

A figura incógnita em Crônica da casa assassinada e suas representações nos manuscritos ficcionais “Diários de André” e “Diários de Betty”

Eduardo Marinho da Silva¹

A CHÁCARA DOS MENESES, ESPAÇO PRINCIPAL ONDE SE DESENVOLVE O ENREDO DE *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. Ambas, com toponímias que logo lhes tingem de uma vaguidão familiar, 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 em um 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 apenas “lanço luminoso, recortado no meio de trevas indistintas”². A cidade ficcional Vila Velha, dos Menezes, por sua vez, nascerá de uma *reconstituição*, empreendida por uma figura incógnita ao longo da narrativa: silenciosamente ela irá coligir os registros escritos deixados por dez personagens; cada um destes manuscritos ficcionais recebe o nome de um determinado gênero textual: os capítulos serão chamados diários, cartas, memórias, narrativas, confissão e depoimentos. Da reunião desta pluralidade de pontos de vista, distribuídas em 56 capítulos (ou segmentos) 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.

Este artigo, parte de uma pesquisa de mestrado em andamento, almeja discutir o processo de criação desta figura incógnita e tem como recorte a sua representação em dois manuscritos ficcionais que compõem o romance *Crônica da casa assassinada*, o “Diário de André” e o “Diário de Betty”. O recorte proposto justifica-se pela grande extensão do romance, impossível de ser abarcado em sua totalidade no espaço reduzido de um artigo. Portanto, optamos por analisar os escritos de dois narradores-personagens que escrevem em um mesmo gênero textual, o diário. Utilizando como metodologia a crítica genética, a partir do cotejo do texto estabelecido com as variantes incorporadas na colação que integra a edição crítica do romance, será desenvolvida a hipótese de que Lúcio Cardoso criou uma instância ficcional que se interpõe entre ele, o autor empírico, e seus dez narradores-personagens. Com isso, objetiva-se demonstrar quais os diversos efeitos de sentido esta instância ficcional provoca no romance e como ela tem sido interpretada pela crítica cardosiana.

¹ Mestrando em Literatura Brasileira pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira (FFLCH-USP). Atualmente desenvolve pesquisa sobre romance *Crônica da casa assassinada*, de Lúcio Cardoso, sob orientação do Prof. Dr. Vagner Camilo. Este artigo é decorrente de uma comunicação oral realizada no 13º Congresso Internacional da Associação de Pesquisadores em Crítica Genética, realizado na Universidade Federal de Ouro Preto, em outubro de 2017. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES). Contato: marinhoems@gmail.com.

² PROUST, Marcel. *No caminho de Swann. (Em busca do tempo perdido; v. 1)*. Trad. Mario Quintana. São Paulo: Globo, 2006.

Revelando a figura incógnita: depoimentos do Padre Justino e do Dr. Vilaça ao interlocutor desconhecido

A terceira parte do depoimento do Dr. Vilaça, médico da cidade de Vila Velha, localizada no capítulo “24. Terceira narrativa do médico”, se abre da seguinte maneira:

... 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.³

As duas últimas frases da citação são inquietantes. Elas fazem surgir, quase na metade do romance, a figura de um homem, referido apenas por um pronome de tratamento e que será o destinatário da narrativa escrita pelo Dr. Vilaça. A passagem acima destacada ressalta o fato de que a escrita do médico – realizada à mão – não é espontânea, tratando-se antes de uma rememoração escrita, uma espécie de depoimento criado com o objetivo de responder a um inquérito previamente estabelecido pelo tal “senhor”. Inquérito precisa ser compreendido aqui como um conjunto de indagações que denotam um esforço investigativo e de precisão dos fatos, de modo a produzir uma narrativa objetiva, um relato fidedigno sobre um determinado episódio familiar.

À medida que a leitura deste capítulo avança, o leitor vai perceber que a identidade do destinatário da narrativa do médico não lhe será revelada. Mais ainda: a figura deste “senhor” vai desaparecer da narrativa, a ponto de o leitor praticamente esquecer-se de sua existência. Somente no início do último capítulo da *Crônica da casa assassinada* voltaremos a encontrar textualmente sinais de um destinatário, agora no pós-escrito de uma carta do Padre Justino, que se abre com as seguintes considerações:

Sim, resolvi atender ao pedido dessa pessoa⁴. 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

³ CARDOSO, L. *Crônica da casa assassinada*. Ed. crít. coord. por Mario Carelli. 2ª ed. (Coleção Archivos, nº 18) Madrid, Paris, México, Buenos Aires, São Paulo, Rio de Janeiro, Lima: ALLCA XX / Edusp, 1996, p. 283.

⁴ Os pontilhados fazem parte da citação e aparecem em outras partes do romance. De modo geral, podem indicar supressão de partes dos registros escritos dos narradores-personagens, ou ainda fragmentação de um relato em dois ou mais capítulos.

respeito à memória de um ser que muito pagou neste mundo, por faltas que nem sempre foram inteiramente suas.⁵

A passagem mostra que esta figura também estabeleceu contato por escrito com Padre Justino, o que permite inferir, numa leitura retrospectiva, 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; e também com o farmacêutico Aurélio e com o próprio Dr. Vilaça, cujos capítulos recebem os nomes de *Narrativa* e/ou *Narração*. À exceção do médico e de Padre Justino, estes outros narradores não se referem de maneira direta ao seu interlocutor, o que não significa que suas construções retóricas não prevejam o endereçamento da escrita, um interlocutor a quem se destina o relato encomendado.

Voltando à citação do Padre Justino, 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 índice de um processo de montagem que se delineia diante dos 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 partir daí será necessário revisitar todos os segmentos que compõem o romance, na esperança de encontrar alguma pista que permita dar contornos mais precisos a “essa pessoa”. Seria 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, seu grau de proximidade com a família 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, nas diversas notações de transcrição e nas 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 na *Crônica da casa assassinada*, um romance de tensão interiorizada, os elementos gráficos de sua composição discretamente concorrem para acentuar os dramas existenciais 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. No entanto, nesta narrativa cheia de mistérios, em que cada personagem parece esconder um segredo, outra possibilidade de significação precisa ser investigada: terá essa 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 indicariam uma interferência nos manuscritos ficcionais dos narradores-personagens?

Antes de passar para a análise das representações desta figura incógnita nos diários de André e de Betty, cabe aqui destacar um aspecto importante do processo composicional da *Crônica da casa assassinada*, a saber, a criação e a representação destes “manuscritos ficcionais”

⁵ Ibidem, p. 563-564.

operadas pelo autor Lúcio Cardoso. A expressão assinalada entre aspas é de Júlio Castañon Guimarães e integra as suas notas sobre o processo de estabelecimento do texto para a edição crítica do romance, que foi coordenada por Mario Carelli para a coleção *Archivos*⁶. De fato, 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 seja, foram produzidos por personagens de ficção e foram dispostos e concatenados por uma outra figura também de cariz ficcional, a figura incógnita que apresentamos brevemente logo acima.

Este artigo, por sua vez, tem como metodologia de análise a crítica genética, ciência que, dentre outros materiais, estuda o manuscrito de uma obra literária – um manuscrito real, que pode conter uma série de marcas de trabalho do autor na redação e na montagem de sua obra. Para a análise dos manuscritos ficcionais de André e de Betty serão utilizadas as variantes existentes do romance, isto é, os manuscritos e datiloscritos reais preservados por Lúcio Cardoso, que hoje estão situados na Fundação Casa de Rui Barbosa e que foram incorporados à referida edição crítica do romance. O desafio do estudo genético do romance *Crônica da casa assassinada* é, portanto, desvendar o intrincado processo de relação entre manuscritos ficcionais e manuscritos reais. Esta questão já foi levantada por 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.⁷

Mais adiante retomaremos esta noção de “interação das duas dimensões”, posto que ela contribuirá para compreender a função da 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 diários de André e de Betty 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. Aqui, os manuscritos serão designados pelas siglas *ms1*, *ms2*, *ms3*; já os datiloscritos por *ds1*, *ds2*, *ds3* – ou seja, a mesma nomenclatura adotada na edição crítica da obra,

Dos 56 capítulos que compõem a *Crônica da casa assassinada*, cinco pertencem a Betty, todos eles escritos no gênero diário. São eles: “4. Diário de Betty (I)”; “9. Diário de Betty (II)”; “12. Diário de Betty (III)”; “23. Diário de Betty (IV)” e “34. Diário de Betty (V)”. Onze pertencem ao adolescente André e também recebem o nome de diário. São eles: “1. Diário de André (conclusão)”; “17. Diário de André (II)”; “20. Diário de André (III)”; “21. Diário de André (IV)”; “25. Diário de André (V)”; “26. Diário de André (V – continuação)”; “36. Diário de André (VI)”; “38.

⁶ Cf. GUIMARÃES, J. Nota filológica: procedimentos de edição. In: *Crônica da casa assassinada*. 2ª. ed. Edição crítica coordenada por Mário Carelli. (Coleção *Archivos*, nº 18). Madrid, Paris, México, Buenos Aires, São Paulo, Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX / Edusp, 1996. Todas as citações e variantes deste adotaram esta edição como base.

⁷ *Ibidem*, p. 653.

Diário de André (VII)”; “41. Diário de André (VIII)”; “43. Continuação do Diário de André (IX)” e “48. Diário de André (X)”.

Em relação ao enredo, cabe observar que o tempo cronológico não é demarcado na *Crônica da casa assassinada*, mas há indícios de que a história tem início na virada do século XIX, terminando nas primeiras décadas do XX⁸. 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 André, ao mesmo tempo em que 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 epidemia.

O Diário de Betty

Betty é a governanta da Chácara dos Meneses e seu diário, apesar de não apresentar marcações temporais precisas, percorre um longo espaço de tempo, ainda que com grandes intervalos: os capítulos 4, 9 e 12 referem-se à primeira parte da narrativa, anterior ao nascimento de André e está centrada nos primeiros meses de Nina na chácara e na relação conflituosa entre os três irmãos Meneses – Demétrio, o mais velho, Valdo (com quem Nina se casa) e Timóteo, o mais novo. Nos capítulos 23 e 34, André já aparece como um adolescente, transtornado com o retorno de Nina à chácara, enquanto esta já começa a manifestar os primeiros sintomas de sua doença.

O diário de Betty se caracteriza pelo rememorar dos acontecimentos do dia a dia, uma anotação cuidadosa dos dramas familiares que ela espreita ou testemunha. A governanta se interessa vivamente pelos seres de exceção que a cercam, sejam eles os Meneses vivos, seja ainda a história familiar, impregnada nos objetos e na casa. O trabalho da escrita denuncia um cuidado em apresentar os fatos da forma mais imparcial possível: Betty deseja que seu diário deva ser lido como o registro exato dos acontecimentos. Em determinado momento ela registra: “Anoto esses esclarecimentos para que mais tarde, se houver necessidade, possa me lembrar de tudo”⁹. Chama a atenção o fato de Betty raramente escrever sobre si mesma em seu diário. Ela anota, de forma um tanto vaga, que ocupa a função de governanta desde os tempos em que D. Malvina, a matriarca dos Meneses, ainda estava viva; desde então, integrou-se de tal modo à família que já lhes era indispensável, seja na gerência da chácara, como ouvido para seus conluios ou ainda ombro para seus desafios. Valdo Meneses, porém, registrará em seu depoimento uma informação diferente e mais detalhada do passado da personagem:

(Uma imagem subia à tona, e por momentos, como um grande jato claro, ocupava-me o espírito inteiro: Betty, moça ainda, quando minha mãe a chamara, a fim de ensinar inglês ao meu irmão Timóteo, um menino naquela época. Sua figura de então, miúda, estrangeira, com a maleta na mão e o guarda-chuva

⁸ O capítulo de abertura do romance, que anuncia a morte de Nina pelo narrador André, se inicia com a seguinte datação: “18 de... de 19...”, o que permite situar parte da narrativa no século XX. A leitura atenta do romance fornecerá diversos índices que permitirão se não delimitar, ao menos situar o tempo dos acontecimentos.

⁹ CARDOSO, *op. cit.*, p. 460.

debaixo do braço, respondendo com dificuldade às perguntas que lhe eram feitas. A partir daí, fora-se incorporando à família, tornando-se inestimável. [...] ¹⁰

Tal como o enredo da narrativa, que se apresenta de modo fragmentário e só se revela na concatenação dos múltiplos manuscritos ficcionais, a concretude das personagens só se completará no confronto da escrita de si com os registros de outrem. O contraste entre o depoimento de Valdo e o diário de Betty revelará um traço definidor da personagem: escondida sob a máscara da *governanta-quase-da-família* repousa o temor de ser confundida com as demais empregadas da chácara, em seu diário referidas simplesmente como “as pretas da cozinha”. Para ela, a posição de governanta confere-lhe não apenas distinção na hierarquia da criadagem, mas parece quase situá-la fora mesmo do âmbito do trabalho: se Ana e Nina, as duas esposas Meneses, pouco se interessam ou são inapetentes para a manutenção da chácara, é ela, Betty, quem deve desempenhar a função no lugar das “patroas”.

Inicialmente, Lúcio Cardoso havia planejado que Betty fosse efetivamente representada como a empregada da família Meneses, como pode ser observado no cotejo do segmento 4 ¹¹:

Texto estabelecido	<i>ms 1</i>
4 // DIÁRIO DE BETTY (I) /	– IV – // DIÁRIO DA EMPREGADA //

Em *ms 1*, além da diferença na escolha dos algarismos que numeram cada uma das partes, o segmento em questão não nomeia a personagem. No entanto, o cotejo com a variante revela que, à medida que o autor foi desenvolvendo a narrativa em sucessivas reescritas (da qual o *ms 1* é uma delas), Lúcio Cardoso deve ter se deparado com a necessidade de aprofundar os contornos da personagem e singularizá-la na narrativa. Em mais de uma passagem do romance foi ressaltado que os empregados se atinham ao espaço restrito da cozinha; Betty, no entanto, terá seu próprio quarto e circulará sem grandes embaraços pelo espaço da chácara. Logicamente, o desenho inicial da personagem como “empregada” traria atrito para a economia da narrativa, daí a necessidade de alçá-la à posição de governanta. O atrito entre a figura de governanta (tal como representado no “Diário de Betty”) e a de preceptora que foi rebaixada para a categoria de empregada (ainda que “inestimável”, como anota Valdo em seu depoimento), pode ser compreendido, portanto, como adensamento ficcional da representação da narradora-personagem.

Passemos agora ao segundo exemplo do “Diário de Betty”, também retirado do quarto segmento:

¹⁰ Ibidem, p. 478.

¹¹ Ibidem, p. 51. De forma a facilitar o cotejo do texto estabelecido com as variantes, reproduzimos as mesmas convenções adotadas por Guimarães na edição do texto, destacando-se: §; / mudança de linha; // mudança de linha com espaço interlinear maior; ([]) acrescentado na linha e rasurado; / - / acrescentado na entrelinha ou superposto.

Texto estabelecido

21 – Creio que fui eu a primeira pessoa a vê-la, desde que desceu do carro e – oh! – jamais, jamais poderei esquecer a impressão que me causou. Não foi um simples movimento de admiração, pois já havia deparado com muitas outras mulheres belas em minha vida. Mas nenhuma como esta conseguiu misturar ao meu sentimento de pasmo essa leve ponta de angústia, essa ligeira falta de ar que, mais do que a certeza de me achar ante uma mulher extraordinariamente bela, forçou-me a reconhecer que se tratava também de uma *presença* – um ser egoísta e definido que parecia irradiar a própria luz e o calor da paisagem. (*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. 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 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.)

Variantes

ms1: 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/

ds2: mulher excepcionalmente bela

ds2: Nota á (sic) margem do manuscrito:

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

ds2: naufrágio...) (sic)¹²

¹² CARDOSO, L. Op. cit., p. 61-62.

Um dos procedimentos recorrentes nos diários de Betty e de André é a datação simplificada, geralmente apresentando apenas o dia sem revelar mês e ano do registro. Haverá casos também que as entradas do diário serão indicadas pela abreviatura *s/d* (sem data). Mas o trecho destacado é significativo pelo que está contido nos parênteses: um novo enunciado interrompe o que vinha sendo transcrito, acrescentando informações que alteram significativamente o tempo da narrativa. Três expressões referem-se a um deslocamento temporal: “ainda hoje”, “passado tanto tempo” e “mais tarde”; esta última 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 em algum momento revisitou o seu diário; a releitura deste 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.

Em termos estruturais a “*Nota à margem do manuscrito*” traz ao primeiro plano a ficcionalização de processos editoriais, que passam a ser incorporados à estrutura do romance. Isto significa que o leitor lê a *Crônica da casa assassinada* como um livro já editado, mas a notação não o deixa esquecer que a obra é uma compilação de registros escritos à mão e que o enunciado produzido por Betty foi redigido em um suporte específico. O que permanece ambíguo é a ação do trabalho da transcrição: a notação grifada em itálico. Ela necessariamente pressupõe a presença de um transcritor; este não se limita a transcrever o diário de Betty, mas também coloca notas chamando a atenção para enunciados presentes no diário que bem podem ser classificados como *marginálias* – uma *marginália* ficcional, não se deve esquecer, transcritas entre parênteses.

É difícil situar com precisão em que momento Lúcio Cardoso criou essa figura incógnita no romance *Crônica da casa assassinada*. No entanto, tomado como processos de criação, o segmento apresentado e cotejado logo acima é revelador do método de composição do romancista e do momento em que a figura incógnita deixa de se confundir com o autor e ganha um estatuto diferente e singular no tecido ficcional. Comparando-se o texto estabelecido com a primeira variante apresentada na coluna da direita, integrante do *ms1*, observa-se que o enunciado contido entre parênteses não apresenta a “*Nota à margem do manuscrito*”. Ela aparecerá no *ds2*, variante que indica uma reescrita do texto (em relação a *ms1*), posto que ele já se apresenta mais próximo da versão que foi publicada em 1959. O trabalho da reescrita operado por Lúcio Cardoso caracteriza-se pelo detalhamento e pela expansão do texto¹³, com vistas a reforçar a atmosfera atormentada que cerca a chácara dos Meneses e os narradores-personagens, bem como um adensamento da memória evocada pela escrita/reescrita de Betty.

Mas neste trecho analisado observa-se que a reescrita de Lúcio aponta também para modificações operadas no âmbito estrutural do texto: a passagem entre parênteses é retrabalhada e ganha a “*Nota à margem do manuscrito*”, o que modifica sensivelmente os efeitos de sentido do romance. Se em um primeiro momento as marcas dos processos de criação revelavam apenas a pressão que a vontade autoral exercia na narrativa – seja pela reescrita, seja pela procura de uma dicção característica –, com a inserção da notação em itálico, uma nova figura é delineada, colocando-se entre os narradores-personagens e o autor. Tudo o que sabemos dela está relacionado ao seu trabalho de transcrição – notações essas algo imparciais, que interrompem os

¹³ Sobre o processo criativo de Lúcio Cardoso, consultar a “*Nota filológica*”, de Júlio Castañon Guimarães, citada anteriormente neste artigo, além da tese de doutorado de Cássia dos Santos, cuja referência completa se encontra na bibliografia.

enunciados e acusam a presença de uma marginália ficcional. Esta figura passará, então, a concorrer com o autor no plano de estruturação da narrativa.

No “Diário de Betty” as notações aparecem em dois dos cinco segmentos: duas vezes no “4. Diário de Betty (I)” e uma vez no “9. Diário de Betty (II)”. Os estudos dos manuscritos e datiloscritos do “Diário de Betty” acusam o uso das “*notas à margem*” tanto no *ms1* quanto no *ds2*. Cumpre explicar que não existe uma versão integral do romance nas variantes manuscritas e datiloscritas: alguns segmentos possuem mais de uma variante (manuscrita e/ou datiloscrita), enquanto outros possuem uma única. Isto ocorre porque, conforme aponta Guimarães, “não se tem uma versão completa do romance, mas há capítulos com várias versões, enquanto outros têm apenas uma versão, havendo ainda diversos capítulos incompletos”¹⁴. Buscaremos agora analisar a presença desta figura incógnita no “Diário de André”, de forma a descobrir possíveis paralelismos de atuação em relação ao “Diário de Betty”.

O Diário de André

Supostamente filho de Nina e de Valdo Meneses, André é um dos principais narradores-personagens, aparecendo em onze dos 56 capítulos que compõem o romance. O diário do adolescente de quinze anos também percorre um arco temporal indefinido, começando com o retorno de Nina à Chácara dos Meneses – André, portanto, não conheceu a sua mãe, pois ela partiu de Vila Velha poucos meses depois de seu nascimento – e termina no velório de Nina (pouco mais de um ano depois que a personagem retornou do Rio de Janeiro para retomar seu casamento com Valdo Meneses). O escrito de André em seu diário manifesta a ânsia de desvendar os segredos familiares que cercam sua mãe – e por extensão o seu próprio passado – e os motivos que levaram Nina a abandoná-lo; ao mesmo tempo, sua escrita revela o despertar da sexualidade, o adolescente tomado por um desejo voraz e violento por sua mãe, com quem passa a desenvolver um relacionamento incestuoso. Para André, o diário serve como forma de recapitular os acontecimentos do dia, mas também como espaço para verter seus arroubos e delírios sentimentais, sua inquietação espiritual diante do amor incestuoso que começa a nutrir por Nina.

Tal como pudemos observar nas passagens destacadas no “Diário de Betty”, também o “Diário de André” contém um enunciado posto entre parênteses antecedido por uma notação em itálico. Vejamos o exemplo, retirado do capítulo “17. Diário de André (II)”:

¹⁴ GUIMARÃES, J. Entre periódicos e manuscritos. In: SOUZA, E.; MIRANDA, W. *Arquivos literários*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

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 para 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.) Não sei o que se passou, mas uma total obscuridade se fez em meu pensamento e, levado por uma força que não conseguia reprimir, ergui a cabeça e beijei-a entre os seios (...)

ms1: Então ela me comprimiu

ms1: e cair da cama. Dir-se-ia

ms1: fundamental. Não sei o que me passou neste instante, mas

ms1: e, guiado por uma força que não conseguia dominar, ergui¹⁵

Tal como foi observado no “Diário de Betty”, também o enunciado de André é interrompido por outro um outro enunciado, colocado entre parênteses. Observa-se que este segmento não está presente em *ms1*, o que reforça a ideia de que Lúcio Cardoso colocou a notação já em estágio adiantado do processo de criação do romance. Também aqui o tempo se bifurca: o enunciado entre parênteses utiliza a expressão “só muito tempo depois”, expressão que permite inferir que André, em um tempo futuro aos acontecimentos narrados, mas ainda assim indeterminado, relê suas anotações do passado e acrescenta informações para reforçar ou, o que parece mais apropriado neste caso específico, explicar ou justificar as impressões que a proximidade física do corpo de Nina lhe causava.

Em relação à notação em itálico, ela traz dois dados novos de significação, quando comparada com aquelas presente no “Diário de Betty”. Lá, as anotações referiam-se apenas à condição manuscrita do texto; aqui se faz referência ao suporte, o caderno em que André faz as suas anotações recebendo o nome de diário. Assim, o acréscimo transcrito entre parênteses também se refere a uma marginália presente no manuscrito ficcional. O segundo dado significativo é a indicação “*com 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, cujo sujeito expresso em primeira pessoa continua sendo o mesmo narrador-personagem, revisitando a sua memória e corrigindo-a com a experiência do

¹⁵ CARDOSO, L. Op. cit., p. 223-224.

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, adulto no momento em que relê seu diário e faz novas anotações nas margens, é diferente de sua letra enquanto adolescente.

Observemos outra passagem, presente no segmento “21. Diário de André (IV)”:

*(Escrito à margem do Diário, com tinta diferente: Que havia de falso em suas palavras, que existia em seu fervor que não conseguia 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.)*¹⁶

O trecho destacado não possui variantes. Aqui o elemento que se destaca é a indicação “*com tinta diferente*”, algo que até então não havia aparecido nas transcrições dos outros manuscritos ficcionais. 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. No capítulo “38. Diário de André (VII)” outra notação semelhante aparecerá: “*Escrito com a mesma letra à margem do caderno, tinta diferente*”¹⁷. Nesta, parece haver uma combinação das notações deixadas no “Diário de Betty” com as deixadas no “Diário de André”. A indicação “*tinta diferente*” parece não ter nenhum desdobramento no âmbito da narrativa e pode ser melhor interpretada como índice do trabalho da transcrição do que como um dado relevante para o andamento do enredo.

Outro trecho com presença de notação em itálico, presente no capítulo “20. Diário de André (III)” apresenta um elemento significativo de natureza completamente diversa dos exemplos arrolados até agora:

*(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, que 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.)*¹⁸

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

¹⁶ Ibidem, p. 258.

¹⁷ Ibidem, p. 405.

¹⁸ Ibidem, p. 253.

Crônica da casa assassinada à editora José Olympio). O processo de criação desta outra narrativa é mencionado nos *Diários*¹⁹ 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*²⁰, 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, a autora 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*, além do já mencionado *O campo da cruz vazia*. Todas elas restaram inconclusas ou só existem em prototextos (com exceção d'O *Viajante*, que foi publicado incompleto e postumamente; *Introdução à música do sangue* teve o argumento adaptado e filmado por Luís Carlos Lacerda em 2015).

No exemplo analisado mais acima, 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; a segunda é a possibilidade de se estabelecer um arco que une *Crônica da casa assassinada* às outras narrativas que teriam como cenário a cidade ficcional de Vila Velha, o elemento de ligação podendo ser tanto a cidade, quando a presença de personagens recorrentes – entramos agora no plano autoral, relativo ao processo de criação do autor empírico Lúcio Cardoso.

Conclusão: recepção crítica da figura incógnita

Podemos agora retomar a ideia de “interação das duas dimensões” proposta por Júlio Castañon Guimarães e apresentada no início de nossa análise. Esta interação refere-se tanto ao jogo encenado entre manuscritos reais e manuscritos ficcionais, mas também à concorrência da figura incógnita com o autor do texto, ora apontando para processos ficcionais, ora sugerindo um plano de criação autoral. A figura incógnita oscila dentro da narrativa entre várias formas de representação, ora assemelhando-se a uma personagem (ainda que seja um interlocutor silencioso), ora a um narrador (no sentido de que o trabalho de coleta dos registros e depoimentos escritos, e sua subsequente montagem, também pode se caracterizar como um ponto de vista), ora ainda ao autor (o processo de criação do romance dialogando com o processo de criação de um conjunto de narrativas ficcionais).

A partir dos trechos analisados e cotejados, é possível chegar a algumas conclusões sobre as representações da figura incógnita nos diários de André e de Betty e, por extensão, no romance *Crônica da casa assassinada*, apontando suas implicações tanto para a estrutura da narrativa quanto para a recepção crítica da obra. Esta figura parece escapar das noções tradicionais de personagem, narrador e autor, o que significa dizer que ela oscila entre o espaço da ficção e da realidade, uma relação ambígua que não possui desfecho no enredo do romance. Como não é possível encerrar esta figura incógnita em nenhuma destas três instâncias narrativas, o estudo dos manuscritos e datiloscritos à luz da crítica genética permitiu-nos investigar as possíveis funções que ela desempenha na economia do romance.

¹⁹ CARDOSO, L. *Diários*. Org., apes. cronologia, estabelecimento de texto e notas por Écio Macedo Ribeiro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

²⁰ SANTOS, C. *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: 19 out 2018.

Podemos inferir que duas figuras complementares habitam esta figura incógnita: o transcritor, com laivos de detetive. O transcritor procura recuperar e transcrever os registros escritos de uma família prestes à desapareição; o detetive, por sua vez, desconfia do conteúdo destes registros, confrontando-os com os próprios narradores-personagens, ou solicitando aos outros personagens – alguns inclusive fora do circuito familiar –, depoimentos que complementem possíveis omissões ou lapsos da escrita. Em detrimento de uma história una, a figura incógnita chamar 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 textuais, em que cada um dos segmentos se intercala e se sobrepõe e cujo resultado é uma forma híbrida, um romance na fronteira do seu gênero.

Isto ocorre porque nesta figura incógnita habita, além dos já mencionados transcritor e detetive, um romancista, cuja presença invisível exerce uma pressão intensa na economia da narrativa, concorrendo mesmo com a pressão autoral. O 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 são recursos desenvolvidos a partir da escrita e reescrita da obra operada pelo romancista Lúcio Cardoso. No entanto, ele parece dividir com esta instância ficcional (a figura incógnita) parte do trabalho composicional. A figura incógnita da *Crônica da casa assassinada* atua, portanto, como uma espécie de *persona* do autor.

A crítica cardosiana levantou diversas hipóteses sobre a identidade desta figura incógnita, que se confunde com o próprio processo de montagem e composição do romance. Parte das interpretações trazem ao primeiro plano os aspectos biográficos 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”²¹. 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 complexos.

Esta polifonia narrativa já foi alvo de questionamento e ainda hoje divide a crítica. Manuel Bandeira, ainda nos anos 60, escreveu um artigo em que buscou resgatar uma dívida antiga que tinha para com o escritor, cuja produção ficcional acompanhava desde o romance de estreia, *Maleita*, de 1934²². Bandeira relembra que já havia situado a “poesia angustiante” e de intensa variedade rítmica de Lúcio na *Antologia da Poesia Brasileira*, destacando, porém, que é a sua poesia a responsável por *informar* sua produção romanesca, conferindo-lhe “densa atmosfera poética”. “Não há dúvida”, sentencia Bandeira, “o romancista é maior do que o poeta”²³. No entanto, a despeito da grandeza e da “força demiúrgica” do escritor, Bandeira insistia em lhe 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*:

²¹ CARELLI, M. *Crônica da casa assassinada: a consumação romanesca*. In: *Crônica da casa assassinada*. 2ª. ed. Edição crítica coordenada por Mário Carelli. (Coleção *Archivos*, nº 18). Madrid, Paris, México, Buenos Aires, São Paulo, Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX / Edusp, 1996, p. 625-639.

²² 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: 19 out 2018.

²³ *Ibidem*, p. 2.

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.²⁴

Consuelo Albergaria, em um ensaio dedicado ao romance²⁵, também chama a atenção para os múltiplos pontos de vista constitutivos da obra, destacando a aparente planificação das vozes narrativas que, carentes de uma “modulação especial” que é “essencial à apreensão do sentido”, deixa entrever a pressão autoral que incide na totalidade dos discursos. 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.²⁶

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 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 à uma certa planificação e unidade estilística. Ambos os críticos literários localizam a pressão autoral de Lúcio Cardoso nos discursos das personagens, algo que, como pontua Bandeira, se não compromete a verossimilhança, pode ser no mínimo interpretado como deficiência estilística na criação do romance.

Wilson Martins, por sua vez²⁷, mescla a ideia de “uniformidade estilística” à de “variedade de técnicas” empregadas por Lúcio no romance, o que resultaria, segundo o crítico, em uma “hipertrofia de originalidade”, que pode trazer empecilhos para o autor. Martins afirma que “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”²⁸. Desta afirmação cumpre destacar a ideia de que as personagens substituem o romanista na condução do romance, indicando uma suposta ausência de um

²⁴ Ibidem, p. 2.

²⁵ ALBERGARIA, C. Espaço e transgressão. In: *Crônica da casa assassinada*. 2ª. ed. Edição crítica coordenada por Mário Carelli. (Coleção *Archivos*, nº 18). Madrid, Paris, México, Buenos Aires, São Paulo, Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX / Edusp, 1996, pp. 681-688.

²⁶ Ibidem, p. 683.

²⁷ MARTINS, W. Um romance brasileiro. In: *Crônica da casa assassinada*. 2ª. ed. Edição crítica coordenada por Mário Carelli. (Coleção *Archivos*, nº 18). Madrid, Paris, México, Buenos Aires, São Paulo, Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX / Edusp, 1996, p. 793-797.

²⁸ Ibidem, p. 795.

narrador onisciente, responsável pela orquestração das vozes narrativas e pela montagem do romance.

Outra hipótese levantada pela crítica cardosiana consistiu em atribuir à figura incógnita um estatuto semelhante ao dos narradores-personagens. Elizabeth Cardoso, em sua pesquisa sobre a prosa de Lúcio, nomeia-a de “narrador-regente”, retomando a nomenclatura criada por Enaura Quixabeira Rosa e Silva. 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”²⁹. No entanto, em nota ela apresenta a desconfiança de que o 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.³⁰

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 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.

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 um narrador significa atribuir a ela uma *voz*, seja uma voz própria em primeira pessoa, seja uma voz em terceira pessoa ou ainda uma mistura de vozes, resultando numa alternância de pontos de vista. Ora, como observamos até agora, a figura incógnita não chega a se configurar como uma voz, no máximo atingindo o estatuto de interlocutor silencioso. Suas notações *dizem*, isto é, são significativas, mas isto não nos parece suficiente para caracterizá-la 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”³¹. 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 outros – obras em que processos mentais e processos de criação se misturam e se confundem. Estes traços podem tanto trazer ao primeiro plano elementos relativos aos gêneros textuais, quanto elementos concernentes à

²⁹ CARDOSO, E. *Feminilidade e transgressão: uma leitura da prosa de Lúcio Cardoso*. São Paulo: Humanitas / Fapesp, 2013.

³⁰ *Ibidem*, p. 214-215.

³¹ PINO, C.; ZULAR, R. *Escrever sobre escrever: uma introdução crítica à crítica genética*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007, p. 173.

ficcionalização da escrita. A multiplicidade de gêneros textuais, ao mesmo tempo em que informam e fundem-se no gênero romanesco, também pressionam o gênero a partir de suas modalidades discursivas.

Seria um equívoco atribuir essa característica unicamente ao romance moderno. Ian Watt, no seu estudo sobre o surgimento e consolidação do romance, pondera como o gênero aparenta sofrer de uma certa pobreza de convenções formais, ou ainda demonstrar uma *forma amorfa*, causando a impressão no leitor de que ele está quase sempre diante de “uma imitação de outra obra literária”³². Assim, a *Crônica da casa assassinada* filia-se a uma longa tradição do gênero, que incorpora na sua *forma amorfa* formas advindas de outras matrizes textuais, especialmente aquelas das modalidades introspectivas, como o romance epistolar (que numa compreensão *latu sensu* pode abranger tanto a carta quanto o diário)³³.

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 constante transformação, em que a realidade não se apresentava mais como uma totalidade ao sujeito, Lúcio Cardoso e outros escritores que iniciaram suas carreiras na década de 1930 empreenderam diversas pesquisas em torno de novas formas de representação ficcional e da relação entre arte e vida. Para os escritores da chamada vertente introspectiva, a noção de crise das estruturas e a consciência do atraso foram formalizadas em suas obras a partir da exploração da subjetividade e dos dramas psicológicos, o fracasso social sendo compreendido não em suas raízes econômicas, mas como reflexo de uma crise espiritual e de falência moral da sociedade.

A construção da *Crônica da casa assassinada* – com a representação de um universo ficcional condensado por um lado no espaço da Chácara dos Meneses, por outro no mergulho na subjetividade de dez narradores-personagens – se inscreve numa longa tradição do gênero e da forma do romance, que encontra na pesquisa da experiência humana uma de suas vocações. Assim, a criação e a representação de uma figura incógnita no romance, que tensiona as estruturas narrativas e alarga as fronteiras dos gêneros textuais, oferece uma oportunidade renovada de pesquisa da criação literária.

³² WATT, I. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 15.

³³ Para mais informações sobre o romance epistolar, consultar o livro de Laurent Versini, *Le roman épistolaire*. Paris: PUF, 1979.

Referências bibliográficas

- ALBERGARIA, Consuelo. Espaço e transgressão. In: *Crônica da casa assassinada*. 2ª. ed. Edição crítica coordenada por Mário Carelli. (Coleção *Archivos*, nº 18). Madrid, Paris, México, Buenos Aires, São Paulo, Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX / Edusp, 1996, p. 681-688.
- 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: 19 out 2018.
- CARDOSO, Elizabeth. *Feminilidade e transgressão: uma leitura da prosa de Lúcio Cardoso*. São Paulo: Humanitas / Fapesp, 2013.
- CARDOSO, Lúcio. *Crônica da casa assassinada*. Edição crítica coordenada por Mario Carelli. 2ª ed. (Coleção *Archivos*, n. 18). Madrid, Paris, México, Buenos Aires, São Paulo, Rio de Janeiro, Lima: ALLCA XX / Edusp, 1996.
- _____. *Diários*. Organização, apresentação, cronologia, estabelecimento de texto e notas por Êsio Macedo Ribeiro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.
- CARELLI, Mario. *Crônica da casa assassinada: a consumação romanesca*. In: *Crônica da casa assassinada*. 2ª. ed. Edição crítica coordenada por Mário Carelli. (Coleção *Archivos*, nº 18). Madrid, Paris, México, Buenos Aires, São Paulo, Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX / Edusp, 1996, p. 625-639.
- GUIMARÃES, Júlio Castañon. Nota filológica: 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).
- _____. Entre periódicos e manuscritos. In: SOUZA, Eneida Maria; MIRANDA, Wander Mello. *Arquivos literários*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.
- MARTINS, Wilson. Um romance brasileiro. In: *Crônica da casa assassinada*. 2ª. ed. Edição crítica coordenada por Mário Carelli. (Coleção *Archivos*, nº 18). Madrid, Paris, México, Buenos Aires, São Paulo, Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX / Edusp, 1996, p. 793-797.
- PINO, Claudia Amigo; ZULAR, Roberto. *Escrever sobre escrever: uma introdução crítica à crítica genética*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.
- PROUST, Marcel. *No caminho de Swann*. (Em busca do tempo perdido; v. 1). Trad. Mario Quintana. São Paulo: Globo, 2006.
- 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: 19 out. 2018.
- VERSINI, Laurent. *Le roman épistolaire*. Paris: PUF, 1979.
- WATT, Ian. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

Recebido em: 28 de fevereiro de 2018

Aceito em: 12 de outubro de 2018