

Crônica de um crime anunciado

Evando Nascimento*

Resumo

Leitura de *Crônica da casa assassinada* de Lúcio Cardoso, com destaque para seus componentes estruturais e para uma interpretação da metáfora do crime embutida no título do romance.

Palavras-chave: Lúcio Cardoso, Ficção Moderna, O Mal.

A natureza das coisas finitas como tais é ter o germe de dissipar-se como seu ser essencial: a hora de seu nascimento é a hora de sua morte.

Hegel, *apud* Norman Brown

N

a leitura de *Crônica da casa assassinada* de Lúcio Cardoso importou selecionar do leque de

* Professor Adjunto de Teoria da Literatura da UFJF.

problemas suscitados algo que tivesse abrangência suficiente para dar ao mesmo tempo uma visão do conjunto e das partes do romance.¹ A questão do Mal e seu “correlato objetivo”, o crime, forneceram os elementos para realizar o intento. O livro de Lúcio Cardoso propõe de ponta a ponta o enigma de um *assassinato*, já referido no título. Mas ao contrário de um romance policial comum, a *natureza* do crime em si é tão importante quanto a identidade da vítima e do malfeitor. De que assassinato se trata, se houve de fato, essa é uma incógnita que servirá como fio condutor para abordar aspectos estruturais e interpretativos do texto.

1. A estrutura da *Crônica*

Antes de entrar nas questões de interpretação propriamente dita, faz-se necessária a descrição de alguns elementos estruturais relevantes da *Crônica da casa assassinada*. A divisão em 56 capítulos, cada um deles com autorias diferenciadas, induz a uma peculiar descrição dos planos mínimos do discurso ficcional. De um lado, tem-se o *plano do enunciado*, em que se desenrolam os acontecimentos informadores da crônica da Casa dos Meneses. Nesse plano, aparecem todos os personagens da Chácara (Demétrio, Valdo, Ana, Nina, André, Betty, Timóteo, Alberto, a ancestral Maria Sinhá, mais os criados); as três autoridades de Vila Velha (o farmacêutico, o médico, o Padre Justino); figuras mais ou menos secundárias (o barão, Donana de Lara, moradores de Vila Velha); e no Rio, o Coronel Gonçalves, o pai de Nina, o médico.

De outro lado, interagindo com esse plano ficcional, encontra-se o *plano da enunciação*, lugar da narração supostamente conduzida pelas figuras de: André (através de um “Diário” em oito partes mais uma conclusão); Nina (através de duas cartas a Valdo Meneses e de outras duas cartas ao Coronel); o farmacêutico (através de quatro narrativas a destinatário desconhecido); Ana (através de cinco confissões que se pretendiam cartas ao Padre Justino); Betty (através de um “Diário” em cinco partes); Valdo Meneses (através de duas cartas, uma a Nina e outra a Padre Justino, além de dois depoimentos a um desconhecido, dividido o segundo depoimento em seis partes); o médico (através de quatro narrações a um desconhecido); Padre Justino (através de duas narrações a um desconhecido e mais uma carta destinada a esse desconhecido); e por fim, Timóteo (através de dois trechos de seu “livro de memórias”).

Todas essas figuras da enunciação aparecem igualmente, como descrito, no plano do enunciado, assumindo, pois, ao longo do texto a dupla função de personagens e narradores. Vista assim, a estrutura da *Crônica* assume intensa dinâmica formal. O conjunto das vozes narradoras de fatos em que estão (cartas e diários sobretudo) ou estiveram (depoimentos, memórias e todas as narrativas *a posteriori*) envolvidas compõe o tecido polifônico da obra.

1 Este é o texto modificado de uma monografia inédita de 1990. A edição utilizada de *Crônica da casa assassinada* nas citações é a da Nova Fronteira (CARDOSO, 1979), cotejada com a edição crítica da Coleção Archivos (CARDOSO, 1996). A referência ao romance será dada entre parênteses com a abreviatura C, seguida do número da página.

Uma das principais conseqüências a assinalar a respeito dessa múltipla perspectiva do narrar é a forte subjetivação dos dados factuais. Diferentemente de uma narrativa tradicional, no romance de Lúcio não é a realidade (ficcional) que “enquadra” os personagens, mas são estes que aparecem como “consciências autônomas” (dando um sentido bastante especial a essa expressão), através das quais a fatualidade é filtrada. É essa característica do romance moderno que Albérès, em *Métamorphoses du roman*, designa como “revolução proustiana” (por ter sido Proust o primeiro a realizá-la):

Em Proust, Musil, Kafka, talvez em Joyce e Virginia Woolf (depois em Michel Butor e Allain Robbes-Grillet), tudo se encontra invertido: não é mais o herói do romance que está situado no mundo em que vive; mas é a visão do mundo 'real' que é submetida às relações do herói com o mundo. O 'pano de fundo' não é mais a 'realidade' (uma realidade objetiva sobre a qual se recorta a silhueta do personagem); mas é a consciência do herói do romance que domina o romance, e o 'mundo real' só existirá na medida em que ele é refletido por essa consciência (ALBÉRÈS, 1962, p. 78).²

A citação de Albérès serve para situar *Crônica da casa assassinada*, publicado em 1959, em pleno curso da revolução do romance no século XX. Do ponto de vista especificamente técnico, uma das obras mais próximas do livro de Lúcio é *O Quarteto de Alexandria*, coincidentemente escrito entre 1957 e 1960. O romance poligonal de Lawrence Durrell se escreve a partir de cinco ângulos diferentes. Algo assim como a descoberta da perspectiva pela pintura renascentista, permitindo que o olhar *penetrasse* na superfície da tela e esquadrinhasse os diversos meandros da figura. Essa superação da “planura” da narrativa tradicional implica dentre outras coisas uma multiplicidade de interpretações (cf. ALBÉRÈS, 1962, p. 95-117). Esse é o ponto de interesse em relação à estrutura da *Crônica*, o fato de derivar da narrativa poliédrica uma *função hermenêutica*. Cada um desses narradores se revela um *intérprete* das situações vividas. Nenhum episódio se extingue em si mesmo, cada atitude, cada sentimento se propõe à re-interpretação.

Os “documentos” reunidos para escrever *Crônica da casa assassinada* não mantêm correspondência imediata entre si; as cartas não têm resposta, os depoimentos parecem não ter interlocutor, e os diários e livro de memórias são, por natureza, solipsistas... Apesar disso, as narrativas perfazem um movimento circular, são inter-remissivas, retomam-se episódios de umas às outras. O intenso dialogismo estrutural, mais que oferecer simples informações sobre as ações dos personagens, obtém o efeito estonteante de lançar o leitor num oceano de dúvidas e indagações, em face do desconhecido. Traço bastante próprio ao romance moderno,

É [...] o homem que põe o mundo em questão, e o romance é feito de uma interrogação do homem não sobre o mundo, mas sobre sua visão de mundo (ALBÉRÈS, 1962, p. 79).

As vozes intérpretes da *Crônica* levam ao último grau a função indagante do literário no século XX, e da literatura em geral como detectada por Roland

2 As traduções do texto de Albérès são minhas.

Barthes (1982, p. 162). Desde logo, trata-se de saber qual a pergunta que permeia esses relatos. Pois aqui se encontra igualmente uma *recherche*, uma investigação sobre o tempo perdido entre as paredes de uma velha casa. Cabe ao estudo redobrar a força hermenêutica do texto, delineando os contornos de seu *enigma*, a fim de avaliar a complexidade efetiva.

2. Crônica do crime anunciado

A leitura de *Crônica da casa assassinada* se faz através de uma certa *dúvida narrativa*. Por assim dizer, seus personagens-narradores deblateram-se em torno da posse de uma certa verdade. A função hermenêutica se converte numa tarefa heurística. Mas sobre que incide uma verdade tão ostensivamente solicitada? Em nome de que e com que finalidade se advoga em causa própria? O que está em jogo, qual a partida de cujos lances depende tanto a vitória final desejada?

Findo o romance, no movimento circular da re-leitura (haverá tantas releituras quão intenso for o desejo de fruir o prazer do texto), retorna-se ao título e encontram-se aí as pistas de um *assassinato*. O olhar atento percebe então que ao longo das narrativas coligidas da *Crônica* um problema sutilmente foi se instalando. Ressalta a perpetração de um crime, ou antes, as tentativas e fracassos de crime, quem sabe ao fim realizado, tal sugere o título. Como elemento indiciador desse "crime", destaca-se ao longo do romance a existência de uma arma passando por diversas mãos, com finalidades variadas.

Pode-se dizer que as duas observações anteriores – a reivindicação da verdade pelos sujeitos e um suposto assassinato – se superpõem. Em outras palavras, a verdade disputada nas páginas da *Crônica* tangencia, mas não se limita a, o problema do crime tantas vezes anunciado. Crime e verdade são os dois termos do mesmo enigma levantado das mais variadas formas pelos personagens e narradores.

Sabe-se que num romance policial o delito é normalmente o dado mais óbvio. Parte-se do fato criminal para descobrir a identidade do autor. No romance de Lúcio, essa situação se torna bem mais complexa. Em primeiro lugar, precisa-se saber qual foi o crime, para, em seguida, ou concomitantemente, identificar a vítima e seu malfeitor. O próprio crime é enigmático, e a verdade se associa à decifração de seus componentes clássicos. Porém essa verdade particular é apenas indício de uma Verdade maior que se crê existir. Aos fatos, pois.

A arma que reaparecerá em diferentes situações da *Crônica* é referida na "Primeira narrativa do farmacêutico" (cap. 3). Trata-se de um pequeno revólver com incrustações de madrepérola, adquirida do farmacêutico por Demétrio, sob motivo de proteção contra os lobos que estariam rondando a Chácara. Pelo contexto, e por referências posteriores, infere-se que a caça aos lobos fornece mero pretexto para uma intenção disfarçada. A arma tem outra finalidade, o que levanta um mistério em torno de sua destinação.

O revólver reaparece na tentativa de suicídio de Valdo. Esse acontecimento é relatado em pelo menos três versões, cada uma fornecendo um

dado a mais para sua compreensão, ou melhor, para a articulação desse enigma que a partir daí só fará crescer. As versões estão na “Primeira narrativa do médico” (ressaltando seu encontro com Nina), na “Segunda carta de Nina a Valdo” (defendendo-se como sempre das acusações sofridas), e na “Segunda narrativa do farmacêutico”.

Os três relatos formam o caleidoscópio de que se depreende a seguinte trama: Nina, grávida, já se achava disposta a ir embora da Chácara, quando Demétrio a surpreende com o jardineiro a seus pés. Acusando-a de adultério, Demétrio exige de Valdo que Nina vá para o Rio de Janeiro, inclusive porque lá ela teria melhores condições de parto. A própria Nina anuncia a Valdo que vai partir. Valdo se desespera e recorre à arma que Demétrio deixara “casualmente” em lugar bastante visível.

É o diálogo entre Nina e o médico que enfatiza a suspeita em torno do pretenso suicídio de Valdo:

Seria possível [diz Nina] – e já falava quase junto ao meu rosto, num sopro – seria possível que tivesse sido... uma tentativa de assassinato? Não posso deixar de dizer que aquela pergunta, longe de escandalizar-me, como que encontrava um eco já familiar em meu espírito. Lembrei-me do olhar que os irmãos haviam trocado assim que o Sr. Valdo voltara a si, da ameaça que fizera de dizer ‘o que sabia’ e, como nenhuma prova parecesse indicar que se tratava realmente de um ‘acidente’, não tive a menor dúvida em afirmar que a hipótese do crime não seria descabida (C, p. 71. Grifos meus).

O diálogo induz a supor Demétrio como o criminoso e Valdo como sua vítima. Isso, mesmo nessa altura do texto, parece pouco verossímil. Fique-se, portanto, com a *hipótese do crime* a ser comprovada em seus elementos de vítima e algoz.

Na “Carta de Valdo Meneses” (cap. 10), Nina vai repetir sua tese de que Demétrio é o responsável pela tentativa de Valdo se suicidar:

– Não foi uma tentativa de suicídio – continuou você – e sim de assassinato. A quem pertence este revólver, Valdo, há quanto tempo se acha ele exposto a todos os olhares, ocupando o lugar mais visível, tentando-o, induzindo-o ao gesto daquela noite? (C, p. 122).

Nessa cena de sua despedida de Valdo, Nina detém em suas mãos a arma da tentativa de suicídio. Subitamente algo lá fora chama sua atenção, ela percebe a presença de alguém. Então, “como movida por uma inspiração” (C, p. 123), nas palavras de Valdo, ela atira a arma pela janela, dizendo “– Que desapareça, que apodreça no jardim esta arma infernal” (C, p. 123).

Informa a “Continuação da segunda confissão de Ana” (cap. 15) que foi o jardineiro Alberto quem apanhou a arma lançada pela janela. A partir daí, um outro drama se prepara. Ana supõe que Nina fez aquilo intencionalmente, tendo pleno conhecimento dos resultados de seu gesto: apaixonado por ela, Alberto deveria tentar suicídio após sua partida. Onde, segundo o ponto de vista de Ana, Nina estaria para Alberto assim como, segundo o ponto de vista de Nina, Demétrio estaria para Valdo. A verdade do crime e do(s) responsável(is) se complica cada vez mais... A descrição das cenas em que Ana observa Alberto planejando seu suicídio atinge intenso

páthos dramático. Antevendo o desfecho da história, Ana, apesar de amar desesperadamente o jardineiro – ou por isso mesmo, como confessa –, resolve não intervir. Prefere tê-lo morto que pertencendo a outra.

Efetivamente, dias depois, quando menos se espera – ou não ... –, Alberto se mata. O que resta do episódio é a dúvida de Ana entre saber se Nina fora consciente de seu gesto de lançar o revólver ao jardineiro seu amante, ou se ela mesma, Ana, fora a única responsável, no caso de só ela testemunhar os atos:

(No entanto, à medida que o tempo passa, desnorteio-me, não me sinto mais segura do meu direito: saberia ela realmente o que estava cometendo, quando lançara a arma fora? Ah, caso tivesse sido apenas um gesto inconsciente - e era, na verdade, praticamente impossível estabelecer o certo - a culpa retomaria quase inteira sobre meus ombros, e eu seria a criminosa, e não ela. Mas naquele instante, como não ceder à volúpia de jogar e arriscar tudo? Era praticamente minha única oportunidade de destruí-la.) (C, p. 168-169).

Compartilhando, assim, até certo ponto a responsabilidade do ato, depois do suicídio de Alberto Ana guarda consigo o revólver, à espera da oportunidade para seu uso. O objeto retorna ao palco na “Continuação da terceira confissão de Ana” (cap. 31). Para ela, não resta dúvida de que a arma se destinava originalmente à destruição de Nina. “A quem poderiam visar, que outro objeto merecia ser destruído naquela casa?” (C, p. 305). Faltou apenas a coragem para identificar o malfeitor, “Quem naquela casa preferia vê-la morta, a vê-la como existia todos os dias? O nome vinha-me aos lábios, mas eu me recusava a pronunciar-lo. Pobre Alberto, fora apenas a vítima de um equívoco” (C, p. 305). Ainda continuando essa mesma confissão, Ana relata seu encontro com Nina, no retorno desta do Rio de Janeiro, quando, com o revólver em punho, tentou matá-la, por haver conspurcado o porão onde Alberto vivera. O crime não se executa, mas fica do entrevero o reforço do antagonismo entre as duas mulheres da Chácara.

A identidade do verdadeiro “criminoso”, que Ana cala, somente vai se revelar próximo do final, no instante em que os dois irmãos Valdo e Demétrio se defrontam. Antes disso, ocorre a cena em que Demétrio desrespeita o corpo de Nina, mandando preparar suas exéquias sem que ela ainda tivesse morrido de todo. A profanação induz Valdo a tomar consciência da hostilidade do irmão para com Nina. Aos poucos, certas recordações antigas começam a tomar sentido. Tudo isso é narrado no “Segundo depoimento de Valdo (III)” (cap. 49), ao fim do qual ele parte à procura do farmacêutico.

Em seu encontro com o farmacêutico, contado pelo próprio em sua “Quarta narrativa” (cap. 50), Valdo consegue extrair dele as informações a respeito do revólver, adquirido anos atrás por Demétrio. Não restam dúvidas quanto ao alvo na mira da arma.

Lúcido da correlação dos fatos, Valdo parte à procura do irmão, como ele mesmo depõe no capítulo 51. Encontra Demétrio tentando se livrar das roupas infectadas de Nina. Em plena alteração quanto a essa última atitude, Valdo revela sua descoberta. Ao que Demétrio pateticamente responde: “Mas era a casa, era a casa que eu defendia!” (C, p. 483). Os dois continuam

a discutir, Demétrio defendendo sempre a preservação do patrimônio da família. Valdo sintetiza as intenções do irmão quanto a Nina:

- Nunca em sua vida teve outros pensamentos senão o de destruí-la. O revólver foi apenas uma tentativa. Depois, as viagens... Mas seria capaz de estrangulá-la, de liquidá-la a tiros ou pontapés, que importa, contanto que a liquidasse (C, p. 484-485).

Faz parte da interpretação sublinhar certos fatos que poderiam se perder no *enredo* – não é este afinal um dos sentidos do termo, *emaranhado*?... O acompanhamento num forte grau parafrásico do desenrolar da intenção criminosa de Demétrio teve dois objetivos: tanto o de pôr em relevo um conflito fundamental na história, quanto o de levar às últimas conseqüências esse aspecto da obra.

Retomando o esquema estrutural proposto no início, pode-se agora indicar o conflito que mobiliza a atuação dos personagens no plano do enunciado. Configuram-se dois blocos distintos e oponentes. De um lado, Demétrio como o representante mais fiel do “espírito dos Meneses”. De outro lado do *front*, encontra-se a figura de Nina coligada à de... Timóteo.

Desde o início, Timóteo vê em Nina um aliado em potencial. Betty, a governanta da Casa, percebeu isso logo quando Timóteo solicitou a presença de Nina em seu quarto, mal ela chegara à Chácara:

Não havia nenhuma dúvida de que para ele se tratava de um acidente excepcional, primeiro porque travava conhecimento com a cunhada (e quem sabe por que meios, por que secretas afinidades conseguiria transformá-la numa aliada?), segundo porque, no íntimo, devia tramar alguma coisa contra os irmãos (C, p. 111).

Já no segundo encontro dos dois, a cumplicidade está firmada, ainda segundo as palavras do “Diário de Betty (II)” (cap. 9):

[...] existia entre eles um terreno de entendimento mútuo – dir-se-ia que haviam discutido longamente e chegado a acordo sobre matéria de grande importância (C, p. 115).

A partir daí, os laços entre Nina e Timóteo só fazem se estreitar, confirmando a cada vez o “pacto” inicialmente proposto. Nina representa um elemento exógeno, verdadeiro *outsider*, em tudo diferente dos Meneses, que encontra num ser excêntrico, vivendo à margem, recluso em seu quarto, o par perfeito para a revolução no meio endógeno. É o que Timóteo procura reafirmar no primeiro retorno de Nina à Casa:

Ah, Nina, quando começamos uma coisa, é preciso ir até o fim. E nós começamos, você não se lembra? Nós começamos, Nina, e você era toda a minha esperança. Desde que se foi, os Meneses cresceram de novo, tornaram-se únicos, formidáveis. Nina, é preciso destruir esta casa. Ouça-me bem, Nina, é preciso liquidar os Meneses. É preciso que não sobre pedra sobre pedra (C, p. 209. Grifos meus).

O grande antagonismo de *Crônica da casa assassinada* é, pois, entre o insigne representante dos Meneses, Demétrio, e esses dois “marginais”, Nina e Timóteo. Indicada a linha de combate, os outros personagens se posicionam mais ou menos próximos de um dos lados. Numa primeira etapa,

Ana e Valdo, a despeito de suas diferenças, estão mais afinados com Demétrio. Alberto e, depois, André, pela paixão que os move, afinam-se com Nina. Betty, como boa governanta, mantém-se em campo neutro, embora pudesse muito bem ter ajudado a defender a Casa. O médico, o farmacêutico e o padre, enquanto autoridades, o máximo que podem é arbitrar num ou noutro lance, sem tomar partido. E os outros – o Coronel, o pai de Nina, o barão, Donana de Lara... – apenas sofrem os efeitos da contenda. Resta saber o resultado.

A morte de Nina parece indicar a vitória dos Meneses. Confirmaria isso o fato de ela ter sido praticamente imolada por Demétrio. O “criminoso” teria por fim atingido seu intento...

Se a história se interrompesse neste ponto, o triunfo estaria consagrado para uma das partes. Porém, num golpe inesperado – pelo menos para o leitor –, é a própria morte de Nina que vai servir de arma na batalha decisiva. Fora ela quem intuía esse triunfo, com bastante antecedência, quando, ainda em seu segundo encontro com Timóteo, fizera-lhe um pedido. Se um dia ela viesse a morrer primeiro, “Neste caso, quero que me prometa que não se esquecerá de mim e levará umas violetas ao meu caixão” (C, p. 116).

Ainda que sofra com a morte da aliada, ou por isso mesmo, Timóteo cumprirá a promessa. Ornando-se com as mais finas jóias da família, dirige-se ao caixão de Nina carregado por três escravos. O velório de Nina, preparado para coroar o maior êxito de Demétrio – a vinda triunfal do barão à casa dos Meneses –, transforma-se de súbito num feérico e deletério cerimonial. O alvo é atingido com precisão nessa entrada apoteótica, segundo o “Depoimento de Valdo (V)” (cap. 53):

[...] por trás de mim, para os lados onde o barão se achava, rompeu uma espécie de urro vibrante e dolorido, como o de alguém que acabasse de ser mortalmente ferido. Voltei-me, convicto de que alguém acabara de ser atingido por uma punhalada. Mas não vi ninguém, nem percebi coisa alguma, fora a figura de Demétrio, curvo, completamente apoiado à mesa onde se encontrava o caixão. Fora ele quem gritara, não havia a respeito disto a mínima dúvida - e pálido, as mãos no ventre como se procurasse conter um sangue borbulhante que escorresse, era a imagem exata de um homem atingido pela arma do assassino, e que procurasse em vão, menos conter o sangue que o esvaziava, e o deixava inerte sobre a mesa, do que defender, trapo humano, a essência mortal que o compunha (C, p. 499).

Vários detalhes se iluminam nas cenas desse capítulo que está entre os mais brilhantes de nossa literatura. Um crime viera se anunciando desde o início do romance, o revólver como sua insígnia. O suicídio de Alberto representou um sucedâneo do assassinato constantemente adiado. A morte de Nina pareceu enfim materializar esse signo funesto, como se ela fosse a vítima de fato. Todos esses “crimes” significaram, no entanto, a metonímia do crime só ao fim perpetrado.

A Casa é esse “corpo vivo” (como o atestara Betty em seu “Diário (IV)” – cap. 23, p. 249 –, antevendo a derrocada) irrigado pelo sangue dos últimos Meneses. Assim é que o grito de seu mais ilustre morador ecoa nas paredes da longeva Mansão. Como no famoso conto de Edgar Allan Poe, “A Queda da casa de Usher”, a simbiose entre lar e família é perfeita (POE, 1978).

Cada linha do texto veio escrevendo a crônica de um assassinato – inscrito no título como metáfora –, consumado finalmente pela *queda* de Timóteo. Finda a cruel cerimônia do adeus, só restaram ruínas de uma casa assassinada.

3. Papel do Arquinarador

O desvendamento do assassinato elaborado de forma verossímil pela representação ficcional coloca um novo problema. Como visto anteriormente, cada personagem reivindica a posse da verdade. Na realidade, cada um detinha um fragmento desse quebra-cabeça maior que a interpretação remontou. Assim, as vozes da enunciação nada mais fazem que fornecer as pistas, cujo dossiê final são as escrituras de *Crônica da casa assassinada*. Enunciação e enunciado parecem se ajustar perfeitamente no plano geral da ficção. Mas ao observar com acuidade a distribuição das vozes narradoras novo mistério se coloca. A quem interessaria a reconstituição dos fatos para resolução da trama criminal?

O Padre Justino, exatamente no último dos relatos, o “Pós-escrito numa carta de Padre Justino” (cap. 56) fornece um dado precioso para a identidade desconhecida:

Sim, resolvi atender ao pedido dessa pessoa. Não a conheço nem sequer imagino por que colige tais fatos, mas imagino que realmente seja premente o interesse que a move. E ainda mais do que isto, 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 a eclosão da verdade. Não sei o que essa pessoa procura, mas sinto nas palavras com que solicitou meu depoimento uma sede de justiça. E se acedo afinal – e inteiramente – ao seu convite, é menos pela lembrança total dos acontecimentos – tantas coisas se perdem com o correr dos tempos... – do que pelo vago desejo de restabelecer o respeito à memória de um ser que muito pagou neste mundo, por faltas que nem sempre foram inteiramente suas (C, p. 520).

O personagem com que o padre se preocupa é Ana, cuja morte se relata nesse último capítulo. Interessa, no trecho citado, antes de tudo, a indicação do *desconhecido* (se fosse algum de nossos conhecidos personagens não haveria por que não citar seu nome), sobre cuja figura são feitas referências em outros relatos (por exemplo, na “Terceira narrativa do médico” – cap. 24, p. 250), mas com menor grau de explicitude. De qualquer modo, o caráter de depoimento de algumas falas que compõem *Crônica da casa assassinada* desde logo indicia um destinatário.

Em função dessa figura inesperada (verdadeira “carta roubada” da história, tão à vista e, por isso mesmo, tão pouco identificável), podem-se discernir dois tipos de relato na massa documental da *Crônica*, utilizando como critério a temporalidade relativa aos acontecimentos narrados. Formando um primeiro bloco, encontra-se um tipo de enunciação praticamente *sincrônico* à matéria narrada no plano do enunciado. Nesse bloco estão o “Diário de André”, as “Cartas de Nina” (na verdade, cartas não enviadas ao Padre Justino) e as “Cartas de Valdo” (a Nina e ao Padre Justino).

Num outro bloco de relatos, podem-se reunir as formas de enunciação que se colocam em *posição diacrônica* para com os fatos do enunciado. São elas as “Narrativas do farmacêutico”, as “Narrativas do médico”, as “Narrações do Padre Justino”, os “Depoimentos de Valdo”, o “Depoimento do Coronel” e o “Livro de Memórias de Timóteo”.

Desse segundo bloco de narrativas, apenas o último não parece atender a solicitação do desconhecido. Assinale-se ainda que os “Diários de Betty” e “de André” têm novas inscrições à margem, de uma época distanciada, pelo menos no segundo caso, da primeira data de anotação.

Outro fator importante é o modo de organização dos documentos da *Crônica*. Releva, como visto, que eles formam uma única grande narrativa, cuja seqüência (crono)lógica é facilmente recuperável. Por vias dessa seqüenciação, algumas narrações são interrompidas e continuadas mais adiante, criando o necessário suspense, responsável, dentre outros elementos, pela característica policial do romance.³

Está-se, portanto, diante de uma narrativa composta por um sujeito que não tem propriamente voz, mas cujo papel é inequívoco. Antes de tudo, ele recolhe a massa documental preexistente (os diários, as cartas, as confissões, o livro de memórias, do primeiro bloco) – e solicita a elaboração de novos relatos (as narrativas-depoimentos, do segundo bloco). Em seguida, ele submete a um tratamento bastante literário esta dupla massa documental, selecionando, recortando, organizando como interessa, ou seja, arbitrando o começo-meio-e-fim disso que se apresenta como o romance.

Trata-se de um verdadeiro Arquinarrador⁴, sem voz narrativa, mas onipresente no devir dos relatos. Uma espécie de “interlocutor silencioso”, ao modo do “senhor” de *Grande sertão: veredas*; se bem que, no romance de Guimarães Rosa, Riobaldo assume plenamente a função de narrador e se refere inúmeras vezes de maneira explícita a “seu” outro.

É através desse presumido Arquinarrador que é passada a história de um assassinato. A *hipótese do crime* se metamorfoseou aos poucos em *tese*. Vale, como tarefa final, investigar a *hipótese da verdade* implicada no crime. O conflito denunciado e a revelação do assassinato não bastam como avaliação da obra. O fato romanesco exige que a interpretação complete seu ciclo sem se fechar todavia sobre si mesma.

4. Lúcio e o Mal

O Arquinarrador funciona em *Crônica da casa assassinada* como uma espécie de *duplo* do autor Lúcio Cardoso. Assumindo o papel de investigador premido por interesse da verdade, como revela o padre, esse desconhecido assume a “responsabilidade” pelo que essas falas coligidas queiram acaso

3 O levantamento completo dos traços desse gênero na obra de Lúcio Cardoso fugiria ao propósito deste estudo.

4 A configuração do Arquinarrador foi feita a partir de indicação de Consuelo Albergaria num curso de Doutorado de 1990/1, na UFRJ.

dizer. Outro poderia ser o sentido da história se sua matéria fosse disposta numa outra ordem; a *Crônica* poderia nem existir não fora o interesse desse fino “detetive”. Compilando esses “papéis avulsos”, ele participa intensamente do criar literário, tal qual um escritor. Lembraria que para Barthes, o escriptor (*scripteur*) é apenas aquele que “bricola” citações e escrituras (1988, p. 68-69). Um emérito arquivista.

Pode-se indagar se, em relação à modernidade ficcional, a *Crônica da casa assassinada* perde em estatura ao ter a multiplicidade de suas vozes narrativas reunida em torno de uma única voz enunciadora, ainda que escamoteada. A resposta seria sim e não. Sim, porque toda unificação é normalmente redutora, quanto mais não seja por concentrar em torno do mesmo eixo a dinâmica das partes. Não, se for levada em conta a imagem do prisma que decompõe a luz numa gama de cores. O Arquinarador é esse prisma através do qual se filtra e se dispersa a luz em miríade de raios. Mas de que *luz* se trata aqui?

Da Luz da Verdade procurada. O crime é uma metáfora para se falar sobre a questão da Verdade, que a verdade particular dos personagens-narradores indicia. Luz, Lúcio, lúcido, verdade – signos de uma possível Verdade. E o negativo Lúcifer pode fornecer o contraponto para a “pureza verídica”.

Para entender o *valor de verdade* que o signo do crime articula, é preciso consultar o *Diário* do escritor. No *Diário completo* de Lúcio Cardoso (1970), o crime é, antes de tudo, um tema literário a ser interpretado em seus diversos motivos. Os crimes narrados têm como referência maior a literatura de Dostoiévski, “o ‘crime’, tocando de perto problemas fundamentais da essência humana, lembra sempre algumas das verdades apontadas pelo grande romancista russo” (CARDOSO, 1970, p. 67). Lúcio faz essa observação a partir de um crime praticado em Muriaé, a respeito do qual a condição criminosa é apresentada nos limites entre a liberdade e a loucura humana; a loucura como o grau máximo, absoluto de liberdade, quem sabe indesejado.

No *Diário*, a interpretação do crime é dúplice. Ora é visto como o mal a ser evitado. Tal é o caso do estupro da moça branca da Virgínia por sete negros, em que o crime aparece como vestígio do animal no humano, a parte do mal em *animus*.

Ora o crime se torna o “mal necessário”, no pleno sentido da expressão. Em sonatino trecho, a lição de Jean Genet é entendida em toda sua extensão,

[...] mais um livro de Jean Genet. Curiosa a idéia de preservação de valores fundamentais do homem através do mal. Com que acentos novos, com que resplandecente inspiração o poeta nos fala do crime e dos criminosos: através dessa aparente decomposição, velhas noções de heroísmo, lealdade e integridade última da natureza humana reerguem seus dilacerados espectros (CARDOSO, 1970, p. 195).

Lúcio continua, aproximando a figura de Cristo dos “sombrios e fascinantes criminosos” do autor de *Querelle de Brest*. Um Cristo vivo, ativo, tocando no lado sórdido das coisas, trazendo nas vestes a “marca suja da vida”, de que fala Manuel Bandeira noutra parte (BANDEIRA, 1976, p. 184). A singularidade de Jesus foi ter se tornado, ao fim, o Crucificado. Oferecendo

seu sangue em holocausto, transgrediu, revelando-se sagrado. Aos mortais, segundo Lúcio, restaria a imitação desse Cristo.

É de extremo interesse que, interpretando Genet, Lúcio se refira ao Mal como um meio de atingimento do sagrado. No trabalho que reinterpreta a figura de Genet, a partir do famoso ensaio de Sartre *Saint Genet, comédien et martyr*, Georges Bataille desenvolve tese semelhante à de Lúcio. Segundo Bataille, na obra de Genet, o exercício permanente da transgressão deriva de uma vocação para o Mal:

A 'moral' de Genet se realiza no sentimento de fulguração, de contato sagrado, que lhe dá o Mal. Ele vive no feitiço, na fascinação da ruína que resulta disso; nada compensaria a seus olhos essa soberania, ou esta santidade, que irradia dele mesmo ou dos outros. O princípio da moral clássica se liga à duração do ser. O da soberania (ou da santidade) ao ser cuja beleza é feita de indiferença à duração, até mesmo de atração pela morte (BATAILLE, 1979, p. 160).

Essas idéias em torno da transgressão como instrumento para a santidade, de que a obra de Genet é o exemplo, aparecem largamente desenvolvidas n' *O Erotismo* (BATAILLE, 1987). Os interditos, e são vários, regulam o social, o comunitário; sem eles, a gregriedade se desfaria, e seríamos lançados de novo no mundo violento do Natural. Em suma, para os homens, o Bem se define como tudo aquilo que preserva a vida em grupo, assegurando a permanência da espécie; enquanto o Mal é tudo o que viola os limites do social, todo elemento antecipador de um fim que cedo ou tarde chegará.⁵

Ensinou o Freud de *Além do princípio de prazer* que o destino do vivo é retornar ao estado de repouso inicial (FREUD, 1976, V. 18). O Mal e os indivíduos malignos são, segundo Bataille, como que os profetas desse apocalipse a nos lançar um dia novamente no seio perpétuo da continuidade. A obra de Genet fornece o códice dessa heresia.

Continuando com as idéias de Bataille, *ser humano* significa, sem dúvida, abdicar da parte animal, que nos poria de pronto em contato com a realidade cósmica das coisas, descendo na escala da Natureza e adentrando o solo asséptico da Cultura. Somos todos anjos decaídos, por termos superado o animal ou o natural, aprisionando-nos todavia nos limites dos interditos. A expulsão do Paraíso simbolizaria isso.

O ser humano se tornou profano por vocação, mas o que o salva é não ter perdido em definitivo a aura do sagrado. Algo em nós resta sintonizado à energia cósmica. Ainda temos a possibilidade de união com o universal perdido. Esse é o tipo de *comunicação* que os textos de Genet, numa certa medida, encenam, codificando uma verdadeira "metafísica do Mal":

Assim, o caminho de criação de um elemento soberano (ou sagrado) – de um personagem institucional ou de uma vítima oferecida ao consumo – é uma negação de um desses interditos de que a observação geral fez de nós seres humanos, não animais. Isso quer dizer que a soberania, na medida em que a humanidade se esforça no seu sentido, exige que nos

5 Cf. sobretudo a Introdução e os capítulos de I a VIII do texto de Bataille (1987).

situemos 'acima da essência' que a constitui. Isso quer dizer também que a comunicação maior não pode ser feita senão na condição de que recorrêssemos ao Mal, isto é, à violação do interdito (BATAILLE, 1989, p. 181).

Seguindo a pista fornecida pelo próprio *Diário completo*, infere-se a similitude entre esse valor do Mal na obra de Genet e o Mal manifesto na *Crônica da casa assassinada*. O Mal como instrumento da Criação talvez seja o que queira dizer o crime indiciado pela figura do Arquinarrador.

Se, semelhante ao que dizem Deleuze e Guattari a propósito de Kafka (1977), o *Diário* funciona como laboratório para a criação de *Crônica da casa assassinada* (já que ele auxilia na "manipulação" do material da obra que se publica na época das anotações diárias), do mesmo modo, pode-se imaginar este romance como o "laboratório" das experiências do escritor Lúcio Cardoso.

O texto da *Crônica* é um verdadeiro "protocolo de experiência" (DELEUZE, GUATTARI, 1977), em que um crime é perpetrado contra uma tradicional família mineira. Os Meneses manifestam uma "compulsão à repetição", espécie de "eterno retorno" das mesmas atitudes, mesmos laços, idênticos valores, em suma.⁶

Uma figura como a de Demétrio reúne em si uma série de interditos mantenedores da Ordem, em seu aspecto mais degradado, isto é, conservador. Uma doença foi inoculada nos limites da Casa, visando a alterar o espaço do mesmo. Uma doença como metáfora. O câncer é o catalisador de um processo de decomposição que poderia ainda durar longo tempo.

No plano presumido da enunciação, o Arquinarrador se transforma numa espécie de intérprete-avaliador.⁷ A recolha dos signos da decadência mineira se dispõe, em primeiro lugar, como *diagnose*. No laboratório da *Crônica*, através de seu "duplo", Lúcio Cardoso analisa a *rede* de relações e valores que compõem o microcosmo da província mineira. Avaliar não bastou, Lúcio foi mais longe. Era preciso que um autêntico mineiro, retornando a sua terra pela memória, pusesse em causa o "processo". A *semiose* literária se converterá em *semioclastia*; por meio de violência, alguns signos fenecerão para que outras violetas brotem.

O assassinato da Casa é o instrumento para se romper as barreiras da tradição, na direção do Outro. Na *Crônica da casa assassinada*, o espaço do Desconhecido se abre para o território do sagrado. Através do Padre, preposto do Senhor, têm-se as mais belas imagens do divino como o ilimitado:

6 Aqui se superpõem duas categorias perfeitamente adequadas à "estrutura familiar" dos Meneses: a de "compulsão à repetição", que Freud desenvolve a partir do "estranho familiar" (*Unheimliche*) e do "além do princípio de prazer" (1976, V. 17 e 18); e a de "eterno retorno" de Nietzsche (1983). As duas categorias indicam uma tendência a repetir o vivido. Ressalta que em Nietzsche o retorno pode ser do *idêntico* ou *em diferença*, segundo interpretação de Deleuze (1988 e 1976).

7 O papel do *intérprete* e de seu correlato, o *avaliador*, foi discutido amplamente na Dissertação de Mestrado, em que se desenvolveram tópicos da "teoria da interpretação, ou "teoria do texto", trabalhada por pensadores franceses como Roland Barthes, Jacques Derrida, Michel Foucault e Gilles Deleuze. Nesse sentido, destacaria o seguinte enunciado de Foucault, em sua famosa conferência sobre Freud, Nietzsche e Marx: "O princípio da interpretação não é mais do que o intérprete" (FOUCAULT, s. d., p. 21).

"todas as casas, na sua fixidez, são estacas do mal. O amor de Deus, quem sabe, mora nos descampados e nas zonas inquietas de instabilidade" (C, p. 318).

Se Deus precisa se utilizar do crime para atingir Seus objetivos, é porque às vezes só o Mal pode dissolver os verdadeiros limites do humano:

Deus, ai de nós, muitas vezes assume o aspecto do mal. Deus é quase sempre tudo o que rompe a superfície material e dura do nosso existir cotidiano – porque Ele não é o pecado, mas a Graça. Mais ainda: Deus é acontecimento e revelação. Como supô-Lo um movimento estático, um ser de inércia e de apaziguamento? Sua lei é a da tempestade, e não a da calma (C, p. 534).

O pecado da imobilidade apenas se redime com a dissolução dos "laços de família", para a reconstituição de outros estranhos e estrangeiros *Laços* – não é esse um dos possíveis sentidos etimológicos de *religião*? Tal parece ser a verdade "impura" revelada pelo assassinato da Casa. Verdade esta que, afinal, se vê superada pela Caridade, nas palavras de Timóteo: "– não, não é a verdade, mas a caridade o que nos importa" (C, p. 511). O Mal se torna um *dom* – este outro nome para a generosidade –, uma *vocação* (talento, chamado). Não é marginal quem quer, nem em todos os becos, ou altares, se encontra São Genet.

As violetas dão a belíssima imagem dessa outra e estranha forma de amar, cujo advento depende da dissolução do limite humano: "Deus, Nina, é como um canteiro de violetas cuja estação não passa nunca" (C, p. 510), segundo Timóteo, confirmando o paradigma cristão. As violetas metaforizam o literário ou o belo em geral, revelando por fim a magna metáfora da Criação. Lúcio, profeta do Mal (Lúcifer) se transmuta em Lúcio, apóstolo do Eterno (Iluminado).

5. Outras palavras

Toda interpretação comporta seus riscos e, quem sabe, equívocos. A reconstituição da crônica do assassinato de uma Casa conduziu às paragens de uma "metafísica literária". Se os resultados são pertinentes, Lúcio Cardoso dispõe em sua obra de resistência uma duplicidade quanto à modernidade romanesca. De um lado, a composição heteróclita dos relatos insere a *Crônica da casa assassinada* nos quadros da revolução do romance no século XX, que começou com Proust e Joyce e ainda não terminou, apesar ou por causa da categoria do "pós-moderno" que tanto pode ser lido, por alguns, como um "ultramoderno", quanto, por outros, como superação do próprio moderno. Mas, de outro lado, a configuração de um Arquinarador, unificando o plural das narrativas, e mais ainda, o sentido religioso a que a interpretação da obra leva, ainda que por um viés completamente insólito – tudo isso permite incluir a *Crônica* no grupo das obras de teor metafísico da década de 50.

A variedade das leituras de Lúcio Cardoso registrada no *Diário completo* talvez sirva como pista para compreensão desse paradoxo. No *Diário* aparecem, com grande incidência, tanto autores responsáveis pela revolução

da forma romanesca, como Proust e Virginia Woolf; quanto autores de interesse metafísico, como Bernanos e Julien Green.

Deveria ser parte de uma pesquisa exaustiva levantar os elementos concernentes à ambivalência do autor de *Crônica da casa assassinada* no horizonte da literatura moderna. A interpretação aqui realizada fecha seu ciclo, abrindo essa outra perspectiva.

Referências Bibliográficas

- ALBÉRÈS, R.-M. *Métamorphoses du roman*. Paris: Albin Michel, 1962.
- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.
- BANDEIRA, Manuel. Nova poética. In: _____. *Estrela da vida inteira*: poesias reunidas. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976. p. 184.
- BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. São Paulo: Perspectiva, 1982.
- _____. *O Prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- _____. *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. São Paulo: L&PM, 1987.
- _____. Genet. In: _____. *A literatura e o mal*. Porto Alegre: L&PM, 1989. p. 149-184.
- CARDOSO, Lúcio. *Crônica da casa assassinada*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979.
- _____. *Crônica da casa assassinada*. Edição crítica organizada por Mario Carelli. 2. ed. Madrid, Paris, México, Buenos Aires, São Paulo, Rio de Janeiro, Lima: ALLCA XX, 1996. (Col. Archivos.)
- _____. *Diário completo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970.
- DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Rio de Janeiro: Graal, 1988.
- _____. *Nietzsche e a filosofia*. Rio de Janeiro: Ed. Rio, 1976.
- DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. *Kafka: por uma literatura menor*. Rio de Janeiro: Imago, 1977.
- FOUCAULT, Michel. *Nietzsche, Freud e Marx: Theatrum philosophicum*. Porto: Anagrama, [s. d.].
- FREUD, Sigmund. Além do princípio de prazer. In: _____. *Além do princípio de prazer*: e outros trabalhos. v. XVIII. Rio de Janeiro: Imago, 1976. p. 13-85. (Edição *Standard* brasileira das obras psicológicas completas.)
- _____. O "estranho". In: _____. *Uma neurose infantil*: e outros trabalhos. v. XVII. Rio de Janeiro: Imago, 1976. p. 273-318. (Edição *Standard* brasileira das obras psicológicas completas.)
- NASCIMENTO, Evando. *A interpretação, os textos, A hora da estrela*. Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 1987. Dissertação de Mestrado em Literatura Brasileira. 162 p.

NIETZSCHE, Friedrich. *Além do bem e do mal: prelúdio a uma filosofia do futuro*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. *Assim falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

POE, Edgar Allan. *Histórias extraordinárias*. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. 12. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.