens (incluindo aqui a própria Nina) tentam apreender a fulgurante presença desta personagem onipresente e que paira em todos os registros escritos.

- Pág. 29

Texto estabelecido	Variantes
§ Ajoelhei-me devagar. Com uma força terrível, que uma espécie de ânsia duplicava, obrigou-me a inclinar a cabeça sobre seu peito, a roçar com minha boca seu queixo e seus lábios. Mas pouco a pouco a pressão foi cedendo e, exausta, deixou pender a cabeça de lado, olhos fechados. / /	^a <i>ms1</i> : § Como uma força terrível ela me obrigava a inclinar a cabeça sobre o seu peito, a roçar-lhe o queixo, os lábios... / § Até que, exausta, recaia inerte sobre os travesseiros. / § /
§ A última noite em que a vi... ^a / /	§ A última noite em que a vi... § ... § No corredor distingui um vulto de costas e percebi que era meu pai. <i>ds1</i> : vi... § ... § No corredor distingui um vulto de costas e reconheci facilmente meu pai. <i>ds2</i> : vi... § ... § No corredor distingui um vulto de costas e reconheci facilmente meu pai.
§ Quando soube que Timóteo, meu tio, havia sido retirado da sala, e que esta se esvaziara, para lá me dirigi a fim de dizer aquela que se ia o meu último adeus. Logo no limiar distingui um vulto de costas, e reconheci facilmente meu pai.	

Nota da pesquisa:

A reescrita de Lúcio, além de efetuar pequenas correções, pode ser caracterizada pelo acréscimo – do *ms1* ao texto estabelecido Lúcio acrescentou quase quatro páginas

⁹³ BRAYNER, Sônia. A construção narrativa: uma gigantesca espiral colorida. In: CARDOSO, Lúcio. *Crônica da casa assassinada*. 2ª. ed. Madrid, Paris, México, Buenos Aires, São Paulo, Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX / Edusp, 1996. (Coleção *Archivos*, nº 18). Edição crítica coordenada por Mário Carelli.

de texto. Nesta cena, o autor intensifica a gestualidade de Nina e o contato corporal desta com André, num procedimento que será recorrente no romance de aproximar os estertores da morte da voluptuosidade e da paixão dos amantes. A ocorrência dos pontilhados no manuscrito ficcional de André já aparece em *msI*. Os sinais gráficos são significativos neste trecho: a primeira ocorrência dos pontilhados indica o fim da narração da agonia de Nina, que parece desmaiar nos braços de André. Em seguida há uma frase incompleta, “A última noite em que a vi...”, mas que corresponde a um trecho já narrado por André na abertura deste capítulo, a descrição dos dias 17 e 18, véspera e dia da morte de Nina.

Capítulo: “17. Diário de André (II)”

• Pág. 214	
Texto estabelecido	Variantes
17 ^a / DIÁRIO DE ANDRÉ (II)	^a <i>msI</i> : – XVI – Diário de André (II)

Nota da pesquisa:

Alteração na primeira numeração, indicativa da sequência de leitura, figurada inicialmente em algarismo romano, em *msI* e substituída por uma numeração arábica. Em relação ao segundo número, que indica a parte do diário, o capítulo deveria receber o algarismo romano I, posto que o conteúdo do texto apresenta um recuo temporal de aproximadamente um ano (em relação ao capítulo “1. Diário de André (conclusão)”). Este parece ser um caso em que a constituição da trama, figurada na numeração que indica um percurso de leitura, incide diretamente sobre a transcrição do manuscrito ficcional. Um dado relevante a se observar neste capítulo, especialmente se cotejado em relação ao capítulo “1. Diário de André (conclusão)” é a modificação no uso dos aspectos gráficos na representação do gênero diário. Este capítulo não apresentará reticências nos inícios de frases ou no começo de cada entrada do diário. Emprega-se, agora, datas (relativas apenas ao dia; mês e ano continuam ocultos). Por fim, cumpre destacar que, no texto estabelecido, o capítulo 16 tornou-se parte da primeira narração do Padre Justino.

• Pág. 223	
Texto estabelecido	Variantes

§ Foi a esta palavra que ela me comprimiu com tal força, com tão grande ímpeto, que tive medo de perder o equilíbrio e arrastá-la numa queda. Dir-se-ia que pretendia arrancar-me alguma coisa interior, fundamental como o hálito que eu respirasse. (*Escrito à margem do Diário, com letra diferente*: Só muito tempo depois pude compreender todo o ímpeto que havia naquele gesto: era como um ato de feitiçaria, e o seu esforço, menos pra subjugar-me o corpo, era à alma que se dirigia. Pobre Nina, ainda aqui não havia em sua personalidade senão instinto: no esforço de submeter – o que era para ela como a própria vida – atravessava fronteiras e atingia em cheio o proibido.)

ms1: § Foi a esta palavra que ela me comprimiu com tal força, com tão grande ímpeto, que tive medo de perder o equilíbrio e arrastá-la numa queda. Dir-se-ia que pretendia arrancar-me alguma coisa interior, fundamental. Não sei o que me passou neste instante, mas só muito tempo depois pude compreender todo o ímpeto que havia naquele gesto:

Nota da pesquisa:

Primeira ocorrência no Diário de André da notação em itálico, apontando para o trabalho de transcrição e indicando a presença de uma marginália no manuscrito ficcional. Cotejando *ms1* com o texto estabelecido é possível observar que no processo de reescrita do romance acrescentou-se a notação entre parêntesis. A notação traz dados relativos ao plano do enunciado, isto é, informações sobre o suporte do texto (o caderno, que já recebe o nome de diário; a indicação de que o escrito foi realizado à margem da folha; e ainda uma indicação relativa à caligrafia).

A partir da indicação *letra diferente* pode-se inferir: a) que André revisitou o seu diário, relendo suas passagens e fazendo acréscimos à escrita; b) que há um deslocamento temporal entre a escrita do diário e a reescrita desta passagem, denunciado pela expressão *letra diferente*. A expressão até poderia sugerir que uma outra personagem, que não André, leu o diário do adolescente e fez anotações nas margens, mas isto é imediatamente negado pelo enunciado: o sujeito expresso em primeira pessoa continua sendo o mesmo narrador-personagem, que revisita a sua memória, corrigindo-a com a experiência do transcorrer do tempo.

Descartada a hipótese de intrusão no manuscrito ficcional, *letra diferente* pode ser interpretada então como sinal da passagem do tempo, indicando maturação ou envelhecimento do narrador-personagem: a letra de André, já um homem adulto quando relê seu diário e faz novas anotações nas margens, é diferente de sua letra enquanto adolescente.

- Pág. 225

Texto estabelecido	Variantes
<p>Jamais vira ser tão belo^a, e não era uma beleza isolada, uma soma de seus traços e perfeições – era um conjunto formado de tudo o que participava dela, desde os cabelos, os olhos, a pele, até a menor vibração que escapava do seu ser. Apesar de não ter ido à casa do Barão, devia se achar preparada para a festa, artifício que sem dúvida acrescia a sua fabulosa beleza. <i>(Escrito com letra diferente à margem do caderno: Não hesito em descrever esse vestido, ele se acha incorporado à minha memória e sei que sua impressão me acompanhará para sempre. Devo ir mais longe: sempre que pretendo reviver o que foram os primeiros anos da minha adolescência, reencontro algo caótico, perturbador, mas de onde sobressai, nítido e alado, esse estranho vestido de baile – uma obra-prima de futilidade, de graça, desse nada íntimo e fascinante que estrutura a presença exterior da mulher.</i></p>	<p>^a <i>msI</i>: belo, nem em trajes que parecessem de maior pompa. Apesar de não ter ido à casa do Barão, ela devia se achar preparada para a festa. (Não hesito em descrever esse vestido: sei que sua impressão me acompanhará durante muitos anos e que sempre que pretender reviver o que foram os primeiros anos de minha adolescência, é qualquer coisa caótica, estranha que revejo, mas onde sobressai, como um véo de fantasia e de misterio esse vestido de sêda e gaze: uma</p>

Nota da pesquisa:

A frase entre parêntesis, correspondente a uma marginália do Diário de André, aparece em *msI*, mas é só no texto estabelecido que a notação será inserida. Corroborando o que foi apontado na nota da pesquisa que analisa a página 223, observa-se que no *msI* já havia uma frase entre parêntesis que condensava uma espécie de comentário sobre o vestido que Nina estava usando naquela primeira noite em que visitou André. Sem a notação em itálico, a frase entre parêntesis tem a função de comentário e de reforçar a impressão que Nina causou a André, desencadeando naquela noite, o amor incestuoso entre os dois. No entanto, a notação sugere mais uma vez um grande deslocamento temporal entre a escrita do diário e o acréscimo de texto às margens, corroborado ainda pela mudança no tempo verbal “sempre que *pretender reviver*” (*msI*) para “sempre que *pretendo reviver*” (texto estabelecido). O sentido advindo da mudança do verbo é perceptível: na primeira frase, fala-se sobre um futuro hipotético, ao passo que a segunda aponta para um gesto reincidente de reconstituição do passado pela investigação da memória, memória que subsiste nas características que se depreende e se percebe das

coisas. A marginália aponta para o exercício de reviver o passado pela perquirição da memória.

Capítulo: “20. Diário de André (III)”

- Pág. 242

Texto estabelecido	Variantes
20 ^a / DIÁRIO DE ANDRÉ (III)	^a <i>msI</i> : – XX –

Nota da pesquisa:

Ausência, em *msI*, do nome do capítulo. Em algum momento do processo de pesquisa, as partes recebiam apenas numerações, sugerindo a hipótese de que o desdobramento em gêneros e alternância de vozes tenha sido acrescentado posteriormente, durante as sucessivas reescritas do romance.

- Pág. 253

Texto estabelecido	Variantes
<i>(Escrito à margem do Diário: Tudo já se passou há muito, os casebres não existem mais, o vale é ressecado e triste. Deste alto onde posso contemplar todo o Campo da Cruz Vazia, procuro através da bruma, eu esta sim, é a mesma, os traços do adolescente que fui – e nada sinto, nada ouço, nada vejo porque meu coração já não é leve, e nem a pureza, que outrora foi minha, renova a música daquele momento.)</i>	

Nota da pesquisa:

Este fragmento não possui variantes. O teor do texto reforça o exemplo anterior, indicando que André revisitou seu diário já adulto, num momento em que já não reconhece em si uma suposta leveza ou pureza dos seus tempos de juventude. Porém, o estudioso da obra de Lúcio Cardoso logo reconhece este *Campo da Cruz Vazia*, mencionado no fragmento. Isto porque no espólio do autor há uma narrativa incompleta intitulada justamente *O campo da cruz vazia*, cujo processo de elaboração se iniciou em 1957 (mesmo ano da entrega dos originais da *Crônica da casa assassinada* à editora José

Olympio). O processo de criação desta outra narrativa é mencionado nos *Diários*⁹⁴ de Lúcio Cardoso (hoje publicados em edição crítica realizada por Ésio Macedo Ribeiro). Cássia dos Santos, em seu doutorado sobre a *Crônica da casa assassinada*⁹⁵, destaca que outras narrativas do autor teriam como cenário a cidade ficcional de Vila Velha, o que revela um desejo autoral de criação de um universo ficcional autorreferente. Dentre as narrativas, Cássia dos Santos menciona: *Apocalipse*, *O viajante*, *O menino e o mal*, *Glael*, *Introdução à música do sangue*, *O que vai descendo o rio* e *O riso escuro ou O pavão de luto* e o já mencionado *O campo da cruz vazia* – todas elas inconclusas ou existentes em prototextos. (*O Viajante* foi publicado incompleto e postumamente; *Introdução à música do sangue* converteu-se em roteiro de filme de Luís Carlos Lacerda).

No exemplo acima analisado, a inserção do parágrafo entre parêntesis pode ser interpretada a partir de dois pontos: o primeiro é o adensar da temporalidade narrativa pelo desdobramento da escrita, embaralhando passado e presente – estamos no âmbito do narrador-personagem, no plano da ficção; a segunda é a possibilidade de estabelecer um arco que une *Crônica da casa assassinada* às outras narrativas que teriam como cenário a cidade ficcional de Vila Velha ou mesmo alguns personagens presentes que também figuram neste romance – entramos agora no plano autoral, do autor empírico Lúcio Cardoso. A notação em itálico aponta ainda para a figura do transcritor, que transcreve a marginalia do manuscrito ficcional.

• Pág. 254 Texto estabelecido	Variantes
Paisagem. / / § Eu a vi, finalmente,	

Nota da pesquisa:

Não há variantes. Pontilhado separando um parágrafo do outro. Depreende-se, pelo conteúdo das frases, que o sinal gráfico tem a função de separar temporalmente os

⁹⁴ CARDOSO, Lúcio. *Diários*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012. Organização, apresentação, cronologia, estabelecimento de texto e notas por Ésio Macedo Ribeiro.

⁹⁵ SANTOS, Cássia dos. *Uma paisagem apocalíptica e sem remissão: a criação de Vila Velha e da Crônica da Casa Assassinada*. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, 2005. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/270213>. Acesso: 27 fev. 2018.

parágrafos, uma passagem de cerca de 24 horas entra a ação do parágrafo anterior e o que será enunciado no próximo.

- Pág. 255

Texto estabelecido	Variantes
<p>«É ela» – imaginei comigo mesmo,^a avançando em meio às folhas, com a cautela de quem persegue um rastro. Mais adiante percebi que a porta da sala grande se achava aberta, se bem que não houvesse ninguém na varanda. Subi a escada pé ante pé, e de repente deparei com ela, estendida na rede, imóvel. Tinha o rosto apoiado a um dos braços, os olhos fechados – mas era evidente que não dormia. De longe, encostado à coluna, detive-me a fitá-la. Não era bem a criatura que eu imaginara, mais flácida, mais pálida, e mesmo mais velha de aspecto do que eu supunha. Impulsionou a rede num certo instante, retirando o braço e deixando a cabeça pender para trás. Então a claridade bateu em cheio na sua garganta e na curva dos seios – uma emoção me assaltou, encostei-me à pilastra. Ah, que estranha pena era aquela que agora me pungia? Fixei a vista, procurando ver melhor – e senti que não dependia propriamente daquilo que eu tinha diante dos olhos, mas do que a cercava, aquela piedade que súbito me alcançara. Uma mulher bela, sem dúvida, uma mulher que sobretudo fora bela – mas que nos dava a impressão de carregar uma secreta culpa. Ali se achava ela, e um estigma parecia interditar-lhe qualquer convívio humano. (<i>Anotado à margem do Diário: Só mais tarde vim a compreender; naquele minuto, eu a via isolada como uma ilha, completa e fechada, varrida por ventos que não eram os do nosso mundo. Podia erguer-se, conversar, rir até como toda gente ria – mas um poder qualquer separava-a dos outros, incentivando-lhe esse clarão particular, atormentado, de onde incessantemente estendia as mãos para os que passavam.</i>) Recuei, o coração batendo forte, Jamais vira ser tão solitário,</p>	<p>^a <i>msI</i>: mesmo. Avancei devagar, evitando que a areia rangesse sob meus pés. Um odor de lilazes denunciava o outono. Subi a escada pé ante pé e de repente eu a vi – imóvel, sentada na rêde, o rosto apoiado entre as mãos. Estava sozinha, toda a casa se achava imersa no mais profundo silêncio e eu me detive, o coração assaltado por um penoso sentimento: jamais vira ser mais solitário em minha vida, nem pessoa alguma me parecera mais abandonado e nem mais infeliz. Dir-se-ia um ser marcado por uma fatalidade, por um estigma que lhe interditasse qualquer convívio humano. Essa impressão foi tão poderosa que paralisou-me durante algum tempo – quando ousei avançar ela fez um movimento, e aquela atmosfera, como um segredo oculto novamente, desfez-se como por encanto. Veio ao meu encontro devagar, sorrindo. § – Você</p>

que ansiasse mais por um carinho ou um esforço dos homens. Essa impressão foi tão poderosa que me paralisou durante algum tempo – em torno, a noite ruía com suas miríades de estrelas. / § Quando ousei avançar, ela fez um movimento, abriu os olhos, acabou sentando-se na rede. A atmosfera desfez-se devagar, como uma ameaça que recuasse para a sombra. / § – Quem está aí? – disse. / § Avancei, sem coragem para responder. Ela veio ao meu encontro: / § - Você é André, não é?

Nota da pesquisa:

Neste trecho o cotejo entre *msl* e o texto estabelecido revela que a reescrita de Lúcio se dá mais no sentido de recriação do que apenas de retoque, em um adensamento sobretudo na representação de Nina e no impacto que sua figura causa em André. A notação em itálico sinalizando transcrição não aparece em *msl*; em relação às outras notações, observa-se a sinonímia: de “escrito à margem”, para “anotado à margem”. A expressão “Só mais tarde...” dá conta da noção de deslocamento temporal – o “mais tarde” referindo-se ao momento em que todos os habitantes da chácara têm a certeza do câncer de Nina.

Capítulo: “21. Diário de André (IV)”

<ul style="list-style-type: none"> • Pág. 255 	Variantes
Texto estabelecido 21 ^a / DIÁRIO DE ANDRÉ (IV)	^a <i>msl</i> : – XXI –

Nota da pesquisa:

Ausência, em *msl*, do nome do capítulo (o processo é semelhante ao da nota da pesquisa que analisa a página 242).

<ul style="list-style-type: none"> • Pág. 258 	Variantes
Texto estabelecido <i>(Escrito à margem do Diário, com tinta diferente: Que havia de falso em suas palavras, que existia em seu fervor que não</i>	

consegua me comunicar nenhum entusiasmo, e que visava ela, precisamente, ao dizer aquilo? Não sei hoje, como não sabia naquele tempo. Apenas uma coisa me parece certa: é que então lutava ela para se adaptar a um ritmo de vida que havia perdido, e qualquer coisa, qualquer amizade, servia-lhe como tábua de salvação. Não importava que fosse eu, era até melhor que fosse eu. Necessitava de uma âncora, de uma amarra em terra firme, já que tudo lhe fugia diante dos olhos, hostil, desde aquela monotonia que não conseguia suportar, apesar dos seus esforços, até a lembrança de fatos antigos, que pensara sufocar no fundo da consciência, e que a cada minuto, poderosos, ressurgiam em seu pensamento e até mesmo – por que não dizer? – em sua carne.)

Nota da pesquisa:

Não há registro de variantes. Aqui o elemento que se destaca é a indicação “*com tinta diferente*”, algo que até então não havia aparecido anteriormente no Diário de André. Observa-se que o transcritor considera a modificação na coloração da tinta como um dado objetivo, algo relevante no seu exercício de manuseio dos manuscritos ficcionais. A indicação “*tinta diferente*” parece não ter nenhum desdobramento no âmbito da narrativa e pode ser mais bem interpretada como índice do trabalho da transcrição do que como um dado relevante para o andamento do enredo. Cabe ressaltar que, no conteúdo da marginália, André revê as impressões que havia anotado em seu diário: o distanciamento temporal não corrige as impressões primeiras (“*não sei hoje, como não sabia naquele tempo*”).

Capítulo: “25. Diário de André (V)”

- Pág. 294

Texto estabelecido

25^a / DIÁRIO DE ANDRÉ (V)

Variantes

^a *msl*: – XXVI – // DIÁRIO DE ANDRÉ (V) // (alterar: ele conhece o Pavilhão)

Nota da pesquisa:

Mudança no algarismo e, diferente do que vinha ocorrendo nos capítulos 20 e 21, o capítulo volta a receber a indicação do gênero e autoria em *msI*. O manuscrito do romance apresenta também uma nota de Lúcio Cardoso indicando conteúdo a ser retrabalhado em uma próxima reescrita do capítulo.

Capítulo: “26. Diário de André (V – continuação)”

• Pág. 304	
Texto estabelecido	Variantes
26 / DIÁRIO DE ANDRÉ / (V – continuação) /	<i>msI</i> : [Não traz numeração nem título]

Nota da pesquisa:

Os capítulos 25 e 26 trazem uma particularidade: ambos se referem à quinta parte do diário de André, segmentada em duas partes, a última incluindo – apenas no texto estabelecido – o título com a indicação “continuação”. Júlio Castañon Guimarães, no estabelecimento do texto, anotou: ao final do capítulo 25 há o “espaço de uma linha, ocupada por um traço, segue no ms., sem numeração e sem título, o texto correspondente ao capítulo 26 de A.].” A divisão do texto em dois capítulos distintos é, portanto, posterior ao *msI*. Cabe observar também que no *msI* o espaço de uma linha é preenchido por um traço, ao passo que no texto estabelecido a nova entrada no diário é iniciada por pontilhado.

• Pág. 304-305	
Texto estabelecido	Variantes
§ s/d – Não preciso ir muito longe. Foi dali mesmo, foi a partir daquele beijo, que tudo se transformou. Eu acreditava ter obtido uma vitória definitiva, mas não tardaria a verificar que fora apenas uma coisa passageira, um desses instantes de fraqueza, tão comuns em determinado tipo de mulheres (<i>Escrito à margem do caderno, com letra diferente</i> : Não conhecia, visionava as mulheres. Nina, no	<i>msI</i> : s/d – Foi depois desse beijo que ela tomou a iniciativa de tudo. Estávamos (sic) juntos, sentados ao lado um do outro, e todo o velho mundo desabara os (sic) nossos pés. Ela devia sentir o vento errante e misterioso que nos açoitava, pois sem conter a emoção, murmurou: § - Oh, André, André... § E o meu nome, assim pronunciado, era como se fosse o nome de

<p>entanto, e com assombrosa rapidez, deu-me a sùmula de todas elas.) Não que a partir dali os fatos deixassem de ocorrer como eu havia previsto, como supunha que ocorreriam em relação a qualquer mulher, desde que certas barreiras fossem ultrapassadas – mas porque uma transformação se operou nela, e precisamente aquilo pelo qual eu julgava retê-la, foi o que se alterou, e arrastou-a para longe de mim. Aquele beijo, como um toque mágico, percorreu-a da cabeça aos pés, e ela cerrou os olhos, como se não resistisse à força do que se passava. O choque devia ter sido tão forte que ela procurou lutar, e tomando-me a mão, apertou-a, como se temesse submergir. / § – Oh, André! – exclamou num tom estranho. / § E o meu nome, assim pronunciado, pareceu-me designar um ser ausente, desconhecido de mim mesmo, e que as circunstâncias, inesperadamente, houvessem reinstalado diante de nós.</p>	<p>um estranho, pronunciado pela primeira vez.</p>
---	--

Nota da pesquisa:

Neste capítulo percebe-se a inclusão no texto estabelecido da notação, que não aparecia em *ms1*. Novamente destaca-se a reescrita se dá principalmente no âmbito da recriação. O *escrito à margem* sintetiza uma experiência de vida, denotando mais uma vez que a marginália ficcional adensa a temporalidade da narrativa.

<ul style="list-style-type: none"> • Pág. 312-313 Texto estabelecido	Variantes
<p>(O suor, adivinhei-o nesta noite, aquela espécie de suor – elemento pegajoso, não morno, mas frio como o gelo, e que eu reencontraria mais tarde – ai de mim – nas paredes do seu quarto de morte, absorvendo seu último perfume e sua derradeira vibração – sua exaltação final de ser vivo. O suor – denominador comum desses dois tempos de espanto, criador da barreira de separação, óleo e vento, contra a qual comecei a me debater, desde que me levantei, e ela, isolada, começou a respirar longe de mim, sozinha em sua</p>	

constituição, isolada de nossa fuga, apenas mulher – e adormeceu, exausta, como uma anêmona que se fecha, uma recusa ou uma condenação formulada.)	
--	--

Nota da pesquisa:

O trecho não possui variantes, mas se destaca sobretudo porque o uso dos parêntesis se diferencia de outras ocorrências no Diário de André. Aqui, ele se destaca como uma escrita posterior ao acontecimento narrado, posto que ele estabelece uma aproximação entre o momento de relação sexual entre Nina e André e a futura morte de Nina. Pelo teor do conteúdo, este parêntesis bem poderia ter recebido uma indicação “*escrito à margem*”. Não se pode ter certeza se teria sido uma falha de Lúcio em não acrescentar a notação.

Capítulo: “36. Diário de André (VI)”

- Pág. 375

Texto estabelecido	Variantes
--------------------	-----------

36 ^a / DIÁRIO DE ANDRÉ (VI)	
--	--

	^a ms2: 37 // Diário de André ()
--	---

Nota da pesquisa:

Mudança de numeração das partes. Em cotejando o texto estabelecido com *ms2* observa-se que neste os capítulos ainda não haviam sido rearranjados de forma satisfatória. Mais uma vez percebe-se que o embaralhamento das entradas do diário esteve na mente de Lúcio Cardoso de há muito.

- Pág. 380-381

Texto estabelecido	Variantes
--------------------	-----------

(<i>Escrito à margem do caderno</i> : Tantos anos decorridos, e ainda hoje me assaltam dúvidas: teria ela realmente me amado, ou procuraria em mim apenas a reminiscência de alguém? Ah, o modo como me tateava às vezes, como se tentasse reconhecer por um sinal perdido a face amiga, as palavras que me dirigia nos momentos de entrega, e que eram restos de palavras, fins de	
--	--

frases que pertenciam não ao meu diálogo, mas ao diálogo interrompido com outro, sua insistência em certa espécie de carinhos, em certas expressões de amor, que revelavam uma intimidade, um aprendizado adquirido com alguém que não era eu – e quem então, em que época? Que outro era esse, como vislumbrá-lo através da discrição que ela mantinha sempre? Repito, até hoje não sei ao certo se foi a mim ou se foi a um espectro que ela amou – de qualquer modo, e disto tenho certeza, foi ela a única mulher que eu amei.)

Nota da pesquisa:

Três expressões asseguram o distanciamento temporal que separam a escrita do diário da marginália ficcional: “tantos anos decorridos”, “e ainda hoje” e “até hoje”. A fantasmagoria de Alberto, jardineiro que foi amante de Nina durante a sua primeira estadia na Chácara dos Meneses (e antes do nascimento de André), é trabalhada num crescendo, intensificada nos segmentos V e VI do diário do adolescente. A marginália revela que André jamais chegou a desvendar o mistério de sua filiação, sequer chegando a conhecer a figura de Alberto. Um dado importante observado nos Diários de André: a partir do capítulo 17, sua escrita no diário deixa de receber numeração, recebendo a indicação *s/d* (sem data), um processo que dificulta a marcação temporal da narrativa.

Capítulo: “38. Diário de André (VII)”

- Pág. 396

Texto estabelecido

38 / DIÁRIO DE ANDRÉ^a (VII) // § 5 –
Está consumado: ela partiu.

Variantes

^a *msl*: André (a solidão) // – Está consumado: ela já partiu

Nota da pesquisa:

Em *msl* o algarismo VII é substituído por um subtítulo entre parêntesis. Não há marcação temporal no diário. Cotejando com as variantes de outros capítulos analisados do Diário de André é possível observar uma mudança significativa presente em *msl*: a ausência de numeração indicando a partição da qual o capítulo é integrante, preferindo o

uso de um subtítulo: “a solidão”, indicado entre parêntesis. O subtítulo indica o período recoberto pelo Diário de André: a partida de Nina da Chácara dos Meneses rumo ao Rio de Janeiro. Observa-se também que em ms1 não o diário não recebia uma data de entrada da nova escrita. No texto estabelecido indica-se que André escreveu no dia 5. Até a presente nota da pesquisa, foram observadas duas formas recorrentes de indicação de data no Diário de André: 1) por meio de numeração indicando o dia do mês; 2) por meio da indicação *s/d*, isto é, sem data.

- Pág. 400

Texto estabelecido	Variantes
De repente, e com uma simples pancada, ela me fizera ver a minha dignidade, e do menino que encontrara sentado naquela clareira, fizera de repente um homem um tanto surpreendido ainda, mas já pronto a trilhar o seu caminho. Muitos anos mais tarde, ao lembrar-me desse gesto, sentiria na carne um gosto fremente e voluptuoso – e não raras outras, sem conter a sensualidade atuante no meu ser, era sob a forma brusca e crispada de uma vergastada que ela surgiria, como se um eco longínquo, vindo da infância, repetisse o gosto acre de sua extraordinária descoberta	

Nota da pesquisa:

Este trecho não possui variante, mas é significativo sobretudo o segundo período, iniciado por “Muitos anos mais tarde”. Ora, é preciso lembrar que este capítulo é iniciado com uma data precisa, dia 5, e refere-se aos acontecimentos imediatamente posteriores à partida de Nina da Chácara dos Meneses. A expressão “muitos anos mais tarde”, não só se desloca da matéria narrada como parece vir de um outro tempo, um tempo futuro – o diário convertendo-se em espaço da recordação e da escrita da memória.

Conforme apontamos nas notas anteriores, esta outra temporalidade da narrativa costuma vir destacada entre parêntesis, antecedida pela notação “*Escrito à margem...*”, algo que não ocorre neste trecho, o que compromete a coerência do manuscrito ficcional, apontando para um possível erro de continuidade. A leitura do capítulo 38 oferecerá, em diversas passagens, a sugestão de um fragmento escrito a partir da mistura de dois tempos:

André adolescente e André já adulto, complementando suas primeiras marcações no diário.

- Pág. 404-405

Texto estabelecido	Variantes
<p>§ Sentado sob a árvore, ou noutro lugar que supunha^c isento de qualquer espécie de memória, revivi essas e outras cenas, incansavelmente. Que adianta narrá-las neste caderno? Nenhuma delas, por mais forte que seja, fará reviver o bem que eu perdi. (<i>Escrito à margem</i>: Naquele dia, ao traçar essas linhas, imaginava que a houvesse perdido para sempre. Ainda não estava a par do que se passava. Mas não tardaria muito em comprovar que significado exato tem o «para sempre», quando dito de um modo onde não sobra nenhum lugar para a esperança, nem mesmo a mais remota, se não for esta outra esperança, tão mais desesperada,^a que é aquela feita pela obstinação dos santos e dos loucos.)</p>	<p>^c <i>msI</i>: supunha ([aos]) isento aos meus olhos de qualquer espécie de memória, revivi estas e outras cenas, incansavelmente. Que adianta narra-las agora neste caderno? Nenhuma delas fará reviver o bem que eu perdi. (<i>Escrito á margem</i>: naquele dia, ao traçar essas linhas, eu imaginava que a houvesse perdido para sempre. Mas não tardaria muito em saber que</p> <p>^a <i>msI</i>: desesperada, de que é feita a obstinação dos loucos e dos santos...)</p>

Nota da pesquisa:

As variantes deste trecho pertencem ao *msI*. Na primeira variante há também um erro de acentuação, corrigido na edição publicada. Outra modificação é em relação ao uso de maiúscula no início de frase. Há também a supressão do sujeito da frase (de “eu imaginava” para “imaginava”, depreendido agora apenas da flexão do verbo); e a modificação de “em saber que” para “em comprovar que”, que tem como função intensificar o aprendizado, a comprovação das coisas pela experiência.

A segunda variação também tem função de correção estilística, de forma a tornar a frase mais clara: substitui-se “de que é feita a obstinação” por “que é aquela feita pela obstinação”. Em relação à notação, ela já aparece no *msI*, o que difere muito dos outros capítulos, em que a notação só foi incluída posteriormente.

- Pág. 405-406

Texto estabelecido	Variantes
<p>§ (<i>Escrito^a com a mesma letra à margem do caderno, tinta diferente</i>: Tantos anos</p>	<p>^a <i>msI</i>: (<i>Escrito com ([letra]) a mesma letra á margem do caderno, tinta diferente</i>: §</p>

<p>passados, e eu ainda não esqueci. Amar, amei outras vezes, mas como se fosse um eco desse primeiro amor. Não são pessoas diferentes as que amamos ao longo da vida, mas a mesma imagem em seres diferentes. Também me desesperei de outras vezes, até que me desesperasse não mais do amor, mas do fato humano. E agora que esse pobre caderno veio novamente ter às minhas mãos, entre outros restos dessa casa que não existe mais, digo a mim mesmo que realmente não há grande diferença entre aquele que fui e o que sou hoje – só que, com o tempo, aprendi a domar aquilo que no moço ainda era puro desespero; hoje, calado, sofro ainda, mas sem aquela escuridão que tantas vezes me atirou contra as quatro paredes de mim mesmo, enfurecido – e que no seu desvario era apenas a tradução adolescente desse fundo terror humano de perder e ser traído, que nos acompanha, ai de nós, durante a existência inteira.)</p>	<p>Tantos anos passados, ([eu]) e eu me lembro ainda. Amar, amei outras vezes, mas como se fossem ecos desse primeiro amor. Não são pessoas diferentes que</p> <p><i>msl</i>: que desesperasse</p> <p><i>msl</i>: entre restos</p> <p><i>msl</i>: que não ha realmente grande</p> <p><i>msl</i>: que, ([...]) com o tempo aprendi</p> <p><i>msl</i>: desespero ([, escuridão]) ([...]) – hoje</p> <p><i>msl</i>: mesmo como um ser enfurecido – e que no seu desvario era</p> <p><i>msl</i>: traído que nos acompanha /ai de nós,/ durante a existência inteira.) // (este o fim do capítulo)</p>
---	---

Nota da pesquisa:

O maior número de alterações refere-se a variações estilísticas ou correções gramaticais provenientes possivelmente de uma revisão dos originais. Cabe destacar que já no *msl* aparece a notação do manuscrito ficcional. Esta notação chama a atenção sobretudo para a condição de enunciação de André. Primeiro, ficamos sabendo que o diário voltou às suas mãos, o que significa que quando ele abandonou a chácara após a morte de Nina o caderno foi deixado para trás. Em segundo lugar, a expressão “veio a ter em minhas mãos, entre outros restos dessa casa que não existe mais”, mais encobre do que revela: como o diário retornou às suas mãos? Pelas mãos de quem? Onde ele ficou guardado, posto que a casa “não existe mais”? De que se compõem os restos que retornaram às suas mãos?

Ou seja, todas estas questões apontam para uma figura intermediária, que coletou os registros escritos e, num esforço detetivesco, buscou entrar em contato com as últimas testemunhas vivas da família Meneses. É preciso lembrar também que, ao final da narrativa, após a morte de Ana, a única e última moradora viva, a chácara é invadida pelo

bando de jagunços de Chico Herrera, que termina de arrasar o que estava em vias de ruir⁹⁶. André parece escrever essa nota marginal no diário em um momento posterior a este acontecimento. Por fim, cabe ainda levantar a hipótese de que André releu seu diário, acrescentou notas nas suas margens e posteriormente devolveu o diário à figura incógnita, para que ela pudesse transcrevê-lo e orquestrá-lo com às outras vozes narrativas.

Capítulo: “41. Diário de André (VIII)”

- Pág. 432

Texto estabelecido	Variantes
41 ^a / DIÁRIO DE ANDRÉ ^b (VIII) // § 2 – Finalmente estávamos a sós na sala.	^a <i>ms3</i> : 42 // Diário de André () // – Finalmente estávamos a sós na sala. ^b <i>ms2</i> : André () // – Finalmente

Nota da pesquisa:

Mudança na ordenação dos capítulos e ausência em *ms3* e *ms2* do algarismo indicando a posição da parte no todo.

- Pág. 440

Texto estabelecido	Variantes
§ – De agora em diante estaremos sempre juntos. Espere. Você verá como serei inteiramente sua... /	<i>ms2</i> : §– Mas d’agora em diante, estaremos sempre. Espere e você verá que serei inteiramente sua. [No mesmo fólio, após espaço de duas linhas, segue o capítulo 43, sem numeração e sem título]

Nota da pesquisa:

Uso de pontilhado para indica o fim do capítulo 41. Para a edição crítica, Júlio Castañon Guimarães destaca que, em *ms2*, os capítulos 41 e 43 estão presentes no mesmo fólio, sendo separados apenas pelo espaço de duas linhas. No entanto, o texto estabelecido faz uso de pontilhados, como forma de indicar uma interrupção no Diário de André. Como poderemos observar na próxima nota, o capítulo receberá o algarismo romano IX no título, que, no entanto, recebe também a indicação “Continuação do Diário de André”.

⁹⁶ Chico Herrera é um personagem advindo da narrativa inacabada *Apocalipse*, figurando brevemente na *Crônica da casa assassinada* e que, junto com Donana de Lara, voltará ao universo romanesco de Lúcio, no inacabado *O viajante*. Para saber mais sobre a personagem, cf. SANTOS, 2005, pp. 34-35.

Capítulo: “43. Continuação do Diário de André (IX)”

- Pág. 451

Texto estabelecido	Variantes
43 ¹⁰ / CONTINUAÇÃO DO DIÁRIO / DE ANDRÉ (IX) //	¹⁰ (<i>Apêndice</i>) ms2: [Inicia-se o ms. no meio do fôlio, seguindo-se, separado pelo espaço de uma linha, ao ms. do capítulo 41.] – Esperei – o dia seguinte, o outro, varios dias enfim.

Nota da pesquisa:

Conforme a nota de pesquisa que analisa a página 440, o capítulo 43 inicia-se no mesmo fôlio que o capítulo 41, separado apenas pelo espaço de uma linha. Esta linha, presente no ms2 foi incorporada ao texto estabelecido do romance como uma série de pontilhados. Cabe observar também a variação no título do capítulo. Compare-se, por exemplo, a estratégia utilizada nos capítulos 25 e 26: lá os dois capítulos recebem o mesmo algarismo romano seguido da indicação “continuação”. Nos capítulos 41 e 43, ao contrário, prossegue a sequência indicada por algarismo romano e o indicativo “continuação” desloca-se para o início do título.

- Pág. 455

Texto estabelecido	Variantes
(Apesar de ser um odor de evidente repugnância, não era igual ao que sobreveio mais tarde, durante a sua agonia, e em que fazia sentir, quase palpável, o trabalho de dissolução do tecido humano. Um trabalho ingente, prematuro, como se mãos ciumentas tivessem pressa de desfazer na obscuridade o complicado amálgama que compunha a forma daquela mulher. Não. No instante em que ^b penetrei no quarto, ainda se sentia a presença de um ser intato; no fundo da cama, perfeita na sua existência e no seu conteúdo, jazia a única criatura que me importava, e por quem eu me consumia durante todos aqueles dias. Talvez isto dito assim, não seja muito, pois as palavras nos traem e as expressões	ms3: trabalho da dissolução ms3: obscuridade, o complicado magma que ^b ms3: que eu penetrei no quarto, ainda sentia-se a presença de um ser intato; no fundo da cama, ([ainda composta]) perfeita ms3: importava e por quem me consumia. Talvez isto dito assim não seja muito, ([que]) / <i>pois</i> / as

<p>criam apenas aparências de verdade, mas de que modo traduzir o sentimento que me arrastava à borda daquela cama? Explico, se me for possível: <i>eu</i> não existia, era apenas o componente de uma aliança esfacelada e sem sentido. E quem jazia estendida sobre aquelas cobertas, não era <i>ela</i>, era <i>eu</i>, um eu difuso, separado, em luta contra a escuridão e o terror, mas que ainda assim representava o mais vivo e o mais importante de mim mesmo. Blasfêmia? Escandalizar-se-ão os ouvidos que me ouvem, os olhos que me vêem? Pois eu sentia que não havia espaço livre entre nós dois, que o vento não circulava entre nossos corpos disjuntos, e que amalgamados ou não um ao outro, neste ato de amor que é como um sacramento, constituíamos peças seccionadas da mesma paisagem, e que se procuravam para cumprir a existência uma a que haviam sido destinadas.)</p>	<p><i>ms3</i>: traduzir aquele sentimento que me arrastava á borda de sua cama?</p> <p><i>ms3</i>: o temor, mas</p> <p><i>ms3</i>: ouvem, e se afastarão de mim, do meu pecado, os</p> <p><i>ms3</i>: ato do amor</p> <p><i>ms3</i>: peças /se[c]cionadas/ da</p>
--	---

Nota da pesquisa:

Trecho evidentemente ambíguo: deveria estar indicado com *escrito à margem*, pois, pelo conteúdo, depreende-se que a escrita rememora um evento futuro ao suposto momento da escrita: a agonia final de Nina e sua morte. Seria este parêntesis, portanto, um acréscimo posterior de André que Lúcio Cardoso esqueceu de revisar? Mais à frente nesse mesmo parêntesis, André se perguntará: “Blasfêmia? Escandalizar-se-ão os ouvidos que me ouvem, os olhos que me vêem?” (p. 455). Ou seja, se em diversos momentos André anota em seu caderno que o diário é um escrito que se destina somente a si próprio, aqui o personagem parece tomar ciência de um possível leitor, que o julgará segundo padrões morais estranhos ao seu.

Outra figuração de leitor é evocada na página 461: “(...) que me perdoem a exuberância de minúcias, mas prometi a mim mesmo, a fim de conservar na memória uma imagem perfeita, fazer subsistir do acontecimento tudo o que me fosse possível (...)”. Mais uma vez destaca-se a preocupação com o registro da escrita e com a possibilidade de chocar o leitor do seu próprio diário. A questão talvez seja se perguntar se André está ciente de que o conteúdo de seus diários está sendo coligidos para uma eventual publicação e o quanto isto afeta a sua escrita/reescrita.

- Pág. 456

Texto estabelecido	Variantes
O que existia em mim era apenas um sentimento seco de revolta e de impotência, uma raiva diante de minha impossibilidade em controlar aquilo que eu considerava uma fuga ou deserção. <i>(Escrito à margem do Diário: Outras vezes amei, ou vi amar de um modo violento. E sempre vi alguém se despedir, por temor ou^d fastio, ou por qualquer desses motivos que, nos casos de amor, sempre cria o ponto final. Mas quantas vezes também vi, ante o calor de um sentimento que ainda não* esmoreceu, devorar-se um ser numa doença ou numa agonia de quem ninguém sabe a origem, mas cuja razão latente está na impossibilidade** de uma entrega total? A fuga, a deserção existem. São fatores inerentes ao medo humano.)</i>	^c <i>ms2^a</i> : deserção. (Escrito á margem do caderno: Era uma fuga uma deserção. Outras <i>ms3</i> : deserção. (Escrito á margem do Diário: Outras ^d <i>ms2^a</i> : ou por desinteresse – mas quantas vezes também não vi, ante o calor de um sentimento que não esmaece, devorar-se o ser numa doença ou numa agonia que ninguém sabe a origem, mas cuja razão está latente na ([...]) impossibilidade total de se entregar? A <i>ms3</i> : ou por fastio, ou ([porq]) por * <i>ms3</i> : não esmaeceu, devorar-se o ser ** <i>ms3</i> : impossibilidade total da entrega? A

Nota da pesquisa:

Observa-se em *ms2^a* e *ms3* a oscilação na notação indicativa do manuscrito ficcional, indicando “caderno” no primeiro caso e “diário” no segundo. A passagem também se refere a um momento posterior ao da escrita do Diário, apontando para um André já adulto, comparando suas experiências de adolescente às outras vividas ao longo da vida.

- Pág. 461

Texto estabelecido	Variantes
Deitei-me ao seu lado – que me perdoem a exuberância de minúcias, mas prometi a mim mesmo, a fim de conservar na memória uma imagem perfeita, fazer subsistir do acontecido tudo o que me fosse possível – e imóvel, prestei atenção durante algum tempo ao modo intermitente como respirava.	

Nota da pesquisa:

O trecho destacado não possui variantes, mas ele é um indicativo tanto da mudança temporal, quanto da função que o Diário toma tanto para o personagem quanto

para o leitor. Inicialmente, André anoitou que o seu caderno tinha como finalidade a “descrição de minhas próprias emoções” (CARDOSO, p. 310), ou ainda, um espaço de manutenção e projeção da memória, posto que para ele apenas uma coisa não o “deixa soçobrar: a recordação” (CARDOSO, p. 397). O passado converte-se em palavras, vertidas na página em branco que se transforma num exercício de vir a ser: André é porque escreve, porque recorda.

À medida que rememora, sua escrita se torna mais febril e, como observa-se nesta passagem, o diário deixa de ser mero espaço de escrita do dia a dia para se converter em espaço de conservação da memória, com o objetivo de “fazer subsistir do acontecido tudo o que me fosse possível”. Antecipando a mórbida cena do seu último encontro sexual com Nina – esta já agonizando da doença ao ponto de chegar a desfalecer – André alerta seus futuros leitores: “Dirão aqueles em cujas mãos tombar um dia este caderno: delírio, mocidade.” (CARDOSO, p. 461).

Escrever é, para André, presentificar tudo aquilo que só não desapareceu completamente porque ainda subsiste no seu exercício de recordar, isto é, de escrever e reescrever em seu diário. Destaca-se também no trecho na tabela o pedido de desculpas antecipado pelo que será descrito a seguir, quase como se André temesse ofender um suposto leitor (e aqui, mais uma vez o diário desloca-se do espaço da escrita para si para o espaço da escrita para o outro).

Capítulo: “48. Diário de André (X)”

- Pág. 489

Texto estabelecido	Variantes
48 ^a / DIÁRIO DE ANDRÉ (X) // Ao ouvir as palavras de Ana, anunciando que ela havia morrido, não acreditei, e corri ao quarto onde já não ia desde algumas horas. Via-se que acabava de receber a extrema-unção,	^a <i>ms2</i> : Diário de André (I) // a ultima noite em que a vi, ela acabava de ([<i>tomar</i>]) receber a extrema-unção. Na

Nota da pesquisa:

Mudança significativa do *ms2* para o texto estabelecido, principalmente em relação à disposição do texto na página, que aparece representada por um recuo preenchido por pontilhados. Tal como se observa em *ms2* esta deveria ser a primeira parte do diário de André, antecedendo inclusive os acontecimentos presentes no capítulo 1 do

texto estabelecido. Outra mudança significativa é o uso do pontilhado que parece não mais indicar linha em branco, mas indicar supressão de parte da frase. Se lembrarmos que no capítulo 1 os pontilhados aparecem duas vezes em trecho analisado da página 24. Lá, como aqui os pontilhados parecem indicar supressão de parte do Diário de André no âmbito de uma transcrição do manuscrito ficcional.

• Pág. 493 Texto estabelecido	Variantes
(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 afinal fazia vir à tona, e que permanecera soterrada durante todo este tempo, afundada em seu mistério, em seu desespero, e na lembrança das vezes que assim também estremecera de amor – de um outro amor. Finalmente eu a surpreendia, como se surpreende um animal na armadilha: sem forças para soffrear 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 como suava naquele momento um outro suor de morte, que suava 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 desgraça da forma daquele amor que me consumia.)	

Nota da pesquisa:

Neste último trecho do último capítulo do Diário de André observa-se mais uma vez o uso de parêntesis sem notação em itálico indicando a presença de marginália ficcional. Também aqui, a partir do conteúdo depreende-se que André escreve em um

tempo posterior aos acontecimentos narrados na escrita do diário. Cumpre observar que este capítulo não apresenta marcações temporais.

Análises – Diário de Betty

Capítulo: “4. Diário de Betty (I)”

- Pág. 51

Texto estabelecido	Variantes
4 / DIÁRIO DE BETTY (I)	<i>msI</i> : – IV – // DIÁRIO DA EMPREGADA

Nota da pesquisa:

Em *msI* a personagem Betty era referida apenas pela função que desempenhava na Chácara dos Meneses: uma empregada. No entanto, pode-se levantar a hipótese que, à medida que a narrativa *Crônica da casa assassinada* ia ganhando forma, Lúcio Cardoso deve ter se visto obrigado a desenvolver melhor a personagem, de forma a tornar mais verossimilhante a sua atuação e influência junto a determinados personagens.

Em mais de um momento na narrativa, os vários narradores-personagens mencionam a presença de empregados na Chácara, mas Betty se diferenciara dos demais porque, ao contrário destes – que se atém ao espaço da cozinha – Betty terá seu próprio quarto e circulará sem grandes embaraços pelo espaço da chácara. Com o aprofundamento da personagem, ela ganha na narrativa não apenas um nome, mas também um passado, aliás, difuso: ela descreve a si mesma no seu diário como governanta da família, desde os tempos em D. Malvina, a matriarca dos Meneses ainda estava viva. Valdo, por sua vez, lembra de Betty de maneira diferente: ela teria sido trazida à chácara para ser uma preceptora de Timóteo, encarregada de ensinar-lhe a língua inglesa. Preceptora, governanta ou empregada, o Diário de Betty possui o maior intervalo de tempo recoberto na narrativa, começando com a chegada de Nina à Chácara dos Meneses e terminando com sua morte.

- Pág. 61-62

Texto estabelecido	Variantes
§ 21 ^a – Creio que fui eu a primeira pessoa a vê-la, desde que desceu do carro e – oh! – jamais, jamais poderei esquecer a impressão que me causou. Não foi um simples movimento de admiração, pois já havia deparado com muitas outras mulheres belas em minha vida. Mas	^a <i>msI</i> : 21 – Eu a vi desde o primeiro instante, assim que desceu do carro e oh! jamais, jamais mulher alguma pareceu-me mais bela. (Ainda hoje passado tanto tempo, não creio que tenha ([existido] /acontecido/))

nenhuma como esta conseguiu misturar ao meu sentimento de pasmo essa leve ponta de angústia, essa ligeira falta de ar que, mais do que a certeza de me achar ante uma mulher extraordinariamente bela, forçou-me a reconhecer que se tratava também de uma *presença* – um ser egoísta e definido que parecia irradiar a própria luz e o calor da paisagem. (*Nota à margem do manuscrito*: ainda hoje, passado tanto tempo, não creio que tenha acontecido outra coisa que me impressionasse mais do que este primeiro encontro. Não havia apenas graça, sutileza, generosidade em sua aparição: havia majestade. Não havia apenas beleza, mas toda uma atmosfera concentrada e violenta de sedução^a. Ela surgia como se não permitisse a existência do mundo senão sob a áurea do seu fascínio – não era uma força de encanto, mas de magia. Mais tarde, à medida que se degradou, fui acompanhando em seu rosto os traços do desastre, e posso dizer que nunca houve vulgaridade nem rebaixamento na nobreza de seus traços. Houve uma metamorfose, uma substituição talvez, mas o que era essencial lá ficou^b e, morta, sob seu triste lençol de renegada, ainda pude descobrir o esplendor que vi naquele dia, flutuando, insone e sem guarida, como a luz da lua sobre os restos de um naufrágio.)

ds2: mulher excepcionalmente bela,

ds2: Nota á margem do manuscrito

ms1: que o seu primeiro aparecimento... Não havia apenas graça nos seus movimentos, havia

^a *ms1*: sedução. Mais tarde, á (sic) medida que ela se degradava, fui seguindo em sua([s]) fisionomia os traços desse desastre, e posso dizer que nunca houve uma vulgarização, um rebaixamento na nobreza de suas linhas – houve uma

^b *ms1*: ficou, e ([ainda]) morta, no seu triste lençol de renegada, eu ainda pude descobrir a beleza que naquele dia, desde o primeiro instante, pude ver diante de mim no seu mais completo triunfo...)

Nota da pesquisa:

Com exceção da entrada que abre a narrativa (capítulo 1), as entradas tanto do diário de Betty como o de André indicam apenas o dia do registro, ocultando-se mês e ano. Mas o trecho é significativo pelo que está contido no parêntesis, precedido pela notação “*Nota à margem do manuscrito*”: um novo enunciado interrompe o que vinha sendo transcrito, acrescentando informações que alteram significativamente o tempo da narrativa. Três termos referem-se a um deslocamento temporal: “ainda hoje” e “passado tanto tempo”, além do “mais tarde”; o último refere-se a acontecimentos situados ao longo da narrativa, o lento agonizar de Nina, tomada pelo câncer; já os dois primeiros são de temporalidade indeterminada.

Deste tempo indefinido depreende-se que Betty revisitou o seu diário; a releitura de seu diário ensejou a produção de um novo enunciado com o objetivo de avivar o que foi escrito a partir da intensificação da lembrança convertida em memória. O lirismo dramático da cena contrasta a vida e a morte, a primeira concorrendo com a lenta agonia da doença e chegando até mesmo a se sobrepor às marcas do perecimento de Nina e ao tratamento indigente de seu corpo pela família Meneses.

Sobre a notação é importante observar que ela apresenta um elemento que não apareceu nas notações figuradas no Diário de André: a palavra *manuscrito*. No Diário de André faz-se referência ora ao gênero (*escrito à margem do Diário*), ora ao suporte (*Escrito com letra diferente à margem do caderno*). Já o Diário de Betty menciona a palavra “manuscrito” que funciona não apenas como indício da técnica empregada por Betty para escrever em seu diário, mas também sobre o trabalho de uma figura incógnita que transcreve estes registros escritos deixados pela narradora-personagem.

- Pág. 69-70

Texto estabelecido	Variantes
<p>§ Encaminhei-me para o seu lado e ela me tomou as mãos:^c § – Como tudo começa mal, Deus do Céu. Você não viu como me trataram hoje? § – O Senhor Demétrio é sempre assim – asseverei, tentando um pálido consolo. § Largou-me e deu um pequeno impulso à rede: § – E no entanto, Valdo realmente me disse que era um homem rico, que aqui nesta casa eu não teria necessidade de coisa alguma. Para que fez isso, por que me enganou desse modo? § – Talvez porque não quisesse perdê-la, Dona Nina. E depois, o Senhor Demétrio realmente exagera um pouco as coisas... § Ela tomou-me uma das mãos: § – Estou cercada de inimigos, Betty, mas não quero que você faça parte deles. § – Certamente que não, Dona Nina – protestei com calor imaginando ao mesmo tempo o quanto era bela aquela mulher assim abandonada na rede. (<i>Nota à margem do manuscrito</i>: curiosa impressão a daquela tarde. Havia na varanda um resto de crepúsculo amarelo e quente. Sua palidez, seus cabelos quase ruivos, exaltavam o brilho líquido dos olhos, enquanto as linhas sobressaíam com nítida</p>	<p>^c <i>ms1</i>: mãos. § – Estou cercada de inimigos, disse, e não quero que você faça parte deles. § – Não! Não! – protestei. Não o faria nunca. Mas a senhora não estaria exagerando um pouco? § Ela levantou para mim o rosto onde se viam indícios de lágrimas recentes. § Não, Betty, não estou exagerando, sei muito bem o que digo. § – Mas porque, minha senhora? § – Não sei, respondeu ela como se meditasse, não sei. Talvez tenham medo... § – Medo! – exclamei um pouco chocada com a palavra. § – Sim, medo de que eu tenha um dia um herdeiro para esta Chacara... § Calei-me, tão justa pareceu-me de repente a suposição. O sr. Demetrio, que era ([...]) mais moço do que o sr. Waldo – apesar de sempre ter estado á testa dos negocios, por indiferença deste – perderia todo o direito á chácara, o dia em que o sr. Waldo tivesse um herdeiro. Sim, era bem possível que fosse isto, mas eu ainda não ousava encarar friamente a suposição. § – Não me abandone, Betty, seja minha amiga, preciso da sua amizade – repetiu ela, apertando a minha mão entre as suas. Pelo</p>

impressão de força. No entanto, não poderia dizer jamais que fosse uma beleza completa, um resultado total: a patroa era bela em detalhe, traço a traço, com uma minúcia, um exaspero quase na perfeição dos seus motivos.) – Não o faria nunca – continuei depois de pequena pausa.	menos enquanto eu estiver aqui... § – Não e preocupe, disse eu, serei sempre sua amiga. § Aquelas palavras, no entanto, não eram tão diferentes das que eu ouvira ([dia]) no dia anterior. § Lembrei-me da promessa que fizera ao sr. Timoteo, e, inclinando-me um pouco, murmurei: § – Uma pessoa da mais extrema importancia necessita falar com a senhora. § Eram essas, exatamente, as palavras que ele usava.
--	--

Nota da pesquisa:

Procedimento que já vai se mostrando típico da composição da *Crônica da casa assassinada*: inclusão das notas à margem entre trechos que aparecem nos manuscritos e datiloscritos ocasionalmente separando duas frases que antes apareciam justapostas. Nesta marginalia ficcional Betty reforça a impressão causada pela figura de Nina.

Capítulo: “9. Diário de Betty (II)”

- Pág. 130

Texto estabelecido	Variantes
9 ^a / DIÁRIO DE BETTY (II) ^b	^a <i>ms I</i> : – IX – ^b <i>ms I</i> : DIÁRIO DA EMPREGADA (2º)

Nota da pesquisa:

Variação no uso de algarismos e mudança na construção da personagem, que deixa de ser designada pela função que exerce na Chácara dos Meneses e passa a ser nomeada no título do capítulo.

- Pág. 138

Texto estabelecido	Variantes
(Lembro-me desse detalhe: de repente, como se seu pensamento viajasse uma zona de sombra, seus olhos tornaram-se escuros. E sua voz, abandonando a frivolidade do assunto, também adquiriu repentina gravidade.)	

Nota da pesquisa:

A irregularidade no uso dos parêntesis ocorre de maneira similar àquela figurada no Diário de André. Também aqui o trecho poderia receber a indicação “*escrito à margem*”, posto que a expressão “lembro-me” afasta a escrita do tempo presente do diário, temporalidade reforçada em outras passagens do capítulo com expressões como “hoje”, “desde que ela chegou”, dentre outras.

Capítulo: “12. Diário de Betty (III)”

- Pág. 157

Texto estabelecido	Variantes
12 ³ / DIÁRIO DE BETTY (III)	³ (<i>Apêndice</i>) <i>ms1</i> : – XII – DIÁRIO DA EMPREGADA (III)

Nota da pesquisa:

Mudança no uso do algarismo romano e no título do capítulo.

- Pág. 160

Texto estabelecido	Variantes
(Desde o casamento que o Sr. Valdo morava naquele quarto, o penúltimo do corredor, junto ao do Sr. Timóteo. Possuía uma janela gradeada, bastante larga, e que uma pessoa, do lado de fora, alcançaria perfeitamente com a mão. Explico por quê: construída sobre um declive, a Chácara, ^a muito alta do lado da varanda, ia baixando até o quarto do Sr. Timóteo, o último da escala, e que fazia parede-meia com a cozinha, naturalmente a parte menos elevada da construção. Anoto esses esclarecimentos para que mais tarde, se houver necessidade, possa me lembrar de tudo. Dona Nina, que se encostava sonhadoramente à janela, disse-me quase sem voltar o rosto: «Está vendo, Betty? Há poucos dias achei neste rebordo um ramo de violetas. Quem o teria posto aí?» «Um admirador», respondi, gracejando. Ela fitou-me séria: «Então, Betty, foi admiração que só durou um dia: a homenagem não se repetiu.»)	<p>^a <i>ms2</i>: Chacara, que na varanda apresentava a parte mais alta, ia baixando, até o quarto do sr. Timoteo, que era o último, fazendo parêde com a cosinha – a</p> <p>^b <i>ms2</i>: esclarecimentos, para que mais tarde possa me lembrar de tudo. Dona Nina, que se encostava à janela, disse-me um pouco sonhadora: «Está vendo, Betty? Há poucos dias a [Fim do fólho. Falta pelo menos um fólho seguinte.]</p>

Nota da pesquisa:

Este trecho representado entre parêntesis é significativo porque é o momento em que Betty explicita a finalidade de seu diário. “*Anoto esses esclarecimentos para que mais tarde, se houver necessidade, possa me lembrar de tudo*”. Observa-se, então, que tem menos a finalidade de ser uma escrita de si e mais um registro familiar – Betty ouvindo atrás das portas, dissimulando um serviço doméstico para desvendar mais um segredo... Didaticamente, ela narra não apenas os acontecimentos, mas preocupa-se também em apresentar detalhes dos ambientes.

Capítulo: “12. Diário de Betty (IV)”

- Pág. 271

Texto estabelecido	Variante
23 ^a / DIÁRIO DE BETTY (IV) ^b	^a <i>ms1</i> : – XXIII – ^b <i>ms1</i> : (V)

Nota da pesquisa:

Alteração na forma de numeração do capítulo e no algarismo romano indicativo da parcela do Diário de Betty.

Capítulo: “34. Diário de Betty (V)”

- Pág. 362

Texto estabelecido	Variante
34 / DIÁRIO DE BETTY (V) // § 3	<i>ms2</i> : 35 // DIARIO de Betty – (?)

Nota da pesquisa:

Mudança no numeral que indica a posição do capítulo no todo. Observa-se em *ms2* que o capítulo não apresenta o algarismo romano. O número 3, que indica o dia do mês em que Betty fez anotações em seu diário, não aparece em *ms2*.

Análises – Do livro de memórias de Timóteo

Capítulo: “52. Do livro de memórias de Timóteo (I)”

• Pág. 527 Texto estabelecido	Variantes
52 ^a / DO LIVRO DE MEMÓRIAS / DE TIMÓTEO (I) // Se escrevo isto, é precisamente para lembrar-me dela.	^a <i>ds3^a</i> : DEPOIMENTO DE TIMÓTEO // ... o esforço com que escrevo isto. Pedi a Betty que me trouxesse um travesseiro, apoiando-me nele e esforçando-me para obrigar a mão a escrever, já que todo este lado se acha inteiramente paralisado. Nem sabe que estranha necessidade de comunicação é esta, mas sinto que, ainda que viva muito tempo, possibilidade que me parece bem precaria, talvez seja esta uma das minhas ultimas possibilidades de comunicação, Não quero morrer sem dizer o que penso, e se bem que isto possa custar-me os derradeiros alentos de vida, que importa, alguém virá e encontrará este depoimento entre os meus papeis, e quem sabe, por piedade ou por simples capricho procurá renovar o itinerário disto a que poderei chamar minha pena, e que culminou no dia de ontem de modo tão inesperado e fulminante. § E também se escrevo é precisamente para lembrar-me. [Interrompe-se o ds.] ^a <i>ds3^b</i> : ... Se escrevo isto é ^a <i>ds3^c</i> : Se

Nota da pesquisa:

Observa-se que durante o processo de criação do *ds3^a* o capítulo de Timóteo recebia o nome de “Depoimento”, gênero textual também utilizado pelos narradores-personagens Valdo e Coronel. A noção de depoimento remete à ideia de inquérito: interrogação realizada a uma testemunha sobre ações ocorridas no passado após um intervalo de tempo entre os fatos e a recordação enunciada. O depoimento é a reconstituição por meio de uma narrativa de episódios passados. Na *Crônica da casa assassinada* vamos observar que os depoimentos são realizados de forma indireta, ou seja,

os narradores-personagens produzirão seus depoimentos a pedido de uma figura incógnita que os interpela por meio de missivas.

Este trecho é bastante significativo pois revela uma das chaves da estrutura do romance criado por Lúcio Cardoso. Em *ds3^a*, observamos que Timóteo inicia o seu relato após a morte de Nina e, deduz-se, em um período de convalesça após algo que se assemelha a um derrame cerebral, que deixou uma das partes de seu corpo totalmente paralisada⁹⁷. A escrita aqui tem a missão de preservar a memória, mas para isso seria preciso contar com uma figura do acaso, uma esperança de que o relato íntimo viesse à luz em um momento futuro.

Escreve Timóteo: “alguem (sic) virá e encontrará este depoimento entre os meus papeis, e quem sabe, por piedade ou por simples capricho procurá (sic) renovar o itinerário disto a que poderei chamar minha pena”. Nesta frase temos sintetizado um dos nós ficcionais do romance: uma figura incógnita (aqui indicada como “alguém”), encontrará os escritos íntimos dos habitantes da Chácara dos Meneses (não nos esqueçamos que, ao final do romance, a chácara e a cidade de Vila Velha terão sido arrasadas primeiramente pelo bando de jagunços de Chico Herrera e posteriormente por uma espécie de epidemia). Em posse dos registros escritos, esta figura buscará “renovar o itinerário” da família, isto é, reconstituir, a partir da orquestração dos manuscritos ficcionais a narrativa familiar.

Ora, mas se assim fosse, o capítulo dedicado ao narrador-personagem Timóteo não poderia ser intitulado “Depoimento”, posto que, tal como veremos nas análises dos depoimentos de Valdo Meneses e do Coronel (e principalmente nos registros do farmacêutico e do Padre Justino), não há aqui a presença de um inquisidor que, de maneira indireta e de forma anônima, solicita dos narradores-personagens o registro escrito dos acontecimentos passados. A solução adotada pelo autor foi, portanto, alterar o título do capítulo, substituindo pela indicação do gênero “Memória”.

Outro fato importante que o cotejo revela é a supressão da explicação por parte do Timóteo do motivo que o leva a escrever – e, por consequência, da fabulação que antecipa a criação de uma figura incógnita que resgata e orquestra os registros escritos dos narradores-personagens. Suprimido o texto, a escrita de Timóteo passa a ser sintetizada

⁹⁷ É impossível aqui não aproximar a narrativa da biografia de Lúcio Cardoso, quase como se o destino da criatura preconizasse o destino de seu criador. Em 1962, Lúcio Cardoso sofrerá um derrame cerebral, paralisando o lado direito de seu corpo e impossibilitando-o de falar. Impedido de escrever, o escritor se dedicará à pintura até seus últimos dias de vida, em 1968.

na fórmula “escrever para lembrar” e toda a explicação de como um registro íntimo se converterá em uma narrativa familiar desaparece de seu relato – e só irá reaparecer no pós-escrito do Padre Justino, o último capítulo do romance em que todos os segredos do romance convergem para uma derradeira revelação.

Por fim, cabe destacar que as variantes mostram que Lúcio ensaiou ao menos duas possibilidades de representação do registro escrito de Timóteo. Em *ds3^b* o capítulo é iniciado por reticências em início de frase, procedimento semelhante ao que foi utilizado nos capítulos iniciais do Diário de André, que parecem indicar que supressão de determinados trechos do diário da personagem. Em *ds3^c* já se observa o abandono das reticências.

Capítulo: “54. Do livro de memórias de Timóteo (I)”

- Pág. 547

Texto estabelecido	Variantes
54 ¹⁶ / DO LIVRO DE MEMÓRIAS DE TIMÓTEO (II)	¹⁶ (<i>Apêndice</i>) <i>ms2</i> : Cont. Depoimento de Timóteo

Nota da pesquisa:

A partir do cotejo com *ms2* observa-se mudança no nome do capítulo, antes indicado por “continuação”, registrado abreviado.

- Pág. 548

Texto estabelecido	Variantes
(Mais tarde, sentada junto a mim e umedecendo-me a testa com um pano molhado, Betty iria dizendo: «O senhor não reconheceu? Aquela mais alta, vestida com uma saia roxa, era Donana de Lara... não se lembra dela? E a magra. Cheia de jóias, era a filha do Barão de Santo Tirso. Muito velha, mas podre de rica. Também não viu Dona Mariana, da Fazenda do Fundão? E também tinha gente da cidade, Seu Aurélio da farmácia, o Coronel Elídio Carmo, uma porção deles... Nunca vi, nesta casa, tanta gente reunida.»	

Nota da pesquisa:

O trecho não possui variantes e não se pôde localizar o fechamento dos parêntesis. À exceção do farmacêutico Aurélio, nenhum dos nomes mencionados desempenham um papel importante na *Crônica da casa assassinada*. No entanto, cabe destacar que a personagem Donana de Lara voltará a aparecer em outra obra de Lúcio: no romance inacabado *O viajante*, a personagem de família tradicional e orgulhosa, empurra de um precipício o seu filho paraplégico. Novamente, o uso do parêntesis parece ter uma função de acrescentar na narrativa pequenos detalhes referentes ao universo ficcional do autor Lúcio Cardoso⁹⁸.

⁹⁸ Cássia dos Santos observa que no romance *O viajante* a personagem Donana de Lara é flagrada cometendo este crime por Chico Herrera, jagunço que será mencionado apenas brevemente em *Crônica da casa assassinada*, mas que aparecerá em diversos prototextos deixados por Lúcio Cardoso, tais como *Apocalipse* e *O que vai descendo o rio*. Cf. SANTOS, Cássia. (especialmente o subcapítulo III- Duas trilógicas inacabadas: *A luta contra a morte* e *O mundo sem Deus*).

Análises – Narrativa do farmacêutico

Capítulo: “3. Primeira narrativa do farmacêutico”

- Pág. 43

Texto estabelecido	Variantes
3 ^c / PRIMEIRA NARRATIVA DO FARMACÊUTICO ^d	^c <i>ms1</i> : – III – // 1 ^a ^d <i>ds1 ms1</i> : FARMACEUTICO // – Lembro-me

Nota da pesquisa:

Observa-se em *ms1* que inicialmente o título apresentava o algarismo romano indicando a ordenação do capítulo e, separado pelo intervalo de duas linhas, a subdivisão das partes do relato de Aurélio dos Santos, o farmacêutico.

- Pág. 44-45

Texto estabelecido	Variantes
§ – Boa-noite, Senhor Demétrio ^b – disse eu, naturalmente estranhando a visita. / § Talvez seja necessário explicar aqui por que aquela chegada não me pareceu um fato banal – é que eles, os Meneses, por orgulho ou por suficiência, eram os únicos fregueses que jamais pisavam em minha casa. Mandavam recados, aviavam receitas, pagavam as contas por intermédio dos empregados. Eu os via passar com certa frequência, quase sempre de preto, distantes e numa atitude desdenhosa. Dizia comigo mesmo: «São os da Chácara» – e contentava-me em inclinar a cabeça num hábito que já se perdia longe através do tempo. Aliás, devo acrescentar ainda que caminhavam quase sempre juntos, o Sr. Valdo e o Sr. Demétrio. Podiam não ser muito unidos lá dentro de casa, tal como corria de boca a boca, mas nas ruas eu os encontrava sempre ao lado um do outro, como se neste mundo não houvesse melhores irmãos. Uma única vez vi o Sr. Demétrio em companhia de sua esposa, Dona Ana,	^b <i>ds1</i> : Demetrio, disse eu, sem contudo erguer-me do lugar em que me achava. § E só então depois daquelas palavras pronunciadas, compreendi o quanto era extraordinária a visita, já que as pessoas da Chacara, por orgulho ou suficiencia, quase nunca procuravam a minha loja. Muitas vezes via-os passar, vestidos de preto, severos, inalteravelmente desdenhosos. A cidade já se acostumara com eles, e se inicio haviam comentado largamente aquela atitude que consideravam como um desafio, agora erguiam os ombros e seguiam desatentos seus manejos. Um ou outro dizia «São os da Chácara» – e eu, por exemplo, contentava-me em inclinar a cabeça, num habito que já ia se tornando longo através do tempo. Aliás, devo esclarecer que caminhavam sempre juntos, o sr. Demetrio e o sr. Waldo. No começo, ha muitos anos atraz, o sr. Timoteo tambem aparecia, com lenços espalhafatosos e suas risadas que enchem todo o quarteirão. Espalhou-se depois que adoeecera gravemente e que não saia mais

que a voz corrente dizia encerrada obstinadamente em casa, e sempre em prantos pelo erro que cometera contraindo aquele matrimônio. Não era uma Meneses, pertencia a uma família que antigamente morava nos arredores de Vila Velha, e fora aos poucos triturada pela vida sem viço e sem claridade que os da Chácara levavam. Lamentava-se muito a sua sorte, e alguns chegavam mesmo a dizer que não era de todo destituída de beleza, se bem que um tanto sem vida.

da Chacara – lamentava-se o fato a boca pequena, já que o sr. Timoteo era o único Menezes que não se vestia todo de preto e não olhava o resto da humanidade com evidente e soberano desdém. Procuo lembrar-me de outras vezes em que tenha visto algum Menezes pela rua, e devo dizer que ha alguns anos passados vi o sr. Demetrio com dona Ana, sua mulher, em frente á vitrina de uma das lojas da cidade. O fato procurava alguma curiosidade – dona Ana havia saído do povoado, devagar havia perdido a lembrança dos seus e se transformado numa autentica Menezes – [Neste ponto, aproximadamente na altura da metade do segundo fólio do capítulo e pouco depois do meio de uma linha, interrompe-se o ds. do capítulo] *msl*: Demetrio, disse eu, estranhando um pouco a visita. § Um pouco, talvez seja força de expressão, pois a verdade é que eles, por orgulho ou por suficiencia, nunca me procuravam. Via-os passar, quase sempre de preto, distantes e numa atitude quase desdenhosa. Apenas dizia: «São os da Chácara», e contentava-me em inclinar a cabeça, num habito que já se perdia de longe através do tempo. Aliás, caminhavam quase sempre juntos, o se. Demetrio e o sr. Thimoteo. Uma única vez o sr. Demetrio em companhia de sua senhora, dona Clara. Achei estranho porque ela jamais se ausentava da Chacara e era voz corrente que ela passava os dias em pranto, lamentando aquela união. Diziam mesmo que ela era bela, se bem que um tanto destituída de vida.

Nota da pesquisa:

Apesar de receber a indicação de que se trata de uma narrativa, o registro escrito do farmacêutico Aurélio dos Santos pode ser classificado como um “Depoimento”. Na abertura do capítulo o narrador-personagem apresenta-se ao seu interlocutor, destacando as relações que o ligam aos Meneses. Personagem dissimulado e traiçoeiro, é preciso ler os seus capítulos com atenção, tendo em mente o papel que ele irá desempenhar na primeira parte da narrativa. Seu relato também é importante pois oferece uma síntese de

como os habitantes da cidade ficcional de Vila Velha se relacionam com a família Meneses.

Capítulo: “7. Segunda narrativa do farmacêutico”

- Pág. 98

Texto estabelecido	Variantes
7 ^b / SEGUNDA NARRATIVA DO FARMACÊUTICO	^b <i>ms1</i> : VII

Nota da pesquisa:

Mudança no algarismo indicativo da numeração do capítulo.

Capítulo: “11. Terceira narrativa do farmacêutico”

- Pág. 147

Texto estabelecido	Variantes
11 / TERCEIRA NARRATIVA DO FARMACÊUTICO	<i>ms1</i> : – XI – //Terceira narrativa do farmacêutico

Nota da pesquisa:

Mudança no algarismo indicativo da numeração do capítulo.

Capítulo: “50. Quarta narrativa do farmacêutico”

- Pág. 504

Texto estabelecido	Variantes
50 ^a / QUARTA ^b NARRATIVA DO FARMACÊUTICO	^a <i>ms2</i> : – Depoimento do Farmaceutico – // –O cão Pastor. // Haviam me
	^b <i>ms3</i> : SEGUNDA NARRATIVA DO FARMACÊUTICO

Nota da pesquisa:

Observa-se em *ms2* que o capítulo do Farmacêutico de fato chegou a ser nomeado como “Depoimento”, o que pode ser depreendido do conteúdo do seu relato. Observa-se também que o capítulo receberia uma espécie de subtítulo, intitulado “O cão Pastor”. Já

ms3 apresenta mudança na ordem dos capítulos da narrativa do farmacêutico: este, que seria a segunda narrativa do narrador-personagem converteu-se no texto estabelecido na quarta parte do relato. Em verdade, 15 anos separam os três primeiros relatos deste último capítulo do farmacêutico.

Análises – Narrativa do médico

Capítulo: “5. Primeira narrativa do médico”

- Pág. 71

Texto estabelecido	Variantes
5 ^a / PRIMEIRA NARRATIVA DO MÉDICO	^a <i>ms1</i> : – V – // – NARRATIVA DO ([...]) MEDICO – //

Nota da pesquisa:

Observa-se que em *ms1* o capítulo ainda utilizava algarismo romano para indicar a posição do capítulo. Além disso, não há indicação de fracionamento da narrativa do médico. Este capítulo é importante pelo paralelo oferecido com a segunda narrativa do farmacêutico. Ambos trazem detalhes da vida de Nina no Rio de Janeiro, seu encontro com Valdo Meneses, o casamento e a mudança para a Chácara.

Capítulo: “13. Segunda narrativa do médico”

- Pág. 166

Texto estabelecido	Variantes
13 ^a / SEGUNDA NARRATIVA DO MÉDICO // § Não é do meu gosto remexer essas coisas que considero mortas, se bem que nem todas tenham sido convenientemente esclarecidas, e que nem tudo signifique uma acusação aos entes de que delas participaram. Além do mais, acredito que uma família, ^b como a dos Meneses, que tanto lustre deram à história do nosso Município, tenha direito ao silêncio que vem buscando através dos anos, e que não consegue, pela violência dos fatos que viveu – e que no entanto só nos merecem compreensão e esquecimento. Pesa-me a consciência, no entanto, ocultar fatos que poderiam elucidar alguns daqueles mistérios que na época tanto abalaram nosso povoado. Pensando bem, este é o motivo por que me encontro aqui, reajustando sobre o passado	^a <i>ms1</i> : XIII // SEGUNDA NARRATIVA DO MÉDICO // Foi por esta época que um fato insólito me chamou pela segunda vez á Chacara. Digo insolito porque <i>ds2</i> : esclarecidas e ^b <i>ds2</i> : familia como a dos Menezes tenham direito ao silencio que em vão buscam através doa anos – o drama que viveram nos merecem a compaixão e o esquecimento. <i>ds2</i> : povoado. Bem pensado, é este o

essas lentes, que apesar de trêmulas só procuram servir à verdade. Naturalmente não me é fácil desenterrar essas figuras, pois elas se acham visceralmente presas ao que eu próprio fui, às minhas emoções daquele tempo. E apesar disto, o que se passou é tão vivo ainda, que parece recente: os cenários se erguem com facilidade e a casa reponta perfeita do sono que desde então a circunda.	<i>ds2</i> : lentes trêmulas que /só/ procuram servir á verdade. Não
	<i>ds2</i> : apesar de tudo, o
	<i>ds2</i> : reponta intáta do

Nota da pesquisa:

O *ms1* aponta apenas alteração no uso algarismo que dá nome ao capítulo; enquanto *ds2* mostra variações no processo de criação. Destaca-se aqui o trecho transcrito do texto definitivo, em que o médico – que ao longo da narrativa descobrimos se chamar Dr. Vilaça – debruça-se sobre o que o levou a “remexer essas coisas que considero mortas”. O relato aborda a primeira parte da narrativa, compreendendo os primeiros meses de relação entre Nina e Valdo; no entanto, pelo teor da escrita depreende-se que o depoimento foi produzido em muito período muito posterior aos acontecimentos familiares.

A posição de médico da cidade permite que o Dr. Vilaça tenha acesso privilegiado ao interior da Chácara – ele, em mais de um momento, anotarà a excitação desta façanha, sempre à espera de que os famosos dramas familiares, mencionados de boca em boca em Vila Velha, aconteçam diante dos seus olhos. Para o narrador-personagem, isto o autoriza a produzir seu relato com o objetivo de “elucidar alguns daqueles mistérios que na época tanto abalaram nosso povoado”. Dentre esses dramas, o principal é a tentativa de suicídio de Valdo Meneses, com uma arma desconhecida (que o leitor facilmente associa à arma adquirida por Demétrio do farmacêutico Aurélio dos Santos).

Capítulo: “24. Terceira narrativa do médico”

- Pág. 283

Texto estabelecido	Variantes
24 ^a / TERCEIRA NARRATIVA DO MÉDICO // ... E ^b finalmente concordo em narrar o que presenciei naquela época, apesar de serem fatos tão antigos que	^a <i>ms1</i> : – XXIV – ^b <i>ms1</i> : ... acedo enfim em narrar o que houve naquela época, se bem que ([sejam tempo]) se trate de tempos recuados, e

provavelmente não existe mais nenhum dos personagens que neles tomaram parte. Bem pensado, é talvez este o motivo que me leva a usar a pena, e se a letra parece aqui ou ali um pouco mais tremida, é que a idade não me permite escrever com a facilidade de outros tempos, e nem a memória é tão pronta a acudir ao meu chamado. No entanto, creio poder precisar exatamente o dia a que o senhor se refere. Neste ponto, suas indagações são úteis, pois obrigam-me a situar lembranças que flutuam desamparadas ao sabor da memória.	possivelmente já não sobreviva nenhum dos personagens de que trato. É este, aliás, um dos motivos que me leva a tomar a pena, e se a letra parece um
--	--

Nota da pesquisa:

Quinze anos separam os acontecimentos registrados nas segunda e terceira narrativas do médico. Esta é a primeira vez na narrativa que aparece uma referência mais direta à figura incógnita que recolhe os manuscritos ficcionais e orchestra a narrativa, figurado como interlocutor do Dr. Vilaça. Depreende-se que esta figura incógnita, referida textualmente como “o senhor”, ao solicitar o depoimento do médico o fez a partir de perguntas já previamente formuladas, denotando um esforço de investigação e de precisão não apenas das informações, mas também da data de ocorrência dos fatos.

O capítulo inicia-se com reticências (em *ms1* o início de frase é feito inclusive com letra minúscula, indicando mais uma vez um possível comprometimento da integridade do relato, cujas partes podem ter sido suprimidas). Só agora o Dr. Vilaça aquiesce “em narrar o que presenciei naquela época”. Dois fatos asseguram a passagem do tempo: a ideia de que os moradores da Chácara já não existem mais; e o envelhecimento sentido em seu próprio corpo: a letra tremida que revela a oscilação da memória.

<ul style="list-style-type: none"> • Pág. 284-285 	
<p>Texto estabelecido</p> <p>Seria inútil referir aqui todas as palavras que trocamos – e nem creio que isto possa auxiliá-lo em seu objetivo. Além do mais, não me lembraria de todas, tanto elas já se misturaram em minha memória ao eco de outras, e tanto o tempo já escoou sobre a época em que foram ditas.</p>	<p>Variantes</p> <p><i>ms1</i>: nem me lembraria eu de todas elas, tanto em minha memória já se misturaram ao</p>

Nota da pesquisa:

Outro trecho em que Dr. Vilaça dirige-se diretamente ao seu interlocutor anônimo. O médico busca salientar que parte de seu depoimento se constitui de paráfrase dos acontecimentos, impossíveis de serem transcritos em sua totalidade. A frase “nem creio que isto possa auxiliá-lo em seu objetivo” ecoa ao longo do capítulo e principalmente em todo o conjunto de manuscritos ficcionais de *Crônica da casa assassinada*. Qual seria o objetivo desta figura incógnita ao reconstituir a história familiar? Terá sido este objetivo ao menos parcialmente revelado ao Dr. Vilaça, convencendo-o a estabelecer uma narração dos acontecimentos passados?

Capítulo: “42. Última narração do médico”

<ul style="list-style-type: none"> • Pág. 441 	
Texto estabelecido 42 ^a / ÚLTIMA NARRAÇÃO DO MÉDICO	Variantes ^a <i>ms1</i> : – 4([4]) 3 – // Última <i>ms3</i> : 43 // Última

Nota da pesquisa:

O cotejo do texto estabelecido com *ms1* e *ms3* revela a indecisão de onde situar o capítulo contendo a última parte do relato do Dr. Vilaça.

<ul style="list-style-type: none"> • Pág. 446-447 	
Texto estabelecido § Resignando-me, já que nada mais me era dado a fazer, e mesmo porque fora ele quem me trouxera àquela casa, aprestei-me a fornecer-lhe alguns dados sobre a moléstia. A penumbra, suavemente, invadia o quarto. Como ele permanecesse quieto, adivinhava-se que todo o seu ser se achava contraído, se bem que nada o indicasse, senão um estremecer dos cílios e um repuxado nervoso ^a que uma ou duas vezes se manifestou no canto dos seus lábios. O que eu expliquei a ele foram essas coisas banais, que todos nós sabemos, isto é, que o câncer é uma doença de origem desconhecida e que, apesar da certeza com que se pode estabelecer seu diagnóstico, ainda não possui no entanto uma terapêutica que se	Variantes ^a <i>ms3</i> : nervoso, que às vezes se manifestava nos cantos dos lábios. O que eu lhe expliquei foram ([todas]) essas coisas banais, que todos sabemos, isto é, que o cancer é uma molestia de origem desconhecida e que apesar da certeza com que se pode fazer seu diagnostico, ainda não existe no entanto uma terapeutica que se possa considerar absolutamente eficaz. (Passados tanto ([s]) ([anos]) / <i>tempo</i> ,/ ao

<p>possa considerar absolutamente eficiente. (Passado tanto tempo, ao rever essas declarações abandonadas no fundo da gaveta, repito – não existia naquela época como não existe ainda. A única diferença é que aumentou hoje o terreno das probabilidades, e o processo cirúrgico evoluiu; atualmente ninguém mais dá o aparecimento do câncer como sinal de inflexível condenação, tal como sucedia naquela época. Hoje, já surgem casos que se podem considerar como fáceis, curas mais do que prováveis, mas a verdade é que então qualquer prognóstico era circunscrito ao terreno da aventura. Quase sempre se via o aproximar da morte sem que se pudesse fazer coisa alguma; o médico, simplesmente, deixava o doente entregue à vontade de Deus.)</p>	<p>revêr essas declarações, repito ainda – não existia naquela ([tempo]) <i>/epoca/</i>, como não existe ainda. A única diferença é que hoje cresceu o terreno das probabilidades, enquanto que ([na época a que me refiro] alguns anos atrás, o aparecimento do cancer era dado como sinal de inflexível condenação. Hoje já surgem casos fáceis, curas mais do que prováveis, mas então</p> <p><i>ms3</i>: sempre via-se o aproximar da morte, sem</p>
--	--

Nota da pesquisa:

Neste último capítulo do Dr. Vilaça, o médico relata um dos seus últimos encontros com Nina. O nome da doença – contornado durante toda a narrativa – finalmente será revelado tanto a Valdo Meneses quanto ao leitor. Nina é diagnosticada com câncer nos seios: a doença está em tal nível adiantada que já se percebem sinais claros de metástase.

Observe-se o início do trecho destacado entre parêntesis: “Passado tanto tempo, ao rever essas declarações abandonadas no fundo da gaveta”. A partir dele é possível que inferir que o médico registrava consultas anteriores realizadas à família Meneses. Seu depoimento, portanto, não se fia somente na memória, mas também em anotações particulares realizadas em concomitância com os acontecimentos relatados. Daí talvez o motivo de seu relato chamar-se “Narrativa” e não “Depoimento”. Os escritos do Dr. Vilaça aproximam-se em mais de um sentido do gênero da anamnese. Neste gênero, busca-se, por meio da reminiscência do paciente, restabelecer o princípio e a evolução de uma doença até o momento em que é realizado o primeiro diagnóstico médico.

Em seu contato com a família Meneses, o médico, que tinha o hábito de “ouvir de olhos baixos, sem fitar o interlocutor”, busca não apenas dar um diagnóstico, mas também restabelecer uma narrativa lógica e coerente dos motivos que o levaram a ser chamado à Chácara – seja para socorrer o jardineiro Alberto, para auxiliar nas crises de André ou

ainda para diagnosticar a doença de Nina. Em cada uma de suas ele encontra uma oportunidade de desvendar mais um dos segredos familiares encerrados no seio familiar.

Análises – Narrativa do Padre Justino

Capítulo: “16. Primeira narração de Padre Justino”

- Pág. 205

Texto estabelecido	Variantes
(Mais tarde, muito mais tarde, as circunstâncias me trariam de novo àquele ambiente irrespirável – e o mais extraordinário é que, decorrido tantos anos, o novo acontecimento se prenderia ao velho, ao que eu vivia agora, e formava com ele um só corpo, como uma árvore única, dividida em duas partes. E nessa época que eu ainda estava por viver, como então, não era um acontecimento de Deus, mas de sua ausência, o que eu, trêmulo, iria presenciar.)	<i>ms2</i> : áquele sufocante ambiente –

Nota da pesquisa:

Este trecho, quase enigmático no ponto em que se encontra na narrativa, só se revelará por completo na leitura do último capítulo do romance, o “56. Pós-escrito numa carta de Padre Justino”. A primeira visita do clérigo ao Pavilhão ocorre durante os acontecimentos da primeira parte da narrativa, anterior ao nascimento de André e por ocasião do suicídio do jardineiro Alberto. A última visita é posterior a todos os acontecimentos narrados no romance: Nina já está morta, André fugiu da Chácara, a cidade de Vila Velha foi arrasada pelo bando do jagunço Chico Herrera e assolada por uma epidemia. Restará apenas Ana, única e última moradora da Chácara.

Deste trecho ainda não se pode depreender em que momento Padre Justino começou a escrever sua narrativa (que também pode ser considerada um depoimento, sobretudo ao ser lida em conjunto com o pós-escrito que encerra o romance). A estrutura entre parênteses e o teor do relato assemelha-se, no entanto, aos *escritos à margem* presentes nos diários de André e de Betty. Aqui, ainda não há diálogo com um interlocutor.

- Pág. 207

Texto estabelecido	Variantes
--------------------	-----------

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

Nota da pesquisa:

A partir dessa ocorrência já se pode observar um dos usos dos parêntesis na narração do Padre Justino: o deslocamento temporal, que permite (ou não, neste caso) colocar os acontecimentos passados sob novo ângulo de visão. Como observamos nos capítulos de outros narradores-personagens, a arma com a qual o jardineiro Alberto atira em si mesmo tem uma longa trajetória. Adquirida por Demétrio do farmacêutico para, aparentemente, se livrar de um lobo, é utilizada duas vezes em um curto espaço de tempo: primeiro na tentativa de suicídio de Valdo, e, com poucos dias de intervalo, por Alberto. Como peças de quebra-cabeça, os relatos contraditórios multiplicam as possibilidades de interpretação – tanto para Padre Justino (que confessa jamais ter podido situar que papel representava Nina naquele trágico acontecimento), quanto para o leitor.

- Pág. 208

Texto estabelecido	Variantes
(Não era precisamente esta falta de Esperança, e a contínua visão da precariedade das coisas deste mundo, o sentimento que desde ^b há muito alimentava seu pobre espírito transido? Sim, aquela mulher, eu tornei a vê-la mais tarde, e em oportunidade identicamente dramática – e então nesse minuto posterior, como agora, ela representaria para mim o desespero de qualquer socorro divino, a consciência exata e miserável deste mundo, sem nenhuma possibilidade ^c de resgate ou de socorro. O mundo, com suas limitações, enchia-a totalmente: nela, não havia mais espaço onde pudesse crescer uma folha sequer da erva do júbilo ou da fraternidade.)	<p>^b <i>ms2</i>: desde então passou a alimenta-la como uma chama secreta? Aquela mulher, eu tornei a vê-la mais tarde, e em circunstancia identicamente drama – naquele momento, como agora, ela sempre representou para]</p> <p>^c <i>ms2</i>: possibilidade de socorro. O mundo, com seus limites, enchia-a totalmente: nela, não havia espaço para a mais humilde erva de júbilo ou de fraternidade.</p>

Nota da pesquisa:

Mais uma vez os parêntesis indicam deslocamento temporal, associando o conteúdo da primeira narração do Padre Justino ao pós-escrito que encerra o romance.

Capítulo: “28. Segunda narração de Padre Justino”

- Pág. 323

Texto estabelecido	Variantes
28 ^b / SEGUNDA NARRAÇÃO / DE PADRE JUSTINO	^b <i>ms1</i> : – XVIII – NARRAÇÃO de PADRE JUSTINO

Nota da pesquisa:

Observa-se que em *ms1* o capítulo ainda utilizava algarismo romano para indicar a posição no todo. Também cumpre observar que não havia indicação de fracionamento da narração de Padre Justino.

Capítulo: “30. Continuação da segunda narração de Padre Justino”

<ul style="list-style-type: none"> • Pág. 334 	
Texto estabelecido	Variantes
30 ^a / CONTINUAÇÃO DA ^b SEGUNDA / NARRAÇÃO DE PADRE JUSTINO	^a <i>msl</i> : XXX ^b <i>msl</i> : DA NARRAÇÃO

Nota da pesquisa:

Observa-se que em *msl* o capítulo ainda utilizava algarismo romano e que não havia indicação no título de que a parte fracionada refere-se à segunda narração de Padre Justino. No entanto, a presença tanto em *msl* quanto no texto estabelecido da palavra “continuação” no título indicam a vontade autoral atuando na construção do romance. Entre os capítulos 27 e 33 haverá uma alternância entre os pontos de vista de Padre Justino e de Ana, que confere à narrativa uma extrema agilidade.

<ul style="list-style-type: none"> • Pág. 339 	
Texto estabelecido	Variantes
Lembro-me, no momento em que redijo estas linhas, de um rapaz como outro qualquer (se não me engano, ^a tratava-se de um jardineiro) morto, estendido no cubículo de um porão, e diante do qual ela exigia que eu lhe restituísse a vida, num assomo inútil de desespero. Estarei certo? Que importa? Nada existe de mais patético do que essa sede de mocidade, pois muitas vezes é no seu fulgor, dútil e aliciante, que a morte esconde suas armas mais perfeitas. Recordo-me que a essa altura sua voz se tornou mais velada, ate que esmaeceu e cessou completamente – como uma fonte estanca o ímpeto do seu primeiro borbotão. Fitei-a: vi que ela elevava a mão à altura do seio e apalpava uma forma escondida, que adivinhei ser a de um revólver. Erguendo-se, proferiu com os olhos molhados: / – E «ela», Padre, que castigo merece ela agora?	^a <i>msl</i> : engano, tratava-se de um jardineiro) uma entrevista, palavras trocadas á sombra de uma varanda. A essa altura sua voz tornou-se mais velada, e eu assistia ao levantamento da cena, como quem assiste uma construção no teatro. Foi aí que sua voz se modificou para um grito de angústia e ela volveu para mim os olhos

Nota da pesquisa:

Cotejando o *msl* com o texto estabelecido observa-se profundas modificações operadas por Lúcio Cardoso. A partir do trecho aqui destacado o leitor consegue perceber que a segunda narração do Padre Justino (dividida em três partes) refere-se a fatos ocorridos quinze anos depois do que fora relatado na primeira narração. Para o sacerdote,

Alberto é uma lembrança distante, próxima ao esquecimento – ao passo que para Ana continua viva, ao ponto de carregar nas suas vestimentas o revólver com o qual o jardineiro se matou.

Ao chamar a atenção para o momento da enunciação, não é possível precisar em que momento Padre Justino escreve sua narração (diferentemente de sua primeira narrativa, que oferece como índices temporais os acontecimentos relatados no pós-escrito que encerra o romance).

Análises – Cartas de Nina

Capítulo: “2. Primeira carta de Nina a Valdo Meneses”

- Pág. 31

Texto estabelecido	Variantes
2 ^b / PRIMEIRA CARTA DE NINA / A VALDO MENESES //	b <i>ds1</i> : CARTA <i>ms1</i> : – II – Carta de ([Dara]) /NINA/ a

Nota da pesquisa:

Em *ms1* observa-se que a personagem Nina anteriormente havia sido nomeada de Dara e, conforme a indicação da transcrição do manuscrito, o nome foi rasurado e, acrescentado na entrelinha o nome de Nina. Além disso, *ms1* e *ds1* não fazem indicação de fragmentação da carta de Nina para Valdo Meneses, que foi dividida em duas partes.

- Pág. 31

Texto estabelecido	Variantes
... Não se assuste, Valdo, ao encontrar esta entre seus papéis.	<i>ms1</i> : ...«Não

Nota da pesquisa:

Observa-se que tanto texto estabelecido quanto *ms1* a carta inicia-se com o uso de reticências, indicando uma possível supressão de parte do texto. O mesmo recurso foi utilizado nos primeiros capítulos do Diário de André.

- Pág. 34

Texto estabelecido	Variantes
Já* ** a esta altura, você, que sempre procurou adivinhar meus intentos, terá dito consigo mesmo: «É evidente, é mais do que evidente o que ela pretende de mim!» Não sei como ocultá-lo – ah, Valdo, como sofrem as pessoas sinceras, ao lidar com certos valores materiais deste mundo. No entanto, lembre-se que aí na Chácara, onde gozam de uma vida de relativa fartura e ¹ , sem dúvida, entre todos os meus amigos, o que possui opinião mais justa sobre o assunto é o	* <i>ds1</i> : § Já a esta altura, você que sempre adivinhou as minhas intenções, terá dito consigo mesmo: «Aí está, é o que ela quer...» E eu, que poderia fingir e dizer outra coisa, ou protelar o caso para mais adiante, enfrento o seu olhar desdenhoso e afirmo de cabeça erguida: «é isto mesmo». Lembre-se, Waldo, que aí na Chacara, cheia de tantas dependencias inuteis, ha moveis que

<p>Coronel. Diz ele que, mesmo desquitada, uma mulher merece toda atenção daquele que foi seu marido – quanto mais não havendo desquite.</p>	<p>** <i>msI</i>: Já a esta altura, você que sempre adivinhou os meus intentos, terá dito consigo mesmo: «Já sei muito bem o que ela quer». É exatamente isto: Lembre-se que aí na Chácara, tão grande e tão atulhada de cacos inúteis, você não precisa </p> <p>¹ <i>Apêndice dsI</i>: é opinião do coronel que uma senhora, mesmo desquitada, necessita de conforto e de amparo.</p>
--	---

Nota da pesquisa:

Observa-se, nesta carta de Nina a Valdo Meneses, que a frase é interrompida, dando lugar a sinais gráficos que indicam supressão de um conjunto de frases (cuja extensão não se pode precisar). Observa-se, a partir do cotejo, que o uso do pontilhado indicativo de supressão aparece em versões anteriores do texto estabelecido, tanto em *msI* quanto em *dsI*. Essa supressão pode ser atribuída à figura incógnita que, ao recuperar a carta de Nina e durante o processo de transcrição, seleciona as partes que serão integradas ao conjunto dos escritos e as partes que, talvez por não trazerem nenhum dado relevante (relevantes para o transcritor e para a narrativa familiar que ele ou ela reconstitui), podem ser suprimidas da transcrição.

A supressão interrompe a argumentação de Nina que, lembrando a “relativa fartura” existente na Chácara, possivelmente passaria a uma enumeração dos fatores que garantiriam a Valdo condições financeiras suficientemente boas para ajudá-la a viver no Rio de Janeiro. Interrompida a sua argumentação, sua carta volta a ser transcrita no momento em que ela menciona a figura do Coronel Amadeu Gonçalves – que, neste período de retorno à capital carioca, volta a se aproximar de Nina.

Por fim cabe destacar que um efeito de sentido importante do uso dos pontilhados. Por um lado, eles indicam que parte do manuscrito ficcional de Nina não foi transcrito, as marcas gráficas indicando o momento exato em que a parte do texto foi retirado. Por outro lado, a supressão não se caracteriza como interferência no discurso de Nina – a figura incógnita apenas transcreve as cartas, sem reescrevê-las, o que diz muito sobre o processo de reconstituição da história familiar. Reconstituir: recompor, restabelecer – a partir dos manuscritos ficcionais dos narradores-personagens – o drama familiar.

- Pág. 35

Texto estabelecido	Variantes
Tivessem feito o que eu tanto apregoei, liquidado a casa, vendido os trastes, diminuído a criadagem, loteado as terras e entrado em acordo com o resto dos credores, não estaríamos agora na situação de que ^b são as mesmas de antigamente.	b <i>dsI</i> : são as mesmas de antigamente.

Nota da pesquisa:

Nova supressão na carta de Nina, interrompendo ao meio a frase em que a narradora-personagem precisaria a situação familiar – apontaria ela, sem dúvida, o acentuado processo de decadência dos Meneses.

- Pág. 42

Texto estabelecido	Variantes
Lembro-me que ainda possuo um marido legítimo – e esta atenção permanente me enerva e produz em meu espirito um sentimento de humilhação. Apesar disso não poder seguir até o fim no mesmo tom.	

Nota da pesquisa:

Nova ocorrência de supressão na carta de Nina a Valdo Meneses. Neste caso, não parece ser possível ao leitor inferir ou reconstituir o conteúdo do trecho suprimido da transcrição.

Capítulo: “6. Segunda carta de Nina a Valdo Meneses”

- Pág. 86

Texto estabelecido	Variantes
6 ^a / SEGUNDA CARTA DE NINA / A VALDO MENESES // ... Época, tudo o que sofri na mais extrema penúria.	^a ms1: – VI – // Segunda carta de Nina a Waldo //

Nota da pesquisa:

Observa-se que em *ms1* o capítulo ainda utilizava algarismo romano e alteração na grafia no nome de Valdo Meneses. Observa-se mais uma vez que o capítulo se abre com reticências, mas desta vez iniciada com letra maiúscula (o que é algo incoerente, posto que a é perceptível que a primeira parte da frase foi suprimida).

• Pág. 87 Texto estabelecido	Variantes
Pelo menos eu, Valdo, nunca abriguei nenhum sentimento cruel em meu coração. E houve tempo em que nos amávamos a ingratição dos outros, a maldade do mundo.	

Nota da pesquisa:

Outra supressão na carta de Nina a Valdo Meneses. Separado pelos pontilhados, o trecho interrompe a transcrição da carta.

• Pág. 88 Texto estabelecido	Variantes
§ no ^b Pavilhão dos fundos, onde havíamos decidido que passaríamos parte do verão, primeiro porque estaríamos mais à vontade, segundo porque estaríamos a maior parte do tempo longe do seu irmão.	b <i>ms1</i> : no ([p]) Pavilhão dos fundos, onde havia decidido que passaria parte do verão, primeiro porque estaria mais á vontade, segundo porque estaria longe de seus parentes. b <i>ds2</i> : no Pavilhão dos fundos, onde havia decidido que passaria parte do verão, primeiro porque estaria mais á vontade, segundo porque viveria a maior parte do tempo longe dos seus irmãos.

Nota da pesquisa:

Neste trecho, observa-se que tanto no texto estabelecido quanto nas variantes o pontilhado indica supressão de texto em início do parágrafo.

- Pág. 96

Texto estabelecido	Variantes
Betty se levantou, e então vi Timóteo que fazia o mesmo, olhar-me sem dizer palavra, sem ousar interferir sem dúvida, tanto acatava minha decisão, mas que me fitava com uma tal tristeza, com uma mágoa tão funda e tão dilacerante nada mais posso fazer.	

Nota da pesquisa:

Pontilhado indica nova supressão de fragmento da carta endereçada a Valdo Meneses. Neste trecho, Nina relembra o momento em que tomou a decisão de partir de vez da chácara, posto que Demétrio flagrou o jardineiro Alberto ajoelhado aos seus pés, acusando-a de adúltera.

- Pág. 98

Texto estabelecido	Variantes
§ Não me diga que não, pois ao receber esta já estarei a caminho. Tenho direito ^a a viver tranquilamente o pouco que me resta, sei que nada fiz que pudesse ofendê-lo, e nem permitirei mais que me afastem do meu filho pelo simples trabalho da calúnia. Está ouvindo, está compreendendo o que eu digo, Valdo?	^a <i>ms1</i> : direito á vida, quero que tudo seja como antigamente, quero andar de cabeça erguida, sem temer as calúnias alheias. Quero vêr o meu filho, quero enfim ser eu mesma. Decerto, será uma pobre doente que aí chegara ^a <i>ds2</i> : direito á vida, nada fiz que pudesse ofendê-lo e nem permitirei mais que me afastem pelo simples trabalho da calunia. Quero vêr o meu filho, Waldo, quero enfim ser eu mesma. Assim é que empregarei as últimas forças que me restam e

Nota da pesquisa:

Cotejando o texto estabelecido com as duas variantes, observa-se que nos três casos a carta de Nina a Valdo Meneses deixa de ser transcrita nas suas últimas linhas, terminando com pontilhado indicativo de supressão de partes. Observado o conjunto de supressões operadas nestas duas cartas de Nina pode-se levantar a hipótese de que

diversos elementos distintivos do gênero epistolar (como a inclusão da data, a assinatura ao final do registro escrito) foram suprimidos da transcrição.

Capítulo: “18. Carta de Nina ao Coronel”

- Pág. 227

Texto estabelecido	Variantes
18 ^b / CARTA DE NINA AO ^c / CORONEL // ... Tudo o que aconteceu após minha saída.	^b <i>msl</i> : – ([XVIII]) – XIX ^c <i>msl</i> : AO GENERAL

Nota da pesquisa:

A partir do cotejo com *msl* observa-se mudança no uso do algarismo e na construção da personagem Coronel Amadeu Gonçalves, que antes era representado como um General. Outro aspecto relevante é o uso de reticências marcando supressão do início de frase.

- Pág. 236

Texto estabelecido	Variantes
§ No entanto, Senhor Coronel, é tarde, devo deixar pra amanhã a continuação desta carta e conseqüente visita a Timóteo. Não quero me queixar, pois sou a responsável pelo que me acontece, mas o senhor ainda se acha longe de poder avaliar o que tem sido a minha vida	<i>msl</i> : § No entanto, sr. general, já é tarde, devo deixar para amanhã a continuação desta carta e a narrativa da visita a Timoteo. Só assim o sr. poderá avaliar o que vem sendo a minha vida na Chacara e

Nota da pesquisa:

No romance *Crônica da casa assassinada*, dois capítulos são dedicados à carta de Nina ao Coronel Amadeu Gonçalves: os capítulos 18 e 19 (este intitulado “19. Continuação da carta de Nina ao Coronel”). Observa-se que existe apenas uma única carta: Nina começa a escrita, interrompe-a e, no dia seguinte, retoma o seu relato. A escolha em dividir a carta em dois capítulos distintos, portanto, duplica no plano de estruturação da obra o gesto de interrupção e retomada representado ficcionalmente.

Portanto, neste trecho que encerra o capítulo observa-se que o uso do pontilhado parece mais indicar a quebra da carta em dois capítulos distintos do que propriamente de uma supressão de parte do texto (embora a supressão não possa ser descartada, posto que tanto a frase que encerra o capítulo 18 quanto a que abre o capítulo 19 estão incompletas).

Capítulo: “19. Continuação da carta de Nina ao Coronel”

- Pág. 237

Texto estabelecido	Variantes
19 ^a / CONTINUAÇÃO DA CARTA / DE NINA AO CORONEL // ... Uma melancolia que não consigo disfarçar	^a <i>ms1</i> : ... ([XIX]) XX // CONTINUAÇÃO DA CARTA DE NINA //

Nota da pesquisa:

Observa-se substituição do algarismo romano para algarismos arábicos e indicação no título do destinatário da carta. Destaca-se também, no texto estabelecido, o uso de reticências marcando o início de frase, que, tal afirmamos na nota de pesquisa anterior, parece indicar tanto a supressão de parte da frase que encerra o capítulo anterior e abre o capítulo seguinte, quanto a indicação de pausa no momento da escrita, retomada por Nina no dia seguinte.

Capítulo: “35. Segunda carta de Nina ao Coronel”

- Pág. 369

Texto estabelecido	Variantes
35 ^a / SEGUNDA CARTA / DE NINA AO CORONEL	^a <i>ms2</i> : 36 // – CARTA DE NINA AO CORONEL –

Nota da pesquisa:

Alteração na ordenação do capítulo. O fato de, em *ms2*, não se utilizar algarismos romanos, permite levantar a hipótese de que este manuscrito está mais próximo do texto publicado que *ms1*. Observa-se também que em *ms2* não havia indicação no título de que

a carta que constitui o capítulo era a segunda a ser encaminhada ao Coronel Amadeu Gonçalves.

- Pág. 147

Texto estabelecido	Variantes
Essa foi a razão do meu silêncio durante ^b todos esses anos, e teria continuado nele, caso sua volta não constituísse um fato iminente. Nem sei mais o que dizer, Nina: o que neste momento dói em mim é um ponto antigo, qualquer coisa em surdina como uma música que soasse muito ao longe, uma lembrança, um remorso, talvez. Não posso adivinhar o que sucederá com seu regresso. De qualquer modo, este certa de que jamais / /	^b <i>msl</i> : durante esses anos todos, e o teria continuado, caso a sua volta não se tornasse iminente. § Não se engane, Nina, é um ambiente bem diferente que virá encontrar agora; não tenho mais por você o mesmo amor, nem você poderá exigir isso. Irei esperá-la á estação e recomporemos o ambiente que nunca deveria se ter partido: se agora o faço, lembre-se bem, é apenas em nome da dignidade dos Menezes / /

Nota da pesquisa:

A análise do *msl* comprova que o pós-escrito que aparece transcrito no início do texto estabelecido foi, em uma etapa anterior do processo de criação, localizado ao final da carta de Nina a Valdo Menezes. Destaca-se também que o uso de pontilhado, marcando o final da carta, também indica a não transcrição de fragmentos textuais do relato de Valdo.

Capítulo: “22. Carta de Valdo a Padre Justino”

- Pág. 264

Texto estabelecido	Variantes
22 ^a / CARTA DE VALDO A / PADRE JUSTINO // § ...A liberdade desta carta, mas quem a escreve é uma pessoa que se acha na mais extrema perplexidade ^b . Nunca fui dado às coisas da Igreja, se bem que saiba que nem um médico, nem mesmo um amigo, possa me ser útil na circunstância atual. Sobra ainda o fato de que o senhor, não sendo exatamente um médico, está no entanto bastante acostumado a lidar com todas as mazelas humanas – e além do mais é um velho amigo de nossa família, sobre quem minha falecida mãe depositava a mais cega das	a <i>msl</i> : – XXII – <i>msl</i> : ... a ^b <i>msl</i> : perplexidade. ([Não]) Nunca fui dado às coisas de Igreja, mas sinto que neste momento, nem um medico, nem mesmo um amigo me poderia ser útil. Sobre ainda o fato de que o senhor não sendo propriamente, está perfeitamente acostumado a lidar com todas as mazelas humanas – e além do mais é um velho amigo de nossa família, sobre quem minha mãe depositava a mais cega das confianças. E ainda que falecesse tudo

<p>confianças. Mas ainda que falecesse tudo isto, restaria o inestimável privilégio da caridade cristã, que o faria voltar os olhos com simpatia, para as misérias que desfilo / / não sei se alguma vez o senhor já teve a oportunidade de se avistar com minha mulher, também ela arredia dos Sacramentos e da Igreja.</p>	<p>isto, restaria o inestimável privilegio da caridade cristã, que sem dúvida /o/ faria voltar com simpatia os olhos para as misérias humanas</p>
--	--

Nota da pesquisa:

Alteração na primeira numeração, indicativa da sequência de leitura, figurada inicialmente em algarismo romano, em *msl* e substituída por uma numeração arábica. Observa-se também que a carta de Valdo a Padre Justino inicia-se em meio de frase, com presença de parêntesis indicando supressão de texto.

<p>• Pág. 265</p> <p>Texto estabelecido</p> <p>Sim, Padre Justino, há uma tormenta que se acumula de novo sobre esta Chácara, e é o acorde desses sentimentos perversos e sem rumo que vejo se estabelecer de novo sobre a cabeça de seres inocente / e uma das minhas dúvidas, antes de admitir plenamente a sua volta, foi a existência de meu filho.</p>	<p>Variantes</p> <p><i>msl</i>: volta, é a existência de meu filho: este,</p>
---	---

Nota da pesquisa:

Novo pontilhado indicativo de supressão de texto, interrompendo o final da primeira frase e o início da frase posterior aos sinais gráficos.

Análises – Confissões de Ana

Capítulo: “8. Primeira confissão de Ana”

- Pág. 118

Texto estabelecido	Variante
8ª / PRIMEIRA CONFISSÃO / DE ANA	^a <i>msl</i> : – VIII – //Confissão de Ana

Nota da pesquisa:

Alteração na primeira numeração, indicativa da sequência de leitura, figurada inicialmente em algarismo romano, em *msl* e substituída por uma numeração arábica. Observa-se também que, em *msl*, a carta de Ana não recebia um indicativo de fragmentação em partes.

Um dado importante a ser destacado em relação aos títulos dos capítulos dedicados à narradora-personagem Ana é o uso da palavra “confissão”. Observa-se que, nos escritos de outros personagens, o gênero da escrita figurava diretamente nos títulos dos capítulos (como em Diário de Betty e Carta de Valdo). Aqui, tal como nos títulos dos escritos do médico, do farmacêutico e do Padre Justino, há uma espécie de ficcionalização do título, que deixa de compreender o gênero da escrita e passa a estabelecer relações com o conteúdo textual escrito.

A noção de “confissão de Ana” só pode ser lida em chave irônica: se confissão fosse, especialmente por ser endereçada a um eclesiástico, o escrito deveria ser protegido pelo segredo confessional, devendo-se ater ao âmbito estritamente individual do sacerdote. No entanto, observaremos nos escritos do Padre Justino (especialmente o seu pós-escrito incluído ao final das cartas de Ana), que o sacerdote não compreende desta forma os escritos da narradora-personagem.

O que parece estar em jogo são duas noções distintas do gênero confissão. O rito da confissão no catolicismo pressupõe um conjunto de fatores. Inicialmente procede-se a um exame de consciência, com o objetivo de verbalizar falhas, omissões e pecados. Em seguida, deve haver a contrição, isto é, o arrependimento dos pecados cometidos seguido da promessa de não voltar a incorrer nas mesmas faltas. Por fim, o padre confessor aplica uma penitência. Somente após estas etapas pode-se chegar à remissão. Observaremos neste capítulo que é assim que Ana pede ao Padre Justino que sua carta seja lida:

“Na verdade, nem sei como começar; antes de dar início a esta confissão – porque assim eu quero que o senhor a tome, Padre, e só assim meu coração se sentirá aliviado – pensei que este seria o meio mais fácil de me fazer compreender, e que as palavras viriam naturalmente ao meu pensamento” (p. 119).

A outra noção de confissão que pode ser interpretada a partir dos escritos de Ana refere-se à revelação da intimidade, a uma espécie de diálogo e desabafo travado entre a personagem e Padre Justino. Somado ao fato de que Ana efetivamente não demonstra arrependimento de suas faltas, Padre Justino chega a anotar em seus registros que não considera as cartas de Ana como uma confissão no sentido estrito de sua religião. Em virtude disso, as cartas da personagem são disponibilizadas à figura incógnita que se vale delas para reconstituir a memória familiar.

Capítulo: “14. Segunda confissão de Ana”

- Pág. 179

Texto estabelecido	Variantes
14 ^b / SEGUNDA CONFISSÃO / DE ANA // § Ao ^c deixar escritas estas memórias, minha intenção não é, como muitos poderão julgar, a de justificar-me – e nem de parecer melhor após a minha morte, não. Mesmo porque, se algum olhar humano pousar aqui após o meu desaparecimento, pouco ou nada adiantará o que se pensar a meu respeito, pois já estarei desfeita em cinzas, e talvez ninguém se lembre mais desta que agora se debruça sobre este papel. Antes de começar a redigir estas linhas, imaginei que devia entregá-las a Padre Justino, que há tanto tempo me segue – foi com ele que me confessei, por ocasião da minha primeira comunhão – e cujos conselhos não raro me têm sido úteis.	^b <i>msI</i> : – XIV – ^c <i>msI</i> : A minha intenção, ao deixar escritas estas memórias, ([...]) não é justificar-me, nem procurar parecer melhor após a minha morte – não. Mesmo porque, se como penso, algum olhar humano só pousará aqui após o meu desaparecimento, pouco ou nada me adiantará o que se passa a meu respeito. Às vezes imagino que deva entregar esses papeis a padre Justino, mas ultimamente me afasto da Igreja e dos sacramentos, e não sei mais ficar de joelhos diante de um padre. Que padre Justino me perdôe, talvez este seja o

Nota da pesquisa:

Observa-se aqui novo deslocamento de sentido na carta de Ana. Inicialmente planejada para ser uma carta endereçada ao Padre Justino, aqui ela aparece transformada

em memória, já antecipando e projetando inclusive uma imagem de leitor. A carta também parece ser uma espécie de testamento de Ana, que só poderá ser lida após a sua morte. A leitura deste capítulo permite observar, também, que o texto de Ana oscila entre uma confissão com Padre Justino e uma perscrutação da memória confrontada pelo julgamento de um leitor futuro.

• Pág. 183	
Texto estabelecido	Variantes
§ Perdoe-me, Padre Justino, agora que a desgraça me devolveu a mim mesma ^b / / § Eram ^c exatamente quatro horas da tarde, quando o vi, presa da maior agitação.	^b <i>ms1</i> : mesma, agora ([Ah, eu sabia. Aquilo já me devorava ha muito tempo e eu não sabia que ele não vivia mais, preso]) ([...]) ([á sua imagem como um escravo. A mim mesma pouco me incomodava que ela se pavoneasse]). // // Eram precisamente quatro ^c <i>ds2</i> : Eram precisamente

Nota da pesquisa:

Observa-se, tanto no texto estabelecido quanto em *ms1*, a supressão de trecho da carta de Ana, substituído por pontilhado. O trecho suprimido, presente em *ms1*, tratava de um mergulho na subjetividade de Ana que, após descobrir que o jardineiro Alberto estava apaixonado por Nina, passa a desenvolver por ele uma relação quase obsessiva.

• Pág. 191	
Texto estabelecido	Variantes
§ E enquanto ele se afastava, continuei a soluçar frente à vastidão escura do jardim.	<i>ms1</i> : do parque. //

Nota da pesquisa:

Observa-se, em *ms1*, que a carta de Ana termina com o uso de pontilhados após um espaço de duas linhas em branco. O pontilhado, aqui, parece-nos menos indicativo de supressão de texto, e mais indício de continuidade. Efetivamente, o capítulo logo a seguir será destinado à continuação da segunda carta de Ana. Observa-se, no texto estabelecido, que o pontilhado vai se deslocar do final do capítulo 14 e será posicionado no início do capítulo 15 (conferir a nota a seguir).

Capítulo: “15. Continuação da segunda confissão de Ana”

- Pág. 191

Texto estabelecido	Variantes
15 ^a / CONTINUAÇÃO DA ^b SEGUNDA / CONFISSÃO DE ANA ///	^a ms1: – XV – ^b ms1: DA CONFISSÃO
..... . /	

Nota da pesquisa:

Conforme a nota de pesquisa anterior, o pontilhado presente no início do texto estabelecido aparecia anteriormente ao final do capítulo 14, sendo deslocado para o início do capítulo 15. Posicionado ao final do capítulo 14, o pontilhado cumpriria uma função de indicativo de divisão em duas partes da carta de Ana, parecendo não indicar a supressão de um determinado trecho da escrita da narradora-personagem. No entanto, a partir do conteúdo descrito no capítulo 15, pode-se também levantar a hipótese de que os pontilhados servem como índice de passagem do tempo.

- Pág. 192

Texto estabelecido	Variantes
Devo relatar-lhe aqui, Padre, para que um dia o senhor possa ⁵ reconstituir a verdade, um fato que ocorreu exatamente na noite da tentativa frustrada de Valdo.	⁵ (<i>Apêndice</i>) ms1: possa restabelecer a verdade, um fato que ocorreu precisamente na noite da tentativa de suicídio de Waldo.

Nota da pesquisa:

Observa-se, neste trecho, um dos procedimentos estruturantes do romance *Crônica da casa assassinada*. Cada um dos narradores-personagens contribui, com seus registros escritos, com uma parcela da história familiar. Só a partir da junção dos relatos que a história familiar será reconstituída. Destaca-se, também, que cada um dos relatos, ao mesmo tempo em que recobre uma fração da história, oculta a outra – processo de fazer criar o clímax e que deixa em suspenso diversas questões que só serão respondidas (algumas apenas parcialmente) no capítulo final do romance. Assim, é só pela justaposição e pelo confronto das partes que se chega à compreensão do todo.

Aqui, Ana parece ter consciência que, graças aos subterfúgios utilizados para vigiar Alberto, só ela tem acesso a uma parcela deste trecho do drama familiar. A reconstituição do drama familiar, portanto, só estará completa com a inserção do que está registrado em seu relato.

• Pág. 195 Texto estabelecido	Variantes
no jardim. (No entanto, à medida que o tempo passa, desnorteio-me, não me sinto mais segura do meu direito: saberia ela realmente o que estava cometendo, quando lançara a arma fora? Ah, caso tivesse sido apenas um gesto inconsciente – e era, na verdade, praticamente impossível estabelecer o certo – a culpa retomaria quase toda inteira sobre meus ombros, e eu seria a criminosa, e não ela. Mas naquele instante, como não ceder à volúpia de jogar e arriscar tudo? Era praticamente minha única oportunidade de destruí-la.). O prazer	<i>msl</i> : jardim. O prazer

Nota da pesquisa:

Dos vários usos dos parêntesis na longa confissão de Ana, neste caso específico pode-se observar um momento de deslocamento temporal, motivado pela expressão “à medida que o tempo passa”. É difícil precisar o exato momento em que Ana começou a escrever a sua carta a Padre Justino. Em determinado momento da narrativa, pode-se levantar a hipótese que algumas cartas foram trocadas entre os dois personagens durante os principais acontecimentos da narrativa (como pode ser depreendido pela leitura das narrativas iniciais de Padre Justino). O conteúdo entre parêntesis está ausente de *msl*, tendo sido incorporado em uma etapa posterior do processo criativo, o que reforça a ideia de adensamento da narrativa por meio do desdobramento da temporalidade.

• Pág. 200-201 Texto estabelecido	Variantes
Naquele minuto, era uma voz rouca que as pronunciava, enquanto ^b me abraçava ao corpo ensanguentado, colando minha face nele, misturando minhas lágrimas, enfim	^b <i>msl</i> : enquanto eu abraçava o corpo ensanguentado, colando nele a minha face, misturando minhas lágrimas ao seu sangue morno. <i>Pela primeira vez tocava-</i>

libertas, ao seu sangue ainda morno. Ah, tocava-o finalmente, tocava-o ainda com vida, sentindo que cada estremeção meu, pelo seu ímpeto, fazia diminuir a sua força, e que cada um dos meus beijos, pelo seu transporte, antecipava um pouco a sua morte. Houve um momento em que o vi abrir os olhos, fitar-me como se entendesse o que se passava. Um jato de esperança atravessou-me literalmente o ser, e eu julguei que, ainda que fosse unicamente por intermédio de uma palavra, ou de um sorriso, eu poderia ser redimida, e o ódio não habitaria mais para sempre o meu coração. Uma única palavra, um sorriso, repito, não de amor ou de conivência, mas apenas de entendimento – era tudo o que eu esperava. Seus lábios se moveram, ia dizer qualquer coisa, talvez uma palavra de adeus. Colei-me ainda mais ao seu corpo, esforçando-me para não perder aquela suprema mensagem – e então, distintamente, ouvi que ele pronunciava um nome – NINA. Ah, Padre, não sei que vento de loucura se apossou de mim, mas vendo-o fechar os olhos de novo, beijei-o ainda uma vez na boca, enquanto mentia: «É Nina, meu amor, é Nina quem está aqui ao seu lado.» Não sei quantas vezes disse, roçando minha face pelos seus lábios cobertos de espuma – nada mais, no entanto, parecia ter o dom de arrancá-lo ao torpor em que mergulhava. Num último esforço, tentei levantar-lhe a cabeça, enquanto repetia: «Você não me ouve? E' (sic) Nina, aqui estou ao seu lado.» Mas a cabeça descaiu num movimento tão mole que eu não tive mais dúvidas, e novamente me uni a ele, dizendo: «Adeus, Alberto, adeus. » § O corpo inteiriçou-se em minhas mãos, e foi assim que momentos mais tarde o médico nos encontrou.

o, e tocava-o ainda com vida, sentindo que cada estremeção fazia diminuir o seu calor, e que cada um dos meus beijos antecipava de pouco a chegada da morte. Ele não podia mais me entender, e eu lhe dizia afinal tudo o que se passava comigo. Durou isto até o momento em que percebi que o médico chegava /

P.S. – Tantos anos se passaram desde que essas linhas foram escritas, e permaneceram no fundo da minha gaveta, sem que ninguém pouzasse os olhos sobre elas. Tantos anos e agora, como que tudo se renova de repente. Desci ao quarto onde ([puzera os pés]) nunca mais puzera os pés, e a sensação foi a mesma, do seu último suspiro, do seu peito coberto de sangue. § Sei que ela voltará. Ouvi a voz que me dava a notícia, durante o jardim indiferente. Que importa agora, que importa depois? Terá toda a casa, terá cada sala cada canto, cada fenda onde puder respirar o seu halito envenenado. Mas jamais descera áquele quarto, cuja chave, em segredo, eu conservo sobre o ([seio]) coração. // (fazer deste final capítulo á parte) // (curto)

Nota da pesquisa:

Neste trecho, observa-se que partes importantes presentes em *ms1* foram realizadas de formas distintas à medida que o se desenvolvia o processo de criação do romance. Primeiramente, cumpre destacar no manuscrito o uso do pontilhado encerrando

a carta de Ana, que continuará num pós-escrito (abreviado como P.S.). O pós-escrito, por sua vez, contribui para precisar a data da escrita da carta: o relato teria se iniciado durante os acontecimentos narrados, terminando em período posterior à morte de Alberto e a partida de Nina da Chácara dos Meneses.

O início do pós-escrito, porém, permite levantar outra questão. “Tantos anos se passaram desde que essas linhas foram escritas, e permaneceram no fundo da minha gaveta, sem que ninguém pouzasse os olhos sobre elas. Tantos anos e agora, como que tudo se renova de repente.”. Isto permite levantar duas hipóteses: a primeira é de que, com o iminente retorno de Nina à Chácara, Ana procede a uma releitura de suas cartas e à produção de novos registros. A segunda é a de que, somada a estas duas temporalidades, há uma terceira: Ana relendo mais uma vez suas cartas, agora num momento posterior a todos os acontecimentos principais da família, no momento em que a desagregação familiar já se consumou e em que ela é a única e última habitante da Chácara dos Meneses (tal como será relatado no pós-escrito do Padre Justino).

Capítulo: “27. Terceira confissão de Ana”

- Pág. 313

Texto estabelecido	Variantes
27 ^b / TERCEIRA CONFISSÃO / DE ANA // § Eu, Ana Meneses, escrevo estas coisas e não sei a quem as dirijo. Sei que são inúteis e refletem mais um hábito do que mesmo uma necessidade, mas encontro-me de tal modo desesperada que recorro a este meio* para não sucumbir totalmente ao meu desamparo. Bem sei, antigamente escrevia a Padre Justino, e se ^a confissões como esta nem sempre chegaram às suas mãos, pelo menos serviram muitas vezes para me tranquilizar. Falando, como que uma serenidade postiça aplacava o meu íntimo. E agora, talvez seja ainda isto que eu procuro: um esquecimento, um letargo que me faça não diferente do que sou, mas esquecida de mim mesma, como sob o efeito de um entorpecente. Mas a verdade	^b <i>msl</i> : – XXVII – (ALTERAR) /ambiente/ <i>msl</i> : e que refletem <i>msl</i> : que uma <i>msl</i> : desesperada, que * <i>msl</i> : meio como quem se agarra a uma tabua de salvação. Eu, Ana Meneses, antigamente ^a <i>msl</i> : se esta especie de confissões nem sempre chegou às suas mãos, pelo menos serviu muitas vezes como um elemento tranquilizador para mim. Hoje, não sei a quem escrevo e nem porque amontôo estas palavras sobre o papel. Talvez ([...]) porque exatamente sinto ([...]) o quanto em torno de mim as coisas são inhospitas, e o quanto eu mesma converti-me num

é que eu não sei a quem escrevo e nem a quem poderiam interessar essas linhas simétricas e cheias de compostura que vou traçando laboriosamente sobre o papel.

Nota da pesquisa:

Nesta terceira carta, o leitor acompanha as vacilações da escrita de Ana, uma escrita que acompanha os movimentos emocionais da personagem. Inicialmente uma carta-confissão a Padre Justino, depois uma espécie de memória-testamento, aqui a carta converte-se em divagação e errância sobre a página – espaço último de projeção que impede a desagregação total do ser. Ana registra que as cartas, cujo conteúdo ela continua associando a uma confissão, atua sobre si, acalmando-a do ambiente de desespero e solidão que é a convivência com os Meneses.

Observando-se o conjunto das cartas até agora analisados, observa-se que a primeira tinha como destinatário e interlocutor o Padre Justino; a segunda apresenta uma oscilação, iniciando quase como uma memória, mas posteriormente retomando Padre Justino como projeção do leitor. Aqui, a carta deixa de ser endereçada ao sacerdote, convertendo-se em espaço de reflexão dos conflitos internos vividos pela personagem – figurados na oposição “linhas simétricas e cheias de compostura” e a sua paisagem íntima, em desordem e desespero.

Capítulo: “29. Continuação da terceira confissão de Ana”

- Pág. 327

Texto estabelecido

29^a / CONTINUAÇÃO DA / TERCEIRA
CONFISSÃO / DE ANA

Variantes

^a *msl*: – XXIX –

Nota da pesquisa:

Alteração na primeira numeração, indicativa da sequência de leitura, figurada inicialmente em algarismo romano, em *msl* e substituída por uma numeração arábica.

- Pág. 330

Texto estabelecido

Variantes

(*Escrito à margem da confissão*: Só mais tarde, muito mais tarde, pude compreender que não era exatamente assim: Nina reagia. Contra quê, contra quem? Mal ousou supô-lo. Mas a planta que imaginei inerme e solitária, era um cacto, a meu ver, severo e cheio de espinhos. Contra esse amor selvagem é que ela reagia – pra não morrer, para não ser despedaçada)

Nota da pesquisa:

Primeira ocorrência nas cartas de Ana da notação “*Escrito à margem*”. Observa-se que aqui não se faz referência ao suporte da escrita, mas ao gênero textual. A marginália ficcional aponta mais uma vez para um desdobramento da temporalidade, sugerindo que Ana relê suas cartas, incluindo esta reflexão aos seus primeiros escritos. O processo é similar ao que foi figurado na página 195 (conferir a nota de pesquisa), com a diferença de que lá não se inclui a notação em itálico.

Capítulo: “31. Continuação da terceira confissão de Ana”

Texto estabelecido	Variante
<ul style="list-style-type: none"> Pág. 339 	
31 ^b / CONTINUAÇÃO DA / TERCEIRA CONFISSÃO / DE ANA // § ... E assim voltei em direção à Chácara, seguindo mais ou menos o mesmo itinerário que ela havia seguido.	^b <i>msI</i> : – XXXI – <i>msI</i> : havia tomado.

Nota da pesquisa:

Observa-se o uso de reticências em início de frase, cujo significado pode ser interpretado como indicativo da quebra da terceira confissão de Ana e quatro partes.

Capítulo: “33. Fim da terceira confissão de Ana”

Texto estabelecido	Variante
<ul style="list-style-type: none"> Pág. 354 	

Nota da pesquisa:

Diferente de *ms1*, em que os títulos dos capítulos ainda aparecem registrados em algarismos romanos, *ms2* já utiliza a forma presente no texto estabelecido.

Capítulo: “40. Quarta confissão de Ana”

- Pág. 417

Texto estabelecido	Variante
40 ^a / QUARTA CONFISSÃO DE ANA // § Sou eu, ainda. Neste quarto onde não penetra nenhum rumor vindo de fora, escrevo, como sempre sem saber a quem, e isto, que no princípio me causava tanto mal, agora me traz uma certa tranquilidade. Quando não sei a quem me dirijo, digo as coisas melhor, não há peias nem embaraços, e o que rememoro, sai desataviado e sem fantasias.	^a ms2: ([...]) – 41 – // Confissão de Ana

Nota da pesquisa:

Além da alteração na numeração do capítulo, observa-se em *ms2* a ausência de subdivisões nas cartas de Ana Meneses. Destaca-se mais uma vez a completa ausência de Padre Justino como interlocutor da escrita e destinatário da carta – o que a afasta ainda mais do gênero confessional (no sentido religioso). Pouco a pouco, Ana cria em seu relato uma imagem de leitor cuja função é mais ouvi-la do que julgá-la.

Capítulo: “45. Última confissão de Ana (I)”

- Pág. 470

Texto estabelecido	Variante
45 ^b / ÚLTIMA CONFISSÃO / DE ANA (I)	^b ms3: – 46 –

Nota da pesquisa:

Diferente de *ms1*, em que os títulos dos capítulos ainda aparecem registrados em algarismos romanos, *ms3* utiliza a forma presente no texto estabelecido, isto é, numeração arábica.

- Pág. 475-477

Texto estabelecido	Variantes
§ (Sim, que posso eu dizer mais senão que realmente termino aqui? Aberta a porta do porão, cuja chave guardei ciosamente durante tanto tempo, devassando o quarto onde o vira agonizar, a ele, Alberto, o peito coberto de sangue, já nada mais tenho a esconder, nenhum sentimento positivo ou negativo. Vejo a casa se abalar, tremerem seus alicerces, ruírem os próprios Meneses – repito, nada disto me importa. O que eu tinha de viver, o que considero como meu quinhão nesta vida, termina aqui. Pelo menos se depender da minha vontade. Sinto-me assimilada a esta paisagem como um detalhe sem significação. Um dia desses, quando a caliça morta deixar repontar sobre a casa a primeira erva de ruína, irei por estes campos afora, até tocar com o pé um monte de terra encimado por algumas flores secas. Em torno não haverá cerca, nem muro, nem nada – um jequitibá apenas, não muito longe, cobrirá com suas folhas negras um terço daquela área de cemitério mineiro, onde os bois e os cavalos pastam livremente. Direi ^a comigo: «É aqui que ela descansa. Ou, quem sabe, remói a memória dos seus crimes.» Por cima, imenso e sem fulgor, estender-se-á um pesado céu de outono. Sentar-me-ei então à sombra do jequitibá e, tomando do chão um galho sacó, traçarei o nome dela sobre a terra. Será, por um minuto, a única coisa que dela ainda haverá de sobreviver ao esquecimento. Depois virá de longe um vento solto, desses que rodam à toa pelas várzeas, e apagará o nome – e então só ficará o monte de terra, até que outro vento espalhe a terra, essa terra se confunda a todas as terras, e o próprio cemitério	<p><i>ms3</i>: porta cuja chave durante tanto tempo guardei ciosamente, devassado o porão, já nada mais tenho a guardar e nem a fazer. Nenhum</p> <p><i>ms3</i>: negativo. Sinto a casa abalar-se, tremer/<i>em</i>/ seus alicerces, desabarem os Menezes – repito, nada mais me</p> <p><i>ms3</i>: viver, termina</p> <p><i>ms3</i>: depender de minha vontade. Um</p> <p><i>ms3</i>: morta desta casa repontar a primeira</p> <p><i>ms3</i>: terra ([...]) encimado</p> <p><i>ms3</i>: cemitério onde</p> <p><i>ms3</i>: Ou quem sabe, remói a memória de seus</p> <p><i>ms3</i>: minuto a unica coisa que sobrevive ao</p> <p><i>ms3</i>: solto desses que rodam pelas</p>

desapareça, e as cruzeiras também, e a área volte novamente a ser apenas um campo livre, onde pastem outros bois, que em meio à erva encontrem, uma vez ou outra, um taco de madeira onde ainda sobre uma data ou o resto de um nome gasto pelas intempéries. Aí, então, ninguém se lembrará mais de que ela existiu. Só eu, só eu talvez ainda viva, e de pé à sombra de outro jequitibá, moço e de folhas novas, só eu esmagarei com o pé o capim bravo, procurando o lugar onde ela foi enterrada, indo além, separando com os braços as grossas touceiras de canafistula, voltando, evitando os charcos, até que me detenha junto ao lugar onde inesperadamente caba de se abrir uma flor vermelha – uma flor de cacto – única e cheia de espinhos. Direi «foi aqui», e durante muito tempo ficarei olhando o céu, até que a tarde desça e eu ouça, como um aviso, o som dos cinerros que os bois fazem tanger a caminho do curral.)

ms3: bois, e ninguém se lembre mais

ms3: de um outro

^a *ms2*: [Em início de fôlio, segue-se trecho final remanescente do ms.] Direi comigo: «É aqui que ela está e aqui é que ela paga os seus crimes». Sentar-me-ei à sombra do jequitibá e tomando do chão um galho sêco, traçarei ([sobre a terra sobre]) seu nome sobre a terra. Depois se erguerá /*um vento*/ subito e apagará o nome – e nada mais restará senão o monte de terra, depois o monte se confundirá aos outros, o cemitério desaparecerá e voltará a ser o campo livre, outros bois virão, e ninguém se lembrará mais de que ela existiu. Só eu, só eu talvez viva e, de pé à sombra de um outro jequitibá. Moço e de folhas novas, sondarei o horizonte e pensarei no lugar onde ela deverá estar enterrada. Será aquele, por certo, onde se abrir uma flôr única, vermelha e cheia de espinhos. E eu ali ficarei, até que a tarde desça.) § Foi ([...]) perturbada pelas idéias mais contraditórias que ([eu]) voltei á casa, ([,]) levando as violetas; [Segue-se no fôlio, separado por um traço, o início do capítulo 47]

Nota da pesquisa:

Este longo parêntesis ocupa quase a metade do capítulo 45, dedicado às anotações de Ana sobre o avançar da doença de Nina, que passa a deprender um forte odor de decomposição. É o lento agonizar de Nina, tomada pela metástase do câncer no seio. Esta carta de Ana antecipa em parte o pós-escrito de Padre Justino, que encerra a *Crônica da casa assassinada*. No pós-escrito, o sacerdote relata que Ana é a última moradora da Chácara dos Meneses, habitando não mais a casa grande, mas o Pavilhão em que morreu Alberto (nota-se que, tanto nos manuscritos quanto no texto estabelecido uma alternância entre “pavilhão” e “porão”).

Neste capítulo, incrivelmente belo e horrível, duplica-se mais uma vez a temporalidade da narrativa. O relato transcrito fora do parêntesis equivale ao âmbito do narrado, dando continuidade ao enredo conduzido pelo conjunto de narradores-personagens. O texto entre parêntesis, por sua vez, parece apontar para um momento posterior ao enredo principal – que acompanha a trajetória de Nina, de sua chegada à Chácara dos Meneses até a sua morte. Depreende-se, pela escrita de Ana nesta que será sua última carta (dividida em duas partes), que a narradora-personagem escreve no momento de completa solidão, representada pelo sentimento de assimilação do eu à paisagem, num processo de equivalência entre a deterioração e o desaparecimento do espaço e (a calíça que se desprende das paredes) e a aniquilação total de Nina, de seu corpo e sua memória.

Um elemento importante do processo de composição do romance aparece figurado em ^a ms2. Ao final da transcrição, Júlio Castañon Guimarães aponta que o capítulo 47, que se refere à segunda parte da última carta de Ana, aparece imediatamente após e no mesmo fólio que contém o capítulo 45. Isto parece confirmar que em determinados capítulos houve uma separação entre o processo de escrita e o processo de montagem do romance. Observa-se também que a separação dos capítulos é indicada por um traço. Como observamos em notas de pesquisa anteriores, por vezes este traço indicador de fim de capítulo foi incorporado ao romance (representado por pontilhados) – mas num processo inconstante e irregular.

Capítulo: “47. Última confissão de Ana (II)”

• Pág. 483 Texto estabelecido	Variantes
47 ^a / ÚLTIMA CONFISSÃO / DE ANA (II)	^a ms2: [Inicia-se o ms. no mesmo fólio em que termina o ms. do capítulo 45.] Última conf. Ana (II) // ms3: – 48 – //Última

Nota da pesquisa:

Conforme destacado na nota anterior, observa-se em *ms2* que os capítulos 45 e 47 foram escritos no mesmo fólio, separado por um traço. Diferentemente de outros trechos analisados, este sinal gráfico não foi incorporado ao texto estabelecido do romance.

Análises – Depoimento do Coronel

Capítulo: “39. Depoimento do Coronel”

- Pág. 406

Texto estabelecido	Variante
39ª / DEPOIMENTO DO CORONEL	^a <i>msl</i> : 40

Nota da pesquisa:

Alteração na numeração do capítulo. O gênero “depoimento”, apresenta-se efetivamente nos títulos dos narradores-personagens Valdo e do Coronel Amadeu Gonçalves; no entanto, conforme destacamos nas notas de pesquisas, também assim podemos classificar os registros intitulados “narrativas” e “narração” (sejam elas as do Padre Justino, do farmacêutico Aurélio dos Santos ou ainda do Médico). Transparecem no depoimento do Coronel as estratégias linguísticas de persuasão e convencimento, a partir de expressões como “devo esclarecer” e “posso garantir”.

- Pág. 412

Texto estabelecido	Variante
§ (Estranho: à medida que aquelas palavras soavam, eu sentia perfeitamente o quanto de falso existia nelas. Agora que tudo já passou, e que redijo este depoimento, sem outro intuito senão o de restabelecer a verdade e eximir de certas culpas uma memória caluniada, indago de mim mesmo se não teria sido eu o culpado, se desde o princípio, inconscientemente, não demonstrara a minha descrença no seu possível gesto. Porque, nos meus atos, na minha falta de reação, no meu silêncio, havia implícita uma recusa. Talvez eu é que a estivesse recusando, na única vez em que ela realmente se ofereceu – e quem sabe, apesar do tom falso, não teria ela vindo para ficar, e de modo definitivo como apregoava?)	

Nota da pesquisa:

Este trecho, que não possui variantes e está ausente de *ms1*, situa o depoimento do Coronel Amadeu Gonçalves em um período posterior à morte de Nina, representado pela expressão “agora que tudo já passou”. As palavras do narrador-personagem ecoarão o pós-escrito do Padre Justino. A justificativa do Coronel, para quem a escrita tem como objetivo “restabelecer a verdade e eximir de certas culpas uma memória caluniada”, é muito semelhante ao que Padre Justino anotarà no capítulo que encerra o romance.

Aqui, observa-se que o depoimento não faz menção direta à figura incógnita que interpela o personagem e o impele à escrita de sua versão dos fatos. No entanto, a partir de outras ocorrências nos registros de outros narradores-personagens, observa-se certa similaridade no processo de composição do manuscrito ficcional, como um produto de uma interpelação.

Análises – Depoimentos de Valdo

Capítulo: “37. Depoimento de Valdo”

- Pág. 389

Texto estabelecido	Variantes
37 ^a / DEPOIMENTO DE VALDO	^a <i>msl</i> : 38

Nota da pesquisa:

Alteração na numeração do capítulo. No depoimento de Valdo, tal como o do Coronel Amadeu Gonçalves, também se distingue pelos elementos mobilizados de persuasão e das estratégias de convencimento da validade de seu ponto de vista (representado por expressões como “a verdade é”, “confesso que”, “devo explicar”, etc.).

- Pág. 390

Texto estabelecido	Variantes
Eu sei, para rememorar-la com tanta precisão, era preciso que eu a amasse ainda – esta ou a outra, que importa. Mas, que eu viva cem anos, e que aprenda a calar e a conter meus sentimentos, não posso imaginar que venha a conhecer outra mulher que possa me impressionar tanto. Ela não era para mim a aventura, mas o acontecimento decisivo.	

Nota da pesquisa:

Fragmento que não aparece registrado entre parêntesis, mas que, a partir da análise de outras ocorrências ao longo do romance, se assemelha ao conteúdo figurado naqueles. Aqui, Valdo volta-se para o momento de enunciação, da produção de seu relato, que pode ser situado em um momento muito posterior à morte de Nina. Há que se lembrar que Valdo aparece como narrador-personagem em dois gêneros textuais diferentes: a carta e o depoimento (este último parece ter sido realizado posteriormente aos fatos relatados, o que constitui uma diferença em relação aos diários de Betty e de André). Na carta de Valdo não aparecem ocorrência de que o narrador-personagem revisitou seu escrito acrescentando comentários.

Capítulo: “44. Segundo depoimento de Valdo (I)”

- Pág. 463

Texto estabelecido	Variante
44 ^c / SEGUNDO DEPOIMENTO / DE VALDO (I)	^c ms3: – 45 – // () Depoimento de Waldo //

Nota da pesquisa:

Mudança na numeração do capítulo e na grafia do nome do narrador-personagem.

Capítulo: “46. Segundo depoimento de Valdo (II)”

- Pág. 477

Texto estabelecido	Variante
46 ¹¹ / SEGUNDO DEPOIMENTO / DE VALDO (II) / /	¹¹ ms2: [Inicia-se o ms. no terço final do fôlio, seguindo-se, separado por um traço, ao ms. do cap. 44] (Depoimento de Waldo II) / ms3: – 47 – // Depoimento

Nota da pesquisa:

Observa-se, a partir da nota de transcrição de Júlio Castañon Guimarães (presente em *ms2*, que o segundo depoimento de Valdo Meneses (dividido em três partes), parece ter sido composto em sequência, escrito por Lúcio Cardoso no mesmo fôlio inclusive. A separação dos capítulos 44 e 46 foi realizada a partir da separação por um traço e da inserção de nova titulação de capítulo. No texto estabelecido este sinal gráfico converte-se em pontilhado, acrescentado na primeira linha que o capítulo.

Analisando esta ocorrência, e comparando-a com a nota de pesquisa do capítulo “47. Última confissão de Ana (II)”, observa-se que não há uma regularidade no processo de edição dos manuscritos do romance no que tange a este uso do sinal gráfico. No capítulo de Ana, o traço divisor não aparecerá no texto estabelecido; diferentemente do que ocorre aqui, neste Depoimento de Valdo.

Mais uma vez o pontilhado pode ser interpretado a partir de dois pontos distintos. No âmbito do manuscrito real ele indica separação de capítulos. No âmbito do manuscrito ficcional ele serve como marcador de passagem do tempo – ao final do capítulo 44, Valdo decide partir para o Rio de Janeiro para procurar um médico para acompanhar Nina na

sua agonia final. No início do capítulo 46, Valdo já está de volta à Chácara dos Meneses, em companhia de um jovem médico trazido da capital carioca.

Capítulo: “49. Segundo depoimento de Valdo (III)”

- Pág. 495

Texto estabelecido	Variante
49 ^c / SEGUNDO DEPOIMENTO / DE VALDO (III)	^c ms2: ([4...]) ([4...]) 48 // ([Ultima]) narração de Waldo // ms3: – 49 – //

Nota da pesquisa:

A partir da análise de *ms2* confirma-se a hipótese de proximidade, tanto temática quanto composicional, dos gêneros “depoimento” e “narração, mobilizados por Lúcio Cardoso (tal como destacamos nas notas de pesquisa referentes às narrações e narrativas do médico, do farmacêutico Aurélio dos Santos e de Padre Justino). Mudança na grafia do nome de Valdo Meneses e alteração na numeração do capítulo (que, em *ms3*, já é igual ao do texto estabelecido e publicado.

- Pág. 500

Texto estabelecido	Variante
(Hoje, quando já não resta dela senão a imagem do que foi, costume pensar que realmente se tenha tratado de uma alucinação, ou melhor ainda, de um desses restos de vida que se situam entre a existência verdadeira e a morte total, a que os médicos dão o nome de «terreno neutro», e do qual não sabemos nada, senão que é o pórtico de um caminho a se começar, tendo por trás, ainda delineada numa luz que se esvai, a perspectiva do caminho que ficou.)	

Nota da pesquisa:

O advérbio em início da frase entre parêntesis anuncia a mudança temporal, deslocando a narração para um momento posterior à morte de Nina. Observa-se que até

na escolha de advérbios e expressões o processo é o mesmo empregado nos *escritos à margem*.

Capítulo: “51. Depoimento de Valdo (VI)”

Não há ocorrências. Destaca-se apenas que o título volta a apresentar apenas a indicação “Depoimento de Valdo”, sem menção a uma continuidade ao segundo depoimento do narrador-personagem. Do capítulo 51 em diante apenas os algarismos romanos marcarão a partição do depoimento.

Capítulo: “53. Depoimento de Valdo (V)”

- Pág. 536

Texto estabelecido	Variantes
53 ¹⁵ / DEPOIMENTO DE VALDO (V)	¹⁵ (<i>Apêndice</i>) ms2: 54 ([...]) – <i>Última narração de Waldo</i>

Nota da pesquisa:

Mudança na numeração do capítulo e na grafia do nome de Waldo.

Capítulo: “55. Depoimento de Valdo (VI)”

- Pág. 561

Texto estabelecido	Variantes
(Hoje eu sei: o que o corroía era uma total falta de esperança. Meu Deus, como podemos arder, e nos tornamos secos como um carvão esturricado, somente pela falta de esperança. Porque, no fundo, era de Deus que ele descrevia – e descrevia de um modo perigoso e mortal, porque não era um frio, mas um homem de paixão. Seu intento, e isto também eu descobri naquela hora, não era saber se a ressurreição existia	

<p>a fim de bater no peito – mas saber se existia, para encontrar Deus e ofendê-lo diretamente. Era a própria Criação que ele não podia perdoar – era a invenção do homem, sua existência e seu desterro.)</p>	
--	--

Nota da pesquisa:

Neste trecho, que não apresenta variantes, observa-se o uso do advérbio “hoje” para duplicar o tempo da narrativa: o tempo da narração, em que Valdo registra por escrito o seu depoimento, e o tempo do narrado, que retoma os acontecimentos familiares, seus pensamentos e digressões por ocasião dos acontecimentos. Observa-se nos dois últimos capítulos do depoimento de Valdo Meneses como de seu registro pouco a pouco surge uma audiência, uma coletividade de leitores que acompanha o seu relato e a que se tornam seus destinatários implícitos durante o processo de escrita. Isto transparece em expressões como “se me permitem, repito:” (p. 545); “devo repetir, para bom entendimento do que estou narrando” (p. 558).

- Pág. 563

Texto estabelecido	Variantes
<p>§ (Ainda um momento eu o vi – e como esquecê-lo? Havia a luz dessa tarde que começava, toda ela de ouro, crestando o jardim que iluminava num dos seus derradeiros dias de esplendor – e isto também não o deteria. Eu sabia que ele nem sequer via o jardim, como não escutara a minha voz – corria – e a última imagem que guardo de sua pessoa, é a de uma cabeça arrepiada pelo vento, correndo em direção ao portão da Chácara, correndo cada vez mais depressa, até que, lá, atirou-se pela estrada como um pássaro que ganha o espaço e a liberdade. Paro nesta imagem. Creio ser inútil acrescentar que nunca mais o vi durante o resto da minha vida.)</p>	

Nota da pesquisa:

Neste trecho destacado entre parêntesis, Valdo Meneses relata a última vez que viu seu suposto filho André, André, que foge da Chácara durante o velório de Nina. O parêntesis reforça que a separação entre pai e filho (equivoco já desvendado para o leitor,

mas nunca para as duas personagens) constitui-se de uma separação definitiva, uma completa ruptura entre André e Valdo, entre o adolescente e sua família. Valdo complementa que jamais reencontrou André – nova marcação temporal que situa especificamente este trecho de seu depoimento, registrado entre parêntesis, como escrito em um momento muito posterior aos fatos narrados.

Análises – Pós-escrito de Padre Justino

Texto estabelecido	Variantes
<p>• Pág. 563</p> <p>56^a / PÓS-ESCRITO NUMA / CARTA DE PADRE JUSTINO //</p> <p>.....</p> <p>. ./</p> <p>§ Sim, resolvi atender ao pedido dessa pessoa. Não a conheço, nem sequer imagino por que colige tais fatos, mas* imagino que seja realmente premente o interesse que a move. E ainda mais do que isto, acredito que qualquer que seja o motivo dessa premência, só pode ser um fato abençoado por Deus, pois a última das coisas a que o Todo-Poderoso nega seu beneplácito**, é à eclosão da verdade. Não sei o que essa pessoa procura, mas sinto nas palavras com que solicitou o meu depoimento, uma sede de justiça. E se*** acedo afinal – e inteiramente – ao seu convite, é menos pela lembrança total dos acontecimentos – tantas coisas se perdem com o correr**** dos tempos... – do que pelo vago desejo de restabelecer o respeito à memória de um ser que muito pagou neste mundo, por faltas que nem sempre foram inteiramente suas.</p>	<p>^a <i>ms2</i>: Carta de padre Justino // ... e se ainda uma ultima vez volto a este assunto, atendendo ao pedido de alguém que não conheço, mas cuja necessidade de saber os fatos é tão premente ([,]) (qualquer que seja o motivo dessa premência, deve ser um fato abençoado a Deus, pois a ultima das coisas a que o Todo-Poderoso nega o seu beneplácito, é a mansa eclosão da verdade, se acedo enfim ao seu convite é menos pela lembrança total dos acontecimentos que se deram, do que pelo desejo de esclarecer ([...]) a memoria de um ser que muito pagou neste mundo pelas suas faltas. § Lembro-me da ultima</p> <p><i>ds2</i>: POST-SCRIPTUM NUMA</p> <p>* <i>ds2</i>: mas a verdade é que me parece premente</p> <p>** <i>ds2</i>: beneplácito é</p> <p>*** se afinal acedo inteiramente</p> <p>**** correr do tempo – do que pelo desejo</p> <p><i>ds2</i>: sempre eram inteiramente suas. § Lembro-me da última</p>

Nota da pesquisa:

A primeira frase é desconcertante. Pela segunda vez ela faz surgir no romance “uma pessoa” cuja identidade permanece até este momento desconhecida tanto pelas personagens quanto pelo leitor (a primeira vez é no início da terceira narrativa do médico – que se dirige ao seu interlocutor utilizando o pronome de tratamento “senhor”).

A passagem mostra que essa figura estabeleceu contato por escrito com o Padre Justino, o que permite inferir, a partir do princípio de recorrência verificado nas notas de pesquisa dos demais narradores-personagens, um possível contato também com o Coronel Amadeu Gonçalves e com Valdo Meneses, cujos capítulos recebem o nome de *Depoimento*, mesmo gênero com o qual o sacerdote identifica o seu relato. Os capítulos pertencentes ao Médico e ao Farmacêutico, que recebem os nomes de *Narrativa* e/ou *Narração*, sobretudo este último, apesar de não se referirem de maneira direta ao seu

interlocutor, não deixam de prever nas suas construções retóricas um sujeito a quem se endereça os relatos escritos, um interlocutor a quem se destina o relato encomendado.

Observa-se também que essa pessoa “colige tais fatos” – e agora o leitor adivinha não apenas a procedência dos diversos depoimentos e narrativas, mas também a origem das cartas, do livro de memórias de Timóteo e dos diários de Betty e André, como fruto de um trabalho diligente de recuperação de documentos com o objetivo de reconstituir o drama familiar.

De fato, o verbo “coligir”, empregado pelo Padre Justino, ultrapassa o sentido de reunião de documentos dispersos e serve como um indício que na narrativa um processo de montagem se delineia sob os olhos do leitor, uma orquestração das dez vozes narrativas que serão dispostas em uma arquitetura complexa. Definitivamente, a construção da narrativa, com os seus vaivéns temporais e suas alternâncias nos pontos de vista das personagens, não poderá mais ser atribuída apenas ao autor empírico Lúcio Cardoso, devendo ser compartilhada também com essa figura interna ao texto ficcional.

A justificativa apresentada por Padre Justino – aquilo que o leva a atender ao pedido da figura incógnita e a revisitar suas memórias, convertendo-as em texto escrito e endereçado – é similar à do Coronel Amadeu Gonçalves: ambos querem “restabelecer a verdade e eximir de certas culpas uma memória caluniada” (conferir nota de pesquisa da pág. 412). O restabelecimento de uma verdade parece estar na raiz de cada um dos relatos, cada narrador-personagem buscando persuadir o seu leitor/interlocutor da validade de seu ponto de vista (ainda que seja fácil observar, pela confrontação dos registros escritos, as incongruências, lapsos e possíveis omissões intencionais em certos relatos).

• Pág. 567

Texto estabelecido	Variantes
§ Lembrava-me – e posso dizê-lo aqui, já que não se tratava de uma confissão formal, e nem ela me pedira, naquela ou em outra qualquer circunstância, que guardasse a esse respeito o menor segredo.	<i>ms2</i> : ou noutra circunstancia

Nota da pesquisa:

Neste mesmo capítulo, Padre Justino faz uma reflexão sobre os moribundos: diz o sacerdote que “eles só se decidem à última e sempre dolorosa confissão, no momento em que não é possível mais adiá-la” (p. 566). No entanto, no trecho acima destacado, o

sacerdote nega que sua última conversa com Ana tenha sido uma “confissão formal”, daí a liberdade para não apenas não guardar segredo, mas como o entendimento tácito que o autoriza a relatar a conversa para uma terceira pessoa.

- Pág. 568-569

Texto estabelecido	Variantes
Repito, tudo isto não me foi dito em caráter de confissão, ao contrário, ela ^a mesma me pediu que divulgasse os fatos, para que essa mancha – se desconhecia que houvera mancha – pesasse menos sobre seu túmulo. Se me calei até agora, é que julguei desnecessário, conforme poderá ser julgado pela sequência dessa narrativa, voltar ao assunto. Mas se uma oportunidade ^b aparece para restabelecer o acontecido, que me impede de dizer agora o que ouvi, e tentar levantar da sombra, finalmente, as ruínas dessa casa trucidada pelo medo?	<p>^a <i>ms2</i>: ela própria pediu-me que divulgasse o fato, para que esta mancha pesasse menos sobre o seu</p> <p><i>ms2</i>: poderá julgar pela</p> <p>^b <i>ms2</i>: oportunidade surge para restabelecer os fatos, que me impede de dizer agora o que ouvi e tentar levantar da sombra as ruínas dessa casa trucidada pelo orgulho?</p>

Nota da pesquisa:

Aqui, Padre Justino transfere a responsabilidade a divulgação de sua última conversa com Ana à própria personagem. Destaca-se também a ideia de “oportunidade”, que permitiria ao Padre reconstituir e relatar acontecimentos ligados à família Meneses, trazendo à tona segredos que cada um dos narradores-personagens procurou ocultar nos seus registros escritos.

- Pág. 569-570

Texto estabelecido	Variantes
Mas ah, será melhor para nós, talvez, a fim de que eu poupe essa narrativa de minha própria emoção, e reproduza com fidelidade a emoção de quem a fez, que eu vá resumindo os tópicos essenciais do que ouvi naquela tarde que já se vai fazendo tão recuada no tempo.	<i>ms2</i> : Será melhor para nós, talvez, que eu de agora em diante resuma com minhas próprias palavras o que ouvi naquela tarde já recuada no tempo.

Nota da pesquisa:

Neste trecho, texto estabelecido e *ms2* aproximam-se ao mostrar a atenção que Padre Justino dá à sua própria enunciação. A preocupação que a emoção pessoal cause

interferência na fidedignidade do relato é, por si só, uma das estratégias de persuasão e de convencimento da validade de seu ponto de vista. Destaca-se também a presentificação da figura incógnita ao relato por meio do pronome pessoal “nós”.

- Pág. 571

Texto estabelecido	Variantes
(Creio, meu amigo, que estamos atingindo o cerne de toda a história. Por mais longe que se procure, por mais descontraídos que sejam os caminhos desta época – eles são o alicerce do edifício, a viga mestra, a mola em torno da qual tudo gira.) Para culminar uma situação já por si bastante grave, Nina também se declarou grávida – e toda a família já discutia com interesse o destino desse herdeiro dos Meneses. Está vendo, está assistindo plenamente o levantamento das linhas essenciais deste romance?	<i>ms2</i> : (Creio, meu amigo, que estamos atingindo o cerne de toda a historia. Por mais longe que se procure, os mais descontraídos caminhos que se percorra, sempre teremos como centro de tudo os acontecimentos desta época – são eles como o alicerce que sustentam todo o edifício.)

Nota da pesquisa:

Dois pontos destacam-se neste trecho, que já aparecem trabalhados previamente em *ms2*. O primeiro é o uso de “meu amigo” que Padre Justino usa para referir-se ao seu interlocutor. Depreende-se que ao compartilhar os segredos e dramas familiares que até então permaneceram guardados pelo silêncio, essa atitude o aproxima de seu interlocutor, convertendo-o em amigo e confidente.

Outro ponto importante é o conjunto de metáforas que apontam para os aspectos estruturais da narrativa. Padre Justino anuncia aqui o procedimento chave de composição da *Crônica da casa assassinada*, o “alicerce do edifício, a viga mestra, a mola em torno da qual tudo gira” – isto é, o procedimento de disposição, rearranjo e orquestração das vozes narrativas. Aqui, vem a primeiro plano que o processo de (re)constituição da narrativa familiar realizada a partir da alternância de pontos de vista, obedece a um outro princípio: dois elementos chaves da narrativa foram ocultados aos olhos do leitor – a relação sexual entre Alberto e Ana, que resultou em gravidez; e a espécie de “troca de bebês” empreendida por Ana, que, após uma estadia no Rio de Janeiro, retorna à Chácara anunciado ter trazido de volta o filho de Nina e Valdo Meneses.

A mola propulsora do romance, portanto, é este segredo guardado ao longo de 56 capítulos e só revelado no último momento ao leitor. Conforme destacamos nas diversas

notas de pesquisa dedicadas aos dez narradores-personagens, há no romance *Crônica da casa assassinada* a presença de uma figura incógnita que recupera, interpela, transcreve e monta a narrativa familiar. Esta figura, portanto, é interna ao tecido ficcional, pois aparece figurada de diversas formas nos manuscritos ficcionais e, a partir dos apontamentos realizados nas notas de pesquisa, é possível acompanhar sua figuração nos manuscritos reais do romance, num adensamento durante o processo criativo que vai depurando sua figuração na narrativa.

A revelação é tão completa que, por meio das palavras de Padre Justino, a narrativa denuncia a si própria: “Está vendo, está assistindo plenamente o levantamento das linhas essenciais deste romance?”, pergunta o Padre à figura incógnita.

- Pág. 572

Texto estabelecido	Variantes
(E no entanto... quem sabe o que teria pensado a própria Ana naquele instante? Vendo a face alterada, cheia de subterrâneos terrores, que a examinava, revelando, apesar de seus esforços, o segredo que o torturava há tantos meses, não teria enfim compreendido totalmente a razão do afastamento do marido, o desdém quase com que vira cercada sua vida matrimonial, e não teria, por um minuto que fosse, encontrado justificação para seu desvario e seu adultério? Preste bem atenção, que eu nada tento amenizar – apenas, e como disse mais acima, procuro restabelecer o respeito à memória de um ser que muito pagou neste mundo por faltas que nem sempre foram inteiramente suas.)	

Nota da pesquisa:

Na última frase do período, Padre Justino alerta seu interlocutor para prestar atenção ao que está sendo narrado, garantindo ao seu interlocutor que seu relato se apresenta despido de eufemismos e suavizações. Além disso, repete-se quase literalmente a justificativa para a escrita, apresentada no início do pós-escrito.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Do autor:

- CARDOSO, Lúcio. **A luz no subsolo**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- CARDOSO, Lúcio. **Crônica da casa assassinada**. 2ª ed. Madrid, Paris, México, Buenos Aires, São Paulo, Rio de Janeiro, Lima: ALLCA XX / Edusp, 1996. Edição crítica coordenada por Mario Carelli. (Coleção Archivos, nº 18).
- CARDOSO, Lúcio. **Chronique de la maison assassinée**. Tradução de Mario Carelli. Paris: Éditions Métailié, 2005.
- CARDOSO, Lúcio. **Contos da ilha e do continente**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.
- CARDOSO, Lúcio. **Diários**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012. Organização, apresentação, cronologia, estabelecimento de texto e notas por Ésio Macedo Ribeiro.
- CARDOSO, Lúcio. **Dias perdidos**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.
- CARDOSO, Lúcio. **Inácio, O enfeitado e Baltazar**. Prefácio e Organização de André Seffrin. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.
- CARDOSO, Lúcio. **Inacio**. Tradução de Mario Carelli. Paris: Éditions Métailié, 1991.
- CARDOSO, Lúcio. **Maleita**. 3ª ed. Rio de Janeiro / Brasília: Presença / INL-MEC, 1974.
- CARDOSO, Lúcio. **Salgueiro**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.
- CARDOSO, Lúcio. **Poesia completa**. Edição crítica de Ésio Macedo Ribeiro. São Paulo: Edusp, 2011.

Geral

- ALBERGARIA, Consuelo. Espaço e transgressão. In: **Crônica da casa assassinada**. 2ª ed. Edição crítica coordenada por Mário Carelli. Madrid, Paris, México, Buenos Aires, São Paulo, Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX / Edusp, 1996. (Coleção *Archivos*, nº 18).
- ANDRADE, Mário de. Elegia de abril. In: **Aspectos da literatura brasileira**. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.
- ANDRADE, Mário de. Cartas a um jovem escritor. Rio de Janeiro, 1981, p. 102. Apud. SANTOS, Cássia dos. **Polêmica e controvérsia em Lúcio Cardoso**. Campinas / São Paulo: Mercado de Letras / Fapesp, 2001.
- ARISTÓTELES. **Poética**. São Paulo: Editora 34, 2015. Tradução de Paulo Pinheiro.
- AYALA, Walmir. A véspera do livro: Crônica da Casa Assassinada. **Jornal do Brasil** – Suplemento Dominical. Rio de Janeiro, 27 abr. 1958. Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/030015/per030015_1958_00096.pdf. Acesso: 17 ago. 2019.
- AYALA, Walmir. Crônica da casa assassinada – um romance imoral? **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 6 jun. 1959. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/089842_06/106686. Acesso em: 28 ago. 2016.

AYALA, Walmir. Crônica da casa assassinada – um romance imoral? (II). **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 20 jun. 1959. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/089842_06/107261. Acesso em 28 ago. 2016.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e estética: a teoria do romance**. 6ª ed. São Paulo: Hucitec / Annablume, 2010.

BAKHTIN, Mikhail. **Teoria do romance I: a estilística**. São Paulo: Editora 34, 2015. Tradução, prefácio, notas e glossário de Paulo Bezerra.

BAKHTIN, Mikhail. **Os gêneros do discurso**. São Paulo: Editora 34, 2016. Organização, tradução, posfácio e notas de Paulo Bezerra; notas da edição russa de Serguei Botcharov.

BANDEIRA, Manuel. Lúcio Cardoso. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 3 dez. 1960. Folha Ilustrada, Efemérides, p. 2. Disponível em: <http://acervo.folha.uol.com.br/fsp/1960/12/03/21//4498698>. Acesso: 27 fev. 2018.

BARROS, José Américo de Miranda. **A constituição do narrador na ficção de Lúcio Cardoso**. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Minas Gerais, 1987.

BARROS, Luitgarde Oliveira Cavalcanti. **A derradeira gesta: Lampião e os Nazarenos guerreando no sertão**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Mauad: 2007.

BARROS, Marta Cavalcante de. **Espaços de memória: uma leitura da Crônica da Casa Assassinada, de Lúcio Cardoso**. São Paulo: Nova Alexandria, 2002.

BOSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira**. 49ª ed. São Paulo: Cultrix, 2013.

BRANDÃO, Ruth Silviano (Org.) *Lúcio Cardoso: a travessia da escrita*. Belo Horizonte, Ed. UFMG, 1998.

BRAYNER, Sônia. A construção narrativa: uma gigantesca espiral colorida. In: CARDOSO, Lúcio. **Crônica da casa assassinada**. 2ª. ed. Edição crítica coordenada por Mário Carelli. Madrid, Paris, México, Buenos Aires, São Paulo, Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX / Edusp, 1996. (Colección Archivos, nº 18).

BUENO, Luís. **Uma história do romance de 30**. São Paulo / Campinas: Edusp / Editora da Unicamp, 2006.

CARDOSO, Elizabeth. **Feminilidade e transgressão: uma leitura da prosa de Lúcio Cardoso**. São Paulo: Humanitas / Fapesp, 2013.

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

_____. Crônica da casa assassinada: a consumação romanesca. In: **Crônica da casa assassinada**. 2ª. ed. Edição crítica coordenada por Mário Carelli. Madrid, Paris, México, Buenos Aires, São Paulo, Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX / Edusp, 1996. (Colección Archivos, nº 18).

CONDÉ, João. Flash. Arquivos Implacáveis. **O Cruzeiro**. Rio de Janeiro, 12 de março de 1955, Ano XXVII, nº 22. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/003581/117586>. Acesso: 29 dez. 2017.

FACCHIN, Phablo Roberto Marchis et al. Archivos em debate: por uma historiografia da crítica textual de autores brasileiros. **Revista da Abralin**, v. 16, n. 1, p. 171-203, jan-abr, 2017. Disponível em: <https://revista.abralin.org/index.php/abralin/article/view/1314>. Acesso: 01 mar. 2020.

FARIA, Octávio. Lúcio Cardoso. In: CARDOSO, Lúcio. **Crônica da casa assassinada**. 2ª ed. Madrid, Paris, México, Buenos Aires, São Paulo, Rio de Janeiro, Lima: ALLCA XX / Edusp, 1996. Edição crítica coordenada por Mario Carelli. (Colección Archivos, nº 18).

FILHO, Adonias. “Crônica da casa assassinada”. **Jornal do Comércio**, Rio de Janeiro, 26 de abril de 1959. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/364568_14/54701. Acesso: 26 dez. 2017.

FUNDAÇÃO CASA DE RUI BARBOSA. **Inventário do Arquivo Lúcio Cardoso**. Rosângela Florindo Rangel e Eliane Vasconcellos Leitão (Org.). Ministério da Cultura: Rio de Janeiro, 1989.

GALINDO, Caetano Waldrigues. **Abre aspas**: a representação da palavra do outro no Ulysses de James Joyce e seu possível convívio com a palavra de Bakhtin. 2006. Tese (Doutorado em Semiótica e Linguística Geral) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

GENETTE, Gérard. **Figuras III**. São Paulo: Estação Liberdade, 2017.

GERSEN, Bernardo. Tempo e técnica romanesca. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 2 ago. 1959. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/093718_03/84700. Acesso: 26 dez. 2017.

GOES, Carlos Augusto. Romance epistolar. **Diário Carioca**, Rio de Janeiro, 2 ago 1959. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/093092_04/46639. Acesso em: 09 set. 2016.

GUIMARÃES, Júlio Castañon. Nota filologia: procedimentos de edição. In: **Crônica da casa assassinada**. 2ª. ed. Edição crítica coordenada por Mário Carelli. Madrid, Paris, México, Buenos Aires, São Paulo, Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX / Edusp, 1996, p. 717-722. (Colección Archivos, nº 18).

_____. Entre periódicos e manuscritos. In: MIRANDA, Wander Mello; SOUZA, Eneida Maria de (Orgs.). **Arquivos literários**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

HAYMAN, David. *Ulysses: the mechanics of meaning*. New Jersey: Prentice Hall, 1970.

LAFETÁ, João Luiz. **1930: a crítica e o Modernismo**. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000. (Coleção Espírito Crítico).

LINS, Álvaro. **O romance brasileiro contemporâneo**: Octávio de Faria, Lúcio Cardoso, Lins do Rêgo, Graciliano Ramos, Gilberto Amado. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1967.

LIMA, Alceu Amoroso. **Introdução à literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Agir, 1969.

LINHARES, Temístocles. Outro Lúcio Cardoso. **Diário de Notícias**. Rio de Janeiro. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/093718_03/83520. Acesso: 21 nov. 2017.

MCKEON, Michael. **Virtual reality: the 17-18 century origins of a modern phenomenon**. Conferência de abertura da disciplina “O romance como crise e as crises do romance”, proferida em 10 de março de 2017.

MARTINS, Maria Teresinha. **Luz e sombra em Lúcio Cardoso**. Goiânia: UCG; CEGRAF, 1997. (Coleção Orfeu, nº 4).

MARTINS, Wilson. Um romance brasileiro. In: **Crônica da casa assassinada**. 2ª. ed. Edição crítica coordenada por Mário Carelli. Madrid, Paris, México, Buenos Aires, São Paulo, Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX / Edusp, 1996. (Colección Archivos, nº 18).

MICELI, Sérgio. **Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-1945)**. São Paulo: Difel, 1979.

_____. **Intelectuais à brasileira**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. 12ª ed. São Paulo: Cultrix, 2013.

MONTENEGRO, Olívio. Um romance imoral. **Diário carioca**, 17 mai. 1959. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/093092_04/45623. Acesso em: 28 ago. 2016.

PEREIRA, Lúcia Miguel. Maleita. **O Jornal**, Rio de Janeiro, 16 de abril de 1934.

PEREZ, Renard. Como nasceu sua vocação? Depoimento do romancista Lúcio Cardoso. **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro, 9 mai. 1959. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/089842_06/105601. Acesso em: 27 ago. 2016.

_____. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/093718_04/38750. Acesso: 17 ago. 2019.

PINO, Claudia Amigo; ZULAR, Roberto. **Escrever sobre escrever**: uma introdução crítica à crítica genética. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007. (Texto e Linguagem).

PROUST, Marcel. **No caminho de Swann**. São Paulo: Globo, 2006. Tradução de Mario Quintana. (Em busca do tempo perdido; v. 1).

REDMOND, William Valentine. The intertext of modernism in *Crônica da casa assassinada*, de Lúcio Cardoso. **Scripta**, [S.l.], v. 19, n. 37, p. 257-268, nov. 2015. Disponível em: <http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/P.2358-3428.2015v19n37p257>. Acesso em: 23 Out. 2017.

RIBEIRO, Ésio Macedo. *A fortuna crítica (acadêmica) de Lúcio Cardoso*. **Revista do Centro de Estudos Portugueses**, [S.I.], v. 28, n. 39, p. 101-112, jun. 2008. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.17851/2359-0076.28.39.101-112>. Acesso: 01 ago. 2016.

SALLA, Thiago Mia. *Graciliano Ramos versus Octávio de Faria: o confronto entre autores "sociais" e intimistas nos anos 1930*. **Opiniões**, São Paulo, n. 3, p. 17-31, abr. 2016. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/114763>. Acesso em: 23 out. 2017.

SANTOS, Cássia dos. **Polêmica e controvérsia em Lúcio Cardoso**. Campinas / São Paulo: Mercado de Letras / Fapesp, 2001.

_____. **Uma paisagem apocalíptica e sem remissão**: a criação de Vila Velha e da *Crônica da Casa Assassinada*. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, 2005. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/270213>. Acesso: 27 fev. 2018.

SCHINCARIOL, Marcelo Tadeu. Catolicismo, romance católico e crítica literária no contexto da revista *A Ordem*. **REVER – Revista de Estudos da Religião**, São Paulo, n° 4, pp. 96-124, 2006. Disponível em: http://www.pucsp.br/rever/rv4_2006/p_schincariol.pdf. Acesso: 09 nov. 2016.

SCHWARZ, Roberto. **Cultura e política**. São Paulo: Paz e Terra, 2009.

SILVA, Enaura Quixabeira Rosa e. **A alegoria da ruína**: uma análise da *Crônica da casa assassinada*. Maceió: HD Livros, 1995.

SOMER, John. *The self-reflexive arranger in the initial style of Joyce's Ulysses*. **James Joyce Quarterly**, vol. 31, n° 2, 1994, pp. 65-79. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/25485420>. Acesso em: 5 nov. 2019.

VERSINI, Laurent. **Le roman épistolaire**. Paris: Puf, 1979.

WATT, Ian. *A ascensão do romance*: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.