

O arranjador na *Crônica da casa assassinada*, de Lúcio Cardoso

The Arranger in Lúcio Cardoso's *Chronicle of the Murdered House*

Autoria: Eduardo Marinho da Silva

 <https://orcid.org/0000-0001-5662-0872>

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2020.178995>

URL do artigo: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/178995>

Recebido em: 06/11/2020. Aprovado em: 08/12/2020.

Opiniões – Revista dos Alunos de Literatura Brasileira

São Paulo, ano 9, n. 17, jul.-dez. 2020.

E-ISSN: 2525-8133

Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas

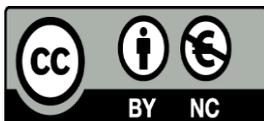
Universidade de São Paulo.

Website: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes>.  fb.com/opiniaes

Como citar (ABNT)

SILVA, Eduardo Marinho da. O arranjador na *Crônica da casa assassinada*, de Lúcio Cardoso. *Opiniões*, São Paulo, ano 9, n. 17, p. 220-244, 2020. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2020.178995>. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/178995>.

Licença Creative Commons (CC) de atribuição (BY) não comercial (NC)



Os licenciados têm o direito de copiar, distribuir, exibir e executar a obra e fazer trabalhos derivados dela, conquanto que deem créditos devidos ao autor ou licenciador, na maneira especificada por estes e que sejam para fins não comerciais.

o arranjador na *crônica da casa assassinada*, de lúcio cardoso

The Arranger in Lúcio Cardoso's *Chronicle of the Murdered House*

Eduardo Marinho da Silva¹

Universidade de São Paulo – USP

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2020.178995>

¹ Graduado em Letras, com habilitação em Português (Bacharelado e Licenciatura), pela Universidade de São Paulo (2016). Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira na FFLCH-USP com a dissertação "Trama íntima e figuração derradeira: o arranjador e a orquestração das vozes narrativas na *Crônica da casa assassinada*, de Lúcio Cardoso" (2020) com Bolsa Capes. Atualmente é aluno de doutorado no mesmo programa de pós-graduação, estudando a introspecção nos romances de Lúcio Cardoso (Bolsa Capes DS – código de financiamento 001). E-mail: marinhoems@gmail.com. ORCID: <http://orcid.org/0000-0001-5662-0872>.

Resumo

Este artigo tem como objetivo analisar o processo de criação de uma figura incógnita presente no romance *Crônica da casa assassinada*, publicado pelo escritor mineiro Lúcio Cardoso no ano de 1959. Essa figura é responsável por resgatar os registros escritos dos dez narradores-personagens, rearranjando-os de forma a reconstituir a história da família Meneses. Na primeira parte, vamos desvendar o enredo oculto que subjaz a narrativa, analisando como a figura incógnita se movimenta pelas marcas gráficas e nas notações em itálico. Em seguida, essa figura será analisada à luz do conceito de arranjador (*arranger*), uma espécie de *persona* do autor que exerce pressão na economia narrativa. Por fim, discutiremos a hipótese de essa figura incógnita ser Glael, o filho perdido de Nina.

Palavras-chave

Crônica da casa assassinada. Lúcio Cardoso. Literatura brasileira. Arranjador. Teoria do romance.

Abstract

This article aims to analyze the creation process of an unknown figure in the novel *Chronicle of the Murdered House*, published by Lúcio Cardoso in 1959. This figure is responsible for rescuing the written records of the ten narrator-characters, rearranging them to reconstitute the history of the Meneses family. In the first part, we will unveil the hidden plot that underlines the narrative, analyzing how the unknown figure moves through the graphic marks and notations in italics. Then this figure will be analyzed in the light of the concept of the Arranger, a sort of *persona* of the author who exerts pressure on the narrative economy. Finally, we will discuss the hypothesis that this unknown figure is Glael, the lost son of Nina.

Keywords

Chronicle of the Murdered House. Lúcio Cardoso. Brazilian Literature. Arranger. Theory of the Novel.

À medida que nós, leitores da *Crônica da casa assassinada*, avançamos na leitura das dezenas de capítulos que compõem o romance, vamos nos dando conta de que estamos perdidos dentro de um labirinto textual cuidadosamente armado por Lúcio Cardoso, feito por partes visíveis e partes ocultas. O enredo visível é construído por dez vozes narrativas diferentes que na solidão de um quarto ou de um escritório vertem para o papel seus conflitos interpessoais e seus dramas existenciais. O enredo oculto é o resultado do trabalho de uma figura incógnita que colige estes papéis, de modo a recompor os eventos que se perderam na distância do tempo, mas que continuam vivos em algumas memórias atormentadas. Dessa forma, no plano ficcional, *Crônica da casa assassinada* é um romance nascido de um duplo trabalho de reconstituição: primeiro, pelos personagens nos seus escritos privados; depois, por uma figura incógnita, que, sem se apresentar aos olhos do leitor, reúne cada um desses registros escritos para reconstituir o drama familiar que envolve a Chácara dos Meneses e os moradores da cidade ficcional de Vila Velha. Sua matéria é o lento processo de decadência moral, espiritual e material de uma família mineira de origem oligárquica, no intervalo aproximado de trinta anos, no início do século XX.

Reconstituição: constituir novamente, recompor, restabelecer algo. O prefixo transmite a ideia de repetição, indicando uma ação que objetiva resgatar um acontecimento do passado, vivificando-o no presente da escrita. Para haver uma reconstituição é necessário um agente que, munido de um determinado *modus operandi*, se lance nessa tarefa. A reconstituição é um exercício contra o trabalho impiedoso de desagregação e esfacelamento do tempo, que a tudo dispersa e tudo apaga. Com isso em mente, passemos à leitura do romance *Crônica da casa assassinada*, atentos tanto ao trabalhoso processo de reconstituição da narrativa quanto ao agente que realizará essa ação.

i. da reconstituição: desvendando o enredo oculto

Pouco antes da *Crônica* ser publicada, Lúcio Cardoso deu uma entrevista ao escritor e jornalista Walmir Ayala, explicando o lugar que o romance ocuparia na trilogia planejada desde o início dos anos 1950:

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 reconstituição. (AYALA, s.p., 1958).

O exercício da reconstituição fica mais evidente para o leitor da *Crônica* quando, na metade do romance, durante a terceira narrativa do médico, lemos o seguinte trecho anotado pelo Dr. Vilaça:

... 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; grifos nossos).

Neste momento descobrimos que o médico não anota os acontecimentos para si, mas para um interlocutor específico, que lhe encaminhou previamente uma série de perguntas e que espera informações exatas e detalhadas como resposta. Desse capítulo em diante, o leitor curioso certamente ficará à espera de que esse “senhor” volte a figurar na narrativa, seja na do médico, seja na de outro personagem. Algo que só vai acontecer no início do último capítulo, o “Pós-escrito numa carta de Padre Justino”, que anota: “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” (CARDOSO, 1996, p. 283; grifos nossos).

Essa passagem evidencia que alguém também contactou o Padre Justino, o que permite aproximar o texto do religioso ao do médico e, por extensão, compreender os depoimentos do Coronel Amadeu Gonçalves e de Valdo Meneses, e a narrativa do farmacêutico Aurélio, como respostas às interpelações desse sujeito misterioso, que não tem seu nome ou procedência revelados. Observa-se ainda que esse indivíduo “colige tais fatos”, ou seja, ela reúne um material que se encontra disperso, caso das correspondências, dos diários e do livro de memórias de Timóteo. É por meio deste trabalho diligente de recuperação e produção de documentos escritos que se vai reconstituir o drama familiar. O verbo “coligir” serve como um indício de que, na narrativa, um processo de montagem se realiza sob os olhos do leitor: um agente orquestra as dez vozes narrativas, dispondo-as em uma arquitetura complexa. Dessa forma, a construção do romance, com os seus vaivéns temporais e suas alternâncias nos pontos de vista das personagens, não pode mais ser atribuída apenas ao autor empírico Lúcio Cardoso, devendo ser compartilhada também com essa figura que atua dentro do texto ficcional.

A figura incógnita atua como uma espécie de detetive que se lança em um processo longo e diligente de recuperação da história da família Meneses. De alguma maneira que não chegamos a descobrir, ele conseguiu tomar posse dos diários de André e de Betty, das correspondências de Nina, de Valdo, e de Ana, do livro de memórias de Timóteo, passando então a transcrevê-los. Sua índole detetivesca o impele à dúvida: ele confronta as datações e as versões contadas pelos personagens; desconfiado de possíveis lapsos ou omissões, ele os convidará para uma releitura de seus próprios textos, talvez até mesmo incentivando o acréscimo de novas passagens ao que foi anteriormente anotado. Além disso, este “detetive” instaura uma espécie de inquérito, coletando depoimentos de personagens internos e externos ao núcleo familiar. Este procedimento suscita em nós, leitores da *Crônica da casa assassinada*, a percepção de que não estamos diante de uma história una: ao manejar a polifonia de vozes e de formas textuais, nos veremos diante de narrativa de forma híbrida, um romance na fronteira do seu gênero.

Além do detetive, habita nesta figura incógnita um *romancista* em potencial, cuja presença invisível exerce uma pressão intensa na economia da narrativa, chegando mesmo a concorrer com a pressão autoral. Durante a leitura, nos damos conta que enquanto Lúcio Cardoso cria a *Crônica da casa assassinada*, essa figura se movimenta nas sombras, realizando um processo de criação dentro da dimensão ficcional e reconstruindo a narrativa diante dos olhos do leitor. A esse duplo do romancista devemos atribuir a alternância de pontos de vista dos 56 capítulos, 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. Por motivos óbvios, é preciso ressaltar que essa figura incógnita é resultado do trabalho de criação do romancista Lúcio Cardoso; mas ele compartilha com esta instância ficcional o trabalho composicional da narrativa, o que significa dizer que essa figura incógnita atua como uma *persona* do autor dentro do tecido ficcional.

A crítica cardosiana experimentou diversas hipóteses sobre a identidade e a atuação dessa figura incógnita. Parte das interpretações se aproximam do conceito de romance polifônico – uma forma de leitura que ainda hoje divide a crítica. Manuel Bandeira (1960, p. 2), por exemplo, contou que se sentiu incomodado com os personagens da *Crônica* porque que todos eles escreviam “da mesma maneira, que é afinal a maneira de Lúcio!”. Consuelo Albergaria (*apud* CARDOSO, 1996) leva adiante a impressão do poeta, ressaltando que a planificação das vozes narrativas denuncia uma intensa pressão autoral de Cardoso nos seus personagens, seja porque ele incorpora seus próprios procedimentos estilísticos em cada uma das composições em primeira pessoa, seja ainda ao anular a objetividade científica no desenvolvimento da psicologia dos personagens. Lúcio não particularizava suas personagens com a produção de uma língua singular, que correspondesse a dados objetivos como a faixa etária, o gênero e a posição do indivíduo na estrutura econômica social. Ao contrário, ele preferia operar um mergulho nas suas subjetividades, explorando suas tramas íntimas à procura das paixões universais que movem os seres. Se a textualização das vozes narrativas não insere marcas

distintivas dos sujeitos – fazendo com que o leitor sinta uma certa familiaridade na escrita do jovem, da governanta e do clérigo – tem-se como resultado um romance cuja fragmentação narrativa em múltiplos pontos de vista é balanceada por uma severa unidade estilística, o que sugere uma tensão entre a forma romanesca e a construção poética na *Crônica da casa assassinada*. Ao localizar a pressão autoral de Lúcio Cardoso no discurso das personagens, tanto Bandeira quanto Albergaria sinalizam para um elemento que, se não compromete totalmente a verossimilhança, pode no mínimo ser classificado como uma fraqueza estilística na criação do romance.

Será justamente a verossimilhança na *Crônica* o alvo do crítico Wilson Martins. Ao chamar de “hipertrofia de originalidade” a variedade de técnicas empregadas por Lúcio, ele destaca aquilo que ele considera um problema do recurso a uma dicção planificada. Segundo o crítico, ao fazer “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 pertencer” (MARTINS *apud* CARDOSO, 1996, p. 795). Ou seja, os personagens – que também são narradores – compartilham da mesma técnica de que deveria pertencer unicamente ao autor.

Saindo do plano criação e adentrando o terreno ficcional, outra hipótese levantada pela crítica cardosiana consiste em atribuir à figura incógnita um estatuto semelhante aos dos personagens, isto é, os seres fictícios que praticam a ação e se movem no espaço ficcional projetado pelo autor (MOISÉS, 2013, p. 358). É assim que Cássia dos Santos apresenta a figura:

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, p. 122-123).

Outra possibilidade de leitura é aquela que mescla duas instâncias narrativas, equiparando a figura incógnita aos *narradores-personagens*. É o que faz Enaura Quixabeira Rosa e Silva ao formular 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 útil como possibilidade de interpretação justamente por não mobilizar o autor empírico Lúcio Cardoso, mas por procurar dentro do próprio texto uma explicação para a atuação e representação da figura incógnita. A polissemia do termo *regente* é adequada, na medida em que algumas das acepções da palavra sugerem as ideias de dominar, dirigir, administrar. É desse modo que a figura incógnita se comporta: ela dispõe dos registros escritos das personagens à sua maneira, oferecendo ao leitor a sua própria visão da história, conduzindo-o pelo labirinto da narrativa que ela própria embaralhou temporalmente. Outra acepção de *regente*, agora advinda do campo musical, incorporar os sentidos de direção e de coordenação musical. Um regente é aquele que orquestra as diversas melodias (podendo ser instrumentais ou de vozes líricas), formando um todo harmônico.²

No entanto, ao afirmar que o narrador-regente unifica o tom da obra, Enaura Quixabeira Rosa e Silva justapõe o suposto narrador-regente (que atua *dentro* do texto), com a planificação das vozes narrativas, isto é, o plano estilístico de Lúcio Cardoso, autor empírico e *externo* ao texto. Alguns anos depois, Elizabeth Cardoso, em sua pesquisa sobre a prosa de Lúcio, retomará o conceito de “narrador-regente”, mas corrigindo e aperfeiçoando a definição, dando contornos mais nítidos à figura incógnita. Cardoso continua usando o termo narrador-regente, mas explica a sua atuação do seguinte modo:

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. [...] 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. Cabe ressaltar que, na falta de nomenclatura indicadora das especificidades desse narrador, em comparação com os narradores personagens, adota-se aqui a expressão cunhada por Enaura Quixabeira Rosa e Silva (2009) que, em seu trabalho, menciona a presença de um “narrador-regente” (CARDOSO, 2013, p. 214-215)

² A escolha pelo termo *arranjador* para a figura incógnita, que apresentaremos mais adiante, tem a vantagem de não descartar a dimensão musical do trabalho deste indivíduo anônimo que parece 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* (Cultrix, 2013), definindo a reunião de vozes narrativas como um “coro de testemunhas” ao redor da figura de Nina.

O termo “narrador-regente”, no entanto, não nos parece ser suficiente para apreender os contornos dessa figura, e isto se deve ao fato de que, mais do que uma instância narrativa, ela precisa ser lida também como um procedimento, isto é, um método de composição, singular e fundamental para a arquitetura do romance. Identificá-la como um narrador significa atribuir a ela uma voz (em primeira ou em terceira pessoa), ou ainda uma mistura de vozes, resultando numa alternância de pontos de vista. Para chamá-la de narrador é necessário que esta figura incógnita realize o ato de narrar, isto é, produza enunciados narrativos. Algo que ela só faz de forma parcial, com as notas de transcrição. Suas notações *dizem*, isto é, são significativas, mas isso não nos parece suficiente para caracterizá-la como uma voz.

José Américo Miranda de Barros, num estudo pioneiro sobre a figura do narrador na prosa cardosiana, também considera a figura incógnita como um narrador, distinguindo, no entanto, dois tipos distintos. Ao participar do sistema temporal da narrativa, convertendo-se em personagem silencioso, que interpela os demais narradores-personagens, a figura incógnita se equipara a um narrador intradieético. Já nas passagens em que ela está operando a montagem dos materiais coligidos, ela se encontraria em um nível extradieético. A figura incógnita, munida de uma totalidade diegética, teria o poder de, portanto, de selecionar e montar a narrativa à sua vontade (BARROS, 1987, p. 137).

Outra possibilidade de interpretação envolve o conceito de “arquinarador”, que funcionaria como uma espécie de 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, a partir da tipologia “autor onisciente” de Norman Friedman). Há ainda as muitas variantes do conceito de “coletor organizador”, também sugerido por Miranda Barros, e incorporada por estudiosos da *Crônica* como “coletor”, “organizador” e outros termos correlatos.

Mais produtivo é refletir justamente no imbricamento das instâncias textuais, figurado nas homologias entre autor, narrador, personagem dentro do romance. Estes traços podem trazer a primeiro plano tanto elementos relativos aos gêneros textuais, quanto elementos concernentes à ficcionalização da escrita. A pluralidade de gêneros textuais na *Crônica*, ao mesmo tempo que conformam e fundem-se na estrutura do romance, também pressionam o gênero novelesco a partir de suas próprias modalidades discursivas. A ficcionalização da escrita, por sua vez, pode servir como um índice para pensar como os procedimentos estéticos apreendem as estruturas históricas, permitindo vislumbrar o momento em que ficção e história se tangenciam. Face a um mundo em constante transformação, em que a realidade não se apresenta mais como uma totalidade ao sujeito, o projeto estético de Lúcio Cardoso o insere no conjunto de escritores que estão em permanente estado de pesquisa de novas formas de representação ficcional e de apreensão das relações entre a arte e vida.

Tal como foi sumarizado e discutido neste item, a crítica cardosiana experimentou diversas hipóteses para a figura incógnita, aproximando-a de um personagem, um narrador ou ainda a partir de critérios biográficos. Há também as interpretações que tentam realizar um processo de hibridização entre instâncias, combinando narrador e personagem, narrador e autor, ou ainda autor e personagem. Se não personagem, 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 para orquestrar um coro de vozes; que maneja uma pluralidade de recursos textuais e literários? Não tem voz, mas *diz*; não narra, mas *conduz* o enredo. Quem é essa décima primeira instância interna à narrativa, que ora se posiciona ao lado, ora acima dos dez narradores-personagens? Como tentativa de interpretação, buscaremos encontrar na teoria do arranjador um conceito que possa ser aplicado a essa figura incógnita, de forma a apreender a sua natureza híbrida.

ii. do arranjador: desvelando a figura incógnita

Nos anos 1970, David Hayman formulou o conceito de arranjador (*arranger*) para interpretar o romance *Ulysses*, publicado pelo escritor irlandês James Joyce em 1922. 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* atuando 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).

Com esse termo, o crítico aponta 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. O arranjador é um destes mecanismos de controle, criado por James Joyce como uma espécie de *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, que possui um campo de visão tão amplo quanto ele e muito maior do que o dos personagens.

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 progressivo apagamento do narrador (cuja voz enfraquece na mesma proporção

que se intensificam o uso do monólogo interior e do 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).³ 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).

Hayman agora amplifica o papel do arranjador, deslocando-o para o centro da narrativa. Ele não é um componente textual lateral, mas um elemento capaz de penetrar o tecido da narrativa, de concorrer ou mesmo eclipsar as demais instâncias textuais, compartilhando a causalidade dos acontecimentos com o próprio autor empírico. Segundo Hayman “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).

No seu estudo sobre *Ulysses*, Caetano Galindo (2006, p. 24) revisita o termo 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*, tornou-se maior do que seu criador desejava e passou a ser modificado pelas gerações seguintes de críticos. Entre os possíveis usos interpretativos da figura, Somer ressalta que nas narrativas em primeira pessoa o arranjador se confunde com o autor, mas se destaca da figura do narrador. Dessa forma, o arranjador poderia se assemelhar a uma estrutura extratextual (ou extradiegética, conforme o conceito que Genette usa para explicar a atuação do narrador que não participa da ação narrativa)⁴ e essa afirmação parece se apoiar no fato de que o arranjador geralmente habita uma temporalidade outra que a dos personagens ou a do narrador (o que também ocorre com a figura incógnita da *Crônica da casa assassinada*). Pensado

³ 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.

⁴ 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.

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 pode ser interpretado como 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 desse autor.

Da 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-lo, esquecendo-se do fato de ele também se assemelhar a um *princípio de arranjo* (de disposição textual), ou seja, a uma função narrativa (SOMER, 1994, p. 66).⁵ Textualmente, portanto, o arranjador está situado em um entre-lugar: ele é uma máscara do autor, que se vale dele [o arranjador] 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, reacomodando a superfície do texto diante dos olhos do leitor (SOMER, 1994, p. 70).

A partir daqui é preciso retirar *Ulysses* de cena e refletir como a figura do arranjador pode ser modulada à *Crônica da casa assassinada*. 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 de James Joyce. Para isso, investigaremos as etapas de criação do arranjador dentro do processo criativo de construção da *Crônica da casa assassinada* e quais papéis ele desempenha na economia narrativa. De agora em diante, a figura incógnita será chamada de *arranjador*, uma instância ficcional criada por Lúcio Cardoso para se interpor entre ele, o autor empírico, e os seus dez narradores-personagens.

*

Somer afirma que uma das tarefas do arranjador é ser responsável, dentro do âmbito do texto, pela construção do mundo ficcional, uma tarefa que ele compartilha com o autor (1994, p. 67). Na *Crônica da casa assassinada*, esse mundo ficcional equivale à fictícia Vila Velha, cidade onde se situa a Chácara dos Meneses; ao final do romance, a cidade e a propriedade serão atingidas por eventos catastróficos, resultando num cenário de ruína, morte e destruição.⁶

⁵ 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.

⁶ Ao fim do romance, 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 (2005).

É nesse cenário sombrio que vai surgir o arranjador, imbuído da tarefa de reconstituir a saga familiar em geral, e de desvendar recuperar a história de Nina, em particular. Cada registro escrito deixado por um narrador-personagem trará à superfície uma subjetividade esfacelada, a memória de uma família desagregada, dos moradores da cidade que, num misto de admiração e repulsa, observam 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 realiza o milagre da ressurreição dos mortos.⁷ Também ele, o arranjador, trará vida à Chácara dos Meneses e aos seus moradores, por meio da recuperação dos registros escritos e pela solicitação de depoimentos das últimas testemunhas restantes. Em posse desse material, o arranjador irá transcrevê-los, selecionar aquilo que ele julga mais relevante, suprimir aquilo que não lhe interessa e depois reordená-los. Assim, enquanto Lúcio Cardoso escrevia a *Crônica da casa assassinada*, o arranjador também montava o seu livro: o percurso narrativo que o leitor realiza, numerado de 1 a 56, é o itinerário que ele escolheu, após dispor cuidadosamente das vozes narrativas.

Se cada personagem conta apenas uma versão da história, também a montagem deve ser interpretada uma versão do arranjador. Talvez nasça daí o desejo dos leitores de colocar no seu devido lugar todos os elementos que aparecem fragmentados, dispostos de maneira não linear, embaralhados e com lacunas. 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 esse 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 e ocultam (ou que o autor não desenvolve). Todo leitor da *Crônica da casa assassinada* precisa atravessar esse labirinto, e, terminada a leitura do romance, uma parte de cada um de nós permanecerá ali, perdida e sem respostas. Se o enredo é formado por partes visíveis e por partes ocultas, a totalidade das vidas ali encerradas não serão reveladas por completo ao final do romance instigando o leitor na saborosa tarefa de colocar cada peça do quebra-cabeça em seu devido lugar ou de aventar desdobramentos alternativos para cada um dos personagens.

Retornemos agora ao trabalho de desvendar o enredo oculto do romance, aquele construído pelo arranjador diante dos nossos olhos. Ao abrir uma edição da *Crônica da casa assassinada*, o leitor vê um sumário com os 56 capítulos que compõem a obra. É possível perceber que cada um é nomeado seguindo uma forma relativamente fixa, podendo ser descritos e agrupados da seguinte maneira: a) um algarismo que vai do número 1 ao 56; b) o nome de um gênero/tipo textual; c) o nome do narrador-personagem, autor do registro escrito; d) algarismos e estruturas

⁷ 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.

que indicam a partição das transcrições em vários segmentos. 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 se começa efetivamente a ler o romance, percebemos que a numeração não indica uma sucessão temporal, 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.

A figura do arranjador já se faz visível no sumário do romance. Ora, se ele é o responsável por coligar 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 (as diversas variantes do romance, que o autor escreveu à mão ou datilografou com o auxílio de uma máquina de escrever), adiciona-se um processo de montagem ficcional, que podemos atribuir à figura do arranjador, que atua como um duplo autoral.

Se a montagem operada pelo arranjador não obedece à cronologia dos fatos, ela deve estar a serviço de outras intencionalidades. Um exemplo é a parte do enredo relativa ao episódio da troca dos bebês entre Ana e Nina, na qual a montagem dos manuscritos ficcionais optou deliberadamente por omitir passagens que dessem ao leitor qualquer pista deste evento. O efeito dessa supressão é tornar a leitura do último capítulo mais impactante para o leitor, que só nas últimas páginas descobre que Nina não é mãe de André (desfazendo, assim, o escândalo do incesto); e que Ana, que passa a narrativa inteira incriminando Nina, tem também seu quinhão de crime e de culpa. Para completar, a revelação do *segredo* do romance 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 abandonado à própria sorte ao ser rejeitado pela mãe? Durante sua estadia no Rio de Janeiro, Nina deixou seu verdadeiro filho com alguém de sua confiança? Dessa forma, podemos perceber que a numeração equivale a um itinerário de leitura do romance que o arranjador nos oferece. Ele escolhe o que manter na luz, o que jogar para a sombra e cabe ao leitor remontar na sua própria cabeça 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)?⁸ Há alguma diferença significativa

⁸ Cabe ressaltar que o 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

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 aos escritos das personagens servem como um modo de conformá-las, de jogar com a polissemia das formas textuais. Os gêneros de escrita da intimidade são mobilizados na narrativa não apenas devido à sua natureza discursiva, mas também como uma estratégia de composição das personagens.⁹

Há que se analisar também as marcas gráficas espalhadas pelos capítulos. Podemos dividi-las da seguinte forma: a) 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 e que parece indicar um corte mais abrupto texto escrito por determinado personagem, chegando mesmo a interromper uma frase no meio. Vejamos alguns exemplos:

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

Nesse trecho de extrema beleza, presente na abertura do romance, a presença dos sinais gráficos prende a atenção do leitor. A supressão do mês e do ano dificultam situar a narrativa num tempo definido e os parênteses nos lançam no turbilhão da subjetividade. 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 aqui que Lúcio Cardoso julgou mais importante remontar os acontecimentos da narrativa a partir do enredo desenvolvido pelos personagens, pela própria ambientação da narrativa, mais orientada pelo clima, pela luz do sol ou pela escuridão, pelas sensações descritas pelas personagens, do que pelo tempo cronológico. As reticências também

confessional como parece entregar a carta de Ana diretamente à figura oculta que lhe escreveu solicitando seu relato sobre a família Meneses.

⁹ 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.

desempenham um papel curioso. 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 – aliás, quanto mais elas aparecerem no texto, mais a ideia de *seleção* será reforçada. Os textos dos narradores-personagens não serão transcritos em sua totalidade, mas apenas uma parte deles. Daí a hipótese de que esses sinais gráficos sejam marcas da mão invisível do arranjador que, diante de um vasto material escrito, seleciona aquilo ele julga relevante para a reconstituição da narrativa familiar. Uma variação das reticências é o pontilhado, que também ocorre em diversos momentos da narrativa. Eles podem indicar o final de um texto, uma frase deixada incompleta por determinado narrador-personagem; mas também pode ser interpretada como índice de supressão de uma parte do texto, seja porque ela já aparece em outro momento do enredo, seja porque o arranjador preferiu descartá-la. Vejamos um exemplo:

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, 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.
 (CARDOSO, 1996, p. 34)

A supressão não pode ser lida como intrusão discursiva, no sentido de que o transcritor mudou suas palavras dos narradores-personagens. Ao contrário, as marcas gráficas servem de alerta para o leitor tenha consciência que a carta não constitui uma totalidade, mas um fragmento recortado de um todo. O arranjador poderia, se quisesse, ficar completamente invisível no texto, mas ao colocar os sinais gráficos ele escolhe deliberadamente denunciar a sua própria presença, indicando que aqui e ali ele interferiu – de maneira *objetiva* – no processo de transcrição e reconstituição.

Por fim, é preciso se deter agora na presença dos parênteses, sinal gráfico empregado com diversas funções, nem sempre configurando um padrão. De modo geral, eles são usados para detalhar uma impressão; para suspender a ação e dar lugar à sondagem da alma e ao mergulho introspectivo de um narrador-personagem; ou ainda para indicar que o trecho ali contido foi escrito em um momento posterior ao que está sendo narrado. Neste último uso, os parênteses têm a função de bifurcação da temporalidade narrativa: dentro deles é como se o narrador-personagem habitasse outra temporalidade e precisasse se esforçar para

evocar os fatos que ele está *relando*. Para exemplificar essa ideia, vejamos um exemplo que ilustra a distinção entre escrever os eventos recém ocorridos e a escrita que nasce motivada pela releitura e pela rememoração:

(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! (CARDOSO, 1996, p. 25)

O trecho entre parênteses, presente na abertura do romance, reaparecerá em detalhes no capítulo “38. Diário de André VII”. A bipartição temporal é nítida: dentro dos parênteses o que se realiza é a evocação do tempo passado motivada pela releitura que André faz dos seus diários. Fora dos parênteses: primeira escrita; dentro dos parênteses, acréscimo de texto motivado pela releitura. Os parênteses ganham outra conotação quando começam a aparecer na narrativa os “escritos à margem do texto”. Vejamos uma das ocorrências, presente 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 chamam a atenção para a circunstância de transcrição do diário, indicando ainda que o diário contém uma marginália. O teor do texto reforça a ideia de que André revisitou seu diário já adulto, num momento em que não reconhece mais em si mesmo uma suposta leveza ou pureza dos tempos de juventude, o que significa que a marca gráfica aponta para um adensar da temporalidade da narrativa pelo desdobramento temporal da escrita, que sobrepõe passado e presente. Neste caso, estamos no âmbito do narrador-personagem e do arranjador. Porém, o toponímico Campo da Cruz Vazia pode ter sido inserido por Lúcio Cardoso com o propósito de reforçar a criação de um universo ficcional autorreferente, interligando diversas narrativas que teriam a cidade de Vila Velha como palco.

Existe inclusive um prototexto no espólio do autor intitulado *O campo da cruz vazia*, que começou a ser redigida em 1957 (mesmo ano da entrega dos originais da *Crônica da casa assassinada* à editora José Olympio), mas nunca chegou a ser concluído.¹⁰ Aqui, entramos na dimensão autoral, relativa ao processo de criação de Lúcio Cardoso.

Em alguns momentos, a notação se torna muito específica, como em “Escrito com letra diferente à margem do caderno”. Neste caso, além de oferecer informações sobre o suporte do texto (o caderno, que recebe o nome de diário) e a indicação de que o escrito foi realizado à margem da folha, acrescenta-se uma informação relativa à caligrafia do narrador-personagem. A indicação “letra diferente” suscita as seguintes interpretações: a) André releu o seu diário e fez acréscimos textuais; b) esse acréscimo foi realizado em um momento posterior, havendo uma grande distância temporal entre a primeira e a segunda escrita; c) essa distância é evidenciada pela indicação “letra diferente”, que atesta a 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 quando adolescente).

Já a notação em itálico em si – o “escrito à margem...” não pode ser atribuída a André, e sim ao arranjador, aquele que realiza a transcrição do registro do adolescente. 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 que a presença-ausência do arranjador, que se esconde numa aparente neutralidade de transcritor fiel, mas que enreda ainda mais o leitor no jogo da leitura. 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 de sombra dentro do romance. Elas ajudam a iluminar os acontecimentos do passado, mas também lança sombra sobre os próprios narradores-personagens: 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 desses procedimentos é usado de maneira rigorosa na *Crônica da casa assassinada*; eles são

¹⁰ O processo de criação desta narrativa é mencionado nos *Diários* (Civilização Brasileira, 2012). Para conhecer outras narrativas planejadas por Lúcio para se desenvolverem em Vila Velha, conferir a tese de doutorado de Cássia dos Santos (2005).

mobilizados por Lúcio apenas para efeitos imediatos e abandonados logo em seguida. O trabalho do arranjador opera nessas estruturas mínimas e nos deixa a pergunta: por que Lúcio Cardoso não desenvolveu melhor esta figura incógnita?

A interpretação mais provável é a de que Lúcio Cardoso não quis que seus leitores tivessem uma visão completa do arranjador – pelo menos não como uma instância ficcional com contornos definidos. Tem-se a impressão de que, depois de um enredo repleto de reviravoltas, o arranjador permanece como outra 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 se esquivado ou utilizado os recursos que tinha à mão, procurando apreendê-la a partir de uma das 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 (em termos de publicação, não de escrita), 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 o arranjador.

iii. da ficção: glael, o filho perdido

Depois de investigar a figura incógnita presente na *Crônica da casa assassinada* a partir das instâncias narrativas tradicionais e do conceito de arranjador, cabe agora discutir uma derradeira possibilidade de interpretação deste ser textualmente misterioso: a figura incógnita que retorna a Vila Velha, que interpela as testemunhas com palavras que carregam uma “sede de justiça” poderia ser lida também como um dos personagens do romance.

Essa hipótese interpretativa será amparada não apenas na leitura do romance, como também da consulta de prototextos deixados incompletos pelo autor. Conforme aponta Cássia dos Santos (2005) em seu estudo sobre a construção da *Crônica*, Lúcio teria ficado tentado a materializar esta figura em um personagem com contornos mais definidos, mas recuou desta ideia, estendendo-lhe o manto da dúvida e da indefinição. Relembremos a um trecho do pós-escrito de Padre Justino:

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).

Nessa passagem o leitor vislumbra a razão última da reconstituição da história familiar: 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 de apenas preservar a memória familiar, mas de oferecer um novo ângulo sobre a história de Nina, corrigindo eventuais distorções realizadas pelos familiares e testemunhas, de forma a expiar uma parcela das culpas atribuídas à personagem.

O fato não conhecer seu interlocutor não impede que o sacerdote sinta uma espécie de conexão com ele, compartilhando de sua “sede de justiça” e desejoso de revelar a verdade por trás dos relatos individuais. Em determinada passagem, marcada pelo uso de parênteses, Padre Justino chamará seu interlocutor de *amigo*, enxergando nele um confidente com quem compartilhar segredos que até então permaneciam guardados pelo silêncio:

(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 um procedimento estrutural da narrativa: o “alicerce do edifício, a viga mestra, a mola em torno da qual tudo gira” é justamente o trabalho de disposição, de rearranjo, de combinação e orquestração das vozes narrativas com vistas a preservar até o último momento o *segredo*. Este é o miolo propulsor do romance, um enigma erigido e preservado ao longo de 56 capítulos e só revelado ao leitor no último momento: a relação sexual entre Alberto e Ana, resultou em uma gravidez dela; Ana parte para o Rio de Janeiro com a incumbência de levar Nina e seu filho de volta para a Chácara, mas retorna trazendo seu próprio filho, que ela apresenta como sendo o de Nina e Valdo. Só nas últimas páginas o leitor descobrirá que André é fruto de uma relação entre Ana e Alberto; que Nina não pratica o incesto com seu próprio filho. Quanto à gravidez de Nina, fica em aberto se o filho é de fato de Valdo Meneses ou se também seria de Alberto.¹¹ O paradeiro do filho de Nina, que teria recebido o nome de Glael, permanecerá desconhecido.

Uma das hipóteses mais sugeridas pelos leitores da *Crônica* é que esta figura incógnita que colige os textos e coleta os depoimentos seria o verdadeiro filho de Nina, Glael. A presença dele no romance é mínima, mas, ao consultar os manuscritos e datiloscritos da *Crônica da casa assassinada*, bem como outros textos escritos por Lúcio Cardoso durante o processo de criação do romance, é possível

¹¹ Na adaptação cinematográfica de Paulo César Saraceni, *A casa assassinada* (1973) um mesmo ator interpreta André e Alberto, explicitando a filiação do adolescente.

encontrar algumas pistas que permitem dar contornos mais sólidos ao filho perdido. O ponto de partida são os datiloscritos que representam Glael a partir de dois momentos temporalmente distintos. Vejamos o primeiro datiloscrito, transcrito por Cássia dos Santos em sua pesquisa de doutorado:

[...] 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) (CARDOSO *apud* SANTOS, 2005, p. 172; grifos nossos).

Nesse datiloscrito, a primeira menção ao personagem surge quando Ana flagra Nina lendo uma carta no quarto. Ana tenta arrancar a correspondência da mão de Nina, que grita o nome de Glael.¹² A segunda menção aparece entre os parênteses que, conforme discutimos, pode ser interpretado como um momento de bifurcação na temporalidade da narrativa. Nesses 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 pulso.

Lúcio parece não ter ficado satisfeito com o que escreveu e, numa etapa posterior de revisão do texto, opera modificações no trecho acima transcrito. Vejamos outra variante da mesma passagem, atentando-se sobretudo ao que está registrado entre parênteses:

¹² 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, agora mais próxima do imaginário e do simbolismo religioso de Lúcio Cardoso, seria destacar que o sufixo -el seria formador do nome dos anjos (Rafael, Gabriel, Miguel etc.).

Figura 1: Datiloscrito de Lúcio Cardoso.

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 corporificar-se em

Fonte: Arquivo Lúcio Cardoso. Fundação Casa de Rui Barbosa.

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, sequiosos (como agora, nós, leitores) por descobrir o paradeiro do personagem. Observa-se também que Padre Justino afirma ter demorado a *reconhecê-lo*, o que implicaria um encontro anterior com Glael. Lúcio modificou mais uma vez o trecho, dedicando agora um parágrafo inteiro ao personagem:

Figura 2: Datiloscrito de Lúcio Cardoso.

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.)~~

Fonte: Arquivo Lúcio Cardoso. Fundação Casa de Rui Barbosa.

O datiloscrito apresenta um parágrafo isolado com risco à lápis em forma de “x”, indicando que ele deveria ser suprimido em uma posterior reescrita. É possível interpretar que essa reescrita tenha sido realizada logo em seguida à versão anterior. Se observarmos com atenção a figura 1, notaremos que a redação é interrompida após um erro de digitação. Ao datilografar novamente o trecho, Lúcio aproveita para depurar sua escrita (substituindo “feminilidade” por “fragilidade”,

por exemplo) até concluir o (re)encontro entre Padre Justino e Glael. As marcações a lápis que rasuram todo o parágrafo, extirpando-o da versão final que foi publicada, parecem indicar que Lúcio seguiu o conselho de seu próprio personagem, optando por não *devassar a escuridão do caminho* que levaria até Glael, isto é, ele optou por remover toda essa passagem de seu texto definitivo deixando o personagem inconcluso e aberto para interpretações.

Cássia dos Santos (2005, p. 191) sugere que Lúcio pode ter optado por excluir qualquer referência a Glael por dois motivos. O primeiro foi o interesse em manter o personagem sob o signo da suspeição, conservando o mistério sobre o seu paradeiro e filiação. Outra possibilidade seria singularizar o personagem nas continuações da trilogia iniciada com a *Crônica da casa assassinada* ou em uma narrativa própria. Como lembra a pesquisadora, durante o seu processo criativo, Lúcio Cardoso tinha uma enorme tendência a se dispersar: ele 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 no espólio do autor. Durante a redação da *Crônica*, Lúcio começou a escrever uma narrativa que teria *Glael* como título. Vejamos a transcrição (feita por Cássia dos Santos):

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.) (CARDOSO *apud* SANTOS, 2005, p. 110).

O projeto de um romance dedicado a Glael permaneceu inacabado e, como vimos, Lúcio recuou mesmo da ideia de desenvolver o personagem na própria *Crônica da casa assassinada*, que só é mencionada uma única vez, no episódio que Ana flagra Nina trancafiada no quarto, lendo uma carta. Ana se lança contra Nina tentando arrancar as folhas de suas mãos; enquanto se defende dos ataques de Ana, Nina grita o nome de Glael. Remorando este fato, Ana 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, possível cúmplice de Nina no Rio de Janeiro, brevemente mencionada no terceiro segmento do Diário de Betty. Como se vê, apesar de omitir o desfecho de Glael do romance, Lúcio deixa aberto espaço para conjecturas e interpretação, como a possibilidade de Glael não ter sido abandonado pela mãe, mas deixado aos cuidados de uma enfermeira no Rio de Janeiro. Se o nome de Glael ecoa no romance como um único grito, esse grito é suficiente para que os sentidos da *Crônica* se multipliquem, cabendo ao leitor procurar pistas e construir hipóteses sobre paternidade e sina do personagem. A investigação do destino de do 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 importante papel estrutural na narrativa.

conclusão

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 duzentas obras”, segundo ele afirmou em entrevista. Enquanto escrevia a *Crônica da casa assassinada*, sua força demiúrgica o instigava a desviar do romance que tinha à sua frente e dar início a outras narrativas, burilando novas histórias, contornando novos personagens. No final dos anos 1950, o romancista se viu diante de um amplo universo 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 de análise da narrativa, seja por meio do conceito do arranjador – não esgotam as possibilidades interpretativas do romance. Ao final da *Crônica da casa assassinada*, nós, leitores, perceberemos 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 permanecerá como território a ser continuamente perquirido, tensionando os registros dos narradores-personagens e interligado com o processo de escrita e montagem do romance.

A criação do arranjador na *Crônica* é uma das marcas do constante processo de pesquisa e do permanente estado de transformação do ofício de escritor operado por Lúcio Cardoso. 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.

referências bibliográficas

ALBERGARIA, Consuelo. Espaço e transgressão. In: CARDOSO, Lúcio. *Crônica da casa assassinada*. 2. ed. crítica rev. coord. por Mario Carelli. Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima, ALLCA XX, 1996. (Col. Archivos, 18).

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: 2 dez. 2020.

BANDEIRA, Manuel. Lúcio Cardoso. Folha de S. Paulo, 3 dez. 1960. Folha Ilustrada, Efemérides, p. 2. Disponível em: <http://acervo.folha.uol.com.br/fsp/1960/12/03/21//4498698>. Acesso: 2 dez. 2020.

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.

BARYNER, Sônia. Uma gigantesca espiral colorida. In: CARDOSO, Lúcio. *Crônica da casa assassinada*. 2. ed. crítica rev. coord. por Mario Carelli. Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima, ALLCA XX, 1996. (Col. Archivos, 18).

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

CARDOSO, Lúcio. *Crônica da casa assassinada*. 2. ed. crítica rev. coord. por Mario Carelli. Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima, ALLCA XX, 1996. (Col. Archivos, 18).

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) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

HAYMAN, David. *Ulysses: the Mechanics of Meaning*. New Jersey: Prentice-Hall, 1970.

MARTINS, Wilson. Um romance brasileiro. In: CARDOSO, Lúcio. *Crônica da casa assassinada*. 2. ed. crítica rev. coord. por Mario Carelli. Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima, ALLCA XX, 1996. (Col. Archivos, 18).

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 em: 2 dez. 2020.

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, p. 65-79. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/25485420>. Acesso em: 2 dez. 2020.