

Personagem feminina e múltiplas vozes em Crônica da casa assassinada

Elizabeth Cardoso
Grupo Crítica Literária e Psicanálise (USP/CNPq)

Resumo: *O artigo busca compreender a polifonia em Crônica da casa assassinada e a função dos múltiplos narradores no romance de Lúcio Cardoso. Para tanto, as personagens femininas e a verossimilhança são relacionadas com o foco narrativo. A confluência entre literatura e psicanálise (Freud e Lacan) favorecerá a visão de aspectos da obra ainda pouco enfocados.*

Palavras-chave: *Crônica da casa assassinada, Polifonia, Verossimilhança.*

Uma prosa sinfônica

Em 2012, comemorou-se o centenário do nascimento de Lúcio Cardoso (1912-1968), romancista mineiro que se tornou célebre pela edição de *Crônica da casa assassinada* (1959). Dentre as várias questões propostas pela leitura do romance, talvez o foco narrativo seja a que mais intrigue leitores e estudiosos da obra do autor. Lúcio continuamente dedicou atenção especial à configuração desse fundamental elemento da narrativa e, com frequência, associou a estruturação do ponto de vista às questões do feminino.¹ Veja-se

1. A esse respeito ver CARDOSO. *Feminilidade e transgressão*.

a cumplicidade entre Ida e o narrador de *Mãos vazias* (1938), que indica compreender a feminilidade que se apresenta obscura para todas as personagens, e a dedicação de Rogério, em *Inácio* (1946), para reencontrar a mãe nas múltiplas narrativas sobre ela. Em *Crônica da casa assassinada* percebe-se o mesmo, na medida em que o estabelecimento de um narrador-regente² entre os múltiplos narradores-personagens está mais associado à mulher, enquanto ente ambíguo e não passível de definição, do que à polifonia, como vem pontuando a fortuna crítica sobre a obra de Lúcio.

Apontada como principal característica de *Crônica da casa assassinada*, a polifonia acabou dividindo a fortuna crítica sobre o livro em dois grupos, os que o leem na chave da genialidade dostoiévskiana, justamente por elencar múltiplas vozes para narrar várias versões sobre a família Meneses, e os que consideram *Crônica da casa assassinada* um emblemático deslize da técnica literária de Lúcio, pois o romancista não teria tido sucesso em sustentar a polifonia, dando lugar ao seu já conhecido narrador, moralista, onipresente e por vezes confuso, arregimentando alguns problemas de continuidade e coerência, em grande parte por não ter mantido diferenças entre as vozes.³

2. Não se sabe se o narrador-regente é a mesma figura mencionada por alguns dos narradores-personagens, como o Padre e o Farmacêutico, a qual teria encomendado alguns dos relatos que compõem o dossiê formador de *Crônica da casa assassinada*. Em todo caso, ressalta-se aqui a tentativa de forjar sua atuação de comando sobre as narrativas — selecionando, recortando, acrescentando e, conseqüentemente, modificando o texto dos narradores-personagens, tornando-o, automaticamente, algo como regente de um coral. Note-se que há a tentativa de fazer parecer que quem conduz o enredo é ele, já que, enquanto compilador dos relatos, define a (des)ordem de como a história é contada, apesar das estratégias particulares de cada narrador-personagem, daí o efeito de múltiplas vozes, de coral. O recurso de mantê-lo oculto, sem um 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 uma nomenclatura indicadora das especificidades desse narrador, em comparação aos narradores-personagens, adota-se aqui a expressão cunhada por Enaura Quixabeira Rosa e Silva, 2009, que menciona a presença de um “narrador-regente” no romance. A estudiosa, por sua vez, segue o caminho apontado por Alfredo Bosi, que assinala um “coral das testemunhas” para se referir aos múltiplos narradores de *Crônica da casa assassinada*. Cf. BOSI. *História concisa da literatura brasileira*, p. 414.
3. O primeiro grupo pode ser representado por Carelli, que, desde *Corcel de fogo*, difunde de maneira organizada a tese da polifonia em *Crônica da casa ...*

Essas questões são retomadas aqui não para se reforçar esse ou aquele argumento, mas para enfrentar a questão com profundidade, indo além da simples indicação da ausência ou presença da polifonia, e para compreender os caminhos propostos pela multiplicidade de vozes. O questionamento aqui formulado ronda os possíveis encontros entre o estabelecimento do foco narrativo e a centralidade da figura feminina em *Crônica da casa assassinada*, pois a leitura pelo viés da feminilidade proporciona uma nova visão para se determinar o ponto de vista no romance.

Inicialmente cabe reconhecer que a tese da polifonia é realmente discutível, pois, apesar de haver vários narradores, eles constantemente parecem ser regidos por uma *voz única* e sem apresentar versões diferentes da história ou pontos de vistas dissonantes, seja entre os próprios narradores ou entre eles e a

3. ... *assassinada*, a qual já vinha sendo debatida desde seu lançamento em 1959. Note-se que o conceito, em Carelli, abarca um amplo espectro e, rigorosamente, não basta para determinar tal característica num romance. Em um de seus artigos apresentando a obra de Lúcio, “A consumação romanesca”, Carelli afirma que o romance é “propriamente polifônico, não só pela opção narrativa fragmentária mas, sobretudo, pela complexidade de suas criaturas”. CARELLI. “*Crônica da casa assassinada: a consumação romanesca*”, p. 638. A segunda tendência pode ser representada pelo agudo artigo de Nelly Novaes Coelho, para a qual a prosa de Lúcio, e *Crônica da casa assassinada* é exemplo disso, mantém uma voz inalterada e inconfundível: “[...] por diferenciado que seja ele [o mundo romanesco de Lúcio Cardoso] no plano da fabulação, por distintas que sejam suas personagens [...] algo há que permanece inalterável: uma ‘voz’ que se revela”. COELHO. “Lúcio Cardoso e a inquietude existencial”, p. 782. Para Novaes Coelho, essa característica torna a prosa de Lúcio um “romance de atmosfera”, no qual as personagens são meros instrumentos para dar vida “a uma presença mais forte: a voz do narrador”. Importante acentuar que Coelho não vê polifonia na multiplicidade de personagens, pois a “ausência de despersonalização [...] é facilmente verificada na manipulação desse foco narrativo múltiplo (= multiplicação de perspectivas distintas, elucidando cada qual a sua visão de um fenômeno central, no caso a personalidade enigmática de Nina)” (p. 782). Antecipando um pouco o argumento desenvolvido nas próximas páginas, vale notar que a autora acredita que essa prevalência de uma voz resulte em inverossimilhança: “Dessa ausência de despersonalização decorre inevitavelmente a inverossimilhança em que caem a cada momento os vários depoimentos, prejudicando a magia que fluindo da narrativa deve envolver o leitor e fazê-lo participar daquilo que é narrado. Assim, através de todos os focos [...] o que permanece sempre indisfarçável é a ‘voz’ [...] que dá a coerência interna de seus romances e faz com que todas as personagens surjam como máscaras diversas de um único ser” (p. 782). Apesar de essa polifonia parecer duvidosa, no sentido bakhtiniano, discorda-se aqui que emane inverossimilhança dessa situação.

voz, o que é característica fundamental da polifonia⁴, mas sim novos elementos que são agregados à história contada por todos, unidos. A história narrada é a do ocaso da família Meneses e cada um dos narradores-personagens, assim como o narrador-regente, contribui com um detalhe novo, ajudando a compor o quebra-cabeça. E todos narram na mesma direção, interessados na antiga opulência da casta agora ameaçada pela iminente falência; em Nina como ponto irradiador dos acontecimentos, sua inebriante beleza de impossível decifração; nas indiscutíveis arrogância, empáfia e mesquinharia dos Meneses e sua vida tacanha nos confins de Minas Gerais. Essa é base do desenrolar do romance e quanto a isso não há voz dissonante.

Há sim, em certos momentos, duplos ou triplos olhares sobre um mesmo acontecimento. Por exemplo, no momento em que Nina joga fora a arma, com a qual Valdo se fere. Essa cena é narrada por Valdo do ponto de vista de quem está dentro do quarto, no décimo capítulo, e por Ana, da perspectiva de quem está no jardim, no décimo quinto capítulo. Mas essas miradas não se contradizem, apenas se complementam, contribuindo para as teses da dissimulação e ambiguidade de Nina, pois ambos, Ana e Valdo, pressentem que Nina não joga a arma displicentemente pela janela, mas sim a envia para alguém.

É no último capítulo do livro que Ana poderia se firmar como a única versão dissidente, porém ela funciona mais em colaboração com a ambiguidade do que propriamente como polifonia, já que algumas incoerências

4. Bakhtin estabeleceu considerações sobre a polifonia em sua leitura crítica de Dostoiévski. Ele postula que na obra do romancista russo não prevalecem as ideias de um autor, mas sim a concorrência de vários discursos filosóficos, os das personagens, que são individualmente verdadeiros filósofos defendendo suas teses: “*A multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis e a autêntica polifonia de vozes plenivalentes constituem, de fato, a peculiaridade fundamental dos romances de Dostoiévski. Não é a multiplicidade de caracteres e destinos que, em um mundo objetivo uno, à luz da consciência una do autor, se desenvolve nos seus romances; é precisamente a multiplicidade de consciências equipolentes e seus mundos que aqui se combinam numa unidade de acontecimento, mantendo a sua imiscibilidade. Dentro do plano artístico de Dostoiévski, suas personagens principais são, em realidade, não apenas objetos do discurso do autor, mas os próprios sujeitos desse discurso diretamente significante. Por esse motivo, o discurso do herói não se esgota, em hipótese alguma, nas características habituais e funções do enredo e da pragmática, assim como não se constitui na expressão da posição propriamente ideológica do autor (como em Byron, por exemplo)*”. BAKHTIN. *Problemas da poética de Dostoiévski*, p. 4-5 (itálicos do autor).

tornam sua narrativa duvidosa. Sem contar que tudo continua basicamente igual, apenas Nina perde o papel principal para ela.

Quem indica o tom da arquitetura vocal de *Crônica da casa assassinada* é Valdo. Depois da morte de Nina, em sua partida definitiva da chácara, ele é procurado por Ana, que lhe confia alguns fatos; o leitor não toma conhecimento de quais. Valdo reage às declarações da cunhada da seguinte maneira:

[Ana] começou a falar — e, à medida que falava, eu não ia propriamente descobrindo uma nova visão dos fatos, nem inaugurando um detalhe a mais da história que já sabia... — mas aquilo de que me achava de posse encaixava-se perfeitamente na moldura que ela ia traçando, e a consciência, até aquele minuto oscilante, firmava-se, a história delineava-se completa, e de modo tão vivo, que quase rebentava os caixilhos estreitos que a cingiam.⁵

A sensação de Meneses não é a de ter uma nova versão da história, mas de haver completado um quadro que antes não fazia sentido. Os elementos ganham, contudo, tanta coerência que a existência do quadro fica ameaçada e este parece que vai despedaçar em partes separadas para novamente provocar uma história incoerente, reinstalando novamente o mistério, sua leitura e interpretação.

Crônica da casa assassinada apresenta dez narradores-personagens fascinados, antes de tudo, por Nina. Neste conjunto, inclui-se também o narrador-regente, totalizando onze narradores. Quem mais *escreve* é André, seguido de Ana e Valdo. Juntos, os três narram metade do livro, levando-se em consideração tanto a quantidade de capítulos como o número de páginas. Esse último critério é importante para desmistificar a percepção de Nina estar entre o segundo grupo mais ativo de narradores-personagens. Se atentarmos apenas para a quantidade de capítulos, ela figura ao lado de Betty e de Padre Justino, cada um com cinco capítulos, mas se o critério adotado for o número de páginas o quadro muda. Betty e o Padre permanecem profícuos, mas Nina acaba em antepenúltimo, à frente apenas dos menos ativos, Timóteo e o Coronel. E os pontos de vista do Farmacêutico e do Médico ganham maior relevância, apesar de ambos assinarem um capítulo a menos que Nina.⁶

5. CARDOSO. *Crônica da casa assassinada*, p. 521.

6. A distribuição dessas narrativas se dá do seguinte modo: André (diário) é o mais prolixo, com onze capítulos (1, 17, 20, 21, 25, 26, 36, 38, 41, 43, 48)...

Apesar da variedade de formas que compõem *Crônica da casa assassinada* (diário, carta, narrativa, confissão, depoimento, livro de memórias), há elementos comuns nas estratégias dos diversos narradores, sendo o mais evidente deles o recurso à memória, primeiro abalo na tese da polifonia. Independente do formato empregado, os narradores-personagens rememoram fatos vividos ou reproduzem trechos de conversas e desabafos ouvidos no passado. O narrador-regente, em sua tarefa fictícia de organizar o dossiê, não lança mão de documentos oficiais, como certidões de nascimento e casamento, registro de imóveis ou jornais da época, compilando apenas testemunhos pessoais, definitivamente marcados pela memória. Dessa forma, cria um amplo campo para o engano,⁷ como abordado mais à frente. No entanto, o jogo estabelecido com a memória é mais complexo ainda. Se, por um lado, a

6. ... perfazendo um total de 105 páginas, uma média de 9,5 páginas por capítulo. Na sequência, está Ana (confissões) com dez capítulos (8, 14, 15, 27, 29, 31, 33, 40, 45, 47), um total de 80 páginas, 8,8 por capítulo, em média. O terceiro mais presente é Valdo (cartas e depoimentos), com nove capítulos (10, 22, 37, 44, 46, 49, 51, 53, 55), ao todo 59,5 páginas, com média de 6,6 páginas por capítulo. Betty (diários) é quarta, com cinco capítulos (4, 9, 12, 23, 34), perfazendo 47 páginas, sendo 9,4, por capítulo, em média. Padre Justino (narrativas e pós-escritos) está na quinta posição, com cinco capítulos (16, 28, 30, 32, 56), um total de 39 páginas, média de 7,8 por capítulo. O Farmacêutico (narrativas) é o sexto, com quatro capítulos (3, 7, 11, 50), totalizando 36 páginas, 9, em média, por capítulo. O Médico (narrativas), na sétima posição, tem quatro capítulos (5, 13, 24, 42) para 35 páginas, 7,1 em média. Os menos prolixos são Timóteo (livro de memórias), com dois capítulos (52, 54), num total de 14,5 páginas (média de 7,25) e o Coronel, com um capítulo de dez páginas.
7. Em *Sobre a psicopatologia da vida cotidiana* (1901/2006), Freud relaciona vários tipos de esquecimentos, lapsos e enganos para ilustrar o quanto o sujeito elabora a memória, reinventando-a. Estudando as lembranças infantis, ele estabelece “a natureza tendenciosa do funcionamento de nossa memória” (p. 59), que, entre outros mecanismos, formula “lembranças encobridoras” que têm a função de acobertar impressões mais importantes — material recalcado. O conceito freudiano de memória leva em conta que não nos lembramos do acontecimento ou do trauma em si, mas sim de versões sobre o fato. Cabe ressaltar que a obra de Freud foi preferencialmente consultada na Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud (ESB), de 1996. Outras edições, entretanto, como a de 1972 e a de 2006, também serviram como referência. No corpo do texto e nos rodapés, quando não houver indicação do ano da edição brasileira é porque se refere à de 1996, caso contrário, a data será especificada. Como é de praxe, os textos desse autor virão acompanhados do ano da primeira publicação.

narrativa memorialística indica autenticidade por parte dos pretensos autores, já que os textos reunidos não foram escritos para fim de publicação, mas apenas para registro de sentimentos íntimos, por outro, o detalhamento dos fatos acaba diluindo a força dos relatos enquanto lembranças passadas, pois, por definição, eles deveriam ser mais incongruentes e inexatos (devido ao mecanismo de deslocamento). Tal procedimento termina por indicar a manipulação de textos que se disfarçam de memórias. De todo modo, o jogo entre fato e memória do fato representa o tênue fio que separa (ou une) a *verdade* da mentira, gerando a questão da verossimilhança, como será visto.

Outro elemento que também compromete a polifonia é a semelhança no modo de *escrever* dos narradores-personagens. De fato, são indisfarçáveis as coincidências de estratégias de escrita e retórica entre criaturas tão diversas como um médico, uma governanta, um *bon-vivant* e um coronel. Nesse sentido, alguns recursos são ainda mais intrigantes. Por exemplo, a reprodução meticulosa dos diálogos, os quais, além de serem delimitados por travessões, pontos de exclamação e reticências, são utilizados em cartas, diários e confissões — modalidades textuais nas quais tal recurso não é comum.

Outro ponto em comum é o uso de metáforas e demais figuras de linguagem que expressam o mesmo estilo em narradores díspares e veículos textuais diferentes. A título de exemplo, vale observar a poeticidade melodramática de Betty e do Médico para descrever as mortes de Nina e Alberto. A governanta anota em seu diário a respeito da morte da patroa: “Houve uma metamorfose, uma substituição talvez, mas o que era essencial lá ficou e, morta, sob seu triste lençol de renegada, ainda pude descobrir o esplendor que vi naquele dia, flutuando, insone e sem guarida, como a luz da lua sobre os restos de um naufrágio.”⁸ Na mesma linha, porém mais surpreendente, é a narrativa do Médico sobre a morte de seu paciente: “Debrucei-me sobre o rapaz, sondando-lhe os lábios — vi um sopro muito leve fazê-lo estremecer, depois tudo se aquietou — e ele ali ficou, duro, anoitecido, como se o sono o tivesse apanhado de repente em meio àquela sangueira. À sua volta, como por uma espécie de milagre, recendia algum oculto perfume de sua infância perdida.”⁹ Note-se a ideia comum de sobrevivência de algo essencial do passado a se preservar apesar da passagem do tempo e da morte.

8. CARDOSO. *Crônica da casa assassinada*, p. 62.

9. CARDOSO. *Crônica da casa assassinada*, p. 174.

Essas são algumas das situações textuais que indicam a presença de uma voz unificadora, que está por trás de todas as outras, imprimindo um único estilo, uma única história, para, paradoxalmente, forjar dubiedade. O narrador-regente é figura central na execução dessa tarefa, pois por meio dele reorganizam-se os papéis pessoais em *Crônica da casa assassinada*, de modo a acumular sutilezas e paradoxos que causam ruídos para a leitura e agem como apontadores da presença de uma instância narrativa com alto nível de interferência no conjunto. Tal presença abala a proposta de um romance polifônico e denuncia a carpintaria da ficção, com o mesmo recurso que a dissimula — a verossimilhança.

Nesse sentido, nenhuma outra narrativa sofre mais intervenções do que o “Diário de André”. O primeiro capítulo de *Crônica da casa assassinada* é a conclusão desse diário, o qual supostamente deveria ser um volume inteiro e em ordem cronológica, mas está distribuído na extensão do romance, em dez partes intituladas de “Diário de André”, sempre marcadas por números romanos, de II a X, entre parênteses, para indicar a ordem. Essa organização não obedece, entretanto, à ocorrência dos fatos nem à cronologia da escrita, como se poderia esperar de um diário.

A parte que inicia o livro ambienta, na verdade, o final do romance, pois traz a lembrança de André sobre Nina, seu leito de morte e velório. Segue-se, depois de um longo intervalo sem surgir alguma continuação das memórias de André, outra sequência de inversões com o encadeamento das partes II (capítulo 17), III (capítulo 20) e IV (capítulo 21), respectivamente, primeiro encontro de André com Nina (II), reprodução do comunicado de Valdo sobre a volta de Nina, quinze anos depois (III), e ressentimento de André por certa indiferença de Nina (IV).

Note-se que, se a ordem cronológica dos fatos fosse respeitada, a sequência deveria ser III, IV e II, pois primeiro Valdo informa o retorno de Nina, depois André lamenta o distanciamento da mãe, para, finalmente, ocorrer o encontro de ambos. Depois dessas passagens, a disposição das partes dos diários harmoniza-se com os acontecimentos, sendo que a principal fragmentação une, em uma espécie de círculo, o fim e o começo do livro e do diário, envolvendo os capítulos 1 e 48 do livro, respectivamente, a “conclusão” e “parte X” do diário.

O que deveria ser “Diário de André (I)” não existe, o que há é o primeiro capítulo do livro intitulado “Diário de André (conclusão)”. Ressalta-se a forte indicação de que essas páginas pertençam à “parte X” do diário, que, por sua vez, está reproduzida como capítulo 48 do livro, no qual André narra

seu último encontro com Nina viva e a cena da ressurreição da amada. O acompanhamento dos trechos demonstra a ligação.

No capítulo de abertura, surge o tema da ressurreição, recorrente no romance. Em seu leito de morte, Nina parece buscar uma esperança. “— Você acredita que haja milagre, André? Acredita que haja ressurreição? — Não — respondi, e eu próprio me assustei com a calma da minha voz. — O milagre não existe. E não há ressurreição para ninguém, Nina.”¹⁰

Depois de um longo silêncio, ela se recupera e, desafiando as predições de André, ensaia uma reação e projeta uma nova vida — a conversa se estende. Esse é o capítulo mais longo do livro e está composto por três partes graficamente delimitadas: a primeira, contendo reflexões de André sobre a morte e a importância de Nina em sua vida; a segunda, narrando seus últimos momentos com Nina (incluindo o debate sobre ressurreição) e, num salto de tempo, cenas do velório. A marcação gráfica da primeira parte são os parênteses, propriamente ditos; para separar as demais fases, usam-se duas linhas pontilhadas. Assim, depois do extenso diálogo entre Nina e André, ela anuncia seus últimos desejos e ele sofre pelo triste fim:

Ajoelhei-me, devagar. Com uma força terrível, que uma espécie de ânsia duplicava, obrigou-me a inclinar a cabeça sobre seu peito, a roçar com minha boca seu queixo e lábios. Mas pouco a pouco a pressão foi cedendo e, exausta, deixou pender a cabeça de lado, olhos fechados.

.....
A última noite em que a vi..

.....
Quando soube que Timóteo, meu tio, havia sido retirado da sala, e que esta se esvaziara, para lá me dirigi a fim de dizer àquela que se ia o meu último adeus [...].¹¹

O leitor que aceita o pacto ficcional percebe os pontilhados como sinal gráfico para indicar trechos extraviados, já que se trata de um diário antigo, ou, por algum motivo, ocultados, talvez por não representarem forte interesse para a história em seu conjunto. No entanto, uma leitura atenta revela que o

10. CARDOSO. *Crônica da casa assassinada*, p. 26.

11. CARDOSO. *Crônica da casa assassinada*, p. 29.

“Diário de André (X)” faz parte do “Diário de André (conclusão)”, os dois unidos formam a “parte X”, que teve um trecho deslocado para o início do romance, a título de efeito narrativo.

No quadragésimo oitavo capítulo do livro, que constitui a “parte X” do diário e é iniciado com pontilhados, André, após receber a notícia que Nina tinha acabado de falecer, ajoelha-se ao lado dela para reafirmar seus afetos. Diante da morte, ele volta atrás sobre seu discurso ateu (relatado no “Diário de André (conclusão)”), pede o milagre e começa um concentrado ritual de ressurreição, descrito durante quase todas as páginas do capítulo.

Além da temática comum entre os trechos, há o fato de Lúcio Cardoso ter modificado inúmeras vezes o texto para depois omitir¹² a parte que substituiria as reticências da frase “A última noite em que a vi...”, do primeiro capítulo do romance, presente na página 34, referente ao “Diário de André (conclusão)”. Possivelmente, a continuação da frase seria o capítulo 48, intitulado “Diário de André (X)”. A separação desses trechos, por mais de 400 páginas, é uma evidência textual da presença do narrador-regente interferindo no arranjo do dossiê.

Múltiplas vozes

Mas, se a polifonia não se sustenta, as múltiplas vozes permanecem. Se a intenção era contar uma história com a predominância de uma voz, por que arregimentar vários narradores?

Um dos efeitos construídos com a estratégia de estabelecer várias vozes é o da veracidade da história. Não por acaso a epígrafe versa sobre a ressurreição de Lázaro,¹³ contido no Livro de João (Jo: 9, 39 e 40). O Evangelho segundo São João, composto por vinte e um Livros, é inteiramente dedicado a descrever provas, verídicas e incontestáveis, do poder de Jesus Cristo e de sua descendência direta de Deus.

12. Consultar a edição comentada com texto estabelecido por Júlio Castañon Guimarães.

13. Note-se que o tema da ressurreição anunciado na epígrafe repete-se durante o romance. Ana implora para que Padre Justino opere o milagre no jardineiro morto, Timóteo pensa ver em André o jardineiro renascido e Nina questiona a ressurreição em diálogo com André, que tem, por sua vez, a impressão de vê-la voltar da morte.

Os Livros anteriores ao décimo primeiro dão conta da trajetória de Jesus, desde o início de suas primeiras peregrinações até sua crucificação e ressurreição. Fazem parte da coleção relatos sobre a transformação da água em vinho (Jo: 2), a cura do paralítico (Jo: 5), a multiplicação de pães e peixes (Jo: 6), entre outros, sendo a ressurreição de Lázaro o último grande ato de Jesus antes de sua condenação. A magnitude e a repercussão do milagre aumentam em muito seus seguidores e a premência de anular sua ascendência sobre a população se fez urgente. Ele já vinha sendo perseguido desde o primeiro Livro de São João, e em seu decorrer, acaba sendo traído, crucificado e renascido, segundo o apóstolo.

É interessante observar como em todos os vinte e um Livros está presente a associação da verdade com o testemunho e sua escrita. O que se busca com essa associação é a comprovação da verdade sobre a santidade de Jesus Cristo por meio do texto, conforme ressalta o narrador ao finalizar seu relato: “Este é o discípulo que dá testemunho destas coisas e as escreveu; e sabemos que o seu testemunho é verdadeiro” (Jo: 21, 24).

Assim como em *Crônica da casa assassinada*, o Livro de São João conta, por meio de vários relatos diferentes, a mesma história (no caso, a divindade de Jesus), mas, em suas páginas, várias vozes se acumulam para, digamos, comprovar a tese. Ressalte-se que nos versículos 39 e 40, que compõem a epígrafe de *Crônica da casa assassinada*, há a transcrição de um diálogo (recurso frequente no narrador sagrado), aumentando a impressão de veracidade da cena: “Jesus disse tirai a pedra: Disse-lhe Marta, irmã do defunto: Senhor, ele já cheira mal, porque já está aí há quatro dias. Disse-lhe Jesus: Não te disse eu que, se tu creres, verás a glória de Deus?”. Ora, a mulher duvida que o milagre aconteça, pois muito tempo já se passou da morte. Mesmo sendo uma seguidora de Cristo e, assim, sabedora de todos os seus milagres anteriores, ela duvida. Jesus então a repreende e clama por sua fé na verdade que ele representa.

Nesse contexto, o romance parece contradizer a epígrafe, pois enquanto esta versa sobre uma repreensão de Jesus a uma mulher, a respeito da existência da verdade, o romance se baseia na questão da ausência da verdade única e da flexibilidade do texto passível de ser moldado de acordo com a vontade de seu manipulador, o que exclui afirmativas definitivas. Logo, *Crônica da casa assassinada* joga com a ironia e oferece boa medida da presença do catolicismo questionador de Lúcio Cardoso em sua prosa: intertextualidade em favor da construção literária e não vulgar divulgação da fé cristã.

Por meio da *seleção* do elenco de narradores-personagens de *Crônica da casa assassinada* e seus depoimentos, o narrador-regente, sublinearmente, informa a pesquisa em papéis pessoais e na procura por ouvir testemunhas variadas. Métodos que se alinham à busca pela *história real, verdadeira*. Um dos índices da veracidade dos diários, por exemplo, é a indicação de anotações feitas, por seus pretensos *autores*, à margem dos textos, separadas por parênteses e anunciadas pelo grifo em itálico. Presentes nos diários de André e Betty e nas confissões de Ana, essas marcas textuais formam o indício ficcional do quanto os *originais* foram mantidos em segredo e consultados pelos donos constantemente, numa espécie de culto ao passado — situações que valorizam a peça que agora vem a público.

É notável, assim, como a narrativa é articulada para a *verdade* tornar-se tema constante entre os narradores-personagens, sendo que alguns se declaram baluartes da verdade e parecem querer imprimir tom documental em seus relatos. Outros, como Ana, expressam suas considerações no âmbito das possibilidades garantidas pelo verossímil, o valor de contar o que poderia ter acontecido e não o que realmente aconteceu.

A narrativa do Farmacêutico se alinha à estratégia do tom documental, e sua primeira intervenção tem o formato de um depoimento oficial: “Meu nome é Aurélio dos Santos, e há muito tempo que estou estabelecido em nossa pequena cidade [...]”¹⁴ Ele se apresenta, declara sua profissão, seu endereço, mostra-se atento, detalhista e estudioso, enfim, um narrador que busca parecer confiável: “Lembro-me muito bem da noite em que ele [Demétrio] veio me procurar. Achava-me sentado sob uma lâmpada baixa, a fim de aproveitar a claridade o mais que pudesse, já que a eletricidade em nossa vila é deficiente, e eu consultava um dicionário de pós medicinais impresso em letras exageradamente miúdas [...]”¹⁵

Já o Médico tenta fazer um mea-culpa justificando a fala sobre a vida alheia para que todos se beneficiem da verdade, elevando a fofoca ao depoimento e o fofoqueiro a testemunha. De todo modo, sua confiança na existência de uma versão verdadeira sobre os fatos está imiscuída no uso de figuras de linguagem que aproximam sua pretensa imparcialidade dos jogos próprios da ficção. Sua “Segunda narrativa” começa com as seguintes advertências:

14. CARDOSO. *Crônica da casa assassinada*, p. 43.

15. CARDOSO. *Crônica da casa assassinada*, p. 44.

Não é do meu gosto remexer essas coisas que considero mortas, se bem que nem todas tenham sido convenientemente esclarecidas, e nem tudo signifique uma acusação aos entes que delas participam. Além do mais, acredito que uma família, como a dos Meneses, que tanto lustre deram à história do nosso Município, tenha direito ao silêncio que vem buscando através dos anos, e que não consegue, pela violência dos fatos que viveu — e que no entanto só nos merecem compreensão e esquecimento. Pesa-me a consciência, no entanto, ocultar fatos que poderiam elucidar alguns daqueles mistérios que na época tanto abalaram nosso povoado. Pensando bem, este é o motivo por que me encontro aqui, reajustando sobre o passado essas lentes, que apesar de trêmulas só procuram servir à verdade. Naturalmente não me é fácil desenterrar essas figuras, pois elas se acham visceralmente presas ao que eu próprio fui, às minhas emoções daquele tempo. E apesar disto, o que se passou é tão vivo ainda, que parece recente: os cenários se erguem com facilidade e a casa reponha perfeita do sono que desde então a circunda.¹⁶

O Coronel declara escrever visando à verdade, acentuando a intenção de fazer justiça: “Agora que tudo já passou, e que redijo este depoimento, sem outro intuito senão o de restabelecer a verdade e eximir de certas culpas uma memória caluniada [...]”¹⁷

Já Timóteo, fingidor da própria existência, primeiro diz acreditar na verdade única e irrevogável. No quarto capítulo, “Primeira parte do diário de Betty”, a governanta transcreve um diálogo que teve com Timóteo, no qual ele tenta explicar o modo como vive. Betty, então, pondera que se ele se sente feliz, tudo vale a pena. Timóteo a corrige dizendo que sua meta não é a felicidade, mas sim a verdade: “Não, Betty, não é de felicidade que se trata. Não afrontaria ninguém se fosse por causa da felicidade. Mas é da verdade que se trata — e a verdade é essencial a este mundo.”¹⁸ Na continuação, ele desenvolve sua percepção de verdade. “A verdade não se inventa, nem se serve de maneira diferente, nem pode ser substituída — é a verdade. Pode ser grotesca, absurda, mortal, mas é a verdade. Talvez você não entenda, Betty, e no entanto aí é que se

16. CARDOSO. *Crônica da casa assassinada*, p. 166.

17. CARDOSO. *Crônica da casa assassinada*, p. 412.

18. CARDOSO. *Crônica da casa assassinada*, p. 58.

encontra o ponto central de todas as coisas”,¹⁹ completa, enigmático, retornando para o nó entre a verdade e o não-saber sobre ela.

André, o memorialista mais profícuo de *Crônica da casa assassinada*, relaciona verdade e memória para localizar ambas no patamar da ambiguidade. Para ele, recordar é lançar um sutil e impotente foco de luz sobre a verdade dos acontecimentos: “Que são os fatos de que nos lembramos, senão a consciência de uma fugitiva luz pairando oculta sobre a verdade das coisas?”²⁰

Em outra parte de seu relato, ele tenta emprestar veracidade a suas memórias e postula que as recordações pessoais, desde que registradas num diário, são sempre verdadeiras, pois são comunicadas a si mesmo e seria injustificável mentir para si próprio, mas um “talvez” instaura a dúvida: “Para que mentir, seria inútil, num caderno que destino exclusivamente à descrição de minhas próprias emoções — mas a verdade é que me sentia não propriamente em insegurança, mas sob a iminência de acontecimentos graves e decisivos, de que iria participar um tanto inconsciente, talvez.”²¹ “Talvez” fosse assim ou “talvez” assim o recordasse ou, ainda, “talvez” fosse o caso de mentir em um diário para garantir o benefício da dúvida.

Padre Justino é mais barroco e associa a certeza, estado ideal da verdade, ao reino preferido do Diabo. Contrariando a maioria dos ensinamentos que alia o Demônio ao caos, afirma-o no campo da certeza. “O diabo, minha filha, não é como você imagina. Não significa a desordem, mas a certeza e a calma”,²² catequiza.

Nina, reconhecida por todos como fonte inesgotável de dubiedade, incerteza e mentiras, em carta ao Coronel, se autodefine no limite entre a fantasia e a verdade: “[...] você já terá decerto aprendido quem sou eu na realidade. Um ser fantástico e sem sentido, mas cujos gritos fingidos, às vezes, confundem-se com os gemidos da verdade.”²³

Ana, como visto, um dos narradores-personagens mais prolixos de *Crônica da casa assassinada*, experimenta alcançar a verdade questionando sua

19. CARDOSO. *Crônica da casa assassinada*, p. 58.

20. CARDOSO. *Crônica da casa assassinada*, p. 215.

21. CARDOSO. *Crônica da casa assassinada*, p. 310.

22. CARDOSO. *Crônica da casa assassinada*, p. 336.

23. CARDOSO. *Crônica da casa assassinada*, p. 374.

existência e confessando seu descompromisso para com ela. Em sua “Primeira confissão”, faz questão de esclarecer que não há provas concretas de suas afirmações e que se trata apenas de dar vazão ao que traz na “alma e tudo o que nela vai de tremenda confusão.”²⁴

Apesar de declarar-se mentiroso ser uma eficiente estratégia narrativa para conquistar a confiança do leitor, Ana tem um peculiar entendimento da verdade. Na sequência da frase citada, ela pergunta retoricamente: “o que é a verdade?”; para responder: “Creio que é uma evidência mais pressentida do que enunciada”,²⁵ um argumento conveniente para quem não tem provas concretas, mas quer convencer. Seus artifícios e jogos retóricos ficam tão evidentes que, em certo momento, ela assume considerar a prioridade não o ato de revelar, mas o de comover: “Que importa quem seja [quem comentou sobre um possível milagre de Padre Justino]? [...] Talvez não existisse homem algum, e eu apenas houvesse inventado esta história a fim de comovê-lo.”²⁶ O trecho parece reproduzir Aristóteles: “De modo geral, o impossível se deve reportar ao efeito poético, à melhoria, ou à opinião comum. Do ângulo da poesia, um possível convincente é preferível a um possível que não convença.”²⁷

Entramos, não por coincidência, guiados por uma mulher, em outra camada da estratégia do foco narrativo: a discussão da verossimilhança.²⁸

24. CARDOSO. *Crônica da casa assassinada*, p. 119.

25. CARDOSO. *Crônica da casa assassinada*, p. 119.

26. CARDOSO. *Crônica da casa assassinada*, p. 213.

27. ARISTÓTELES. Poética. In: *A poética clássica*, p. 50.

28. O conceito de verossimilhança em Lúcio Cardoso não está alinhado à imitação da realidade ou como algo em conformidade com a opinião pública, que agrada às regras da moral e do bom costume da sociedade, como explica Genette (“Verossímil e movimentação”) sobre esse conceito. Mas sim ao que o próprio Genette propõe como “motivação zero” e, principalmente, ao que Antonio Candido expõe como coerência interna do texto: “[...] Cada traço adquire sentido em função de outro, de tal modo que a verossimilhança, o sentimento da realidade, depende, sob este aspecto, da unificação do fragmentário pela organização do contexto. Esta organização é o elemento decisivo da verdade dos seres fictícios, o princípio que lhes infunde vida, calor e os faz parecer mais coesos, mais apreensíveis e atuantes do que os próprios seres vivos”. (CANDIDO. A personagem do romance, p. 79-80.) Em outras palavras, se a organização do contexto estiver coerentemente articulada, “é verossímil que aconteçam coisas inverossímeis.” (ARISTÓTELES. Poética. In: *A poética clássica*, p. 39).

Ao reunir *documentos*, que juntos contribuem para a revelação da verdade sobre a casa dos Meneses e Nina, o romance valoriza mais a característica discutível da verdade do que a revelação da história *verdadeira* dos Meneses. Daí a necessidade das múltiplas vozes: primeiro, enquanto artifício de verdade, na simples reunião de documentos pessoais, depois, enquanto elemento de verossimilhança, na reorganização ficticiamente promovida pelo narrador-regente. Com a galeria de narradores-personagens, o narrador-regente ganha o benefício da imparcialidade, doando um tom verídico, de *história real*, à sua meticulosa (des)organização, para depois, e com isso mesmo, negar a existência da verdade, revelando a inexatidão do texto.

Para construir esse efeito, personagem, enredo e tema estão interligados em vários níveis, pois, conforme Candido, em um romance bem realizado, enredo e personagens exprimem os intuitos da obra. Em *Crônica da casa assassinada*, é a personagem feminina, especialmente Nina, que condensa o “intuito do romance”, utilizando-se aqui as palavras de Candido, uma vez que a feminilidade surge como campo de incerteza propício para fomentar uma discussão a respeito da verdade e da verossimilhança. Nesse nó, a visão psicanalítica ganha dimensão literária, ao promover simultaneamente a busca pela verdade e pelo entendimento da mulher — essas são as metas dos narradores — no âmbito da linguagem: lugar, prioritariamente, da indefinição e das ambiguidades.

Vale recordar o trecho no qual Lacan²⁹ afirma que a única maneira de definir a mulher é assumindo a incapacidade de conceituá-la definitivamente, uma vez que tanto a feminilidade quanto a verdade só se realizam no âmbito do discurso (da linguagem), lugar próprio do saber incompleto.³⁰ Outra máxima

29. LACAN. *Mais, ainda*, p. 141.

30. Não se quer com isso afirmar que o masculino está fora da linguagem. Lacan mesmo preferia se referir ao ser humano como ser falante. O discurso transpassa a tudo e a todos, mas o masculino tem sua inscrição menos dependente da linguagem, pois se beneficia das evidências corporais; já as mulheres só se revelam enquanto letra, discurso. Desde Freud já estava acentuado um processo de maior complexidade para tornar-se mulher. Enquanto o menino, ameaçado pela castração, desloca seu interesse da mãe para outras mulheres, a menina, sem temer tal ameaça, deve fazer duas passagens de interesse, da mãe para o pai e do pai para os outros homens. Soma-se a isso o fato de que a garota deve transferir sua sexualidade de um órgão a outro, ao passo que o menino permanece com sua sexualidade em apenas um órgão. FREUD, *Feminilidade*, 1933, *ESB*, Volume XXII...

de Lacan está em paralelo com a ideia de que a verdade se estrutura como ficção. Ora, se a verdade e a mulher não podem ser plenamente definidas, por se realizarem na linguagem (espaço da ambiguidade), e a verdade se estrutura como ficção, a melhor versão feminina é a ficcional, ou, como diria Freud, são os poetas que talvez respondam ao enigma do feminino.

Note-se que, nas narrativas que compõem *Crônica da casa assassinada*, acontece uma equivalência entre registrar, e até documentar, a verdade sobre os Meneses e a tentativa de conhecer, compreender e revelar Nina; em outras palavras, há uma proporcionalidade coincidente entre Nina e a verdade no horizonte dos narradores-personagens. No entanto, eles falham nas duas.

Se a prosa de Lúcio Cardoso dedica especial atenção à configuração da figura feminina, em *Crônica da casa assassinada* essa característica ganha proporções elevadas. São onze personagens escrevendo, falando, refletindo sobre Nina (incluindo ela mesma e o narrador-regente); em seus cinquenta e seis capítulos, apenas dois (o terceiro e o vigésimo oitavo) não mencionam Nina diretamente.

Nina se encontra com a verdade, enquanto tema, na medida em que instaura a dúvida e a ambiguidade na casa, tornando-se um ser incompreensível. Valdo, em carta enviada a Padre Justino, aflito, desabafa sobre o pavor da incerteza e relaciona o ambiente ambíguo à presença de Nina: “Meu tormento

30. ... Curioso também o exercício de discurso realizado pelas crianças para explicar o feminino, que se define, caprichosamente, pela ausência. Como indicado por Freud, para decifrar o órgão da menina, garotos e garotas partem do que sabem, do que é concreto, do que veem e, num raciocínio de comparação, não renomeiam o sexo feminino, mas o designam pelo que nele falta. “Eles negam essa falta, acreditam ver apesar de tudo um membro, encobrem a contradição entre observação e preconceito dizendo-se que ele ainda é pequeno e crescerá dentro em pouco, e depois chegam lentamente a esta conclusão, de grande alcance afetivo: antes, de qualquer modo, ele estava lá, em seguida foi retirado”, e Freud arremata: “Em tudo isso, o sexo feminino parece não ser jamais descoberto”. FREUD, A organização genital infantil, 1923, *ESB*, Volume XIX. O objetivo aqui é ressaltar a maneira pela qual, desde Freud, a construção do feminino está no âmbito do discurso, devido à sua dificuldade de representação, ao passo que o masculino, ao se fazer representar no inconsciente, não depende exclusivamente da linguagem para existir. Lacan, em “A instância da letra no inconsciente”, *Escritos*, torna essas hipóteses mais agudas ao colocar a linguagem no centro de suas teorias sobre o inconsciente.

maior é precisamente esta incerteza, e um dos poderes desta mulher é fazer-nos duvidar de tudo, até mesmo da realidade.”³¹ No momento da extrema-unção da esposa, Valdo se ajoelha e em sua prece última ainda lamenta e pede para compreendê-la: “Ah, Nina, pensei eu comigo mesmo, como poderíamos ter sido felizes, se você não tivesse fugido tanto ao meu entendimento.”³² Para Betty, desvendar Nina e narrá-la são exercícios que demandam grande esforço e quase sempre acarretam frustração; ela registra em seu diário: “Diziam tanta coisa, sussurrava-se ainda mais e, ao certo, sabia-se tão pouco a respeito daquela bizarra criatura! [...] Seria um bem, seria um mal? O certo é que ela sempre despertava interesse, e não raras vezes paixão.”³³

Em vários momentos do romance, o interesse sobre Nina e o desafio de decifrá-la se sobrepõem a qualquer outra motivação da escrita ou da fala desses narradores-personagens, sendo a ela que dedicam seus relatos. O texto, então, enlaça, num mesmo nó, a verdade (como meta inalcançável, desembocando na (in)verossimilhança) e a mulher (como impossível de ser completamente desvendada) e as alinhava com os fios da ambiguidade — premente e definidora da linguagem, especialmente quando está a serviço da poética. É nesse ponto que *Crônica da casa assassinada* ganha dimensão diferenciada na literatura brasileira, quando toda a alvenaria literária vem à tona, denunciando que se trata apenas e tão somente de tramas ficcionais.

Nesse livro, as ferramentas buscam criar ilusão e denunciar essa criação. A polifonia não se sustenta, o incesto é colocado em dúvida e não sabemos ao certo quem foi Nina porque a narrativa se constrói na incerteza. Ou seja, os elementos são trabalhados de modo a dar vida e coerência à sua história, no âmbito da dúvida.³⁴ Não por acaso, a ambiguidade atravessa *Crônica da casa assassinada* das mais variadas maneiras, prioritariamente guiada pela feminilidade. Nesse sentido, cabe observar a maneira pela qual o romance está arquitetado no bojo do engano e, conseqüentemente, da dúvida.

31. CARDOSO. *Crônica da casa assassinada*, p. 271.

32. CARDOSO. *Crônica da casa assassinada*, p. 482-3.

33. CARDOSO. *Crônica da casa assassinada*, p. 365.

34. Por outros caminhos, Brandão chega à conclusão de que “*Crônica* se revela como a perpetuidade da não-resolução desse saber [sobre o feminino].” (*Mulher ao pé da letra*, p. 161).

Lúcio Cardoso articula o romance visando ao fortalecimento da incerteza, em especial no que diz respeito ao verdadeiro perfil de Nina e à consumação do incesto, mas também lança mão de inúmeros equívocos, enganos e atos falhos no envolvimento e nas ações de suas personagens para ambientar seu romance no espaço da incerteza e da ambiguidade.³⁵

Interessante notar que a função dos atos falhos e enganos é contribuir com um jogo constante com o qual o leitor de *Crônica da casa assassinada* se depara em vários momentos, por exemplo, quando alguma personagem toma uma decisão ou reflete sobre uma figura que reúne características de outro elemento, confundindo-a ou gerando ambiguidade, nos dois casos, induzindo ao engano e à comunicação de informações encobertas.

Nesse sentido, um ponto importante da trama também se dá no condensar de duas personagens, Alberto (o jardineiro) e André. Quando André se torna um rapaz, tanto Nina quanto Ana passam a ver nele o amado Alberto,

35. Cabe remeter a dois textos fundamentais de Freud, *A interpretação dos sonhos* (1900) e *Sobre a psicopatologia da vida cotidiana* (1901), que enfatizam o trabalho do sonho e, especialmente, a condensação e o deslocamento, também presentes na elaboração da memória e do ato falho, agora destacado para apontar como uma aparência incorreta acoberta perspectivas corretas. O psicanalista argumenta que: “[...] a situação [no ato falho e o sonho] é a mesma: por caminhos incomuns e através de associações externas, os pensamentos inconscientes expressam-se como modificação de outros pensamentos. As incongruências, absurdos e erros do conteúdo do sonho, em consequência dos quais é difícil reconhecer o sonho como um produto da atividade psíquica, originam-se da mesma maneira [...] que os erros comuns de nossa vida cotidiana; tanto aqui quanto ali, a *aparência de uma função incorreta explica-se pela peculiar interferência mútua entre duas ou mais funções corretas*”. FREUD. *Sobre a psicopatologia da vida cotidiana*, p. 271. Em linhas gerais, para Freud, a condensação, ao lado do deslocamento, é um dos principais mecanismos dos processos primários do inconsciente e está presente na formação de sonhos, lapsos e chistes. São caminhos abertos pelo conteúdo inconsciente para se tornarem conscientes, burlando o sistema de censura. Na condensação, alguns elementos do pensamento (formadores) do sonho são omitidos, divididos, comprimidos ou combinados para juntos criarem uma nova unidade (sonho), que por relação de similaridade em cadeias associativas remete aos seus aspectos formadores. Já o deslocamento, por contiguidade, cria um novo elemento por meio de substituições, justaposição ou ênfase de atributos fundamentais do pensamento onírico que se tornam secundários, e por isso mesmo de difícil interpretação, no sonho. No campo da retórica, que diz respeito à literatura, condensação corresponde à metáfora e deslocamento, à metonímia. Tais aproximações são apontadas por Lacan por meio de suas leituras de Freud e Jakobson.

transferindo para o filho/sobrinho a antiga atração sexual que nutriam pelo empregado. O mesmo ocorre com Timóteo, que, também apaixonado por Alberto (era ele quem roubava as violetas depositadas pelo rapaz à janela de Nina), o reconhece em André durante o velório da cunhada. Sem mencionar Valdo e outros frequentadores da casa, que vez ou outra percebiam em André as reminiscências de alguém não identificado. Num último exemplo, mas longe de esgotar tais relações, o próprio Alberto foi vítima de uma ilusão desse tipo (Freud diria “ilusão de memória”³⁶), pois, agonizando no leito de morte, delirando no desejo de ter Nina, beija Ana. E, mesmo antes, na única vez em que se relaciona sexualmente com Ana, “atuou a presença ainda recente de Nina, e o calor que ela sempre lhe deixava no sangue.”³⁷ Esta cena é importantíssima para a fatura do livro, pois somente por ela se sugere a dúvida relativa à filiação de André.

De fato, no campo dos atos falhos, a sutileza e a importância dos equívocos estão na base de acontecimentos decisivos. Veja-se, por exemplo, a maneira pela qual Valdo conhece Nina: perdido no Rio de Janeiro, à procura do endereço de um amigo. Assim ele conta para o Farmacêutico a sua primeira visão da esposa. “Andava à procura do endereço de um amigo, que me diziam morar para os lados da Glória, numa pensão de luxo. Nós, da roça, sempre temos dificuldades na cidade. Assim é que fui bater não à porta de uma pensão de luxo, mas ao contrário, de um hotel bem modesto [...]”³⁸ Era onde Nina morava. Rapidamente travam conhecimento e resolvem unir-se.

A chegada de Nina a Vila Velha mobiliza a cidade toda. A curiosidade sobre sua figura aumenta a cada dia, mas ela não desembarca no dia combinado, equívoco que gera ainda mais versões e interesse por ela. Uma vez na casa, Nina rapidamente se entedia com o lugar e inicia um romance com o jardineiro. Por *descuido*, é flagrada pelo cunhado, mas nega o delito e afirma que Demétrio interpretou mal uma cena cotidiana. Diz-se perseguida e humilhada e resolve partir. O marido tenta o suicídio para impedir a separação, mas não a detém. Na despedida, no quarto onde Valdo se recupera do tiro, Nina

36. Segundo Freud, ilusões de memórias são falsas recordações que merecem crédito, ou seja, quem as tem acredita nelas. FREUD. *Sobre a psicopatologia da vida cotidiana*, p. 154.

37. CARDOSO. *Crônica da casa assassinada*, p. 570.

38. CARDOSO. *Crônica da casa assassinada*, p. 104-5.

anuncia que voltaria para o Rio de qualquer maneira e, num ato *impensado*, joga no jardim a arma que Valdo tinha usado para tentar se matar. O jardineiro, Alberto, guarda o revólver e dias depois se mata com um tiro. Sempre à espreita de Nina, Ana presencia tudo e se pergunta, até os últimos dias de sua vida, se foi um caso pensado ou um ato inconsciente.

De qualquer forma, Nina volta para o Rio de Janeiro e, como sai da chácara grávida, tem o menino na capital carioca. Segundo a versão conhecida pelos Meneses, na ocasião do parto, Ana vai à sua procura e traz o recém-nascido para a casa. Nina fica ausente por quinze anos e retorna para se convalescer de uma doença. Valdo reluta em permitir seu reingresso, mas acaba cedendo e logo mostra arrependimento. A ex-mulher lhe parece ausente, estranha, esquecida, porém não como uma enferma em recuperação, mas como uma criatura ardilosa. Numa carta a Padre Justino, ele confessa: “[...] há nela qualquer coisa dúbia, e por que não dizer, perigosa. [...] Adivinhamos a atmosfera subversiva, mas não existe nenhuma prova que possa condená-la.”³⁹

Freud destaca que os atos falhos acontecem a fim de evitar desprazer e/ou de comunicar uma intenção não assumida ou não sabida, respectivamente. De fato, Alberto busca consolo pela falta que Nina lhe causa; Ana e Nina querem recuperar em André um grande amor perdido tragicamente; a deterioração do feminino e da casa camufla a autodestruição deliberada; Valdo procura companhia na cidade grande, mas não necessariamente um amigo; Nina adia sua chegada para evitar a roça que tanto odeia e acaba por deixar-se flagrar com o amante, talvez para ofender os Meneses (não nos esqueçamos do pacto entre ela e Timóteo para dizimar a família). Talvez para ser expulsa.

Os atos falhos e enganos juntam-se aos recursos das múltiplas vozes (não apenas dos narradores, mas da intertextualidade com outras obras), da indefinição do feminino, da história narrada por meio da união de prismas diferentes para sustentar o romance na incerteza. E por que a insistência no incerto?

Lúcio busca orquestrar uma sinfonia do imponderável, da exceção à regra, do extraordinário, que plante a dúvida, altere as posições, destrua as convicções. Para tanto, investe na instauração da dúvida. Nesse sentido, *Crônica da casa assassinada* é a confirmação da tendência, que se nota em toda sua prosa, de questionar as crenças e as instituições centrais da sociedade, por

39. CARDOSO. *Crônica da casa assassinada*, p. 265.

intermediação do feminino: Deus existe? A igreja tem o direito de representar Deus? A família é o melhor destino do homem? O patriarcado é eficiente? O campo, com sua organização na tradição, família e propriedade, deve continuar existindo como promessa de felicidade? São algumas das questões que perpassam a obra do autor, mas que em *Crônica da casa assassinada* alcançam outro patamar de realização, pois o romance é estruturalmente articulado na dúvida, na ambiguidade e no engano.

Para compor essa sinfonia Lúcio fundamentou o livro em três pilares, a linguagem, a mulher e a *verdade*. Uma tríade unida pela incerteza e que se retroalimenta. Assim, para além das intrigas folhetinescas, pode-se ler em *Crônica da casa assassinada* o esforço de evidenciar que onde o saber completo escapa (na linguagem) pulsa a possibilidade de configurar o feminino e a *verdade*, uma vez que, por serem elementos marcados pela ambiguidade, favorecem a vocação da linguagem para o engano e podem ser estabelecidos de modo verossímil. O manejo poético desses três elementos articula um jogo especular no qual a dubiedade de cada um reflete traços do outro, configurando-os, momentaneamente, no engano e perpetuando-os na indefinição.

É desse modo que feminino e *verdade* são portas de entrada privilegiadas para a interpretação da obra. Aqui se optou pela prevalência do feminino. Primeiro, por sua recorrência e importância em outros livros de Lúcio Cardoso; segundo, pela primorosa configuração de Nina, que, devido a suas múltiplas faces, condensa as questões de incertezas comuns à *verdade* e à linguagem; e, por fim, por Nina representar (juntamente com Ana) a finalidade da dúvida na obra de Lúcio: a destruição. Tal proposta ficcional torna as certezas sobre *Crônica da casa assassinada* impossíveis (especialmente depois da leitura do último capítulo) e suas leituras amplas e diversificadas, mas a figura feminina continuará oferecendo-se como guia para interpretações futuras.

Female characters and multiple voices in Crônica da casa assassinada

Abstract: The aim of this article is to explain the polyphony in Crônica da casa assassinada and the purpose of the multiple voices in Lúcio Cardoso's novel. In order to accomplish this, the female characters and the verisimilitude are related to the focus of narration. The confluence favors the visualization of aspects that have received little attention in his work.

Keywords: Crônica da casa assassinada, Polyphony, Verisimilitude.

Referências

- ARISTÓTELES. Poética. In: *A poética clássica*. São Paulo: Cultrix, 2005.
- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução de Paulo Bezerra. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 5. ed. São Paulo: Cultrix, 2004.
- BRANDÃO, Ruth Silviano. *Mulher ao pé da letra — a personagem feminina na literatura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: CANDIDO *et al.* *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- CARDOSO, Elizabeth da Penha. *Feminilidade e transgressão – uma leitura da prosa de Lúcio Cardoso*. Tese de Doutorado. Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2010.
- CARDOSO, Lúcio. *Crônica da casa assassinada*, edição crítica. CARELLI, Mario (Coord.). 2. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996. (Coleção Archivos).
- _____. *Inácio, O enfeitado e Baltazar*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.
- _____. *O desconhecido e Mãos vazias*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- CARELLI, M. *Corcel de fogo. Vida e obra de Lúcio Cardoso (1912-1968)*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988.
- _____. “*Crônica da casa assassinada: a consumação romanesca*”. In: CARDOSO, Lúcio. *Crônica da casa assassinada*, edição crítica. CARELLI, Mario (Coord.). 2. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996. (Coleção Archivos). p. 625-39.
- COELHO, Nelly Novaes. “Lúcio Cardoso e a inquietude existencial”. In: CARDOSO, Lúcio. *Crônica da casa assassinada*, edição crítica. CARELLI, Mario (Coord.). 2. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996. (Coleção Archivos). p. 776-83.
- FREUD, S. *ESB – Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Traduzido do alemão e do inglês sob a direção geral de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- _____. *Sobre a psicopatologia da vida cotidiana (1901)*. *ESB*, Volume VI. Rio de Janeiro: Imago, 2006.
- GENETTE, Gérard. Verossímil e movimentação. In: *Literatura e Semiologia: novas perspectivas em comunicação*. Petrópolis: Vozes, 1972.
- LACAN, J. *Escritos*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- _____. *Seminário 20. Mais, ainda*. Tradução de M. D. Magno. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- ROSA E SILVA, Enaura Quixabeira. *Do traje ao ultraje*. Maceió: Edufal/Cesmac, 2009.

