



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Letras

Marcos Machado Miranda

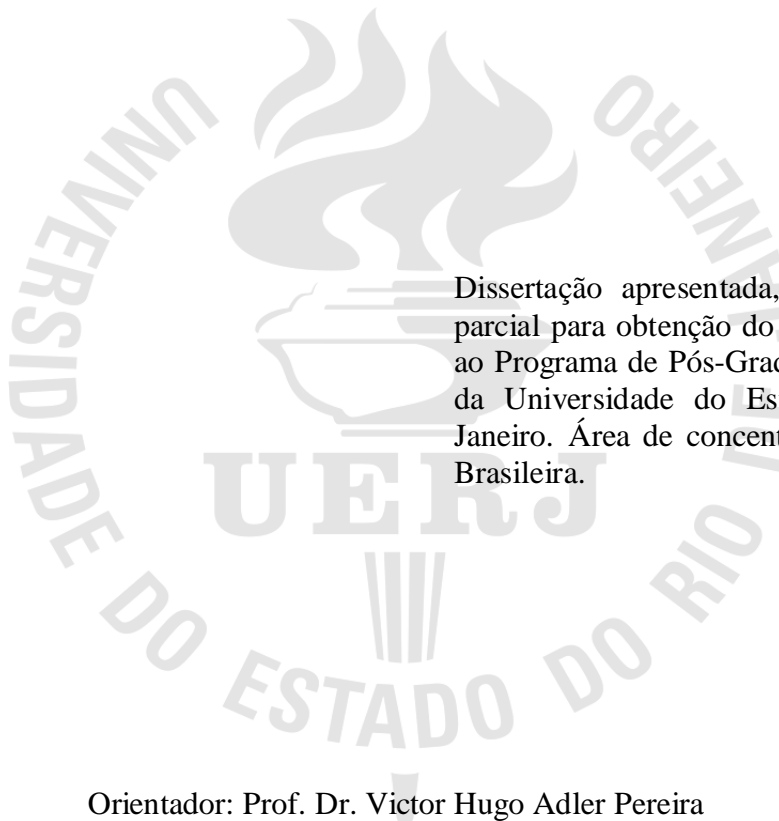
Travessias literárias e filosóficas pelo subsolo de Lúcio Cardoso

Rio de Janeiro

2018

Marcos Machado Miranda

Travessias literárias e filosóficas pelo subsolo de Lúcio Cardoso



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Literatura Brasileira.

Orientador: Prof. Dr. Victor Hugo Adler Pereira

Rio de Janeiro

2018

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

C268 Miranda, Marcos Machado.
Travessias literárias e filosóficas pelo subsolo de Lúcio Cardoso /
Marcos Machado Miranda. – 2018.
76f.: il.

Orientador: Victor Hugo Adler Pereira.
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro,
Instituto de Letras.

1. Cardoso, Lúcio, 1912-1968 – Crítica e interpretação – Teses. 2.
Literatura - Filosofia – Teses. 3. Expressionismo na literatura – Teses. 4.
Cardoso, Lúcio, 1912-1968. Crônica da casa assassinada – Teses. 5.
Cardoso, Lúcio, 1912-1968. A luz do subsolo – Teses. 6. Cardoso, Lúcio,
1912-1968. Dias perdidos – Teses. 7. Identidade de gênero na literatura –
Teses. I. Pereira, Victor Hugo Adler, 1950-. II. Universidade do Estado do
Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.

CDU 869.0(81)-95

Bibliotecária: Eliane de Almeida Prata. CRB7 4578/94

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta
dissertação, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Marcos Machado Miranda

Travessias literárias e filosóficas pelo subsolo de Lúcio Cardoso

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Literatura Brasileira.

Aprovada em 14 de maio de 2018.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Victor Hugo Adler Pereira (Orientador)
Instituto de Letras - UERJ

Prof. Dr. Éverton Barbosa Correia
Instituto de Letras - UERJ

Prof. Dr. André Luiz Dias Lima
Universidade Federal Fluminense

Rio de Janeiro

2018

DEDICATÓRIA

A Jorge Djalma, pai e velho amigo

AGRADECIMENTOS

À memória de meu pai, Jorge, que gostaria de ter visto a conclusão deste trabalho e de ter celebrado comigo esta conquista. Saudade é algo que não cabe no espaço de uma palavra.

À minha mãe, Maria Luiza, pela parceria, pela coragem e pela força diante dos árduos e necessários recomeços da vida.

Ao meu orientador Victor Hugo Adler Pereira, minha grande referência intelectual, pelo acolhimento, pelo respeito e pela inigualável seriedade. Sem ele, este trabalho, simplesmente, não teria acontecido.

Aos professores Éverton Barbosa e André Dias, pela gentileza e pela solicitude no aceite de participação na banca de defesa desta dissertação.

A André Miranda e à Camilla Claudino, por me respeitarem e por me mostrarem, constantemente, a simplicidade e a delicadeza nas pequenas grandes coisas do cotidiano.

A meus tios, Maria Lúcia e José Roberto, pela retidão de caráter e pelas incontáveis contribuições para a minha formação.

Às duas famílias que me fazem transbordar de orgulho: Ana Lúcia, Denya, minha amada Duda, Cláudia, Virginia e Pedro Augusto.

À minha madrinha Ângela Rocha, por tantos ensinamentos e pelo amor que nos une hoje e sempre.

À amiga Luciana Lamblet, por também ter segurado a caneta comigo durante a escrita desta dissertação e por estar sempre ao meu lado, mesmo nos momentos mais difíceis de nossas trajetórias; sou, porque ela é.

À Ana Paula Muniz, pelo poder da fala, da escuta e por me acompanhar nas minhas travessias.

À amiga Dayana Mendes, simplesmente pela potência de ser quem é.

Ao amigo Guilherme Mattos, pelo companheirismo, pelas risadas e pela parceria nas lutas dentro de sala e fora dela.

À Julia Krüger, antítese que me completa, pela leveza e pelas inspirações de uma alma inquieta.

A meus especiais Victor Emmanuel e Fernanda Motta, pelos cafés, pelas risadas e pelas diversas melodias que me trazem há tanto tempo.

Aos amigos Thiago Reis, Marcelo Caldas e Berna Sartori, por me fazerem acreditar que os vínculos do afeto sobrepõem qualquer distância.

Às amigas Maria Fernanda Isidoro, Fernanda Rangel e Luciana Maline, pelos encontros, desencontros e felizes reencontros ao longo de todos esses anos de amizade.

À Cristina Prates, pelo laço da mineiridade que nos une e, claro, por me apresentar a Lúcio Cardoso. A ela, minha eterna gratidão.

À Tania Câmara, à Ana Lúcia Peçanha e à Marlene Miragaya, minhas mentoras desde os tempos mais remotos, pelo cedo despertar aos interesses do estudo da língua e da literatura.

A Júlio França, coordenador dos programas de Estudos de Literatura da UERJ, pela solicitude com que sempre me atendeu e pelas contribuições que trouxe à concretização deste trabalho.

À CAPES pela bolsa concedida para a realização desta pesquisa.

À UERJ, que tomei como minha casa, e a todos os funcionários e alunos que por ela transitam, fazendo a vida pulsar pelos corredores, mesmo diante do horror. Meu respeito e minha eterna admiração. Lutemos sempre.

Por fim, a todos os alunos com quem, um dia, já dividi o espaço da sala de aula; estejam certos de que suas histórias estão inscritas em mim.

E a noite está dentro de mim.
Como um pássaro,
meu sonho ergue as asas no coração da sombra.

Lúcio Cardoso

RESUMO

MIRANDA, Marcos Machado. *Travessias literárias e filosóficas pelo subsolo de Lúcio Cardoso*. 2018. 76 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

O presente trabalho destina-se ao universo literário do escritor Lúcio Cardoso (1912-1968), associado ao movimento intimista da segunda fase do Modernismo brasileiro. Esta pesquisa, desenvolvida ao longo dos dois anos, tem como objetivo desvendar, problematizar e complexificar alguns eixos dinamizadores da obra do autor mineiro- infelizmente, ainda pouco estudado no ambiente acadêmico. Isso será feito a partir de três de suas obras mais simbólicas: *Crônica da Casa Assassinada*, que reconfigurou os aspectos narrativos da literatura brasileira, *Dias Perdidos*, que é considerado um de seus romances de caráter mais autobiográfico, e *A Luz no Subsolo*, o primeiro que a crítica considerou como de viés intimista. Influenciado pela experiência estética modernista, ele busca um novo formato para o contar das suas histórias e, a partir de fragmentos de cartas, diários e confissões, conduz o leitor pelos bosques de uma ficção inovadora e extremamente valiosa ao projeto literário brasileiro- principalmente, no que concerne ao alinhamento aos movimentos vanguardistas. Daí o surgimento de uma das premissas fundamentais a serem defendidas: Lúcio Cardoso foi um escritor fortemente vinculado às tendências expressionistas, que ganharam destaque na Alemanha no começo do século XX. A partir dessa tese central, surgem debates fundamentais acerca da religiosidade, das questões de gênero, algo tão emblemático em nosso tempo- principalmente, pela tentativa de ruptura com o modelo de pensamento patriarcal-, e acerca da cartografia das paisagens imaginárias no universo cardosiano. Nesse sentido, teóricos como Roger Cardinal, Beatriz Damasceno e Michel Foucault serão as âncoras para o desenvolvimento teórico desta pesquisa.

Palavras-chave: Lúcio Cardoso. Romance de 30. Pecado. Questões de gênero.

ABSTRACT

MIRANDA, Marcos Machado. *Literary and philosophical crossings through Lúcio Cardoso's underground*. 2018. 76 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

This master's thesis is focused on Lúcio Cardoso's literary universe, part of a group of writers known for their existentialist tendencies in the Brazilian Modernism of the 1930s. The present research, that took place during two whole years, intends to unveil, problematize and deepen some of the basic elements in the work of the author- who, unfortunately, is still little known to the general public or even to university members themselves. In order to do this, we shall use two of his most notorious works: *Crônica da Casa Assassinada*, that is best known for its innovative narrative structure, *Dias Perdidos*, considered by many critics one of the writer's most personal and autobiographical piece, and *A Luz no Subsolo*, his first novel openly moved by existentialist patterns. Deeply influenced by the modernism atmosphere, he reinvents the art of storytelling and, through letters, diary entries and excerpts from confessions, shows a whole new world to the readers and creates a project that is mostly valuable to Brazilian Literature- specially, when it comes to establishing connections between national art and vanguards. Therefore, it comes up one of the most essential premises we will defend throughout this work: Lúcio Cardoso was a writer extremely influenced by Expressionism, a vanguard originated in Germany in the beginning of the 20th century. This main argument allows us to formulate other fundamental debates to our times, especially on religiosity and on gender issues, because of its obvious intent to question the patriarchy structures. Alongside this topic, we shall also study the importance of space, as a narrative element, to these books. In that sense, the theories developed by Roger Cardinal, Beatriz Damasceno and Michel Foucault will be of most importance to the development of this research.

Keywords: Lúcio Cardoso. Literature in the 1930s. Sin. Gender issues.

LISTA DE IMAGENS

Figura 1 – Pintura de Lúcio Cardoso, s/d	31
Figura 2 – São Paulo e o arcanjo Miguel	49
Figura 3 – Planta da Chácara dos Meneses	58

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

CCA Crônica da Casa Assassinada

DP Dias Perdidos

LS A Luz no Subsolo

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	12
1	LÚCIO CARDOSO E A TINTA DO EXPRESSIONISMO	16
2	AS TRAVESSIAS DE HOMENS INACABADOS	34
3	ENTRE AS PAISAGENS DO SUBSOLO	54
	CONCLUSÃO	70
	REFERÊNCIAS	73

INTRODUÇÃO

É verdade que eu não saberia viver sem a paixão; mas é verdade também que são tão poderosas suas forças na minha alma, que o seu tumulto me mata. Sobrevivo pela graça de ser poeta. Todas as paixões nos pervertem, todas as paixões me convertem.

Lúcio Cardoso, Diário Completo.

Esta é uma dissertação sobre alguém que viveu uma vida nas fronteiras. Lúcio Cardoso foi um corajoso viajante que, em suas inúmeras jornadas, sempre esteve localizado em zonas limítrofes da experiência humana. Foi um estrangeiro em busca de seu lugar no mundo. É por isso, talvez, que sua obra seja tão marcada por forças antitéticas, sob os signos da vida e da morte, do silêncio e do grito, do pecado e do perdão. E é justamente dessa pluralidade que vem a riqueza simbólica dos universos engendrados pelo autor mineiro. Infelizmente ainda pouco trabalhado e difundido no âmbito das pesquisas acadêmicas, ele faz parte de um momento histórico bastante peculiar no contexto artístico-literário brasileiro. Seus *romances intimistas*, categorização que lhe foi atribuída pela crítica, apresentaram-se como um elo dissonante se comparados à hegemonia dos romances sociais nordestinos, tão renomados à época. Esta é uma pesquisa que busca, de certa forma, relativizar e complexificar tal percepção, ampliando as chaves de leitura para tais narrativas.

As (entre)linhas que tecem e traçam a trajetória da vida do autor, assim como a de qualquer outra pessoa, são tortuosas e os caminhos que percorrem, labirínticos. Afinal, para alguém que sempre foi movido por suas pulsões extremas, é inevitável que os impulsos transbordem de forma caótica e imprecisa para as suas construções artísticas. Isso, inclusive, é o que confere tamanha diversidade à sua vasta obra. Sujeito de alma inquieta, errante e extremamente passional, ele foi responsável pela criação de romances, contos, poemas, roteiros, traduções e a diversas pinturas; sua potência artística é tamanha, que é capaz de se modelar em diferentes formatos.

É essa mesma inquietude que o coloca em confronto com a tentativa de dizer o indizível ou de nominar o inominável. Diante das angústias que sempre o tomaram, encontrou, nas artes, uma forma de lidar com seus sentimentos mais profundos, como a dor, o deslocamento e o medo. A Arte, para ele, é necessidade vital; é a forma de atribuir um significado à existência e de expor a fragilidade humana na sua forma mais brutal, daí a sua

intensidade. A pesquisa que aqui se apresenta, portanto, é um eco desse universo e, com ele, pretende dialogar.

Com essas premissas em mente, o percurso deste trabalho irá reunir algumas pontas e os fios do universo cardosiano, como se estivéssemos transitando pelos quartos e pelos cômodos da velha Chácara dos Meneses, em *Crônica da Casa Assassinada* (1959), obra que servirá de âncora ao trajeto que se inicia aqui. Certamente, nosso olhar não estará voltando exclusivamente a ela; tomando-a como ponto de referência, será possível fazer os devidos paralelos com outros dois textos emblemáticos do autor: *A Luz no Subsolo* (1936) e *Dias Perdidos* (1943). Possivelmente, segundo o que se pretende demonstrar, essa é a tríade que melhor simboliza os pilares que dão sustentação a esse projeto estético como um todo.

Cronologicamente, *A Luz no Subsolo* é o primeiro romance considerado pela crítica como de viés introspectivo e isso vai permitir que, a partir dele, revisemos algumas categorias fixas no panorama do estudo literário brasileiro. *Dias Perdidos*, obra dedicada à irmã do autor, é tido como o romance de maior teor autobiográfico- principalmente, no que concerne à representação da figura paterna. Por fim, é na *Crônica da Casa Assassinada* que encontraremos a expressão máxima e convergente de elementos trabalhados e aprimorados ao longo de todos esses anos de produção. São as vozes de personagens como Ana, Nina e Timóteo que nos conduzirão, capítulo a capítulo, pelos cantos e aposentos desse imaginário ficcional. Eles serão nossos guias.

O capítulo de abertura da dissertação tratará, especificamente, do contexto literário no qual se insere Lúcio Cardoso. Ao aprofundar as análises sobre o chamado Romance de 30, essa parte do estudo levantará algumas questões de fundamental importância para (re)pensar o lugar do escritor mineiro no cânone da Literatura Brasileira. Afinal, em um momento tão marcado pela postura do engajamento social vinda do Nordeste, é válido observar que tipo de olhar foi lançado às produções advindas de outros lugares do país e com um teor ficcional aparentemente divergente do hegemônico.

Além disso, pretende-se alinhar o autor aos pressupostos modernistas, à luz de um outro movimento de vanguarda muito importante: o expressionismo. Esta, aliás, é a tese que norteia nossos pressupostos iniciais: Lúcio Cardoso foi um escritor afim às tendências expressionistas, algo que será melhor explicado ainda no primeiro capítulo. Suas telas e seus romances teriam sido, dentro dessa perspectiva, pintados com uma só tinta. Acima de tudo, entender a potência desse universo é pensar como que a voz do escritor pulveriza-se em diversas outras e se espalha pelos seus textos polifônicos. É isso o que nos leva à segunda

etapa desta pesquisa, momento no qual se inicia o percurso pelos subsolos da literatura cardosiana.

No segundo capítulo, intitulado *As travessias de homens inacabados*, a ideia é explorar a fundo os processos de subjetivação das personagens icônicas das obras selecionadas, para entender os fios condutores que as unem. Para isso, surgirá um conceito essencial: o de homem inacabado. Formulado, inicialmente, por Bakhtin- e, posteriormente, explorado por Luiz Felipe Pondé-, o homem inacabado é aquele que está sempre em processo de construção, na busca de lidar com os próprios vazios. Para isso, ao olhar para os abismos da existência, ele questiona o lugar comum e é capaz de se confrontar com os medos e as angústias que subjazem nas partes mais profundas de sua alma. A ideia é, a partir daí, começar a pensar em uma formação identitária para o homem do subsolo, de acordo com os aprofundamentos feitos. De quem são as vozes que ocupam esses espaços?

Desse eixo, chegaremos a três problemas fundamentais. O primeiro surge a partir da teoria das pulsões de vida e de morte, com base na psicanálise freudiana. O segundo articula-se a partir das reflexões de Michel Foucault acerca do cristianismo e de como a religião pode impactar uma formação subjetiva. Por fim, inseridas no debate sobre as noções do pecado e da transgressão, virão à tona reflexões sobre o Mal, segundo o olhar de Paul Ricoeur. Unidas essas três frentes, o diálogo com Lúcio Cardoso é mais do que evidente. Tido como um romancista católico, conforme trabalharemos, é preciso pensar sobre como a relação com Deus e com a religião é capaz de modelar uma estética do Mal e da transgressão muito específica. Não à toa, é dada a Padre Justino, um dos personagens mais emblemáticos da *Crônica da Assassinada*, a última fala do texto. A descida ao Inferno, portanto, encontra o seu lugar na propagação dessas histórias.

Se, por um lado, o segundo capítulo é dedicado às vozes e às personagens, por outro, o terceiro- e último- dedica-se a uma outra categoria narratológica de extrema importância para essas obras: o espaço. As figuras que transitam pela mansão dos Meneses e pela cidade de Vila Velha, local que ambienta três dos principais romances do autor, têm uma relação muito forte com os locais a que, supostamente, pertencem. E é sentimento de não pertencimento que nos conduz à discussão final desta dissertação.

Assim como os discursos têm poder, a relação do homem com o meio de que faz parte também pode ser muito relevante; não por um simples viés determinista e naturalista, claro. No capítulo final, demonstra-se a relação quase que metonímica entre os personagens e a realidade que os envolve. O espaço é fundamental nessas narrativas. Por isso, quase ao final do percurso, voltaremos a transitar por atmosferas angustiantes e sufocantes, tomando como

referência Nina e Timóteo, dois estrangeiros e exilados em sua própria casa. Ambos simbolizam o debate envolvendo as questões de gênero. A homossexualidade de Timóteo, antagônica ao conservadorismo do machismo patriarcal, leva-o à prisão em seu próprio quarto. Nina, a carioca que chega à cidade pequena, é a personificação do que, aos olhos provincianos, é a imoralidade urbana. São eles, então, que vão nortear a última parte deste trabalho, quando iremos explorar as maneiras pelas quais o pecado ganha forma e se espacializa pelo discurso.

Estes são, então, os três vetores que nos levarão de volta à literatura de Lúcio Cardoso: o autor, os personagens e o espaço. São histórias que se escrevem, reescrevem e inscrevem de forma contagiante em todos aqueles que entram em contato com elas. A força desses textos está, justamente, na sua capacidade de recriar as tensões existenciais mais profundas do homem, colocando-o à beira do (próprio) abismo. Entre as paisagens do subterrâneo, os fios desta dissertação representam as travessias de homens inacabados- de todos nós-, que se confrontam com o mais obscuro que carregam dentro de si. Iniciemos o percurso.

Com a palavra, o autor.

1 LÚCIO CARDOSO E A TINTA DO EXPRESSIONISMO

O Modernismo, enquanto experiência estética, é extremamente potente e plural. Isso é inegável. À luz desse caráter assumidamente diverso, no entanto, há certas particularidades do seu contorno no contexto brasileiro que devem ser exploradas. Afinal, para além de experimentalismos artísticos sob as influências vanguardistas europeias, tais manifestações foram bem mais do que isso. Foram, antes de tudo, uma experiência profunda do próprio pensamento nacional. Daí a sua força. É o que dá base, inclusive, para o que Beatriz Sarlo chama de *modernidade periférica*¹, um conceito que se refere às especificidades modernistas do cenário latino-americano diante do diálogo com suas influências eurocêntricas. Dessas incorporações e releituras, surge algo original, singular e que tem como elemento central a busca por uma noção de identidade, por mais imprecisa que uma delimitação pragmática de tal conceito possa parecer, dados os interesses diversos aos quais está submetido. Apesar de frutífero e controverso, esse é um debate que se desdobrará detalhadamente apenas mais à frente neste capítulo.

Por ora, tomemos como ponto principal o fato de que tais (re)formulações artísticas, que teve como marco de difusão no país a realização da Semana de Arte Moderna, em 1922, carregam consigo uma expressividade indiscutível para a nossa cultura. E é justamente por permitirem a abertura de novos horizontes estéticos e de novas fronteiras para o pensamento que reverberam por décadas e décadas, chegando a influenciar, por exemplo, o próprio Tropicalismo, a vanguarda brasileira, em 1967. O professor e filósofo Pedro Duarte aponta que “em *Verdade Tropical*, escrito já em 1997, Caetano lembra que Oswald era o denominador comum pelo qual as diferentes formas de arte, àquela altura, aproximavam-se em um movimento geral da cultura no Brasil” (DUARTE, 2014, p. 94). Com isso, vê-se que são mais de quatro décadas reverberando experiências tecidas pelo elo de iniciativas modernizadoras, como a realização da Semana, tal qual as ondas propagadas pelo lançamento de uma pedra à superfície de um lago.

Então, ao longo da primeira metade do século XX, os ecos europeus do Surrealismo, do Futurismo, do Cubismo, do Dadaísmo e do expressionismo chegaram, sim, ao Brasil e trouxeram consigo novos paradigmas. Está no *Expressionismus* alemão, entretanto, a chave

¹ Beatriz Sarlo, *Modernidade periférica: Buenos Aires 1920 e 1930*.

que nos levará ao universo literário de Lúcio Cardoso. Para se compreender melhor o contexto do qual ele fez parte- e para entender o porquê de defendermos que sua vasta obra foi produzida com a tinta expressionista-, são pertinentes um recuo teórico e uma análise a fundo de certos processos históricos fundamentais.

O recorte que nos interessa, inicialmente, é um pouco mais específico dentro da constelação de sentidos do Modernismo como um todo. Uma vez passada a efervescência combativa da chamada fase heroica de 22, descortina-se um novo cenário para a prosa nacional, dando-lhe outros rumos e ares a partir da década de 1930. O amanhecer desse momento literário, logo após a luta pela ideia de *brasilidade* e pela democratização da palavra, levou ao aprofundamento de algumas questões e, também, ao surgimento de tantas outras que não tinham encontrado espaço sólido nas nossas páginas até então.

Acontece que a análise desse percurso de transição requer um tratamento tanto cuidadoso, quanto profundo no que concerne à polarização simplista estabelecida pela crítica envolvendo as obras de tal período. Complexificar as tensões dessa época não só permite uma visão mais detalhada para os anos 30, como também possibilita entender melhor o caminho que levará às (re)invenções narratológicas tão emblemáticas na Literatura Brasileira das décadas de 1950 e 1960, como *Grande sertão: veredas*, de 1956, ou *A paixão segundo G.H.*, de 1964, por exemplo. A literatura é, por essência, dialógica. Em busca dessa polifonia e dos fios que ligam o pensamento moderno, encontramos em Luís Bueno, no esclarecedor *Uma história do romance de 30*, a premissa-motriz da parte inicial desta pesquisa. O teórico, em referência a um trabalho de Silviano Santiago acerca de Clarice Lispector e de Guimarães, defende que:

Textos como estes (o de Silviano Santiago), escritos por estudiosos bem postados, elaboram- ou mais que isso-, dão forma a uma espécie de lugar-comum da história literária brasileira nesta virada de século, que, mais que canonizar Clarice Lispector e Guimarães Rosa como os grandes nomes da nossa ficção no século XX, tende a isolá-los como, se demiurgos de si mesmos, pairassem isolados sobre o nosso ambiente literário, totalmente desconectados das experiências anteriormente feitas no campo da prosa em nossa sempre criticável tradição literária. (BUENO, 2006, p. 18).

Esta é uma crítica que nos é basilar: Guimarães Rosa, Clarice Lispector e tantos outros não são demiurgos de si próprios; não são inventores absolutos de seu estilo. Aliás, nesse sentido mais amplo, ninguém o é- guardados, é claro, todos os respectivos méritos criativos e idiossincráticos. Para que tais possibilidades inventivas fossem consolidadas, era necessária a solidificação prévia de um território imaginativo que fosse fértil a elas. Tal olhar de Bueno, que exclui a premissa de uma suposta autoinvenção estético-literária, leva-nos a tentar mapear

melhor o percurso acerca da nomenclatura “romance de 30”, já tão consagrada hoje e de fundamental importância para o estudo da produção que viria ao longo do século XX. Lancemos, pois, um olhar mais atento a ela.

Segundo Bueno, a primeira tentativa de compreensão dessa literatura está em *História da Literatura Brasileira- seus fundamentos econômicos*, de Nelson Werneck Sodré, publicado em 1938. Em 1947, nove anos depois, Bezerra de Freitas publica *Forma e expressão no romance brasileiro*, no qual utiliza a expressão *romance pós-moderno* para se referir às obras de que tratamos aqui. É Afrânio Coutinho, em 1955, o primeiro a criar uma contraposição entre o chamado Regionalismo e o Psicologismo, modelo que estruturou a maioria dos estudos subsequentes. Já Alfredo Bosi, em 1969, opta pelo termo *Tendências contemporâneas* para agrupar as publicações desse período. Porém, é apenas com José Hildebrando Dacanal, em 1982, que se cunha a expressão *o romance de 30*, a partir dos parâmetros que seguem notórios até hoje. Nessa rápida trajetória, pode-se ver como que, ao longo dos anos, uma nítida polarização conceitual foi sendo construída, segundo critérios diversos e, por vezes, questionáveis- especialmente, no que diz respeito à valorização dada ao regionalismo nordestino.

De fato, o cenário de crise- econômica, política, social- vivido pelo país naquele contexto foi, aos poucos, plasmando e construindo novas tensões ao fazer literário, remodelando a cosmovisão referente a essa época. Potencializado o caráter crítico desses textos, sem dúvida, eles passam a adotar um teor mais regionalista e questionador em relação às problemáticas do cenário nacional. O marginalizado ganha, finalmente, a voz que lhe foi usurpada durante tantos anos, adquire outras representações e passa a ter o destaque do papel principal nos universos ficcionais de Graciliano Ramos, Rachel de Queiroz ou Jorge Amado, por exemplo. Todavia, a conquista dessa voz, ainda segundo Bueno, não é aleatória:

Constatar que um caráter empenhado impregna nossa tradição literária não significa postular a superioridade da literatura empenhada sobre uma outra, não empenhada ou desinteressada- até porque mesmo o alcance social de uma obra não se separa do problema da fatura do texto em si. É claro que, no decorrer do século XX, os regimes políticos fechados de direita levaram a uma reação por parte da intelectualidade de esquerda, muitas vezes hegemônica, cuja tendência foi a de sobrevalorizar a literatura empenhada. Um efeito claro desse fenômeno, relativo aos anos 30, é o **apagamento** a que foram condenados os autores ditos intimistas que surgiram naquele momento. (BUENO, 2006, p. 17, grifo meu).

Eis um ponto de vista, no mínimo, inquietante: a percepção de que tensões ideológicas- algo perfeitamente compreensível à cosmovisão contemporânea em geral- podem implicar um olhar enviesado para a recepção de determinadas obras de arte. Sabemos bem

disso. Os romances de 30, essencialmente plurais, estariam inscritos no epicentro desses conflitos. Por isso, a visão dicotômica, que opõe o projeto estético de 22 ao projeto ideológico de 30- com sua subsequente fragmentação-, tende a ser míope e a desconsiderar o trabalho de aprimoramento formal engendrado pelos autores da segunda fase.

A partir daí, quando vem à tona de forma mais complexa o interesse pelo Outro, é notória a presença emblemática que figuras como Fabiano, Paulo Honório ou Mestre Zé Amaro adquirem no categorizado romance nordestino. Entretanto, não se pode negar que, para além dessa circunscrição geográfica, houve fragmentos desse mosaico vindos de outras regiões, com o próprio Lúcio Cardoso, claro, cujos romances Alfredo Bosi (2004, p. 419) caracterizará como sendo de tensão interiorizada, devido aos traços estilísticos e temáticos recorrentes na obra do autor mineiro. As Minas Gerais de Lúcio, tão distantes dos holofotes nordestinos, não se limitam a espaços opressores e claustrofóbicos, apesar de também o serem. As Minas Gerais, nas obras do autor, recriam o humano e todas as suas pulsões extremas. Ela são o humano.

Com base nessas classificações, pode-se começar a traçar um contorno estético para a literatura cardosiana, permeada por espectros fantasmáticos do patriarcado, da mineiridade e da religiosidade. Não à toa, em 1936, apenas dois anos após a publicação de *Maleita*, seu romance inaugural, é publicado o livro *A luz no subsolo* (LS), o primeiro dele já considerado pela crítica como sendo de viés introspectivo. A obra faria parte, originalmente, de uma trilogia inconclusa intitulada *A luta contra a morte*, juntamente com outros dois títulos nunca publicados, *Apocalipse* e *Adolescência*. Nesse texto, há o embrião de muitas questões que serão o *leitmotiv* de grande parte na sua produção, como indica uma das frases finais do livro: “o que nós sentimos, essa inquietação e essa angústia do sobrenatural, é o vago desejo da unidade, a nostalgia de um todo partido, a necessidade de Deus” (LS, p. 357). Dessa inquietação existencial, veio a matéria-prima de sua obra; dessas angústias, emergiu a arte; dessa origem tradicional mineira, surgiu o elemento principal contra o qual pretendia lutar:

Que me perdoem o tom pessoal da afirmação, mas há um momento em que a afirmação da verdade, da verdade TODA, é a única coisa possível. (...) Meu movimento de luta, aquilo que visio destruir e incendiar pela visão de uma paisagem apocalíptica e sem remissão é Minas Gerais. Meu inimigo é Minas Gerais. O punhal que levanto, com a aprovação ou não de quem quer que seja é contra Minas Gerais. E me entendam bem: contra a família mineira. Contra a literatura mineira. Contra o jesuitismo mineiro. Contra a concepção de vida mineira. Contra o espírito judaico e bancário que assola Minas Gerais. Enfim, contra Minas, na sua carne e no seu espírito. (CARDOSO, 2012, p. 730).

Paradoxalmente, quanto mais a escrita visceral de Lúcio buscava distância desses símbolos, mais ligada estava a eles. Veremos isso logo mais. Infelizmente, o movimento espiritualista, na segunda fase do Modernismo, acabou não tendo o destaque necessário para a consagração plena de seus autores, daí os poucos estudos dedicados a eles no ambiente acadêmico em geral. Certamente, não pela falta de qualidade. Afinal, são obras que, em sua base, trazem consigo construções bastante complexas sobre as questões humanas, mas não pelo viés de um nítido engajamento social de denúncia, e sim por meio de um teor existencialista e filosófico. Talvez esteja aí a explicação para a sua desafortunada condenação ao esquecimento.

Quando se reúnem *A luz no Subsolo*, *Dias Perdidos* e *Crônica da casa assassinada*, três romances de destaque na bibliografia deste trabalho, é evidente um elo comum a eles, apesar de produzidos em momentos distintos: a religiosidade. Ao dizer que, em seus textos, levanta um punhal “contra o jesuitismo mineiro”, é válido inferir que o escritor esteja, na verdade, tentando sublimar o próprio trauma do conservadorismo ao qual foi submetido ao longo de sua formação católica- e, claro, das questões ligadas à homossexualidade em uma sociedade marcada pelo preconceito, assim como a dos dias atuais. À sombra do pecado, do mal e da transgressão, esses personagens e, principalmente, a mente por trás deles buscam um arco redentor em suas narrativas, por isso o olhar ambíguo e antitético no que concerne à experiência religiosa, que se articula a partir do binômio transgressão/salvação. Aos poucos, os escritos de Lúcio vão compondo uma atmosfera textual tensionada e bruxuleante que acaba, por fim, estabelecendo um movimento estético de contracorrente em relação ao contexto literário hegemônico dos anos 30.

Foi ainda na ocasião da escrita de *A luz no Subsolo*, aliás, que se deu a aproximação intelectual com Octavio de Faria, amizade que muitos atribuem ao fato de ambos serem religiosos. Octavio, tamanha parceria entre os dois, foi o responsável por reunir os fragmentos deixados pelo colega após a morte e publicar, em 1973, o romance póstumo *O viajante*, narrativa sombria que tematiza o sentimento de estrangeirismo e a desordem que a chegada de um caixeiro-viajante traz a uma cidade do interior. Sabendo dessa afinidade, indo ao encontro de nossos pressupostos iniciais, é válido pensar que os anos 30 e 40 foram de especial fortalecimento do catolicismo no país, como nos esclarece Cássia dos Santos, em pesquisa extensa e valiosa sobre as polêmicas e controvérsias na vida de Lúcio Cardoso:

O fato de o presidente do Dom Vital² agora ser Alceu (Amoroso Lima), tido como crítico do Modernismo e um dos mais importantes, se não o mais importante, dos críticos literários daquela década, evidencia o prestígio e a força que o catolicismo atingira entre os intelectuais, mas para os católicos isso não parecia o bastante. O final dos anos 20 e o início dos 30 teriam também a criação do Instituto Católico de Estudos Superiores, da Ação Universitária Católica e da Confederação Nacional dos Operários Católicos, que, reunidos ao Centro Dom Vital, constituíam todos a Coligação Católica Brasileira; a fundação da Ação Católica Nacional- da qual Alceu seria presidente até 1945. (SANTOS, 2001, p. 46).

Apesar de ele não ter feito parte do Centro Dom Vital, a própria construção de um espaço que se propunha, segundo os membros, à “regeneração pela ideia religiosa” reflete mais ainda o antagonismo do período e, claro, a potencial apagado de tal grupo, dado o pouco conhecimento que se tem sobre ele. Nessa linha de raciocínio, parece coerente a leitura que toma a redenção pela religião como parte substancial de um imaginário coletivo à época e que não à toa coloca os personagens ficcionais- e mesmo seu criador- diante de árduas travessias, apresentadas ao leitor, muitas vezes, em um formato inusitado.

A *Crônica da Casa Assassinada*, por exemplo, é uma narrativa densa e estilizada, cujos fragmentos textuais ecoam por confissões, diários, memórias que compõem as peças do enredo caleidoscópico. E mais: a última palavra dessa obra de múltiplas vozes é dada a padre Justino, um clérigo de importância crucial à trama: “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” (CCA, p. 536). A paz divina, nesse caso, é um mar revolto, cujas ondas tragam os navegantes. São esses os percursos que mais nos interessam- não por seu viés puramente teológico, mas por lançarem luz a um caminho menos explorado na história da nossa Literatura e por permitirem a observação da riqueza e da pluralidade das tendências expressas no Modernismo brasileiro.

Neste primeiro momento do trabalho, não se pretende avançar em detalhes temáticos específicos na obra do escritor, algo que está reservado para os próximos capítulos. Pretende-se, aqui, mostrar como que esse mesmo universo engendra, nas suas articulações globais, um amálgama das forças comuns à modernidade, sob influências de paradigmas estéticos vanguardistas, além de plasmar as tensões individuais e coletivas do momento em que foram produzidas. Afinal, o olhar perspicaz do autor faz trasbordar para a ficção temas de extrema relevância até os dias atuais- especialmente, no que concerne à questão de gênero, como a homossexualidade ou a lógica opressora do patriarcado. Voltaremos a isso no momento adequado.

² Associação católica brasileira, criada em 1922, e que, até hoje, tem como objetivo difundir a fé e a evangelização da cultura no país, ao estabelecer relações entre arte e religiosidade.

Portanto, são tais tensões no que concerne à forma e ao conteúdo que nos colocam diante de uma ideia central a ser defendida: Lúcio Cardoso é, inegavelmente, um escritor com profundas tendências expressionistas. Não abertamente e conscientemente, é claro. Como vimos, as classificações, por vezes, tendem a adotar uma perspectiva reducionista que pode prejudicar a análise. Por outro lado, à luz de uma literatura dissonante como a do mineiro, as pontes são inevitáveis e necessárias, para se transitar por poemas, romances, quadros, contos, roteiros e traduções produzidos com a tinta do expressionismo. Equivocadamente, muitos dizem que é justamente por tal pluralidade que o autor perde a sua potência. Ao contrário. É na base dessa complexidade que residem seus aspectos mais essenciais. É ela que nos conecta à discussão de abertura deste capítulo, uma vez que abre um diálogo do Brasil com a vanguarda alemã e pavimenta o território para outras produções nacionais que surgiriam anos depois. É hora, então, de revistar a Alemanha do início do século XX.

Os debates e as polêmicas acerca do expressionismo são inúmeros e permeiam diversas áreas- principalmente, o cinema, devido à notoriedade de filmes como *O Gabinete do Dr. Caligari* (1920), *Nosferatu* (1922), *Metropolis* (1927) ou *A Caixa de Pandora* (1929). Optemos, porém, pela percepção mais ampla desse movimento, no sentido de trabalhá-lo enquanto uma categoria estética que se plasma em diversos formatos. Para entendê-lo, é preciso voltar à ideia de que os experimentalismos modernistas buscavam “vincular arte e vida, indivíduo e sociedade, homem e nação, o eu e o nós” (DUARTE, 2014, p. 21). No caso brasileiro, especificamente, havia a dupla convergência de forças: de um lado, os ecos das influências vanguardistas europeias- não à toa o uso comum dos manifestos- e, de outro, o desabrochar de um senso de *brasilidade*, perspectiva crítica tão distinta da identidade representada pela idealização romântica. Inclusive, este é o ponto que nos levará de volta ao continente europeu: o nacionalismo. Para Lotte Eisner, em *A tela demoníaca*, havia uma predisposição natural dos alemães à eclosão do expressionismo, especialmente, após o contexto de devastação e de ruínas trazido pela Primeira Guerra Mundial:

Misticismo e magia- forças obscuras às quais, desde sempre, os alemães se abandonaram com satisfação- tinham florescido em face da morte nos campos de batalha. As hecatombes de jovens precocemente ceifados pareciam alimentar a nostalgia feroz dos sobreviventes. E os fantasmas, que antes tinham povoado o romantismo alemão, se reanimavam tal como as sombras do Hades ao beberem sangue. Vê-se assim incitada a eterna atração pelo que é obscuro e indeterminado, pela reflexão especulativa e obsedante chamada *Grübelei*, que resulta na doutrina apocalíptica do expressionismo. (EISNER, 1985, p. 17).

Só essa breve descrição já deixa nítida a pulsão inerente a essa estética sombria, o que é confirmado pela escolha da autora por abrir seu trabalho com uma citação de Leopold

Ziegler, dizendo que o homem alemão é, por excelência, demoníaco³. Demoníaco não em um sentido diabólico, e sim como algo que surge em oposição a certo pragmatismo racional. Demoníaco como alguém que se coloca à beira do abismo ou que, apesar da coragem de enfrentar o olhar da Medusa, se petrifica diante de seu olhar. É essa experiência-limite que nos interessa, pois é ela que servirá de ponte ao universo artístico do escritor mineiro âncora desta pesquisa.

Um dos pontos centrais em torno do qual giram esses dois objetos de estudo é a força de propagação e de expansão que possuem na sua essência mais primitiva. Tomemos essa característica como ponto de partida. Siegfried Kracauer, em *De Caligari a Hitler: História Psicológica do Cinema Alemão*, defende a ideia de que, anos antes da ascensão do partido nazista ao poder, traços do totalitarismo iminente já poderiam ser identificados no cinema, por exemplo. *O Gabinete do Dr. Caligari*, de 1920, seria o melhor exemplo disso. Tal pensamento, certamente, é influenciado pelo impacto estético que o expressionismo traz ao filme, cuja atmosfera macabra e tensionada é muito particular, mimetizando-se nos cenários, na iluminação, na maquiagem. Segundo o autor, “o personagem de Caligari personifica essas tendências; ele representa um autoridade ilimitada que cultua o poder e, para satisfazer tal desejo de dominação, viola impiedosamente os direitos e valores humanos”⁴ (KRACAUER, 1966, p. 65, tradução nossa). Durante o sonambulismo de uma nação, o horror vem à tona e traz consigo os piores pesadelos. A tese de Kracauer é muito discutida- e, por vezes, questionada-, principalmente, nos estudos da área de comunicação. Complexificar tal debate não é o nosso objetivo, dada a sua especificidade técnico-cinematográfica. Atentemo-nos, antes de tudo, ao senso de pluralidade da vanguarda e à sua capacidade de reverberação.

Essa corrente artística, em termos heideggerianos, desvela o Ente em seu próprio ser. Pensemos nisso um pouco mais a fundo. O que o filósofo chama de *Ursprung*, nas formulações sobre a origem da obra de arte, reflete exatamente a ideia que aqui se pretende desvelar: o *jorro* do aparecer, com toda a potência que lhe cabe. No idioma alemão, o prefixo *-ur* significa primordial e o substantivo (*der*) *Sprung* remete-nos à ideia de salto. O salto primordial, pode-se dizer. Logo, para o pensador, o termo Origem significa “aquilo a partir do qual algo é aquilo que é e como é. Àquilo que algo é, (sendo) como é, chamamos de sua essência (*Wesen*). A origem de algo é proveniente da sua essência.” (HEIDEGGER, 2012, p.

³ “Devemos qualificar simplesmente de demoníaco esse comportamento enigmático com relação à realidade, ao todo sólido e fechado que o mundo representa. O homem alemão é o homem demoníaco por excelência. Demoníaco parece de fato o abismo que não se pode preencher, demoníaca a nostalgia que não se pode apaziguar, a sede que não se pode estancar (...)” (ZIEGLER, Leopold. *O Santo Império dos Alemães*, 1925).

⁴ “The character of Caligari embodies these tendencies; he stands for an unlimited authority that idolizes power as such, and, to satisfy its lust for domination, ruthlessly violates all human rights and values.”

7). Por mais hermética que tal premissa possa parecer, ela é fundamental. O expressionismo, cujo conceito detalharemos melhor a seguir, é tão emblemático, na medida em que impulsiona a manifestação dessa mesma essência e desvela o ser. Eis o porquê de ser tão poderoso.

O breve retorno ao pensamento filosófico de Martin Heidegger, inclusive, remete a um debate político bastante controverso acerca da forma pela qual os ideais do partido nacional-socialista foram incorporados às artes, à filosofia ou à história. Afinal, quando o espectro do nazismo chega à essência do pensamento, o totalitarismo atinge a sua forma mais cruel; é uma onda cuja força devastadora avança sobre a sociedade em diversos segmentos. Por isso, não são poucos os que discutem os mecanismos por meio dos quais se dá tal influência. O historiador francês Christian Ingrao, por exemplo, traça um percurso bastante interessante na obra *Crer e Destruir: Os Intelectuais na Máquina de Guerra da SS Nazista* (2015). O autor analisa a trajetória de oitenta intelectuais, mostrando a expressividade da propagação do extremismo entre juristas, filósofos, artistas, linguistas e historiadores no contexto da ascensão do Terceiro Reich ao poder.

No caso de Heidegger, intelectual assumidamente filiado ao partido, essa discussão também é bastante pertinente. Não se pretende, aqui, avançar a fundo na sua base filosófica ou traçar algum juízo de valor sobre o seu trabalho. Longe disso. No entanto, é interessante reconhecer a polêmica acerca do seu pensamento- principalmente, quanto se trata da busca de um retorno à origem-, pois é similar à enfrentada pela vanguarda expressionista. O filósofo contemporâneo Emmanuel Faye, em *Heidegger: a introdução do nazismo na filosofia*, é um dos grandes críticos do pensador alemão. Apesar de certo proselitismo no discurso, sua argumentação levanta bons pontos:

Assiste-se, assim, nos cursos e nos seminários que, aparentemente, se apresentam como “filosóficos”, a uma dissolução progressiva do ser humano, cujo valor individual é expressamente negado, na comunidade de um povo enraizado no solo e unido pelo sangue. O seminário de 1933-1934 chega a identificar o povo a uma “comunidade de raiz e de raça” (*Stammesgemeinschaft und Rasse*). Por intermédio do ensino de Heidegger, portanto, são as concepções raciais do nazismo que entram na filosofia. (FAYE, 2015, p. 46).

Uma percepção parecida atinge o debate sobre o expressionismo, uma vez entendida tal capacidade de propagação e de assimilação ideológica. Carlos Eduardo Jordão Machado traz esse tema à tona. Ao contrapor diversas vozes, o teórico apresenta-nos à complexidade da análise política por trás do movimento artístico- tal qual o fez Kracauer, por exemplo. Para muitos, a postura do escritor Gottfried Benn de apoiar abertamente o regime não deveria ser lida como um caso isolado, nem a de Heidegger. Ao contrário. Teria sido o espectro comum

de uma época, cuja base, no caso de Benn, estaria nas lentes expressionistas. Alfred Kurella foi um dos defensores dessa teoria e um dos que mais condenou o poeta. Segundo a visão de Kurella:

(...) o expressionismo, ao romper com a tradição, conduziu à glorificação dos elementos mais reacionários. Cada escritor progressista deveria extirpar de si o “corpo estranho”, o passado expressionista da seguinte maneira: buscando uma nova relação com a herança clássica, diferenciando-se do formalismo, inimigo principal da literatura “revolucionária” e buscando encontrar uma nova relação entre obra de arte e povo. (MACHADO, 1998, p. 136).

Para ele, então, o expressionismo seria a criança e o fascismo, o adulto- ambos nascidos de um espírito comum. Defendia que o surgimento de uma literatura antifascista deveria, antes de tudo, acertar as contas com esse seu passado. Todavia, a associação do binômio expressionismo/ fascismo parece-nos um tanto simplista e equivocada, na medida em que, de fato, houve artistas e intelectuais que, afins ao expressionismo, seguiram com o apoio ao regime nazista. Houve, por outro lado, incontáveis outros que, também alinhados a essa estética, tornaram-se antifascistas radicais, como o próprio Brecht. É o que também defende Franz Leschnitzer, em 1937: “o expressionismo não brotou do mesmo ‘espírito’ do fascismo, ao contrário, o expressionismo já combatia no seu tempo aquelas tendências que, posteriormente, desembocaram no fascismo.” (MACHADO, 1998, p. 137). Se fosse assim, seria, no mínimo, injustificável a perseguição nazista contra o expressionismo, a chamada “arte degenerada”.

O debate político europeu em torno dessa corrente, aliás, não parece estar muito distante das suas próprias influências quando assimiladas pela nossa cultura. Ora, uma vez feita a associação entre o expressionismo e o fascismo- por mais rudimentar que ela possa vir a ser-, como pensar que a mesma postura reativa, localizada em uma zona de tensão entre o extremismo da direita e da esquerda, também não foi assimilada por nossos intelectuais e por aqueles artísticas vinculados a essa vanguarda? E mais: no contexto brasileiro de 30, como desvincular o apagamento de uma corrente intimista, especialmente de um autor cujas tendências expressionistas aqui pretendemos estabelecer, a esse mesmo processo? Certamente, há questões ideológicas por trás disso. O ponto central é que tais discussões apenas confirmam a potência-limite dessa vanguarda, cujo conceito precisamos entender melhor. Explica-nos Roger Cardinal:

Foi sem dúvida um movimento de muita dinamicidade, a ponto de, ao liberar energias de forma tão febril, criar uma impressão inicial de caos absoluto. O

expressionismo nada mais é que uma prospecção de estados fronteiros e posições extremas, que frequentemente implicam crises de indecisão e gestos hiperbólicos dirigidos simultaneamente em posições contrárias. Por vezes, os expressionistas parecem postular que a agonia é uma forma de êxtase, e o êxtase uma forma de agonia. Alegria e depressão, atração e repulsão, delicadeza e brutalidade, harmonia e tumulto, são apenas algumas das antíteses incorporadas em seus argumentos ou atos criativos. (...) Alimentam-se de sensações, embora busquem a dimensão supra-sensória da experiência. (CARDINAL, 1988, p. 17).

Essa “busca pela dimensão supra-sensória” faz com que tal estética transborde não só para diversas manifestações- como cinema, música, literatura, arquitetura-, como também por diversos períodos. No prefácio de sua obra, Cardinal faz um mapeamento bastante esclarecedor do que, para ele, são os seis eixos mais fundamentais a esse estudo. Inicialmente, segundo o teórico, estão os chamados *precursores europeus do expressionismo*, no final do século XIX, cujo trabalho antecipa essa tendência de alguma maneira. A eles, o autor associa a pintura de Van Gogh, a filosofia de Friedrich Nietzsche e a literatura de Dostoiévski ou de August Strindberg. A seguir, no momento que chama de *pré-guerra*, entre 1905 e 1916, insere os trabalhos de Kandinsky e de Kafka, dentre outros. No terceiro período, o *pós-guerra*, 1916 e 1933, os nomes mais emblemáticos mencionados são os de Fritz Lang e de Friedrich Murnau, ícones do cinema expressionista. No quarto período, intitulado de *vanguarda europeia contemporânea*, entre 1900 e 1920, Cardinal extrapola as fronteiras da Alemanha e vai buscar o que chama de tendências “expressionísticas” em outros países, com Picasso e Maiakovski, por exemplo. Na quinta etapa, no entreguerras, o teórico, novamente, explicita os impactos internacionais da vanguarda, citando o dramaturgo Eugene O’Neill, além de outros nomes.

Apesar desse rico panorama, o sexto- e último- eixo apresentado chama-se *correntes “expressionísticas” internacionais do pós-guerra*, de 1940 até a data de publicação do livro, e é o que mais nos chama atenção. Nesse momento, entram em cena nomes como Willem de Kooning, Francis Bacon, Samuel Beckett, Ingmar Bergman e Sylvia Plath. É claro que surgem inúmeras controvérsias quanto à classificação específica de determinados nomes, quando filiados a um estilo específico. Essa, entretanto, não é nossa proposta de discussão, na medida em que se mostra empobrecedora diante das múltiplas possibilidades de leitura que oferecem. Nos rastros deixados pelas correntes internacionais, portanto, nada impede que também pensemos na chegada de tais paradigmas ao Brasil. Mais especificamente, em Minas Gerais e na escrita-limite de Lúcio Cardoso.

Afinal, o escritor viveu sempre nas fronteiras. Foi um equilibrista que transitou trôpego pela corda que liga os fios da uma vida e que, de forma corajosa, optou por remover qualquer tipo de rede de segurança. Sistemáticamente, seu percurso pessoal e artístico foi

marcado por expressivas dicotomias: viver/morrer; pecar/perdoar; falar/calar. É isso o que confere tamanha riqueza ao seu universo ficcional.

Para além de algumas questões biográficas, as quais, inegavelmente, surgirão ao longo deste texto, é preciso tomar como ponto de partida uma data: o dia 7 de dezembro de 1962. Aos 50 anos de idade, Lúcio Cardoso sofre um AVC que lhe paralisa metade do corpo. Até a sua morte, em 1968, foram lutas diárias para tentar resgatar parte desses movimentos. Repentinamente, o sujeito, de espírito hedonista e impulsivo, emudece. A fala e a escrita rudimentares, apesar de todo o trabalho desenvolvido pelo tratamento fonoaudiológico, nunca foram plenamente recuperadas.

Ele, eterno boêmio, que sempre tematizou a morte em sua obra, esteve em contato direto com ela. E com ela parece ter feito um pacto fáustico. Os anos de sobrevivência, nesse limiar da existência, serviram para que ele canalizasse sua pulsão artística vital para a pintura, que se apresentou a ele como uma nova forma de expressão. As palavras que lhe foram usurpadas encontraram espaço nas diversas telas que produziu ao longo de oito anos. Telas, inclusive, de viés expressionista, tal qual muitas de suas narrativas, com cores fortes justapostas, formas sombrias, grotescas e, por vezes, imprecisas. Sobre esse momento, Beatriz Damasceno esclarece:

Era necessário expressar-se e reinventar-se pela escrita, mas o corpo do escritor, afetado pelo AVC, não respondia às suas necessidades. Na verdade, o corpo que, desde sempre, sofre afecções, sujeitado aos padrões e normas culturais, forçado a submeter-se às imposições do exterior, Lúcio Cardoso já conhecia melhor do que ninguém. Corpo potente, espírito aventureiro, quebrando paradigmas morais, aliado ao grande mal-estar do pecado e da culpa herdados pela tradição mineira católica, já fazia reverberar uma escrita inquieta e reflexiva, escrita-respiração, escrita-pele, extremamente corporal, principalmente no seu diário. Era agora o corpo afetado pelo AVC que exigia a **potencialidade** do seu agente para romper uma nova escrita-corpo, uma produção das marcas, **escrita com carne e sangue**, salvaguarda daquela história. (DAMASCENO, 2012, p. 19, grifos meus).

Dessa escrita com carne e sangue, surgem figuras como Timóteo, Nina, Ana, Padre Justino, Jacques, Sílvio, Áurea, Clara que, pouco a pouco, começam a ganhar forma. Todos esses- e tantos outros- são personagens que compõem um imaginário literário e que, tal qual seu criador, fazem uma travessia ao longo da vida, sendo confrontados com experiências-limite em suas trajetórias. Ao narrar o desmoronamento de uma vida, narra-se, também, a busca dialética por redenção e por regeneração. O câncer de Nina, em *Crônica da Casa Assassinated*, ou a doença cardíaca de Jacques, em *Dias Perdidos*, submetem todos ao seu redor a um contato direto com a iminência da morte que os assombra. Mais uma vez, a escrita fronteiriça fica evidente, “até que nada mais restasse senão essa solidão enorme em que a

morte é pela primeira vez olhada face a face” (DP, p. 61). Confrontar-se com a morte é confrontar-se com a finitude que habita em todos nós. Está aí um dos principais diálogos possíveis com a arte expressionista. Um olhar para o abismo. Em *Dias Perdidos*, por exemplo, uma das obras consideradas de maior caráter biográfico do escritor, há uma passagem que ilustra bem tal percepção:

Com os olhos perdidos no vago, o próprio Sívio parecia rememorar também o acontecimento esfumado na distância- e via, com esses olhos que abraçam não só a paisagem mas a extensão e a profundidade e dos sentimentos que a projetam, o pequeno par deslizando sob o caramanchão armado especialmente para a festa, coberto de trepadeiras que pareciam fremir e romper-se aqui e ali, a um golpe mais forte do luar. (DP, p. 262)

O olhar esfumado, a intensidade dos sentimentos e o frêmito da trepadeira levam-nos a um ponto central: a construção de uma atmosfera febril e de uma escrita visceral, inscrita no e a partir do- corpo do autor, pulverizando-se em múltiplos eixos sensoriais. Com isso, vê-se que, tal qual a pulsão do Expressionismo vista anteriormente, esses elementos também transbordam de seu espaço vital, remodelando-se em diversos formatos. Foram mais de 50 telas, inúmeros textos em prosa, um volume completo só com poesias, traduções de obras, como *Ana Kariênina*, e cinco roteiros para filmes, além das adaptações que foram feitas de sua obra. É o caso de *A casa assassinada* (1971), dirigido por Paulo César Saraceni, ou de *Introdução à Música do Sangue* (2017), dirigido por Luiz Carlos Lacerda. Esse lançamento mais recente, aliás, prova que, quase cinco décadas após sua morte, seus escritos seguem relevantes, apesar de ofuscados no estudo do cânone literário.

É provável que tal versatilidade esteja ligada ao fato de que a Arte, para ele, apresentava-se como uma necessidade vital, um grito mudo de resistência e, acima de tudo, de existência. Tanto que ele próprio, à ocasião das diversas críticas negativas para a sua primeira peça, *O escravo*, afirma que: “nada me impedirá de continuar a escrever. Descanse o sr. Dalcídio Jurandir e os outros: a ‘onda de introspecção’ continuarei”⁵. Essa fala mostra que, mesmo criticado por não se filiar ao discurso regionalista, marcado por uma determinada percepção de realismo literário predominante àquela época, teve a coragem de autoafirmar o seu desejo e de, assim, mergulhar nas questões intimistas que tanto lhe afligiam.

Independentemente da forma de expressão, o autor carregava consigo, explicitamente, a angústia inerente a qualquer processo criativo, somada à complexidade de reflexões sobre a

⁵ CARDOSO, Lúcio. “Que é ação em teatro? O escritor Lúcio Cardoso defende-se das críticas feitas à peça *O escravo*, 29 dez. 1943. Texto com referência bibliográfica incompleta, disponível para consulta no Arquivo Lúcio Cardoso da Fundação Casa de Rui Barbosa.

existência humana. Dessas pulsões de morte e vida, localizadas no entre-espço da dor, nasciam as suas obras. “A *noite está dentro de mim,/ girando no meu sangue*” são os primeiros versos do poema *Amanhecer*⁶, escrito por ele. Longe de uma melancolia contemplativa romântica, tais escritos aproximam-se mais da força motriz de um autor universal como Dostoiévski- mencionado anteriormente por Roger Cardinal, à luz do debate sobre o Expressionismo- ou das inúmeras contradições antitéticas barrocas. Em uma das entradas de seu diário pessoal, Lúcio diz:

Mas tendo afirmado que acredito no romance, quero acrescentar que acredito apenas naquele que é feito com **sangue**, e não com o cérebro unicamente, ou o caderninho de notas, no que foi criado com as **vísceras**, os ossos, o **corpo inteiro**, o **desespero** e a **alma doente** do seu autor- do que foi feito como se escarra sangue, contra a vontade e como quem lança à face dos homens uma blasfêmia. (CARDOSO. In.: SEFFRIN, 2013, p.11, grifos meus).

É com essa narrativa pulsante, feita com sangue, com a qual nos deparamos assim que abertas as portas desgastadas da Chácara dos Meneses, ao lermos as páginas amareladas dos fragmentos estilhaçados em *Crônica da Casa Assassinada*, ou na casa velha de Jacques, Clara e Sílvio, em *Dias Perdidos*. Foi essa a mesma sensação descrita por Nietzsche quando entrou em contato com o narrador angustiado de um dos grandes clássicos da literatura russa: “Um achado fortuito numa livraria: *Memórias do Subsolo*, de Dostoiévski (...) A **voz do sangue** (como denominá-lo de outro modo?) fez-se ouvir de imediato e minha alegria não teve limites”⁷. É isso. Essa é a mesma voz- pulsante, corpórea e visceral- que encontra espaço nesse novo mundo subterrâneo mineiro e ecoa pelos quartos tão escuros, quanto silenciosos arquitetados por Lúcio Cardoso. É Timóteo, personagem ao qual daremos mais atenção no capítulo seguinte, preso em sua escuridão particular, que confirma essa ideia, em um diálogo com a governanta: “Betty, você não acredita que se possa atender às puras **vozes do sangue?**” (CCA, p. 57, grifo meu).

Nota-se que a reincidência metafórica do sangue indica que a escrita faz parte da vida do mineiro e que, por meio dela, ele consegue dar significado à existência. É uma relação de mutualismo. Um não existe sem o outro; a morte de um implica o aniquilamento do outro. É o que ele mesmo nos diz em uma de suas entrevistas: “Sou feito com esses braços, estas mãos, estes olhos- e assim sendo, todo cheio de vozes que só sabem se exprimir através das vias brancas do papel, só consigo vislumbrar a minha realidade através da informe projeção deste

⁶ CARDOSO, Lúcio. “Poesias” (484). S.I., s/d., 484 fls. In: Arquivo Lúcio Cardoso, Arquivo-Museu de Literatura Brasileira, Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro, pasta LC 28 pi.

⁷ *Apud* Tzvetan Todorov, notícia bibliográfica incluída em F.M. Doistoiévski, *Notes d’un souterrain*, Paris, Aubier Montaigne, 1972, tradução e notas de Lily Denis. Grifo meu.

mundo confuso que me habita. (CARDOSO, 2012, p. 244). Um mundo confuso, obscuro e inquietante. Um mundo paralisado e desaparecido:

Era essa outra das recordações de Sílvio. De quando, não se lembrava mais. E mesmo a maioria dos detalhes se perdia num todo confuso, onde sobressaíam, derradeiros sinais de um mundo desaparecido, a colher que o homem lhe introduziria na garganta, o brilho sinistro dos frascos bojudos, os rolos do algodão e de gaze, e sobretudo aquele gosto amargo que o remédio azul lhe deixara na boca. Desse caos, o episódio surgia nebuloso, como as paisagens entrevistas através de vidraças empanadas pela neblina. (DP, p. 50).

A literatura cardosiana é, pois, um eterno olhar através de vidraças embaçadas. Isso nos conduz a uma outra percepção interessante. Parte da criatividade desse sujeito pungente e angustiado reside no processo de construção ficcional que implica o retorno da *écfrase*, um recurso retórico-poético que visa dotar o discurso de qualidades visuais que são inerentes à pintura. Melina Rodolpho esclarece que “a *écfrase*/ descrição consiste no processo descritivo detalhado por meio do qual se pode produzir um ‘quadro’ do objeto da descrição.” (RODOLPHO, 2010, p. 8). Assim, é nítida a força que a palavra exerce na projeção imaginária do leitor diante do que lê. Nada mais apropriado. Lúcio pinta com as palavras e escreve com a tinta expressionista. Nessa fusão, Beatriz Damasceno volta a observar:

Lúcio Cardoso deu-se ao trabalho de pintura de maneira similar a que tinha dedicado à sua escrita literária. Pintava como escrevia, não só na revelação subjetiva do mundo, mas também no método. Por isso, analisando a sua forma de pintar percebe-se, com clareza, a **voracidade** de sua escrita. (...) usava tintas como usava palavras, ambas lançadas aos excessos na tela e no papel. Sua expressão é sem limite, densa, transbordante. (DAMAESCENO, 2012, p. 110, grifo meu).

Lamentavelmente, em um misto de descaso e ostracismo, muitas de suas pinturas perderam-se ao longo do tempo. As que restaram estão sem a data ou, até mesmo, sem título. A tela reproduzida pela figura 1 foi uma das poucas remanescentes e seus traços serviram de nítida inspiração para as capas de *Salgueiro* e de *Inácio, o Enfeitiçado e Baltazar*, o que já indica uma predisposição consciente e intencional de se vincular sua escrita a seus quadros. Ambos são complementares. A imagem a seguir evoca sentimentos similares aos descritos anteriormente, contrastando as cores quentes com figuras deformadas, que se esvaem diante de uma atmosfera imprecisa, obscura e incômoda.

Figura 1-Pintura de Lúcio Cardoso, s/d



Fonte: <http://clubedeleituraicarai.blogspot.com.br/2014/11/em-fevereiro-de-2015-no-clic-cronica-da.html>

Mesmo diante do derrame e das metamorfoses que suas pulsões artísticas sofreram, tal voracidade nunca esvaeceu. Em um dos muitos exercícios de fono que realizou, com a caligrafia ainda bastante prejudicada, em linhas trêmulas, ele insiste em afirmar: “eu sou escritor!”. Uma frase tão curta, mas tão potente ao mesmo tempo. Então, ao transitarmos por esse universo, estamos diante de um conceito que nos é caro: o de uma escrita em detritos, ainda segundo o que defende a pesquisadora. Muito antes do acidente que lhe paralisou, esses espólios já percorriam parte substancial de sua produção, expondo a fragilidade humana dos seus personagens centrais. Pouco a pouco, a partir desses estilhaços, vão se formando algumas imagens turvas nas projeções e nos espectros do autor em sua obra.

Com essa imagem fragmentada, desvela-se um eixo dinamizador basilar da estética a qual pretendemos estudar: Lúcio Cardoso era, ele próprio, um elemento dissonante e disruptivo em relação à tradição literária. Sempre o foi. Em 1930, conforme vimos, o projeto modernista brasileiro lançou um olhar muito mais detalhado ao romance social nordestino do que para obras inseridas em outros contextos. As tendências religiosas, intimistas e as reflexões sobre Deus trouxeram ao autor uma injusta condenação ao esquecimento. Ora, em um cenário tão marcado por uma literatura de teor mais explicitamente engajado, com contornos muito específicos, como esperar o acolhimento daqueles que trouxessem, em sua essência, uma base filosófica-existencialista? Apesar da pressão que lhe foi imposta, manteve sua escolha e, por ela, pagou um preço.

É essa reflexão que nos permite amarrar algumas pontas finais desta primeira etapa. Afinal, uma das premissas de que partimos era a de que o autor mineiro reunia, em si,

tendências expressionistas. É preciso reconhecer, claro, que o diálogo com a vanguarda alemã não foi inédito no nosso Modernismo. Anita Malfatti é prova disso, embora também tenha sofrido fortemente com o descaso do conservadorismo da elite paulistana- algo que pouco mudou desde então, inclusive. No entanto, Lúcio Cardoso foi além. Ele conseguiu estruturar sua frutífera produção em torno de um elemento vital à sua sobrevivência: a tinta do expressionismo. É com essa mesma tinta que escreve sua literatura, pinta suas telas e vive a sua vida até o fim. Confrontando-nos com experiências-limite- até mesmo, a sua própria-, fez-se desvelar um contato profundo com os sentimentos humanos mais primitivos, como o medo, a tristeza, a angústia. Dessa ponte com o passado vanguardista, abriram-se as possibilidades simbólicas que anteviram algumas outras tendências, conforme indica Luís Bueno:

O aparato verbal de Lúcio Cardoso, que se apoia, para construir sua intensidade febril, nos adjetivos, nos advérbios e nas repetições constantes de certas palavras-chave, pode ser considerado por quase todo mundo mais grosseiro do que o de Clarice Lispector, mesmo porque remete (embora também as extrapole) a experiências poéticas muito pouco significativas aos olhos dos leitores de hoje, como a de Augusto Frederico Schmidt. Mas isso não diminui a força dos romances que produziu a partir de *Salgueiro* e, notadamente, dessa experiência magnificamente falhada que é *A luz no subsolo*, em que um determinado procedimento se estabelece de vez em nosso sistema literário, contribuindo para dar-lhe validade – sem mencionar que produziu textos duradouros como *Mãos vazias*, *Inácio* e, obviamente, *Crônica da casa assassinada*. (BUENO, 2006, p. 21)

O mais irônico é pensar que os mesmos elementos pelos quais foi julgado e condenado foram explorados- e potencializados- por dois grandes autores da geração seguinte. Clarice Lispector, amiga fiel de “Nonô”- forma afetiva como era chamado pelos mais próximos-, ficou conhecida pelo intimismo e pelo subjetivismo em sua obra. Entre epifanias e fluxos de consciência, revelava o humano. Macabéa, Lóri e G.H. são expressões disso. Guimarães Rosa, na construção alegórica das suas grandes veredas, fez a transposição do pacto fáustico para o sertão mineiro e resgatou o mito alemão na jornada de Riobaldo. Adverte-nos o jagunço: “O demo... arre, ele está misturado em tudo” (ROSA, 2006, p. 27). Portanto, parece válido dizer que, apesar de negligenciado, o movimento introspectivo da segunda fase do Modernismo foi de fundamental valor para a construção de um imaginário coletivo propício a algumas discussões e a alguns temas.

Lúcio Cardoso, nesse cenário, foi um elo convergente entre passado e futuro. Foi a força primária, apagada, de uma literatura dissonante, expressionista e polifônica, cujas vozes dos personagens contam-nos histórias de um tempo e de um espaço já esquecidos. São essas vozes silenciadas que nos levarão ao segundo capítulo. Antes disso, para lhe compensar pela fala usurpada e pelo calar que lhe foi imposto, vale dar a última palavra desta parte inicial a

quem o escritor mais quis bem: Maria Helena Cardoso, sua irmã. Foi ela a responsável por lutar pelo irmão e por reunir todo o material dos seis anos de recuperação após o primeiro derrame. Cadernos, esboços, rascunhos e destroços. Tal qual Antígona, Maria Helena dedicou sua vida à do irmão. Em *Vida-Vida*, suas memórias, que ela julgava não ter valor literário algum, o amor fraternal materializa-se:

Ai, Nonô, perdendo você, perdi mais do que todos, pois perdi os seus sonhos, que eram também os meus. Tanto tempo você morto, percorro a casa em que você viveu os seus últimos anos, testemunha da sua imaginação, do seu bom gosto, do seu maravilhoso poder criador. Paralítico, praticamente mudo, sonhou e criou até o fim, transmitindo aos que o cercavam a sua fé na vida, no poder de viver da fantasia e do sonho. Relembro tudo o que se foi, sozinha, sem você, sem a sua força, capaz de arrancar a beleza do nada, derrubando obstáculos, fazendo surgir nas situações mais desesperadas o mundo dos sonhos, o único que sabia e no qual queria viver. (CARDOSO, 1973, p. 42).

A sinceridade nas palavras de uma irmã em exercício de saudade transbordam de emoção e nos colocam em contato com a potência desse universo literário e de todos aqueles que fazem parte dele. São essas vozes, daqueles a quem chamaremos de *homens inacabados*, que vão conduzi ao segundo capítulo desta dissertação. Nas memórias do que se foram, restamos calar e ouvir atentamente o que eles ainda têm a dizer sobre si e, claro, sobre todos nós.

2 AS TRAVESSIAS DE HOMENS INACABADOS

“Sou um homem doente...Um homem mau”. Essa é a frase de abertura do romance *Memórias do Subsolo*, publicado por Fiódor Dostoiévski em 1864. As traduções de seu título original (*Zapíski iz podpólia*) já foram inúmeras: para o francês, *Notes d'un souterrain*, *Le sous-sol*, *L'esprit souterrain*, *La voix souterraine*, *Du fond de souterrain*; para o inglês, *Memoirs from the underground*, *Notes from the undergroud*; ou mesmo para o português, com *Notas do Subterrâneo*. Interessa-nos, aqui, no entanto, a saída do tradutor Boris Schnaiderman pela ideia do subsolo, um espaço ficcional onde habita não só o narrador anônimo do romance russo, mas também os inúmeros personagens que compõem o imaginário de Lúcio Cardoso, na literatura mineira.

Interessa-nos, acima de tudo, a ideia de se pensar em uma identidade própria para esse homem que jaz no subsolo, entre vias tortuosas e caminhos obscuros. Desses romances polifônicos de Lúcio, conforme visto no capítulo anterior, chega o momento em que é preciso aguçar a escuta e identificar de quem são essas múltiplas vozes que circulam por tais narrativas. Para além de um mapeamento topográfico desse território, feito sob o eixo da categoria narrativa do espaço, deve-se entender quem são as figuras que por ele transitam e, o mais importante, como elas são construídas.

O personagem central, na obra de Dostoiévski, é amargo, inquieto e entediado. É avesso às amarras das convenções e com elas pretende romper veementemente: com os amigos, com os interesses amorosos, com a lei. É inegável que o discurso civilizatório, incorporado pelos mais diversos âmbitos, tem o poder de modelar subjetividades; é justamente contra essas imposições que se pretende lutar. O racionalismo hegemônico não é tudo. Por vezes, como o próprio personagem nos diz, é interessante que dois e dois sejam cinco, não quatro. É esse, aliás, o mesmo conflito que iremos identificar nos personagens do autor mineiro: o estrangeirismo de alguém descontextualizado na realidade em que se insere. Voltaremos a isso mais adiante.

Na perspectiva do narrador dostoiévskiano, confinado por décadas ao seu próprio mundo, a vida no subsolo pode ser perigosa e, ao mesmo tempo, esclarecedora: “Estou certo de que a nossa gente de subsolo deve ser mantida à rédea curta. Uma pessoa assim é capaz de ficar sentada em silêncio durante quarenta anos, mas, quando abre uma passagem e sai para a luz, fica falando, falando, falando...” (DOSTOIÉVSKI, 2009, p. 50). Abertas as portas desse

território pouco explorado e iluminadas as zonas escuras, são essas a vozes que de lá ecoam. E são elas a quem daremos lugar neste capítulo.

Não nos interessa, aqui, traçar um estudo comparativo detalhado entre o escritor mineiro e o russo. Para isso, seria necessário um mergulho muito mais profundo na literatura russa, o que ultrapassa os recortes propostos por esta pesquisa. Cabe-nos apontar, todavia, que a aproximação entre ambos não é gratuita. Lúcio Cardoso foi leitor de Dostoiévski. Os dois parecem ter em comum o fato de explorarem o humano e suas questões mais íntimas, principalmente, quando colocam seus personagens diante de árduas travessias existenciais. É o próprio Lúcio que, em seu diário, estabelece a abertura para esse diálogo:

Esse **homem subterrâneo**, esse atormentado e de alma nua que tanto nos horripila às vezes, é exatamente o continuador dos romances clássicos que o século passado nos transmitiu: a época nova, inaugurada com os intermináveis monólogos de Dostoiévski, prosseguiu através da voz precursora de alguns filósofos até arrebentar nessa figura de hoje, que tantos escritores de talento procuram observar e conduzir às suas peças de teatro, aos seus romances e novelas. (CARDOSO, 1997, p. 761, grifo meu).

Pensemos mais a fundo na ideia de quem seria o *homem subterrâneo*. Antes de tudo, ele é um ser profundamente angustiado. Então, quando reunidas as peças desse mosaico literário, vê-se que a angústia é inerente à condição humana, sentimento contra o qual é impossível lutar. Ao tentar negá-lo, abre-se espaço para que retorne inesperadamente em outro momento- e com mais força. O recalcado sempre vem à tona, ensinou Lacan. Para um homem de alma atormentada, como o autor indica no fragmento anterior, a construção simbólica de um ideal de redenção perpassa, necessariamente, pela via-crúcis do sofrimento.

Por ora, cabe refletir sobre o processo de subjetivação de tais figuras- afinal, a ideia de se redimir pela dor, certamente, não se limita ao imaginário coletivo eslavo. Em *O Sonho de um Homem Ridículo*, conhecida novela de Dostoiévski, o personagem diz que não consegue amar se não for por meio da dor. No caso dos personagens que fazem parte das obras de Lúcio Cardoso, essa ideia também não está tão distante. Antes de explorar os detalhes dessa caracterização, é válido recorrer a Luiz Felipe Pondé para entender a psicologia do homem do subsolo à luz de um conceito trabalhado por ele: o homem inacabado.

Em estudo sobre a obra do escritor russo, Pondé recorre a um teórico da mesma nacionalidade e com o qual se pretende dialogar. A expressão *homem inacabado* é de Mikhail Bakhtin e remete a uma antropologia que busca entender o homem como sendo um animal do infinito. Inacabado por estar constantemente em contato com os vazios que consomem a todos nós. Quando confrontado com experiências-limite, esse mesmo infinito transforma-se em um abismo e coloca aqueles que o confrontam diante de um martírio sem

fim. Pondé explica que “o infinito pós-queda é um inferno, só existe salvação ao atravessá-lo.” (PONDÉ, 2013, p. 180). São essas as travessias de que trataremos. As discussões sobre o Mal em *Crime e Castigo* ou sobre o suposto incesto em *Crônica da Casa Assassinada*, com isso, não parecem estar tão desvinculadas. Para se entender os signos e as representações do pecado e da transgressão, é preciso entender o contexto em que são formulados. No fundo, tais travessias têm, sim, elementos comuns e a culpa - com a subsequente angústia que gera - corrói os personagens que transitam nesses espaços, eis o porquê de eles serem marcados pela dor de maneira expressiva.

Em sua obra (de Dostoiévski), o sintoma, aquela ideia de sofrimento psicológico enquanto tal, é revestido de uma certa sacralidade, pois é ao atravessar o sintoma, na agonia em que o indivíduo está, nessa polifonia interna, nessa não identificação consigo mesmo (em vez de mentir sobre isso), que encontramos o sentido construtivo de travessia. É percorrido esse caminho que o ser humano está mais próximo de ser o que ele é, um ser sobrenatural: outra forma de declinar o combate monástico contra a fisiologia da desgraça. (PONDÉ, 2013, p. 180).

Com isso em mente, já possível dar início a um mapeamento do subsolo e de como sua estruturação topográfica e simbólica incorpora elementos fundamentais às travessias indicadas por Pondé. Afinal, o “sentido construtivo da travessia”, como o filósofo aponta, não se apresenta aleatoriamente. O espaço narrativo, ao qual lançaremos um olhar mais profundo no próximo capítulo, é essencial a esse percurso. Basta observar, por exemplo, o romance *A Luz no Subsolo*, de 1936, o primeiro de Lúcio considerado como intimista.

Nessa obra, o subterrâneo já está indicado no próprio título; é engendrado a partir de um jogo antitético entre luz e sombra, camuflando as características dos personagens que transitam por tais locais. É o caso de Madalena logo no início da trama. Ao retornar da missa ao ar livre - aliás, é inevitável perceber o papel da religião na composição dessa atmosfera -, a moça “regressava ao lugar onde estava, suspirando ao se lembrar que dentro de poucos instantes teria de esquecer tudo aquilo, para se enclausurar na escura prisão de seu quarto.” (LS, p. 44). O quarto, para Madalena, era uma prisão, assim como também o era para Timóteo na mansão dos Meneses. Nesses territórios marcados pelas sombras, os poucos clarões que se manifestam conseguem esboçar formas imprecisas e turvas das criaturas que lá habitam, tal qual uma vela cuja chama está prestes a se apagar. A claridade simboliza um breve lampejo de consciência sobre a condição humana.

Pode-se afirmar, portanto, que o homem inacabado passa por um processo de *desalienação*, chamemos assim, pois inicia um movimento de reflexão sobre si mesmo e sobre o mundo de que faz parte, em busca de um sentido existencial, muitas vezes, inalcançável. Com isso, entra em contato com a profundidade dos sofrimentos humanos e se

a pequena diante da inexorabilidade deles. Dostoiévski diz que “é melhor isso- vagar, buscando um significado, tendo febre como Raskólnikov- do que a postura de alguém que sabe exatamente qual é a verdade, aproximando-se, assim, do inquisidor.” (PONDÉ, 2013, p. 182). Esse é, por natureza, um homem febril, cujas forças primárias estão fundamentadas na chamada pulsão de morte. Voltemo-nos, brevemente, a Freud para entender tal conceito.

É válido um esclarecimento prévio: a ideia, ao estabelecer o paralelo com a psicanálise, não é fazer da literatura um simples objeto de aplicação das teorias psicanalíticas. Ao contrário, pois isso seria extremamente empobrecedor. O objetivo é tentar demonstrar como que, na sua essência mais fundamental, a riqueza dessas narrativas está intrinsicamente vinculada à profundidade na criação dos personagens. Nesse sentido, a pulsão- possivelmente, a tradução mais adequada para o termo *der Trieb*, do alemão- é o elemento que melhor representa os impulsos com os quais pretendemos trabalhar, na medida em que é característica basilar na composição de tais figuras. Eis, por isso, o nosso interesse.

Há quem opte pela tradução *instinto* de morte; todavia, seguiremos com a escolha mais próxima da palavra francesa *pulsion* ou com o seu correspondente mais próximo na língua inglesa, *drive*. A pulsão de morte (*Todestrieb*, no original) é um conceito psicanalítico apresentado por Freud em 1921, em *Além do princípio do prazer*, e que estimula incontáveis debates no ramo da psicanálise até hoje. Independentemente das controvérsias, é preciso deter-se aos pontos de convergência. Um deles é o de que a satisfação da pulsão de morte está na dor, configurando-se um processo que, para Freud, tem um forte potencial destrutivo. “O fatal é a tendência humana para o abismo e para a desordem” (CCA, p. 301), confessa Ana Meneses. É extremamente doloroso confrontar-se com o vazio, claro. No entanto, também não se deve negligenciar o fato de que a dor está ligada à sobrevivência, conforme explica a psicanalista inglesa Hanna Segal:

Uma grande dor sempre está presente quando a pulsão de morte está em ação. A questão que se coloca é: se a pulsão de morte é uma tentativa feita com vistas a não perceber, não sentir, recusar as alegrias e a dor de viver, por que este trabalho da pulsão de morte está associado a tanta dor? Penso que a dor é experimentada pelo eu libidinal- originalmente ferido pela ameaça de morte. Freud chegou à conclusão de que, no fundo, todo sentimento de culpa provém da operação da pulsão de morte. (...) Assim, o trabalho da pulsão de morte suscita o temor, a dor e a culpa no eu que deseja viver e permanecer intacto. (SEGAL, 1988, p. 37).

A dor e a culpa podem, segundo Segal, estar ligadas a um desejo profundo de viver, conforme veremos a seguir. Por si só, essa fala já permite a construção de um contorno mais específico e nítido para os habitantes do subsolo e de seu comportamento movido pela reincidência de tal força destrutiva, algo nitidamente visto nos romances aqui trabalhados-

especialmente, em *Crônica da Casa Assassinada*, conforme veremos a seguir. A tendência à compulsão e à repetição, aliás, é umas das principais características desse processo- daí, por exemplo, a busca sistemática de muitas pessoas por comportamentos autodestrutivos, como o uso de drogas. É uma roleta russa. Muitas vezes, segundo Freud, incapazes de lidar com a morte simbólica que habita em nós, buscamos algum tipo de negociação que faz deslocar essa pulsão para algum objeto específico.

É mais interessante, ainda, pensar que, na perspectiva freudiana, o movimento psíquico à morte (*Tânatos*) sempre opera lado a lado de seu contraponto dialético: a pulsão de vida (*Eros*). Dessa luta de duas forças antagônicas, surgiria um estado de paz que traria consigo o apaziguamento e o equilíbrio interior. Traria. É inegável que vida e morte são dois lados de uma mesma moeda e estão eternamente barganhando uma com a outra, mas é inevitável que uma acabe prevalecendo. Maria Helena Cardoso é uma das que capta a atmosfera que rodeia seu irmão e, no período da doença, escreve: “penso tanto na morte, e com tal medo, que chego a perder o gosto pela vida.” (CARDOSO, 1973, p. 61). Cada vez mais distante do princípio de Nirvana projetado por Freud, momento no qual as duas pulsões equilibrar-se-iam, o homem começa a transitar por zonas obscuras do subterrâneo de sua própria alma. Do encontro com *Tânatos*, esse mesmo homem chega, por fim, ao Hades.

Conforme observação feita no primeiro capítulo, tudo isso fica mais nítido quando se observa a vida pessoal do autor mineiro, um sujeito movido por suas paixões. Sempre nos extremos e nos excessos da bebida e das drogas, ele rechaçava a preocupação da irmã com sua saúde, como indica esta fala registrada por Maria Helena poucos dias antes do derrame que trouxe a paralisia ao autor: “Isso é conversa dela, quase não bebo, passo dias e dias até sem sair de casa. De vez em quando, muito raro, um copo de cerveja, que não pode me fazer mal. Sabe o que mais? Não acredito nesse negócio de paralisia. Vocês dois querem é me amedrontar.” (CARDOSO, 1973, p. 72). Explicitamente e abertamente, era uma pessoa dominada por seus impulsos e que acabou pagando um preço caro por isso. Logo, não parece equivocada a percepção de que o centro do universo ficcional engendrado por ele seja plasmado à sombra de tamanha intensidade.

Ainda com base na teoria da pulsão de morte, pode-se dar início a um percurso que nos conduzirá de volta aos escritos ficcionais de Lúcio Cardoso. Agora, porém, munidos de uma nova chave interpretativa no que concerne à construção dos personagens do subsolo: o prazer na dor. O que sentimos quando olhamos diretamente para o abismo à nossa frente? Mais uma vez, é a psicanalista Hanna Segal que esclarece o modo como se dá esse mecanismo psíquico, tomando como parâmetro um estudo de caso clínico:

Mas há, também, o problema do prazer na experiência da dor. É o problema de que se ocupou Freud quando estudou o masoquismo. O prazer na dor é, para mim, um fenômeno complicado. É, em parte, a pura satisfação de uma pulsão. A pulsão de morte, assim como a pulsão de vida, procura a satisfação, e a satisfação da pulsão de morte (não sendo a morte) está na dor. O paciente C. teve o seguinte sonho: estava num buraco profundo, sombrio, úmido, extremamente deprimido e oprimido. No sonho, perguntou-se: “por que tenho vontade de ficar aqui?”. Esse tipo de sonho triste não era novo; em muitas oportunidades havíamos analisado sua identificação melancólica com o pai, que era mineiro e morreria numa acidente da mina. O que era novo no sonho era a forma da pergunta, que não era mais “por que **preciso** ficar aqui?”, mas “por que tenho **vontade** de ficar aqui?”. (SEGAL, 1988, p.37, grifos meus).

A satisfação da pulsão de morte está na dor, esclarece-nos a psicanalista, e é esse o momento com base no qual se pode identificar a manifestação inicial de um masoquismo primário inconsciente. Por que *querer* ficar preso a um buraco profundo e sombrio? Por que *querer*- ainda que inconscientemente, claro- permanecer aprisionado a experiências destrutivas? Essa é, sem dúvida, a principal questão. É o que se apresenta, por exemplo, com uma reflexão de Madalena, em *A Luz no Subsolo*: “Era estranho que as pessoas se prendessem aos lugares, mesmo àqueles que o sofrimento marcara...” (LS, p. 252). Este é o ponto principal: a dor e a angústia dos personagens que transitam pelo imaginário dos textos cardosianos estão, indiscutivelmente, ligadas ao signo do pecado e da culpa, que são os dois elementos de extrema relevância à leitura e aos quais voltaremos recorrentemente ao longo dessa explicação. As transgressões são inúmeras, assim como as punições. Tendo como pano de fundo o contexto dos chamados romancistas católicos explorado no capítulo anterior, essa afirmação não soa inverossímil ou, muito menos, irrelevante. Ela nos leva à inevitável conclusão de que, em busca de redenção, as travessias de homens do subterrâneo perpassam, necessariamente, pela dor de existir.

A premissa é simples: para cada ato de transgressão, há uma ideia de punição que o acompanha. Certamente, tal formulação não é recente e, para entendê-la, basta retomar um conceito fundamental à tragédia grega. A *hybris*, na mitologia clássica, representa a marca da transgressão e da ruptura do homem com os seus limites. Ultrapassando o *métron* que o orienta, o herói tenta aproximar-se dos deuses e, pelo orgulho excessivo e pela insolência que isso pode lhe trazer, acaba despertando a cólera divina. No caso dos homens inacabados, tais rupturas são mais do que necessárias ao arco da jornada pela qual passam. A aproximação com o divino, inclusive, é crucial a esta etapa do estudo. Não há redenção sem dor. Então, segundo essa lógica, quanto mais próximo de Deus, mais próximo se está da salvação. Será mesmo?

É o caso de André, por exemplo, um dos personagens mais atormentados da família

dos Meneses. Em certo momento, o jovem escreve em seu diário: “Que dor é esta que me aflige, que espécie de sentimento é este, de tão funda insegurança, de uma tão absoluta falta de fé e de interesse pelos meus semelhantes?” (CCA, p. 21). Ora, não é possível identificar a base dessa angústia- comum a muitos outros personagens- sem que, antes, entendamos as articulações por trás da formação do imaginário coletivo ao qual estão vinculadas. Afinal, a simbologia que tais travessias carregam estão, obviamente e nitidamente, relacionadas a pressupostos cristãos.

A tríade culpa-dor-masquismo é explorada por Freud, em *O problema econômico do masquismo*, texto de 1924. Ele aponta que: “Também um sentimento de culpa encontra expressão no conteúdo manifesto das fantasias masquistas; o indivíduo presume que cometeu algum crime (cuja natureza é deixada indefinida) a ser expiado por todos aqueles procedimentos penosos e atormentadores.” (FREUD, 2011, p. 190). Para Freud, o masquista deseja ser tratado como uma criança pequena e desamparada que precisa de algum tipo de orientação sobre como se comportar. Surge, daí, uma das marcas da atualidade, inclusive. A infantilização do pensamento coletivo pode acabar levando à ascensão de figuras autoritárias que ocupem o lugar, no inconsciente coletivo, de um pai onipotente. É essa mesma fragilidade que passa a nos colocar em contato com os vazios que compõem nossa formação subjetiva. O subterrâneo é, por essência, um espaço dominado pela sensação de incompletude e pela culpa em suas mais diversas representações. Sabendo disso, é válido o recuo que visa a uma compreensão mais profunda do que é a culpa e de como ela se formula. Interessa-nos, na base da teoria de Freud, a definição do que ele chama de masquismo moral:

A terceira forma de masquismo , o masquismo moral, é principalmente notável por haver afrouxado sua vinculação com aquilo que identificamos como sexualidade. Todos os outros sofrimentos masquistas levam consigo a condição de que emanem da pessoa amada e sejam tolerados à ordem da pessoa. No masquismo moral, essa restrição foi abandonada. O próprio sofrimento é o que importa; ser ele decretado por alguém que é amado ou por alguém que é indiferente não tem importância. Pode mesmo ser causado por poderes impessoais ou pelas circunstâncias; o verdadeiro masquista sempre oferece a face onde quer que tenha oportunidade de receber um golpe. (FREUD, 2011, p. 206).

Em obras escritas com a marca do sofrimento, esse é um conceito presente a todo momento. O amor é uma impossibilidade e, dadas as interdições que lhe são impostas, tais personagens são forçados a lidar com os destroços e com os estilhaços que ficam pelo caminho. É o caso de Clara, por exemplo, em *Dias Perdidos*. “O amor é um monólogo travado na sombra” (DP, p. 109), diz o narrador. Clara, cujo nome é a própria antítese diante das sombras de sua casa, é consumida por uma paixão masquista que ela diz ser como uma chaga aberta em sua carne; é um sentimento tão forte que a deixa cega. Mesmo assim, não

está disposta a abandoná-lo. Ao menos, não imediatamente.

Ainda jovem, a moça sofre com a distância e com o descaso do marido Jacques, um sujeito descrito como um grande conquistador logo na primeira parte do romance: “Suas aventuras eram numerosas, fizeram a infelicidade de várias raparigas que por ele se tinham apaixonado. De todas levava alguma coisa- um beijo, um carinho, um retrato que nunca mais olhara, frágeis testemunhos de figuras que tinham aparecido na sua estrada.” (DP, p. 10). No entanto, essa conduta não se sustenta por muito tempo. Para um colecionador de decepções amorosas, não parece aleatório que a punição de Jacques tenha sido o declínio lento por uma doença cardíaca, cujo impacto, ironicamente, cessa o pulsar do sangue por veias e artérias e, nelas, faz percorrer a morte.

Em *Crônica da Casa Assassina*, a lógica não é tão diferente- principalmente, pois ambos os romances localizam-se na mesma cidade ficcional de Vila Velha, um cenário marcado pela opressão e pela castração. Voltaremos à discussão sobre o espaço na próxima etapa. Por enquanto, é válido observar que o sofrimento de Ana, André e Nina, por exemplo, tem uma mesma base: amores impossíveis e a manifestação de desejos recalcados. Em carta a Valdo Meneses, Nina questiona sobre a tristeza inerente à vida entre as paredes da mansão: “Sim, Valdo, era fácil chorar em sua casa, a felicidade não era comum naquela chácara.” (CCA, p. 87). Nina era sufocada por um espaço marcado pela angústia, assim com Madalena e Clara. A casa era um lugar de dor e, apesar de comporem narrativas distintas, os três romances também estão ligados pelos fios da transgressão, que surge como uma tentativa desesperada de se lidar com esse sentimento de alguma forma. Entretanto, há sempre um preço que se paga por isso. É uma conversa de Timóteo com Betty, a governanta, que melhor esclarece tal visão:

Um dia, no jardim, disse-me que o pecado é quase sempre uma coisa ínfima, um grão de areia, um nada- mas que pode destruir uma alma inteira. Ah, Betty, a alma é uma coisa forte, uma força que não se vê, indestrutível. Se uma minúscula parcela de pecado pode destruí-la, que não fará uma dose maciça de veneno, uma culpa instilada gota a gota no coração que se quer destruir? (CCA, p. 125).

A partir dessa ideia de uma alma consumida pelo pecado, surge uma nova premissa: a dor presente nesses espaços está, fundamentalmente, ligada à culpa que essas figuras carregam consigo, levando-as, possivelmente, à destruição. É corrosivo. Conforme vimos anteriormente, o homem inacabado é, na sua essência, alguém que se angustia diante da (im)possibilidade de lidar com certos vazios, daí o sofrimento e a impotência perante a desordem do caos. Para compreender melhor a base dessa culpa, encontramos em Karl Jaspers, no seu *A Questão da Culpa*, uma das explicações mais sólidas acerca de tal

comportamento.

O contexto explorado pelo filósofo, claro, é outro. Concebido em 1945, o ensaio busca discutir a questão da culpa que os alemães carregariam consigo logo após o término da Segunda Guerra Mundial e dos horrores promovidos pelo Holocausto. Em um trabalho de extrema lucidez, Jaspers elabora um trabalho intelectual necessário não só para época dele, como para os dias de hoje. “A miopia do pensamento humano é um perigo enorme, ainda mais sob a forma de uma opinião mundial a que tudo inunda, como uma onda irreversível.” (JASPERS, 2018, p. 91). Nada mais atual. Em um contexto global marcado pelo extremismo, pelo totalitarismo e pela ascensão de movimentos de extrema direita, a análise do pensador é perfeitamente cabível- mesmo porque, segundo ele, a culpa continua sendo um meio de se fazer política. No caso em questão, discutia-se a opinião global e o subsequente julgamento moral que o povo alemão, como um todo, sofreu na desgraça do pós-guerra. Nosso objetivo, aqui, é desenvolver essa categoria em um recorte diferenciado. Por exemplo, quando se entende esse sentimento a partir de um contexto político mais amplo, pode-se pensar no papel que determinadas instituições, como a Igreja católica, têm na formação de uma cosmovisão. Esse é um desdobramento essencial.

Interessa-nos, especialmente, os quatro conceitos de culpa que o autor formula e com os quais trabalha ao longo do livro: a criminal, cuja instância reguladora é o tribunal; a política, cujas instâncias reguladoras são o poder e a vontade do vencedor; a moral, cuja instância é a própria consciência; e a metafísica, cuja instância é apenas Deus. Para esta pesquisa, certamente, as culpas moral e metafísica são as que despertam maior atenção, apesar de todas elas comporem um quadro holístico bastante rico.

No caso da culpa moral, a referência de análise é o próprio indivíduo e o modo como se relaciona com os demais; como exemplo, Jaspers menciona pessoas que, apesar de não concordarem com os ideais do partido nacional-socialista, se depararam com a obrigatoriedade do uso da saudação *Heil Hitler*, por medo das possíveis represálias. Diante do horror e da repressão, o sujeito perde espaço e enfrenta uma morte simbólica iminente. Para Jaspers:

A culpa moral existe em todos aqueles que dão espaço à consciência e ao **arrependimento**. Moralmente culpados, são aqueles capazes de **penitência**, aqueles que sabiam ou que podiam saber e, ainda assim, trilharam caminhos que, na autoanálise, entendem como uma errância culpada- seja porque escondiam confortavelmente de si mesmos o que aconteceu, seja porque se deixaram anestesiarem e seduzir, se deixaram comprar por vantagens pessoais, ou porque obedeciam por medo. (JASPERS, 2018, p. 58, grifos meus).

A culpa metafísica, por outro lado, é o que o filósofo diz ser a falta de solidariedade

absoluta do ser humano como tal; opera no âmbito da transformação da consciência. É algo próximo do que Jacques Lacan chamou de paixão pela instrumentalidade ou do que Hannah Arendt chamou de banalidade do mal, na ocasião do julgamento de Adolf Eichmann. Voltaremos a essa ideia do mal logo adiante. O *tornar-se instrumento* nada mais é do que a adesão subjetiva a um discurso coletivo das massas, eliminando perspectivas e reflexões críticas sobre suas próprias ações. É o ato de se anular individualmente diante do grupo, para o qual passa a ser deslocada a responsabilidade das atitudes. O ponto chave desse raciocínio está na discussão de como a coletividade tem impactos expressivos na constituição psíquica de alguém.

Visando à objetividade metodológica, esses dois sentimentos de culpa diferenciados pelos autor- a moral e a metafísica- serão trabalhados, aqui, a partir de um mesmo eixo: o da angústia. Portanto, não nos interessa tanto a especificidade apenas da questão alemã, e sim as possibilidades de um diálogo mais amplo que se pode estabelecer. Se voltarmos à premissa original de que o homem do subsolo é sufocado por uma culpa que o atormenta e de que esse é um sentimento cujas bases podem estar ligadas a uma categoria política, em seu sentido moral, as peças vão tomando o seu lugar no tabuleiro. Para isso, é preciso retornar a ideia de se pensar os romances de Lúcio Cardoso com base na leitura que o categoriza como um romancista católico.

A retomada dessa caracterização leva-nos ao trabalho desenvolvido por Michel Foucault no curso intitulado *Du gouvernement des vivants (Do governo dos vivos)*, ministrado pelo filósofo no Collège de France em 1980. Ao seguir seu trabalho de mapeamento da genealogia da subjetividade ocidental, ele estabelece novos eixos de articulação entre o sujeito e a verdade- especificamente, a relação do sujeito cristão com a verdade. Esse ponto, claro, é de particular interesse a esta pesquisa. É nesse contexto que toma como objeto de análise o cristianismo primitivo, sob a ótica de três elementos que dele fazem parte: o batismo, a penitência e a direção da consciência. Nosso olhar estará mais voltado para os dois últimos, no sentido de entender o poder que tais formulações têm em construções subjetivas e identitárias.

A questão do direcionamento da consciência é de extrema importância para este estudo. Segundo Foucault, apesar de esse processo não nascer com o cristianismo, ele sofre grandes transformações com a formulação do pensamento cristão e, a partir dele, adquire características e contornos muito específicos. Em um paralelo comparativo estabelecido pelo filósofo, pode-se dizer que, na Antiguidade, a direção da consciência era voluntária, circunstancial e orientada para o domínio de si do sujeito. No cristianismo, por outro lado, ela

seria obrigatória, permanente e orientada para a destruição da vontade própria do sujeito. Com o simbólico criado pelas ideias de obediência, de submissão e de destruição da vontade individual, chega-se a um ponto central, conforme explica o pensador:

Creio que estamos no coração do que constituiu o próprio da direção cristã (...), ou seja estamos no ponto onde se encontram germinadas, emparelhadas, articuladas uma sobre a outra duas obrigações fundamentais (...). Trata-se com efeito de ligar uma com a outra as duas obrigações seguintes: obedecer em tudo, logo nada esconder. Ou, ainda, ligar juntamente o que principia: nada querer por si mesmo, e o princípio: tudo dizer de si mesmo. Tudo dizer de si mesmo, nada esconder, nada querer por si mesmo, obedecer em tudo: esta junção entre os dois princípios está, eu creio, no coração do mesmo, não somente da instituição monástica cristã, mas de toda uma série de práticas, de dispositivos que vão, eu creio, informar o que constitui a subjetividade cristã e, por consequência, a subjetividade ocidental. (FOUCAULT, 1980, apud MANICKI, 2012, p. 60).

Obedecer e nada esconder. São justamente os dois eixos conflitantes que se fazem mais presentes dentro dos romances de Lúcio Cardoso: a obediência a determinadas estruturas sociais e os desejos mais ocultos e reprimidos de cada um. Na verdade, a própria ideia de transgressão tão inerente às jornadas desses personagens leva ao questionamento do que se entende por obediência. Obedecer a quê? Obedecer a quem? Foucault trabalha com o termo *dessubjetivação*, com base na ideia de que “no cristianismo, o processo pelo qual o sujeito destrói sua vontade singular é sempre articulado a um processo de constituição de si que tem por alvo constituir o sujeito na superfície de reflexões das vontades divinas.” (MANICKI, 2012, p. 62). Em vez de optar pela ideia de *dessubjetivação* e da perda total da autonomia individual, talvez seja mais interessante pensar no movimento de *resubjetivação*, na medida em que a força desses poderes não necessariamente aniquila, mas, certamente, transforma e metamorfoseia uma estrutura psíquica.

Deparamo-nos, então, com um novo homem subjetivado à sobra da imagem de Deus e das vontades Dele, o que, certamente, demarca suas incompletudes de forma ainda mais emblemática. Essa ideia de falta conduz de volta aos vazios mencionados anteriormente neste capítulo. A submissão subsequente a incontáveis rituais de orações e confissões aniquilaria a autonomia de um sujeito que fosse capaz de se pensar com base no vetor de seu desejo particular. Alienado de si mesmo, o habitante do subsolo contraria o senso comum, questiona determinados protocolos e, aos poucos, ganha consciência de sua condição.

A lógica da confissão, aliás, é muito relevante. Confessam-se crimes, transgressões, desvios morais. Entretanto, o que leva, psicologicamente, à ideia de se estar transgredindo e como o senso de moralidade pode interferir nessas percepções? Na prática jurídica, por exemplo, o ato de se confessar culpado é uma atitude muito recorrente, quando orientada por

advogados e por interesses específicos. A confissão, ainda segundo defende Foucault, é uma prática cultural- modelada, claro, a partir do olhar de instituições jurídicas, mas que não deixa de ter uma dimensão mais ampla. A prática confessional, enquanto elemento constituinte de uma construção cultural, é o que ligaria o sujeito à verdade mais íntima que ele tem de si mesmo.

Por isso, é possível, sim, pensar na produção cardosiana dentro da perspectiva de um romancista católico, mas sem negligenciar um traço bastante expressivo- e particular- de seus textos. A obra do autor representa uma espécie de catolicismo da transgressão, uma vez que o contato com o pecado e com o mal abriria as portas para o mundo sagrado. Não à toa, alguns dos capítulos mais impactantes da *Crônica da Casa Assassinada*, por exemplo, são voltados às confissões de Ana ou às narrações de padre Justino. Ambos unem as pontas do romance. Ana Meneses vê o ato de se confessar como uma chance de salvação e de redenção pela palavra, conforme se lê na primeira carta que ela escreve ao clérigo:

Padre Justino, talvez o senhor nunca receba esta carta. Talvez eu não tenha coragem de enviá-la e, papel amarrotado, fique guardada em meu seio, para que ninguém a veja. Meu coração, quando bater, sentirá contra ele essa folha molhada de lágrimas- e um dia, morta quem sabe, apenas encontrarão um envelope cujo endereço há muito o suor da agonia já terá apagado. E, no entanto, se não for o senhor, quem poderá se interessar pelas pobres palavras que atravancam os meus lábios? Foi pensando assim que, muitas vezes, indo à sacristia da nossa velha igreja, imaginei um meio de fazer essa missiva chegar às suas mãos. (CCA, p. 107).

Ana é uma personagem sufocada pelo não dito; é consumida pela amargura de um casamento falido, pela inveja da potência de Nina- que a coloca diante de sua própria impotência- e pelo ressentimento de amores não correspondidos. A angústia dela encontra espaço em confissões que buscam, em certa medida, purgar o Mal que tanto lhe atormenta. Nesse sentido, as linhas tortas dessas cartas tentam cumprir esse papel. Muitas dessas figuras carregam consigo tanto as pulsões de vida, quanto as de morte, conforme visto anteriormente, daí seu sofrimento e seu conflito.

Ela é construída sob o signo da loucura e traz a marca da beleza trágica daqueles que sofrem por amor. Na sua essência, tem um certo quê de Ofélia, personagem de Shakespeare, e isso pode ser visto em uma de suas cenas finais, quando questiona a própria sanidade. Diante da morte de Nina, Ana diz que, realmente, acredita em uma Providência divina que zela por todos. Celebrando a morte da cunhada, “chegava a rodar, a ensaiar um passo de valsa; acordes invisíveis faziam soar acima da minha cabeça uma música de vitória, e eu girava como se estivesse embriagada (...). Se alguém me visse, pensaria por certo que eu tivesse enlouquecido.” (CCA, 441). E quem pensasse isso, certamente, não estaria muito longe da

verdade.

Padre Justino, por outro lado, é símbolo máximo de uma moral católica tipicamente burguesa; é atribuído a ele o papel de ligação com o sagrado e, conseqüentemente, com Deus. “Mas um padre tem a sua missão- dizia eu a mim mesmo à guisa de consolo- e devo ser padre, ainda que não creia na eficácia da minha ação” (CCA, p. 306), diz ele. O *páthos* divino emerge diante do interdito e do pecado, mesclando o perdão e a punição. Daí a sua natureza ambígua. Para explorar essa ideia mais a fundo, é preciso entender que, assim como as pulsões de vida e morte são lados de uma mesma moeda, também o é a formulação estética de oposição das ideias de Bem e Mal. Ana tem plena certeza de que a casa dos Meneses é símbolo desse mesmo Mal: “Se inferno existe, Padre Justino, é aqui nesta casa” (CCA, p. 306). A esta colocação, recebe a seguinte resposta:

Minha filha, falo sobre o pecado. (Eu sabia o quanto era difícil dizer aquilo- mas de que modo atingir aquela alma empedernida, como arrastá-la na esteira de meus interesses? Torno a dizer, a verdade brutal, a revelação decisiva é a única chave para certos seres.) Quero instalar o pecado na sua consciência, pois há muito que você o banuiu do seu espírito, que o trocou definitivamente pela certeza- que aos seus olhos é a única representação do bem. Não há caos, nem luta e nem temor no fundo do seu ser. Quero reinstalar nele a consciência do pecado, torno a dizer, não pelo terror dele, mas pelo terror do céu. (CCA, p. 308).

Essa é uma fala profundamente reveladora, já que simboliza grande parte dos pontos demonstrados neste trabalho até aqui. O primeiro deles- e mais óbvio- diz respeito à instalação do pecado na consciência do sujeito. A segunda é a construção estereotípica de um grupo de “certos seres” pecadores e transgressores. São esses os homens inacabados; são eles os habitantes das zonas mais profundas do subsolo. Por fim, vem o terror. Ele surge a partir de uma ideia originária do medo da punição por alguns comportamentos. Mais adiante, no próximo capítulo, trataremos especificamente dessas contravenções e de como se espalham pelo espaço- como é o caso de Nina, a mulher que traz a desordem à casa de uma família tradicional, ou de Timóteo, cuja homossexualidade coloca-o nas profundezas do próprio quarto. Por ora, é preciso entender como, historicamente e culturalmente, foi construída uma expressão estética do Mal. Se existe transgressão e se existe culpa, é porque existe, antes de tudo, um imaginário coletivo plasmado à luz dessas representações.

A relevância dessa discussão está, justamente, no fato de não se limitar à obra central de nosso estudo. Em *Dias Perdidos*, um romance também marcado pela atmosfera religiosa, o narrador faz a seguinte colocação ao descrever Clara: “quem pode afirmar que o mal está vencido sem ter conhecido a sua verdadeira face, quem pode se vangloriar de tê-lo espezinhado sem tê-lo conhecido jamais na sua intimidade, quem pode dizer que a pureza é

tudo, se não sentiu o mal em toda a sua onipotência?” (DP, p. 268). Além da ideia de uma luta contra o Mal, a fala abre espaço para a percepção da magnitude inabalável de tal força.

No caso de *A Luz no Subsolo*, esse elemento é ainda mais marcante; parte da trilogia *A luta contra a morte*, o romance de caráter niilista tenta questionar a própria lógica da figura divina, conforma indica Pedro, uma figura essencialmente transgressora e macabra: “Mas (Deus) não existe. Nada me impede, pois, de me revoltar contra a ‘ideia’ de Deus” (LS, p. 116). O fato de se pensar Deus como uma ideia contra a qual se pode revoltar já desorganiza determinadas estruturas fixas. No entanto, por mais revoltoso que seja o questionamento a essa ideia, ele ainda está submetido a construções seculares de uma visão de mundo bem específica. Façamos um mergulho mais profundo nesse subterrâneo, de modo a entender como que ele é capaz de nos colocar em contato com o Mal.

Sem dúvida, o mundo do subsolo é único. Assim como Dante, também somos convidados a abandonar (parte de) nossa esperança e atravessar os portões que nos conduzem ao Inferno. “*Antes de mim não foi criado mais/ nada senão eterno, e eterna eu duro./ Deixai toda esperança, ó vós que entraís*”. São os versos inscritos às portas do Inferno lidos pelo poeta italiano, logo antes do início de sua jornada pelos nove círculos do submundo. A força emblemática do projeto imagético foi tamanha, que ultrapassou as fronteiras literárias de *La Commedia* e ganhou dimensões estéticas esculpidas por Rodin ou pintadas por Doré, Botticelli e Dalí, por exemplo. O Portal, em toda a sua magnitude, é símbolo máximo desse árduo início de caminho que conduz o herói aos recônditos de regiões inóspitas e sombrias, resgatando o processo clássico da *catábase*, como explica o pesquisador Raúl Fernandes, da Universidade de Coimbra:

Embora não possa considerar-se o termo grego *katábasis*- ação de descer, descida- como expressão de técnica literária, a verdade é que as descidas, subentende-se aos infernos, eram um *tópos* da literatura antiga, que daí transitou para as literaturas modernas. O seu contrário, *anábasis* (subida), foi consagrado pela obra de Xenofonte, na *Retirada dos Dez Mil*, mas nunca assumiu o caráter infinitizante da ***catábase*, que significa toda e qualquer descida às regiões subterrâneas**, ao passo que a *anábase* significa tão-somente a subida das tropas de mercenários gregos pelas montanhas da Arménia depois da derrota infligida a Ciro pelas tropas de seu irmão Antaxerxes. (FERNANDES, 1993, p. 347, grifos meus).

Ainda para o autor, o mundo subterrâneo- com toda a sua peculiar força ctônica- apresenta-se aos antigos como um “reino onde a verdade pode ser encontrada ou, pelo menos, ouvida, porque as almas dos que desapareceram da terra a podem contar mais livremente” (Ibid., p. 347). Nessa descida, seria possível que os mortais, então, buscassem possíveis respostas para suas inquietações existenciais e para os mistérios no mundo dos vivos. Ulisses

e Orfeu foram ao Hades e Dante, ao Inferno, para nos mostrar um mecanismo que, de forma alegórica, representa a jornada do homem em busca de sua redenção: a todas as quedas, contrapõem-se, dialeticamente, uma ascensão. O mais interessante é pensar como que tais representações fazem parte de um cenário muito maior e antigo, conforme explica Barbara Reynolds:

Há muito tempo existia uma demanda popular por contos sobre maravilhas. Os artistas de rua desenvolviam suas habilidades para ir ao encontro destes. O repertório deles era extenso: cantavam, tocavam instrumentos musicais, faziam acrobacias; tinham um estoque de histórias decoradas nas quais o mágico e o fabuloso predominavam. Uma das histórias de terror preferidas era a de uma viagem ao mundo dos mortos, com descrições horríveis do castigo dos pecadores impenitentes. Tais contos eram recitados com deleite realístico, acompanhados por lágrimas e gemidos, os diálogos eram rudimentares; até máscaras eram usadas. (...) Almas malditas atormentadas por demônios e alas virtuosas acolhidas por alegres anjos no Céu eram um panorama familiar em mosaicos e afrescos não só da Itália, mas de outros lugares da Europa. (REYNOLDS, 2011, p. 157).

Isso tudo, vale lembrar, ainda na Idade Média, um período marcado pela expressividade de um pensamento religioso dominante. Certamente, a força dessas formulações cruzou os séculos e trouxe diversas implicações para a construção de um imaginário simbólico coletivo. Não à toa, as ideias de culpas, transgressões e punições, como vistas ao longo deste capítulo, são sempre tão presentes. Para se alcançar a cura, é preciso enfrentar a dor, é o que dizem. Em busca de um ideal redentor, as travessias com as quais os homens são confrontados trazem consigo, necessariamente, uma lógica de penitência.

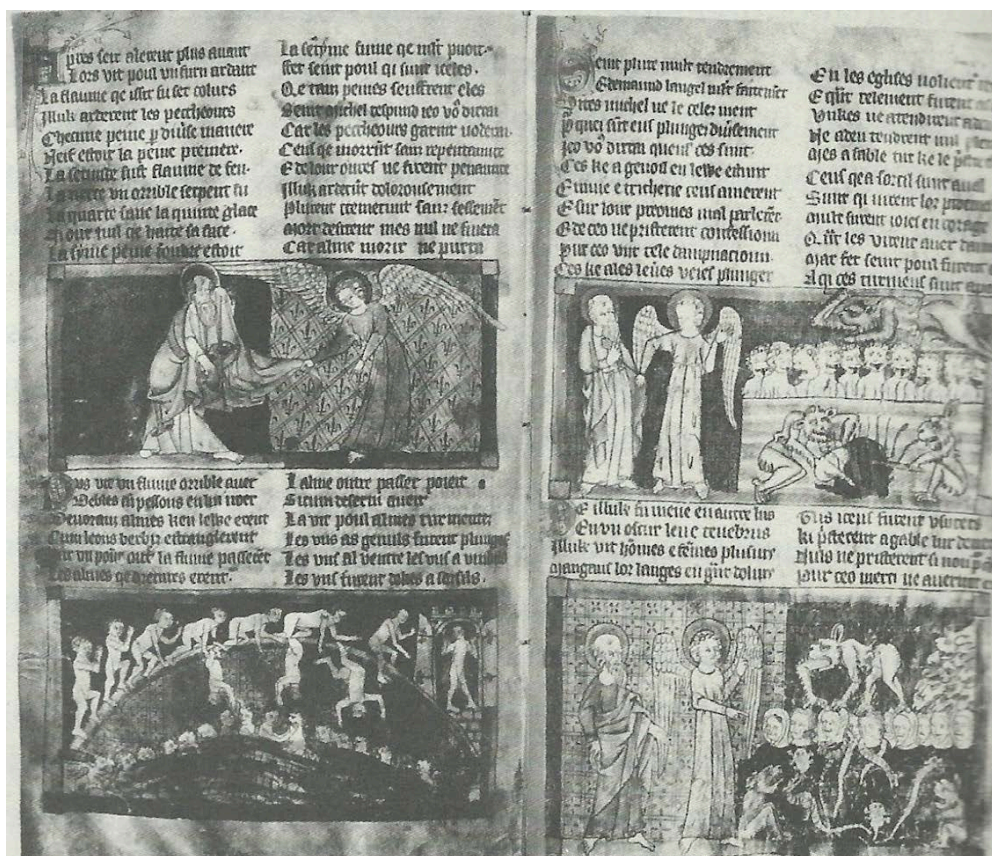
A morte de Nina foi a penitência por sua transgressão amorosa. O aprisionamento de Timóteo às profundezas sombrias do próprio quarto foi fruto de preconceito de uma sociedade patriarcal contra a vergonha que a sua homossexualidade traz à família. A doença cardíaca de Jacques veio de um passado de traições e de descaso com a mulher e com o filho. Todos eles estão inseridos em obras cujo teor é, fundamentalmente, religioso e que, por isso, são punidos pelos desvios morais de seus comportamentos.

Os indícios de uma relação incestuosa entre mãe e filho, na *Crônica da Casa Assassinada*, talvez sejam os exemplos mais expressivos disso. Ao final, mesmo com a desconstrução narrativa desses episódios, todo o trajeto já havia sido construído e as pistas implícitas já tinham sido lançadas ao tabuleiro. O signo do incesto compõe um dos pecados mais graves dentro de uma lógica expressivamente marcada pelo pensamento católico, mas que remonta à tradição ática; sua ocorrência levaria, inevitavelmente, às ruínas e à destruição de todos aqueles com a marca desse mal.

As formulações imaginárias de um homem que viaja ao inferno, no entanto, não são

recentes, conforme se pode identificar na imagem 2, um texto que circulava pela Itália medieval, tido como uma das fontes de inspiração para Dante plasmar o seu Inferno. Afinal, as ideias que se têm sobre o submundo fazem parte de uma tradição cultural bem antiga, dado o fascínio que uma visita aos espaços construídos pelas narrativas religiosas tende a despertar no público. Como seria se o homem pudesse visitar um lugar nunca antes visitado e com quais consequências confrontar-se-ia na vida após a morte? Aí estão parte das respostas.

Figura 2_ São Paulo e o arcanjo Miguel



Fonte: REYNOLDS, Barbara, 2011.

Como se pode ver na imagem, já havia a concepção de uma ideia-claro, muito influenciada pelos dogmas religiosos- do que seria a dicotomia salvação/ punição. No canto inferior esquerdo, por exemplo, vê-se uma série de corpos sendo resgatados de um rio em fluxo contínuo e fazendo uma travessia por um portão. Voltamos às travessias redentoras. Logo ao lado dessa imagem, no canto inferior direito, vê-se uma oposição dialética: de um lado, a claridade angelical de figuras celestes; de outro, as sombras dos condenados, submetidos ao andar de uma criatura macabra e assustadora. Isso tudo leva a uma reflexão central a esta etapa do trabalho, quando as pontas podem, por fim, ser unidas: de onde vem o Mal? Certamente, é um debate profundo que, historicamente, apresenta-se como um grande

enigma tanto à filosofia, quanto à teologia. Lúcio Cardoso, ao elaborar situações-limite para seus personagens- especialmente, nas obras destacadas-, reúne todos os elementos vistos anteriormente. Culpa, transgressão, pecado fundem-se em um amálgama textual que conduz os leitores aos subterrâneos da alma humana. Pensemos, pois, no enigma do Mal.

Foram muitos os pensadores que problematizaram essa ideia, com base no que será visto a seguir. Santo Agostinho, Leibniz, Kant, Hegel são apenas alguns exemplos. Dentro dessas múltiplas perspectivas, interessa-nos, em especial, a percepção de Leibniz acerca de um mal metafísico como falha irreduzível da criatura enquanto tal. A pergunta central e comum a todos é: por que sucumbir a essa força? Para o filósofo alemão, a solução das contradições ao debate é, fundamentalmente, estética: “o contraste entre o bem e o mal é necessário para a harmonia do todo, assim como a combinação do silêncio e do som são necessárias à harmonia, na música” (RICOUER, 1988, p.10). Resgata-se, à luz dessa ideia de harmonia, o princípio de Nirvana desenvolvido por Freud, segundo o qual as forças das pulsões humanas também trabalhariam em busca de equilíbrio.

Na esfera do pensamento, então, esse conceito já se apresenta a partir de uma ótica antitética: o bem contra o mal; o silêncio contra o ruído; a luz contra a escuridão. Não é aleatória a tamanha importância que os textos cardosianos dão à ambientação de suas narrativas; existiria, de acordo com essa lógica, um território favorável à manifestação do Mal, eis o porquê de o próximo capítulo tematizar a importância do espaço. Lugares obscuros, parcialmente iluminados e silenciosos trariam esse clima ao mundo do subsolo. Mais uma vez, retoma-se a ideia de uma estética expressionista, uma vez que borrões plasmam-se à paisagem e conduzem a um mundo distorcido que se insere cruelmente na realidade, mas que, ao mesmo tempo, se distancia dela, tal qual uma imagem vista através de um vidro embaçado. Um dos exemplos disso é a própria mansão dos Meneses, um espaço abandonado, em ruínas, cujas salas e quartos apresentam-se sempre inundadas pela mais profunda escuridão, apesar das poucas velas acesas.

Ainda em relação à questão do Mal, é no olhar de Paul Ricoeur que encontramos o eixo analítico de maior interesse a esta pesquisa. O pensador, a quem essa discussão sempre foi tão cara, desenvolveu diversos trabalhos sobre o tema- um deles, por exemplo, sendo o fundamental *A Simbólica do Mal*, de 1960. Para esta análise, trataremos, especificamente, da obra *O Mal: um desafio à filosofia e à teologia*, conferência ministrada pelo filósofo na Universidade de Lausanne, em 1985. Para Ricoeur, o Mal é um problema a ser discutido nos planos do pensamento, da ação e do sentimento.

No plano do pensamento, ele identifica uma certa inviabilidade de se refletir sobre a

questão com as ferramentas reflexivas e intelectuais à disposição naquele momento histórico. Era um desafio que exigiria lógicas e formulações mais complexas do que se poderia alcançar. No plano da ação, o pensador entende Mal enquanto sinônimo de violência. Por intermédio de um trabalho ético e político, os estímulos à violência poderiam ser contornados e, conseqüentemente, o Mal que subjaz a eles também seria eliminado. No âmbito do pensamento, é proposta uma tentativa de superação da tese do mal como punição e da revolta contra Deus. Crer em Deus, apesar do Mal, conforme ele próprio explica:

O que fornece o caráter enigmático ao mal é a nossa posição de colocarmos, numa primeira aproximação, sob um mesmo, pelo menos na tradição judaico-cristã do Ocidente, fenômenos tão díspares como o pecado, o sofrimento e a morte. Pode-se mesmo dizer que é na medida em que o sofrimento é constantemente tomando como ponto de referência que a questão do mal se distingue da do pecado e da culpabilidade. Antes então de dizer o que, no fenômeno do mal cometido e no do mal sofrido, aponta na direção de uma enigmática profundidade comum, é preciso insistir na disparidade desse princípio. No rigor do termo, o mal moral- o pecado em linguagem religiosa- designa o que torna a ação humana objeto de imputação, de acusação e de repreensão. (RICOEUR, 1988, p. 23).

Vê-se que RICOEUR, em sua fala, organiza todos os vetores sobre os quais se pensou ao longo deste capítulo: a culpa, o pecado e o sofrimento. Para o pensador, o que ele chama de mal moral ganha o signo de pecado, quando estruturado a partir da lógica religiosa. Inicialmente, buscamos trabalhar a ideia de como se forma um senso de culpabilidade, a partir do processo de subjetivação religiosa. O fato de Lúcio Cardoso ser categorizado como um romancista católico, certamente, não cumpre um papel secundário nessa observação. O subsequente sofrimento das mentes consumidas pela culpa está ligado, intimamente, a uma sensação de deslocamento na busca por redenção e por salvação- daí o direcionamento à pulsão de morte.

Quando se pensa na ideia de um homem inacabado, retomando o protótipo de Bakhtin e de Pondé, deve-se levar em consideração exatamente esta travessia: a jornada de redenção de sujeitos incompletos, em busca de formas de ressignificar e de lidar com os seus vazios existenciais. Tal tarefa, entretanto, não é fácil. Ao contrário. Afinal, são percursos marcados pela linha limítrofe e fronteira entre o que se entende por bem e mal, duas categorias estéticas e morais que têm forte apelo dentro do pensamento das massas.

O nome dado à trilogia inconclusa do autor mineiro (*A luta contra a morte*) também não deve e não pode ser negligenciado. O fato de nunca tê-la terminado pode servir de base para o pensamento de que essa foi uma questão que, direta ou indiretamente, sempre lhe assombrou. Foi um símbolo recalcado que pairou sobre sua obra, ecoando pelos diversos textos que tematizaram a relação do homem com Deus. A luta contra a morte é algo

inevitável, dada a certeza de nossa finitude. O homem do subsolo- inacabado por natureza- adquire certa consciência dessa premissa inabalável, o que o coloca, de certa forma, em um entrelugar diferenciado. Um limbo, pode-se dizer. Capaz de observar mais atentamente os vetores de seu desejo, é marcado fortemente pela culpa advinda de questionar o senso comum, mas de estar inserido nele e de, com ele, não conseguir romper plenamente. A desordem nas narrativas aqui trabalhadas mostra exatamente isso, conduzindo-nos por labirintos de paixões proibidas, desejos suprimidos e ressentimentos.

É o ressentimento, aliás, que nos conduz de volta a Dostoiévski e à subjetivação do homem do subsolo. Em estudo aprofundado sobre o tópico, é a psicanalista Maria Rita Kehl a responsável por oferecer um olhar bastante enriquecedor. Para ela, “a hipótese freudiana é de que fantasias parricidas inconscientes teriam feito o escritor russo um típico delinquente por sentimento de culpa, presa do masoquismo moral que o conduzia ao crime e ao castigo até que conseguisse libertação da angústia.” (KEHL, 2015, 228). Esta é a chave de interpretação: a escrita como uma forma de libertação de um sentimento de angústia advindo da culpa. Ainda para Freud, é extremamente perigosa a relação entre a realidade e cumprimento de certos desejos reprimidos. Raskolnikov, personagem de *Crime e Castigo*, é o símbolo perfeito para esse sujeito. Ele tem plena consciência do que crime que cometeu. Mesmo depois de se entregar à polícia, segue adotando uma postura afastada dos companheiros de prisão, “que lhe parecem ridículos em sua ânsia de viver uma vida mesquinha e sem brilho” (KEHL, 2015, p. 231). Resta, com isso, a reclusão no subsolo. Ainda para a psicanalista:

A “força do desejo” que sustenta precariamente em Raskolnikov uma confusa autorização de ir além dos “outros” sem lhe dizer *aonde* ir- daí a inutilidade de seu crime- ressurgem no “homem do subterrâneo” criado por Dostoiévski quatro anos mais tarde. Este personagem parece um desenvolvimento radical de Raskolnikov: sabendo-se fraco, incapaz de executar grandes vinganças contra os que o oprimem, o autor fictício das *Memórias do Subsolo* escolhe ser doente e mau. Sua doença é sua consciência. (KEHL, 2015, p. 233).

A consciência adoece. E são essas as palavras que abrem não só este segundo capítulo, mas também a obra *Memórias do Subsolo*, de Dostoiévski: “Sou um homem doente...Um homem mau”. No processo de subjetivação detalhado ao longo das páginas desta parte do trabalho, foi possível identificar como que determinados sentimentos, como a culpa, são capazes de consumir um indivíduo. O homem que habita as zonas obscuras do subterrâneo é aquele que carrega consigo uma consciência atormentada; é alguém que reconhece a própria inadequação diante do mundo e se enclausura diante da inabilidade de lidar com a própria angústia.

Também conforme vimos, essa é uma construção estética sempre marcada por estruturas dicotômicas: a pulsão de morte contraposta à de vida; o pecado e a salvação; o bem e o mal. O homem inacabado surge, então, dessa zona fronteira da experiência. Está, a todo momento, no limite de si e em contato com situações que o colocam em confronto com o que há de mais brutal dentro dele mesmo. Eis o conflito. Os personagens do imaginário mineiro de Lúcio Cardoso, muito para além dos recônditos profundo das Minas, trazem consigo a marca da angústia, da culpa e do desejo inalcançável pelo preenchimento de suas falhas. É o caso visto nas confissões de Ana, na reclusão de Timóteo e na morte de Nina, personagens cujas travessias serão de fundamental importância para a próxima etapa do estudo. Cada um deles é construído a partir da ótica do local ao qual estão vinculados e que internalizam em sua formulação subjetiva. Ana é uma casa em ruínas; Timóteo esconde a própria monstruosidade na escuridão da prisão de seu quarto; Nina, a estrangeira carioca, é um elo disruptivo que chega ao interior e que traz consigo a desordem dos valores morais da cidade grande. É essa a relação que mais nos interessa.

Ainda nessa perspectiva antitética, vale a lembrança de que, mesmo qualquer movimento de *catábase* e de descida ao submundo implica, necessariamente, um movimento contrário de *anábase* em direção a zonas superiores. É caso, por exemplo, da ascensão de Dante ao Paraíso, no terceiro volume de *A Divina Comédia*. Entretanto, tal movimento não é simples, imediato ou, até mesmo, garantido. Antes dessa subida, no entanto, é preciso que pensemos em uma cartografia mais detalhada desse subsolo, por onde se espacializam as culpas, as dores e as transgressões. Entendida a composição identitária desse homem, chega o momento de lançarmos um olhar mais atento para os lugares por onde transita, o que nos conduzirá ao capítulo seguinte. Se a *catábase* leva-nos ao subsolo, onde nos deparamos com homens inacabados, pensemos no subterrâneo mineiro recriado em *Crônica da Casa Assassina* como um microcosmos dessas regiões inóspitas. A mansão em decadência dos Meneses recria o inferno. Ela é o próprio Inferno.

Abandonemos, pois, as esperanças e atravessemos esses portões.

3 ENTRE AS PAISAGENS DO SUBSOLO

Traçado o perfil do homem do subsolo no segundo capítulo, é preciso, agora, entender melhor como se engendram os espaços por onde ele transita. Afinal, se existe uma forte relação psicológica entre o sujeito e o seu habitat, cabe um olhar mais atento a tais construções estéticas- não por um viés plenamente determinista que condiciona o homem ao meio, obviamente. Tal visão tende a ser extremamente simplista. A ideia é entender a importância fundamental que a construção do espaço assume, enquanto uma categoria narratológica, nos textos de Lúcio Cardoso, na medida em que se apresenta como o eixo norteador entre os personagens e a paisagem ao seu redor. É Michel Foucault que pensa essa categoria sob uma nova ótica, à qual este presente trabalho está vinculado. A saber:

De qualquer forma, creio que a inquietação de hoje se refere fundamentalmente ao espaço, sem dúvida muito mais que ao tempo; o tempo provavelmente só aparece como um dos jogos de distribuição possíveis entre elementos que se repartem no espaço. Ora, apesar de todas as técnicas nele investidas, apesar de toda a rede de saber que permite determiná-lo ou formalizá-lo, o espaço contemporâneo talvez não esteja ainda inteiramente dessacralizado. (...) E talvez nossa vida ainda seja comandada por um certo número de oposições nas quais não se pode tocar, as quais a instituição e a prática ainda não ousaram atacar: oposições que admitimos como inteiramente dadas: por exemplo, entre o espaço privado e o espaço público, entre o espaço da família e o espaço social, entre o espaço cultural e o espaço útil, entre o espaço de lazer e o espaço de trabalho; todos são ainda movidos por uma secreta sacralização. (FOUCAULT, 1984, p. 413).

Com base na premissa defendida pelo filósofo, chegamos a um ponto de central interesse a este capítulo: uma visão mais ampla do que se entende enquanto espaço narrativo e de seus desdobramentos. Muito para além do trabalho com a categoria do tempo, é o uso espaço enquanto um elemento dinamizador do enredo que nos interessa. O que ele chama de espaço da família, da sociedade e da cultura, por exemplo, será elemento basilar à discussão aqui proposta. Nesse sentido, resgata-se a ideia da catábase vista anteriormente, pois ela nos conduz a zonas obscuras e, simbolicamente, expressivas durante toda a trajetória desta dissertação.

Os mundos engendrados por Lúcio Cardoso têm, simultaneamente, uma forte ligação com o real e um grande distanciamento dele. Há uma certa atmosfera onírica, opaca e embaçada, extremamente sinestésica, que se articula a partir dos jogos antitéticos elaborados pelo autor: “Já não arrumava a casa como nos primeiros tempos (...) os móveis iam adquirindo uma cor mofada, vagamente gordurosa, enquanto as plantas secas, devoradas pela

soalheira, minguavam lentamente nos vasos esturricados.” (DP, p. 15). A imagem das folhas secas e de objetos mofados são as mais representativas da decadência e do declínio inerente ao subsolo, como se observa nesta descrição:

E de onde vinha esse prestígio, que poder garantia a essa mansão em decadência o seu fascínio, ainda intato com uma herança poética que não fora roída pelo tempo? Seu passado, exclusivamente seu passado, feito de senhores e sinhazinhas que haviam sido tios, primos e avós daquele Sr. Valdo que agora ia ao meu lado- Meneses todos, que através de lendas, fugas e romances, de uniões e histórias famosas, tinham criado a “alma” da residência, aquilo que, incólume e como suspenso no espaço, sobreviveria, ainda que seus representantes mergulhassem para sempre na obscuridade. (CCA, p. 259).

A casa tinha uma alma, instalada geração após geração, mesmo que seus habitantes fossem jogados à mais profunda escuridão. Por meio das travessias existenciais, pode-se chegar ao Inferno. Nos romances cardosianos aqui estudados, os sentimentos de culpa e de transgressão são incorporados à atmosfera lúgubre de cada cenário e se especializam pelas narrativas, acarretando um contorno e uma riqueza visual muito bem pensados. Não à toa, conforme trabalhado no primeiro capítulo, essa mesma potência pictórica ganhou força com as telas pintadas pelo escritor mineiro no período após o derrame. Pode-se dizer, então, que os mesmos jogos de cores, luzes e sombras, tão marcantes à pintura de viés expressionista do autor, também tiveram lugar em suas narrativas, que se situam em ambientes à meia luz e obscuros, tal qual qualquer subterrâneo: “A luz era fraca- sempre foi um dos defeitos fundamentais da Chácara.” (CCA, p. 300). Nasce, daí, um parâmetro estético do subsolo, que se plasma a todos aqueles que transitam por ele.

Neste capítulo, a ideia é traçar um mapeamento de tais paisagens, demonstrando como se dá a relação dos homens inacabados com elas. Para isso, apresentam-se dois vetores de grande importância: o espaço da casa e o da cidade. A mesma cidade fictícia de Vila Velha, por exemplo, percorre três das principais obras do autor- *Dias Perdidos*, *Crônica da Casa Assassinada* e o romance póstumo *O Viajante*. Em todas elas, há uma relação disruptiva entre a cidade e o sujeito, que se apresenta como um estrangeiro em seu próprio lar e deslocado de si mesmo; o fio condutor que liga esses três espaços literários será analisado mais detidamente adiante neste trabalho. Por enquanto, cabe pensar na imagem da casa em si. Voltemo-nos à mansão dos Meneses para isso.

A metáfora de uma casa em ruínas e decadente, no caso da *Crônica da Casa Assassinada*, é o emblema máximo do processo pelo qual passam os personagens, uma vez que traz, nas suas estruturas internas, o signo do declínio, como se vê nas inúmeras descrições ao longo do livro: “Mas a imagem da casa lacerada, como se fosse um corpo vivo, não me

saía do pensamento.” (CCA, p. 256). A dita casa assassinada é, sim, o personagem central e principal do romance; é um corpo vivo que pulsa, por onde percorrem os seus habitantes tomados pela dor de existir e pela morte que paira ao seu redor.

Dos destroços e espólios que ficam pelo caminho, emergem questões sociais, políticas e culturais, de acordo com o que veremos a seguir. Das fendas que se abrem a partir das rachaduras, a ideia da casa passa a ser engendrada por uma estrutura antitética- e, essencialmente, heideggeriana, conforme veremos logo abaixo- dos pares tudo/nada, cheio/vazio, claro/escuro, vida/morte. E é justamente nesse entre-lugar de atrito que nasce um sentimento angustiante de estar no mundo, que começa a se impor aos indivíduos como tal. A angústia, diferentemente do que se pensa, não surge do contato com o suposto vazio da experiência. Pelo contrário. É o *Dasein*, segundo linguajar do filósofo alemão, dialogando com o próprio mundo, com todo o estranhamento e com toda a dor que lhe cabe. Viver é perigoso, ensinou Riobaldo nas travessias das pequenas grandes veredas de seu sertão. Esse é o olhar do homem inacabado, que, por meio das fendas da existência, coloca-se no mundo. Esclarece-nos a professora Ligia Saramago, especialista no estudo das relações entre a filosofia de Martin Heidegger e o espaço:

Essa abertura do mundo não se traduz, portanto, em alguma forma de “restituição” de seu caráter familiar ou na recuperação de uma base confiável que então se fragmentou: a abertura do mundo que se consoma na indeterminação própria da angústia é marcada, antes, por um sentir-se **exilado** em sua própria casa, ou melhor, um sentimento de não estar em casa, sentindo-se como um estranho num mundo supostamente familiar. (SARAMAGO, 2008, p. 114, grifo meu).

Por isso, é importante entender a relevância da projeção imagética que se tem de uma casa, enquanto parte constituinte da subjetividade de alguém, para entender como que a sua destruição arquitetada, também, outros processos identitários. Está em Gaston Bachelard, no seu *A Poética do Espaço*, a principal linha de orientação para esta sequência do estudo. Por meio da *topoanálise*- ou seja, do estudo psicológico sistemático dos locais de nossa vida íntima-, será possível traçar as linhas paralelas entre os Meneses e a construção da velha Chácara em que vivem. Antes disso, voltemos a alguns pressupostos heideggerianos.

Em *Os problemas fundamentais da fenomenologia*, de 1927, tematizando as possibilidades do discurso poético, Heidegger faz uma belíssima alusão a Rilke- mais especificamente quando este faz uma descrição de uma solitária parede interna, única remanescente de uma casa demolida. Heidegger diz que “são primeiramente as coisas, não como tais, tomadas isoladas, mas enquanto intramundanas, onde e partir das quais

encontramos a nós mesmos” (SARAMAGO, 2008, p. 136). Diante dessa parede abandonada, então, é onde nasce o encontro do homem consigo mesmo. A passagem diz, fundamentalmente:

Contudo, o inesquecível eram as paredes em si. **A obstinada vida desses quartos não se deixara aniquilar.** Ainda estava ali, prendia-se aos pregos restantes, estacionava num palmo de soalho, acocorava-se debaixo dos cantos onde sobrava um pouco de intimidade (...) E dessas paredes, outrora azuis, verdes e amarelas, emolduradas pelas fendas das paredes divisórias desmornadas, erguia-se o halo dessa vida, um halo obstinado, pesado, sufocante, que nenhum vento dissolvera ainda. (RILKE, 1996, pp. 33-35, grifos meus).

“A vida desses quartos não se deixara aniquilar”. Mesmo após a destruição, a vida segue pulsando, ainda que rastejante pelo subsolo. O ser-no-mundo, nas palavras do próprio filósofo salta em nossa direção a partir das coisas. Ainda para Heidegger, “o poeta é capaz não apenas de ver este mundo original (...), como Rilke também compreende o que há de filosófico no conceito da vida” (HEIDEGGER, 1975, pp. 246-247). Aplicando-se, portanto, essa reflexão a este trabalho, percebe-se que as paredes da Chácara trazem em si a mesma vida a qual Rilke recria- e à qual Heidegger se remete posteriormente.

Da destruição com a qual se confronta a antiga mansão, ficam os espólios da memória, da experiência e, por fim, do mundo. Esse processo de estruturação é extremamente complexo, de múltiplas facetas, não se limitando apenas à condenação da dor do passado, que se finca no presente. Ao contrário. Ela é, eternamente, condenada a ser e a não ser, desvelando-se somente a quem estiver disposto a ver suas cicatrizes e a ouvir os silêncios da sua história, construída após anos e anos junto à trajetória da família que lá reside.

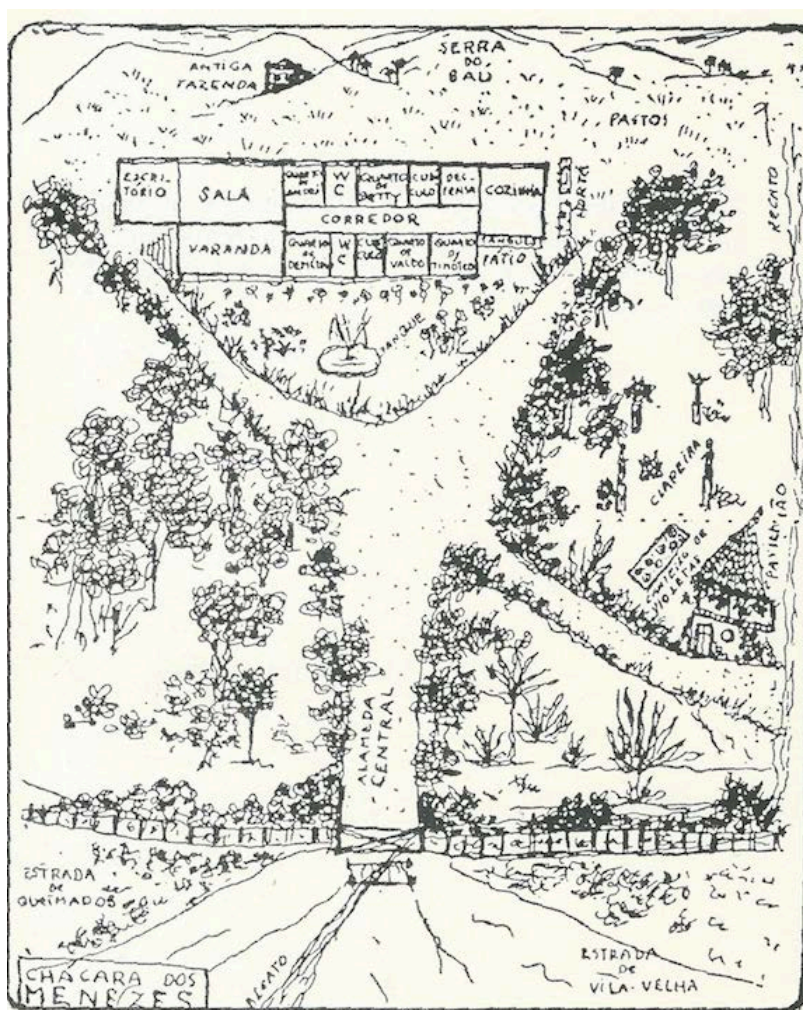
Eis o porquê de ser tão necessária a análise dos aspectos espaciais da Chácara que dá vida ao romance em questão. Inclusive, esse é um dos pontos que faz que com que, logo nas primeiras páginas de uma recente edição da obra, sejamos confrontados com uma planta da propriedade. É ela que guia o leitor pelas páginas e pelos portões, dando um outro significado à experiência da leitura, demonstrando o valor que é dado a esse elemento no decorrer do texto, segundo indica a Figura 3 a seguir.

A descrição detalhada e direcionada dos cômodos é algo que chama atenção na imagem. Entre a serra e os pastos ao fundo, fica evidente a imponência do terreno, por onde se espalham o jardim, a antiga fazenda, a horta e outros locais. À medida que avança ao longo da alameda central, o leitor é deslocado para um mundo à parte. No que concerne à organização da casa em si, os pontos de maior validade à pesquisa, certamente, são o quarto de Timóteo, próximo ao pátio e à cozinha, e o Pavilhão, no canto médio direito do mapa, bem

afastado da casa. Eles são dos polos que concentram em si as ações mais fundamentais do romance, apresentando-se como locais de grande riqueza simbólica. Ambos, na sua escuridão e perversão, alocam os despejos da família e fazem vir à tona os desejos mais profundos e recalçados das pessoas.

O mesmo Pavilhão, inclusive, berço de um suposto incesto entre André e Nina, é descrito da seguinte forma pelo rapaz: “Confesso que me sentia fortemente intrigado, pois o Pavilhão, uma velha construção de madeira, achava-se condenado há muito tempo, e ninguém mais ousava penetrar em seu interior, dominado pelos ratos e pelas baratas.” (CCA, p. 281). Não à toa está deslocado para um plano distante no terreno e em uma parte inferior à casa. À luz dessa planta, cabe entender um pouco mais a fundo a importância da formulação desse imaginário.

Figura 3_Planta da chácara dos Meneses



Fonte: CARDOSO, Lúcio, 2002.

A casa é o nosso primeiro contato com o mundo, é o primeiro lugar em que, teoricamente, se desenvolve a noção de acolhimento e de proteção. É o nosso primeiro universo, o qual carregamos para toda a vida. Este, inclusive, é um exercício bastante comum na psicanálise: pedir para que crianças desenhem suas casas. A partir dessas representações- muitas vezes, tortas e rudimentares-, vêm à tona “os sonhos mais profundos em que elas desejam abrigar sua felicidade” (BACHELARD, 1974, p. 84).

Se felizes, os desenhos das crianças tendem a ser de cores vibrantes e de traços dóceis. Se infelizes, a casa adota uma atmosfera sombria e melancólica, com traços pesados e disformes. No lar, supostamente, sentimo-nos seguros. Nele, quando transposto à literatura, “veremos a imaginação construir ‘paredes’ com sombras impalpáveis, reconfortar-se com ilusões de proteção- ou, inversamente, tremer atrás de grossos muros, duvidar das mais sólidas muralhas” (Ibid., p. 25). Lá, surge um ponto de convergência das forças do pensamento, da imaginação e dos devaneios do homem. São, no final de tudo, espaços silenciosos, reflexo, muitas vezes, de nossa própria solidão; “e todos os espaços das nossas solidões passadas, os espaços em que sofremos a solidão, desfrutamos a solidão, desejamos a solidão, comprometemos a solidão, são indelévels em nós” (Ibid., p. 29). Os espaços das nossas vivências estão, definitivamente, inscritos em nós.

Em *Crônica da Casa Assassinada*, ouve-se o silêncio brutal que ecoa pela escuridão de quartos e salas à meia-luz de uma atmosfera sufocante. Por esses corredores, corre o sangue de uma família em decadência. “Essas pedras argamassam toda estrutura interior da família, são eles Meneses de cimento e cal, como outros se vangloriam da nobreza que lhes corre na veia” (CCA, p. 110). Ouve-se, junto a isso, o leve pulsar da vida que se esconde e rasteja por esse subterrâneo, em busca de brechas por onde tenta inutilmente passar: “Ah, nestes lugares fechados, nestas residências de província onde se constituem pequenos centros da vida, somos muito poucos, e os acontecimentos muito raros, para que deixemos escapar assim qualquer frêmito de existência que surja diante de nós” (CCA, p. 164).

A casa está para os Meneses, assim como a vida está para o homem, daí a premissa de ela ser um pequeno centro da vida, tal qual indica o fragmento destacado anteriormente. A antiga chácara da família é um microcosmos representativo do mundo; em certa medida, ela é o mundo. “Decerto a casa é a mesma, com sua varanda, suas colunas, seus quartos e todo o poderoso mundo vegetal que a rodeia. E se dela subtraíram alguma coisa essencial- a **alma**, talvez- nem por isto modificou sua fria estrutura de pedra e cimento” (CCA, p. 370, grifo meu). Transitamos, com um leve caminhar, que faz ranger as tábuas, por estruturas antigas de madeira, salas vazias e quadros empoeirados, claras evidências de um passado que se perdeu

nas esquinas da memória. Nos romances do subsolo, “destaca-se a presença de objetos que, desconcertados pelo furacão do tempo, transformam-se em ruínas jogadas no depósito” (PRATES, 2000, p. 144). É nesse mundo de destroços por onde transitamos quando se inicia tal jornada.

Há, é claro, as criaturas que lá habitam, cujas vozes longínquas são ouvidas como se nos debruçássemos diante de um fosso. “Baratas e ratos transitavam sofregamente pela escuridão- e durante um minuto, imóvel, ouvi todo aquele prodigioso concerto, e pressenti, ao vivo, o poderoso hálito de morte que vagava naquele lugar” (CCA, p. 282). Segundo Antônio Dimas, uma das (muitas) chaves interpretativas para esse romance está justamente no fato de observarmos o antagonismo entre a casa principal e o Pavilhão, “local de encontros fortuitos, ou a própria construção, em **desnível**, da moradia que abriga seus habitantes” (1985, p. 27, grifo meu). Aquela parte da casa era amaldiçoada, sobre a qual pouco se falava. Segundo o próprio André: “Aquela parte da Chácara- o Pavilhão- sempre me parecera um lugar condenado, a que ninguém se referia.” (CCA, p. 358) Para o jovem, a construção era sempre referida como “lá” ou “lá embaixo”, nunca com o nome oficial. Faltava-lhes coragem. Descendo, então, a zonas subterrâneas dessa casa minada, deparamo-nos com os medos e todos os desejos reprimidos dos seus residentes. Para Marta Cavalcante de Barros:

Os Menezes, na verdade, não buscam compreender-se, aceitar suas paixões e desejos para exteriorizá-los e com isso melhor agenciá-los. Ao contrário, realizam uma forte repressão contra a sua natureza. A casa dos Menezes é como a mente humana, que escondem suas faltas, criando defesas, reprimindo desejos. Mas o reprimido sempre retorna; reaparece para buscar vazão, e, se não a encontrar devido à força da violenta repressão, busca meios indiretos e daí sintomáticos, que são sinais de doença, tão marcantes no romance. (BARROS, 2002, p. 84).

É exatamente isto: a total incapacidade de dominar suas paixões e seus desejos, diante de uma repressão impositiva, leva ao surgimento de uma violência brutal e de um sofrimento extremo. E é esse mesmo impulso violento que estimula o inevitável retorno de sentimentos recalçados. Entretanto, vale pensar que há lugares específicos em que se concretiza a transgressão moral; ela não se dá à luz do dia, por exemplo. É preciso da escuridão que a tente encobrir de alguma forma. São justamente esses locais que nos interessam. Com isso em mente, chega-se à conclusão de que a escolha por encenar as ações do enredo no espaço específico de uma cidade do interior, certamente, não é aleatória, pois são cenários que ainda trazem uma marca muito forte das estruturas de um pensamento conservador, moralista e opressor. Trabalharemos isso melhor a seguir.

Para entender melhor as bases de tal opressão, é preciso ouvir as vozes das duas figuras mais emblemáticas da trama: Nina e Timóteo Meneses. Quando pensados a partir do eixo analítico proposto no início deste capítulo, em relação ao espaço da casa e da cidade, ambos apresentam-se como grandes elos de ruptura. É inegável que tal deslocamento está, fundamentalmente, ligado às questões de gênero. A homossexualidade de Timóteo, grotesca aos olhos do conservadorismo e do machismo dos irmãos, deslocou-o para um mundo de sombras no seu quarto-prisão. Nina, a estrangeira carioca, trouxe os ares imorais da cidade grande ao interior, daí a sua queda; a mulher, tal qual Pandora, é o signo da própria destruição. Para chegar a esses dois pontos específicos, todavia, faz-se necessário um recuo teórico, no sentido de compreender mais a fundo as estruturas do pensamento patriarcal, ainda tão marcante hoje, e os seus desdobramentos na vida desses dois personagens.

Sem dúvida, a decadência do patriarcado interiorano brasileiro, nitidamente representada no romance, está ligada à ascensão de uma cultura citadina no Brasil, conforme aponta estudo do teórico Jessé Souza acerca de duas obras de Gilberto Freyre, *Casa-Grande & Senzala* e *Sobrados e Mucambos*. Tal visão leva-nos de volta ao século XIX, momento em que se iniciam transformações morais no comportamento social, com novas modas de vestir, de falar, de ações públicas, à luz de um ideal civilizatório imposto pela cultura europeia. De acordo com Jessé Souza:

O embate valorativo entre os dois sistemas é a marca do Brasil moderno, cuja genealogia Freyre traça em *Sobrados e mucambos* com uma maestria exemplar. Nesse novo contexto urbano, o patriarca deixa de ser referência absoluta. Ele próprio tem que se curvar a um sistema de valores com regras próprias e aplicável a todos, inclusive à antiga elite social. O sistema social passa a ser regido por um código valorativo crescentemente impessoal e abstrato. A opressão tende a ser exercida agora cada vez menos por senhores contra escravos, e cada vez mais por portadores de valores europeus, sejam eles de qualquer cor- efetivamente assimilados ou simplesmente imitados-, contra pobres, africanos e índios. (SOUZA, 2017, p. 60).

O pensamento proposto pelo teórico é bastante relevante, especialmente, quando trata das mutações por que passa o patriarcalismo no processo de “modernização” do país, agora submetido a forças invisíveis do mercado. Na verdade, apesar das mudanças indicadas, a essência dessas estruturas de pensamento ainda está ligada ao conservadorismo e ao preconceito, que passa a se manifestar de diferentes formas. A opressão, portanto, não se limita a pobres, africanos e índios, conforme indica o autor, e sim a qualquer um que simbolize uma ameaça aos valores tradicionais do conservadorismo. Desordenar tais estruturas fixas, além de algo incômodo para muitos, é perigoso.

Para Souza, o espaço pode, sim, ser um elemento forte na transmissão e na propagação de ideologias, segundo o que ele mesmo complementa: “Da casa-grande e senzala, depois sobrados e mocambos, e, hoje em dia, bairros e condomínios burgueses e favelas, as acomodações complementares ficam cada vez mais raras” (Ibid., 2017, p. 60). A organização espacial, em domínios exclusivos nada mais é do que a corroboração de domínios excludentes. Surgem, com base nisso, as seguintes indagações: quem se exclui e por quê?

No caso de Timóteo, por exemplo, o quarto é a sua própria sepultura. Ele é submerso na escuridão de seu quarto, prisioneiro das suas próprias possibilidades e soterrado em seus escombros pessoais. Isolado de si e do mundo, estagnado nesse universo, o personagem passa por um processo zoomórfico, acompanhado pelas descrições horrorizadas de Nina:

Arrastou-me para junto da janela e então pude vê-lo claramente: seu aspecto era tão estranho que me senti paralisada. Não era mais aquele que eu conhecera, mas o que se poderia chamar de um exagero daquele, um excesso de exagero, uma caricatura. Monstruosa talvez, não havia nenhuma dúvida, mas extraordinariamente patética. Os olhos, sempre vivos, haviam desaparecido sob uma massa flácida, de cor amarela, que lhe tombava sobre o rosto em duas dilatadas vagas. Os lábios, pequenos, estreitos, mal deixavam extravasar as palavras, num sopro, ou melhor, num assovio idêntico ao do ar que irrompe de um fole. Naturalmente ainda conservava seu aspecto feminino, mas de há muito deixara de ser a grande dama, magnífica e soberana. Era um rebotalho humano, decrépito e enxundioso, que mal conseguia se mover e que já atingira esse grau extremo em que as semelhanças animais se sobrepõem às humanas (...) Meu pobre Timóteo. (CCA, p. 214).

Alguém que sempre viveu nas sombras, certamente, causa grande espanto quando colocado diante da luz. O aspecto feminino e a vivacidade do olhar, com o passar do tempo, deram lugar a uma figura decrépita, decadente e com traços animalizados. É uma aberração. Ele próprio diz isso: “É esta a única liberdade que possuímos integral: a de sermos monstros para nós mesmos.” (CCA, p. 59). O personagem centraliza tudo o que a visão do patriarcado e as tradições conservadoras abominam; é um mal que precisa ser aniquilado. Seu maior pecado é ser quem é. Para os irmãos, um desgosto. Para a cidade, um pária.

Não à toa, é o único personagem cuja voz não é recriada diretamente a partir dos títulos dos capítulos: há os diários de André, de Betty, as confissões de Ana, os depoimentos de Valdo, mas nada em referência a Timóteo. Para o tradicionalismo do sangue dos Meneses, sua sexualidade não passa de uma vergonha a ser escondida: “Foi a isto que eles reduziram o meu gesto, Betty. Transformaram-no na mania de um prisioneiro, e estas roupas (...) apenas adornam o sonho de um homem condenado.” (CCA, p. 59). Ele próprio reconhece estar condenado a uma existência miserável; era um ser aprisionado às amarras das tradições de sua família, algo que, possivelmente, não está muito longe da própria história de Lúcio Cardoso,

um autor cuja obra foi condenada ao esquecimento. O Mal, de acordo com a matriarca Danana de Lara, “estava arraigado na ruindade dos Meneses antigos, que haviam envenenado o ambiente da casa.” (CCA, p. 71). O ambiente, pois, é tóxico e contamina todos aqueles que por ele circulam. É uma espécie de contágio metonímico, de acordo com o que veremos logo a seguir.

Ao longo dos capítulos, vê-se que Timóteo sempre é narrado a partir de um olhar que lhe é estranho, de uma voz que não é necessariamente a sua. A fala dele é- ou tenta ser- usurpada e abafada, assim como acontece ainda hoje com tantos homossexuais, travestis e transexuais. Ainda assim, sua presença é fincada à chácara. Mesmo aprisionado no quarto escuro, sua existência segue sendo imposta aos irmãos apesar da vergonha, apesar do medo, apesar do ressentimento. Neste trabalho, então, é essa fala oprimida que mais vale. O que ouvimos quando atentamos para a escuta daqueles que lutam por seus direitos e pela autoafirmação de sua identidade?

Quando se resgata a ideia de um romancista católico, explorada no segundo capítulo, essas críticas ficam ainda mais nítidas. A questão da homossexualidade, enquanto um eixo de representação do Mal e do pecado, apresenta-se como uma das mais graves transgressões e demanda algum tipo de instância punitiva. O quarto do irmão negligenciado, dessa forma, é uma prisão, daí a necessidade de se entender a construção ficcional do espaço como uma maneira de corroborar determinados pressupostos ideológicos. “construída sobre um declive, a Chácara, muito alta do lado da varanda, ia baixando até o quarto do Sr. Timóteo, o último da escala, e que fazia parede-meia com a cozinha, naturalmente a parte menos elevada da construção.” (CCA, p. 144). Deparamo-nos com um calabouço subterrâneo. O cárcere, nesse caso, ganha um contorno estético bem específico, que se modela à narrativa de forma bem emblemática. O espaço obscuro do cômodo abriga um prisioneiro cumprindo a pena pela transgressão do seu suposto pecado. Movido por essa angústia, é tomado pelos estímulos da pulsão de morte e, no excesso, busca a própria destruição, conforme observa Betty:

Não sei se já disse que o Sr. Timóteo- que começava a beber com certo exagero, talvez para fugir à causticante monotonia de sua vida entre aquelas quatro paredes, talvez por um motivo mais secreto e mais triste, um suicídio lento- engordava a olhos vistos, e os ricos e extravagantes vestidos que haviam pertencido à sua mãe, e que tanto lustro haviam dado outrora à crônica social da Chácara, estouravam agora pelos cantos, rompiam em cicatrizes, esgarçados entre lugares onde o excesso já torneava as primeiras e irremediáveis deformidades... (CCA, p. 120).

Vê-se, com esse fragmento, a função dos objetos no sentido de reforçar o teor metonímico dessas narrativas e a destruição a que elas estão associadas. No caso, aparece um

vestido que, em outras épocas, representava os tempos áureos da família, quando usado pela matriarca; hoje, restam-lhes os rasgos e a sujeira. A decadência é uma marca que se inscreve em tudo e em todos. No entanto, por mais que Timóteo seja tido como uma deformidade e por mais que se tente oprimir a subjetividade humana, é inevitável o seu transbordamento. Mais uma vez, retoma-se a ideia de retorno do recalcado, conforme trabalhado por Lacan. E, mais uma vez, os objetos ganham força nessa composição. Aquilo que tentamos suprimir ou negar com todas as nossas forças, em algum momento, acaba vindo à tona. É esse o caso. Na ocasião do funeral de Nina, Timóteo emerge das sombras, do quarto à sala, quase como que uma caricatura de si mesmo, chocando os irmãos e todos aqueles no recinto. A sala, afinal, sempre foi um local pensado simbolicamente para reunir a família. Quando entra no recinto, está com um antigo vestido florido da mãe e muitas joias, conforme narra o olhar perplexo de Valdo Meneses:

Timóteo era como a própria caricatura do mundo que representavam- um ser de comédia, mas terrível e sereno. Vestia-se com qualquer coisa que não se poderia chamar de vestido, mas que fora um vestido- quando, em que época, em que bailes- e que agora, cor desbotada de malva, esgarçava-se em remendos colados às pressas, e de fazendas de tons e panos diferentes. Trazia os braços e o pescoço juncados de pulseiras e de colares- pulseiras e colares que eu não sabia de onde havia desenterrado, mas que evidentemente eram joias de família, conservadas em arcas e baús, entre linhos e sedas estrangeiras, miradas e remiradas pelos parentes cobiçosos, e que agora resplandeciam, puras, sobre aquele corpo que tantos julgavam marcado pela ignomínia. (CCA, p. 503).

Valdo descreve com repulsa e vergonha a cena, atônito diante do que presencia, já o transbordar de seu irmão traz à sala tudo aquilo o que sua família tentou esconder durante tanto tempo. No entanto, para que a relação recalque/ transbordamento fique ainda mais clara, é válido voltar aos estudos de Michel Foucault, em *História da Sexualidade*, no sentido de entender como, historicamente, a sexualidade foi pensada sob o signo da interdição. Desde cedo, crianças não são orientadas a tentativas de compreensão profunda- ou, minimamente, esclarecedora- sobre o tema. Se Timóteo causa vergonha em sua família, claro, é porque há um imaginário coletivo por trás que reforça determinados padrões conservadores e moralistas. Para o pensador francês, existe uma relação entre poder, saber e sexualidade; a proibição e a repressão do sexo fazem com que o próprio ato de falar sobre ele seja, sim, uma transgressão deliberada. Quando o irmão rejeitado pelos Meneses sai do quarto, então, acaba rompendo o confinamento ao qual foi condenado. Para o filósofo:

Se a repressão foi, desde a época clássica, o modo fundamental de ligação entre poder, saber e sexualidade, só se pode liberar a um preço considerável: seria necessário nada menos que uma transgressão das leis, uma suspensão das

interdições, uma irrupção da palavra, uma restituição do prazer ao real, e toda uma nova economia dos mecanismos do poder; pois a menor eclosão da verdade é condicionada politicamente. (FOUCAULT, 2015, p. 9).

Foucault utiliza um termo de grande relevância: irrupção. Por vezes, quando algo é suprimido, volta à tona com uma força maior do que a outra que lhe tentou suprimir. O quarto de Timóteo simboliza zona de transição entre a reclusão e a libertação súbita, daí as antíteses na sua representação estético-visual; é um purgatório. Por mais que seu retorno à luz venha acompanhado de uma aura melancólica e decadente, tal estranhamento é coerente e não passa de uma característica comum àqueles que estiveram aprisionados por muito tempo no subsolo. O desconforto que causam nos demais advém da mesma dificuldade que as grandes massas têm de encarar a profundidade de questões existenciais. A verdade, certamente, tem um direcionamento político e, quando se desorganizam estruturas tidas como fixas ou imutáveis pelo lugar comum, surge a revolta coletiva.

É esse movimento de Timóteo que nos conduzirá à segunda- e última- etapa deste capítulo. O personagem é um elo disruptivo na família e na sociedade, assim como Lúcio Cardoso também o foi. Para muitos, o autor mineiro foi um elo dissonante do modelo hegemônico à época, destoando do teor do engajamento social das tendências nordestinas. Todavia, essa é uma informação que precisa ser revista. Deve-se entender que o projeto ficcional do autor não está tão distante assim da lógica social e política daquele contexto histórico. Ao contrário. Está bastante alinhado a ela, principalmente no que concerne aos discursos institucionais acerca da família.

Logo, os debates envolvendo as questões de gênero e de sexualidade acabam encontrando eco nessas páginas e podem ser pensados, fundamentalmente, a partir da categoria ficcional do espaço; a homossexualidade do personagem o desloca ao cárcere do próprio quarto, ainda oprimido pelas sombras do machismo e da homofobia, também bem demarcados culturalmente. Feito o paralelo com a construção do cenário da casa, é preciso pensar as conexões entre os homens inacabados e o espaço simbólico da cidade de onde vêm. O discurso coletivo, sabe-se bem, tem um impacto expressivo na propagação de preconceitos e de ideologias. Timóteo, aos olhos da cidade, é um monstro. Isso vai ao encontro das reflexões de Didier Eribon sobre o tema; ele diz:

Os *gays* vivem num mundo de injúrias. A linguagem os cerca, os encerra, os designa. O mundo os insulta, fala deles, do que dizem de si. As palavras da vida cotidiana tanto quando as do discurso psiquiátrico, político, jurídico, atribuem a cada um deles e a todos coletivamente um lugar- inferiorizado- na ordem social. Mas essa linguagem os precedeu: o mundo de injúrias está ali antes deles, e deles se apodera antes mesmo que possam saber o que são. (ERIBON, 2008, p. 75).

O que Eribon chama de um mundo de injúrias que se apropria de um indivíduo deixa evidente a marca e o poder do pensamento coletivo nas subjetividades. Tal premissa já tinha sido vista no capítulo anterior; os discursos são vivos e pulsantes. Talvez, por isso, a escolha de Lúcio Cardoso por situar três de seus principais romances na cidade interiorana de Vila Velha também não tenha sido gratuita, pois a oposição cidade grande/ cidade do interior acaba formando mais um dos eixos antitéticos na sua obra. Esses locais seriam polos antagônicos e, devido a isso, carregariam simbologias distintas acerca da moral.

Se, por um lado, Timóteo está vinculado às profundezas da casa, por outro, é Nina que faz a ponte com a cidade; Nina é carioca e, ao chegar ao interior, leva consigo os valores atribuídos ao espaço urbano O Rio de Janeiro, seguindo essas recriações ficcionais, assume o símbolo da modernidade, da permissividade sexual e das chamadas “posturas imorais”. Quem é, então, a mulher carioca e, acima de tudo, como sua presença pode levar à desordem? Se pensarmos na contraposição antitética entre a vida de Lúcio Cardoso em Minas Gerais, marcada pela forte religiosidade familiar, e a vida boêmia que levava já morando no Rio de Janeiro, esse argumento torna-se ainda mais interessante.

À luz da subjetivação simbólica de Timóteo, percebe-se que a construção do feminino, no imaginário do autor mineiro, tende a estar ligada a uma força destrutiva. Não só na obra dele, aliás. Pandora, Capitu, Salomé, Emma Bovary, Anna Kariênina são apenas exemplos de figuras emblemáticas no pensamento coletivo que, pelas suas transgressões na busca da autoafirmação de seus desejos, foram julgadas e punidas. Nina não é diferente dessas mulheres, como se pode ver neste fragmento: “Essa mulher não se deterá nunca, pela simples razão de que ela não sabe se deter; é um elemento desencadeado, uma força em ação, e decerto terminaria seus dias atada a uma fogueira, se ainda vivêssemos nos dias sombrios da Inquisição.” (CCA, p. 240), é o que afirma Valdo. Ou então neste: “Meu tormento maior é precisamente esta incerteza, e um dos poderes desta mulher é fazer-nos duvidar de tudo, até mesmo da realidade.” (CCA, p. 245). Olhar de Nina é como de Capitu, tragando os banhistas para as tormentas de um mar bravio; ela é “uma força em ação”, consumida pela morte que habita nela mesma; é tudo o que Ana queria ser, mas jamais será; é a personificação do desejo. E por isso precisa ser punida.

É claro que, assim como na discussão da homossexualidade, entram em cena, aqui, valores cultivados pela ótica do patriarcado. O lugar atribuído ao feminino é o da desordem; a mulher carioca é, na sua essência, o caos. Isso, obviamente, está alinhado a determinados interesses sociais e políticos de conservar estruturas fixas, mantendo a rigidez de lugares

sociais. Quando Valdo diz que Nina seria queimada na época da Inquisição, quer dizer que ela simboliza tudo o que deve ser eliminado no que diz respeito aos valores morais mais tradicionais. Cabe-lhe, portanto, o fogo. Luiz Felipe Miguel e Flávia Biroli refletem sobre isso:

Para as sufragistas estadunidenses do século XIX, por exemplo, a conquista do voto “seria o Milênio para as mulheres”, como observou acidamente Angela Davis. A pífia presença feminina nos espaços de poder após a obtenção desse direito indicou a necessidade de identificar os mecanismos de exclusão mais profundos, além da restrição consignada em lei. O mesmo se pode dizer das reformas dos códigos civis ou do acesso à educação. Cada vez mais, em vez da incorporação das mulheres à ordem existente, tomava-se clara a necessidade de uma transformação profunda dessa ordem. (MIGUEL, 2014, p. 8).

Este é o ponto: a transformação de uma ordem, talvez por isso o vínculo tão próximo de amizade entre Nina e Timóteo, as duas figuras centrais deste capítulo. Afinal, para se repensar as engrenagens dos debates de gênero, é inevitável enfrentar outras questões que a eles também estão relacionadas, como as de classe e de raça, por exemplo. Isso conduz a uma percepção de como o papel dos romances podem ser essenciais nos deslocamentos de algumas percepções. A Chácara dos Meneses está para Timóteo, assim como Vila Velha está para Nina. Ambos são estrangeiros em sua própria vida, exilados do mundo do qual, supostamente, deveriam fazer parte.

Dias Perdidos corrobora essa construção imagética. O Rio de Diana, interesse amoroso de Sílvio, era colorido. Mudando-se para Vila Velha, a vida perdeu a cor, sendo tomada pelo mais profundo desinteresse: “Coloria as paisagens do Rio com o maior entusiasmo, citava os namorados, casos que sabia, conversas que ouvia dos mais velhos (...) E os banhos de mar, as praias, as sorveterias que ela descrevia, tudo surgia aos seus olhos como um mundo de sonhos impossíveis.” (DP, p. 103); em conversa com Diana, Sílvio aponta que seu sonho era viver no Rio, com a descrição entusiasmada da namorada: “Então foi a vez dela de falar, e mais uma vez descreveu a vida na capital, as noites nos cassinos, os bailes dos clubes e as partidas de tênis.” (DP, p. 291). Na cidade grande, os sonhos e o onírico; no interior, os devaneios e os pesadelos do subterrâneo.

No entanto, essa construção idealizada, inevitavelmente, acaba ruindo e o frágil castelo de cartas desmorona pelo ar. O próprio Sílvio, ao se decepcionar com Diana, aponta isso: “Por mais doloroso que lhe fosse confessar aquilo, sentia que não havia nele suficientes motivos de interesses para uma moça fútil como Diana, criada nos ambientes artificiais do Rio.” (DP, p. 281). As roupas coloridas, os sorrisos, a atmosfera solar não passaria, então, de um falso simulacro de perfeição. Essa alegoria da luminosidade excessiva, inclusive, é

antítese perfeita para a escuridão do subsolo. Diana, tal qual Nina, é o elo estrangeiro que romperia com a suposta tranquilidade da vida no interior.

Dois comentários de moradoras locais de Vila Velha corroboram essa visão acerca das mulheres cariocas: “Para ela, as moças do Rio eram sempre levianas” (DP, p. 294) ou “(...) afirmou que conhecia todas as moças do Rio e as descreveu, imediatamente, de cigarro à boca, levianas e perigosas para as desprevenidas famílias do lugar.” (DP, p. 294). Vê-se, daí, uma visão completamente equivocada e deturpada, que opõe espaços de (i)moralidade, associando-os à presença de um tipo específico de mulher. Todavia, a calma aparente da superfície de famílias ditas tradicionais não maquia as tormentas das profundezas com as quais se deparam diariamente. Desloca-se para o feminino, com isso, uma representação do mal, de algo que precisa ser combatido e silenciado. É o que nos explica Maria Rita Kehl, ao refletir sobre a potência da personagem Emma Bovary:

A leitura de *Madame Bovary* e de uma pequena fortuna crítica a respeito do romance me ajudou a entender o que o romancista percebeu, nos deslocamentos tentados pelas mulheres de sua época, que as teria levado a tal desajuste em relação à condição feminina, a tal quantidade de anseios “fora do lugar”, a ponto de o resultado ter sido a produção de uma exuberante sintomatologia. A histeria, forma do mal-estar feminino por excelência do século XIX, teria sido uma solução de compromisso, por parte das mulheres, entre antigas posições, acompanhadas de modalidades já bem delimitadas de gozos e novos anseios que acarretavam angústias características do retorno do recalcado. (KEHL, 2016, p. 15).

Ao trazer o exemplo de Emma, a psicanalista trabalha com o conceito de deslocamento e de desajuste, com o que ela chama de “anseios ‘fora do lugar’”. Essa mesma ideia pode ser aplicada aos comportamentos de Nina e de Diana, por exemplo. Tendo sido, historicamente, pensadas a partir de um lugar específico, quem são essas mulheres que começam a se pensar a partir do vetor do seu próprio desejo? Por isso, é tão necessário abrir a escuta, para fazer com que, de alguma forma, essas vozes possam ganhar novos sentidos e novos espaços.

O mal-estar e o desajuste não se limitam, claro, a essas duas personagens femininas. Timóteo, mesmo que com pressões de bases diferentes, também sofre com uma ótica repressora. Percebe-se, a partir disso, o quão fundamental é a elaboração ficcional do espaço e das atmosferas de tais narrativas, pois são esses os locais aos quais é incorporada a estética do subterrâneo. O quarto, a casa e a cidade são, justamente, os espaços por onde os homens inacabados fazem as suas travessias e não podem ser negligenciados. Nina, Timóteo e Diana são, cada um à sua maneira, o símbolo da própria destruição e das ruínas de uma forma específica de pensamento, na tentativa de combate com as heranças do patriarcado.

A Chácara dos Meneses é, como se apresentou, a personagem central do livro. Seus corredores, seus quartos e seus móveis carregam consigo a história do declínio de uma família. Durante anos, a velha propriedade trouxe a marca do pecado e, uma vez que as paredes foram engessadas com a marca da transgressão, era inevitável que chegasse a hora de seus habitantes pagarem por isso. As ruínas da casa e as fendas que, conseqüentemente, são abertas a partir disso, são chances de que, ao transitar pelos escombros, ouçamos as vozes passadas e teçamos o fio dessa história. São as palavras de Valdo, já quase ao final da obra, que melhor ilustram isso:

E também dentro de mim, como se obedecesse ao mesmo ritmo da destruição, alguma coisa se fazia. Em vão escutava eu vozes que reabilitavam um sistema de vida irremediavelmente comprometido (...), ou sopravam ditames de uma autoridade que não existia mais. Era tão forte essa sensação de desabamento, em mim o vácuo se fazia com tal intensidade, que eu chegava mesmo a me acreditar ante a iminência de um desastre físico- era possível que realmente a Chácara ruísse, viesse ao chão, e nos arrastasse no sei vértice de pó. (CCA, p. 478).

O fragmento destacado anteriormente simboliza exatamente a imagem com a qual se pretende encerrar este capítulo: uma Chácara em ruínas. Tal qual um furacão que passa sem pedir licença e, com ele, carrega as mais densas edificações, não saímos da propriedade dos Meneses da mesma forma como entramos. Caminhando pelos espólios e pelos destroços da alameda central, deparamo-nos com histórias que dizem muito sobre todos nós. Afinal, as travessias dos homens inacabados levam-nos a novas representações do espaço e a múltiplas percepções sobre a existência. No fundo, essas são as nossas travessias.

Da catábase que nos conduziu a zonas mais profundas e inexploradas do homem, tem início, por fim, a anábase de onde virá a ascensão. Uma vez fechados os portões da velha mansão, carregamos conosco os ecos das vozes de Nina, Timóteo, Ana e tantos outros cujas histórias inscreveram-se em nós; é chegada a hora de deixar o Inferno e de seguir em frente.

CONCLUSÃO

Tão logo deixados esses espaços, percebe-se o inevitável: esta dissertação é, por si só, uma travessia. Afinal, no fundo, os homens inacabados somos todos nós e as questões existenciais de que trata o escritor mineiro são, sim, angústias que dialogam com a complexidade da essência humana como um todo. O percurso pelo universo de Lúcio Cardoso- com toda a potência que lhe cabe- buscou reconstruir alguns dos pilares centrais em sua obra e, a partir disso, trazer à tona algumas questões, de modo a estimular a circulação desses textos pelo ambiente acadêmico. Acima de tudo, a relevância disso está em revistar as visões teóricas envolvendo os chamados romances de 30, de modo a ampliar e reconfigurar alguns de seus eixos de articulação. Deixados os portões da Chácara dos Meneses para trás, entende-se a força que tal narrativa assume dentro do contexto literário brasileiro, ultrapassando as fronteiras e as barreiras que a enquadram na segunda fase do Modernismo.

A tinta do expressionismo cardosiano espalha-se por narrativas densas e por pinceladas fortes, colocando qualquer um que entre em contato com ela em uma experiência-limite. Seja nas telas, tão marcadas pela angústia do artista diante da paralisia, seja nos romances, cujas atmosferas também são marcadas por jogos antitéticos, Cardoso carrega uma marca estética muito própria. É o que se chamou de subsolo, um espaço com construções simbólicas muito específicas, com personagens também muito particulares que surgem dessas criações. Como se viu no primeiro capítulo, pode-se pensar que a escrita do mineiro é formada a partir de detritos que se sobrepõem, tal qual com um caleidoscópio. As oposições antitéticas que lhe são tão marcantes criam fortes articulações entre os pares viver/morrer, calar/falar, pecar/perdoar. É justamente nessas zonas limítrofes por onde circula o autor e de onde se modelam seus personagens e suas histórias.

O que torna *Crônica da Casa Assassina*, âncora desta pesquisa, uma obra única é, justamente, a potencialização oferecida a todas as categorias narrativas- principalmente, dos aspectos ligados ao narrador, ao tempo e ao espaço. Como vimos, a organização espacial toma forma e dá sentido a esse romance de espaço, no qual a Chácara, em si, é a grande protagonista. Além disso, reordenando o fluxo narrativo, a polifonia das vozes estilhaçadas pelos fragmentos e os relatos intimistas de seus personagens atormentados fazem com que nos confrontemos com o discurso caótico e desordenado do ir e vir dessas histórias. Unidas ao final, elas tecem a trajetória de ascensão e, principalmente, do declínio dessa família que,

pouco a pouco, vai se desmanchando pelas páginas e se tornando um borrão em nossa memória, em um passado esquecido pela ação inabalável e indestrutível do tempo.

Este, aliás, é o ponto central: essas são as narrativas do declínio e, por meio delas, podemos entrar em contato com as vozes de homens inacabados, em seus processos de autodescobrimento. Nesse percurso, transitando pelos espaços do subterrâneo, vêm à tona as mais diversas representações do Mal, que passa a se plasmar de diferentes maneiras e é isso que faz com que, finalmente, as pontas deste trabalho possam se juntar. Afinal, sob o signo do pecado e da transgressão, o Mal está impregnado na base desses textos, na medida em que, para que haja salvação, é preciso que, antes de tudo, haja um pecado, daí a escolha de se fechar este trabalho com a figura de Padre Justino.

Também é dada a ele, aliás, a última fala do romance, o que só comprova a importância do imaginário religioso nesse universo. No meio de tantas vozes dissonantes que habitam o subsolo, resta a dele. O aprofundamento teórico do segundo capítulo buscou mostrar a potência na formação do discurso religioso e de como ele pode interferir de forma substancial na formação de alguém: movido pelas pulsões de morte, como é o caso de todos aqueles que transitam pela casa em ruínas dos Meneses, os homens inacabados são conduzidos à própria destruição. Por isso, Padre Justino é o símbolo que os une à moral cristã. É dele a voz que, no meio de tantas outras, se torna responsável por unir as pontas do romance, assim como o fará com esta dissertação.

À iminência da morte de Ana, já nas duas últimas páginas da obra, o espectro do declínio nunca fora tão perceptível ao clérigo. Inserido em uma rede de mentiras, traições e ressentimentos, ele também vê, junto a esse falecimento, a morte de toda uma família, marcada e punida por seus pecados. É ele que diz: “Naquele minuto preciso a casa dos Meneses desaparecia para sempre.”(CCA, p. 535). Nina, Ana, Valdo, Demétrio, André, Timóteo tornaram-se apenas sombras do que haviam sido outrora. Ao estabelecer seus últimos diálogos com Ana, Padre Justino inicia uma profunda digressão sobre a figura de Deus, segundo a qual “Deus é acontecimento e revelação (...) Sua lei é a da tempestade, e não a da calma”(CCA, p. 536). Só isso já diz muito. Para o Padre, Deus não representa a calma, e sim a tormenta. O contato com o divino, portanto, seria algo extremamente angustiante. A vida, quando encarada de forma profunda e verdadeira, sempre nos coloca diante de árduas e perigosas travessias que precisam ser enfrentadas e ultrapassadas.

Tal qual as Moiras, figuras mitológicas que tecem os fios da vida, as linhas que percorrem a obra do escritor mineiro também são um convite a uma jornada que nos leva ao labiríntico território do subterrâneo, onde nos deparamos com os desejos oprimidos- nossos e

dos outros- e com o leve pulsar da vida que jaz no subsolo. Antes de tecerem a vida, tecem a morte. É nessa busca pelos espaços perdidos, demarcados pela anamorfose narrativa, que essa escrita da mineiridade conduz o leitor por minas claustrofóbicas, levando-o do Inferno ao Paraíso. Da catábase de todos nós, por fim, segue a anábase.

Diante da imagem esvaecida de uma Chácara abandonada, de móveis empoeirados e desorganizados, do vazio de quartos, salas e ambientes esquecidos e destruídos, o ser humano deixa de lado sua identificação com os seus próprios sonhos e, claro, com os sonhos do outro. Nesse instante efêmero e eterno, em que o ar esfria, o mar acalma e as vozes anoitecem, o castelo de cartas desmorona para sempre e têm início novas travessias. Passado o furacão, todo o resto transforma-se apenas no mais profundo silêncio.

REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gaston. A Poética do espaço. In: _____ ; BERGSON, H. *Os Pensadores*. São Paulo: Abril, 1974.

BATAILLE, Georges. *Sobre Nietzsche: vontade de chance: seguido de Memorandum; A risada de Nietzsche; Discussão sobre o pecado; Zaratustra e o encantamento do jogo: Suma Ateológica*, v. 3; tradução Fernanda Scheibe. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

BIRMAN, Patrícia, NOVAES, Regina, CRESPO, Samira (Org.). *O mal à brasileira*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1997.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Tradução Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

BUENO, Luís. *Uma história do romance de 30*. 1.ed. 1. reimpr. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Campinas: Editora da Unicamp, 2015.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

_____. *A vida psíquica do poder: teorias da sujeição*. Tradução Rogério Bettoni. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

CARDINAL, Roger. *O Expressionismo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

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

_____. *Crônica da casa assassinada*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

_____. *Dias perdidos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

_____. *A Luz no subsolo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CARDOSO, Maria Helena. *Vida-Vida*. Rio de Janeiro. Brasília: José Olympio / INL, 1973.

CLUBE de Leitura. Disponível em: <<http://clubedeleituraicarai.blogspot.com.br/2014/11/em-fevereiro-de-2015-no-clic-cronica-da.html>>.

DAMASCENO, Beatriz. *Lúcio Cardoso: em corpo e escrita*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012.

DOSTOIEVSKI, Fiódor. *Notas do subsolo*. Tradução de Maria Aparecida Botelho Pereira Soares. Porto Alegre,RS: L&PM, 2008.

DUARTE, Pedro. *A palavra modernista: vanguarda e manifesto*. 1. ed. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2014.

EISNER, Lotte H. *A tela demoníaca*. Tradução de Lúcia Nagib. Rio de Janeiro: Paz e Terra: Instituto Goethe, 1985.

ERIBON, Didier. *Reflexões sobre a questão gay*. Tradução Procopio Abreu. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2008.

FAYE, Emmanuel. *Heidegger: introdução da filosofia no nazismo em torno dos seminários de 1933-1935*. Tradução Luiz Paulo Rouanet. 1. ed. São Paulo: É Realizações, 2015.

FERNANDES, R. M. Rosado. Catábase ou Descida aos Infernos: alguns exemplos literários. *Humanitas*, v. 45. Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Instituto de Estudos Clássicos- 1993.

FOUCAULT, Michel (1984). Outros espaços. In: _____. *Ditos & escritos III: estética: literatura e pintura, música e cinema*. Trad. Manoel Barros da Motta. São Paulo: Forense, 2006.

_____. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. 3. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2015.

FREUD, Sigmund. Três ensaios sobre a teoria da sexualidade. In: _____. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*, v.7. Rio de Janeiro: Imago, 2006a.

_____. À guisa de introdução ao narcisismo. In: _____. *Escritos sobre a psicologia do inconsciente: 1911-1915*, v.1. Rio de Janeiro: Imago, 2004a.

_____. Pulsões e destinos da pulsão. In: _____. *Escritos sobre a psicologia do inconsciente: 1911-1915*, v.1. Rio de Janeiro: Imago, 2004b.

_____. *Além do princípio do prazer*. In: _____. *Escritos sobre a psicologia do inconsciente: 1915-1920*, v. 2. Rio de Janeiro: Imago, 2006b.

_____. O problema econômico do masoquismo. In: _____. *Escritos sobre a psicologia do inconsciente: 1923-1938*, v. 3. Rio de Janeiro: Imago, 2006c.

HEIDEGGER, Martin. Origem da obra de arte. In: _____. *Caminhos da floresta*. Vários tradutores, sob a coordenação de Irene Borges Duarte. Lisboa: Fundação Calouste Gulbekian, 2012.

_____. A arte e o espaço. Tradução de Márcia Sá Cavalcante Schuback. In: _____. *O espaço-entre poesia e pensamento (The space between poetry and thinking)*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1986. Série Teses.

_____. *Die Grundprobleme der Phänomenologie*. Frankfurt: Vittorio Losterman, 1975.

KRACAUER, Siegfried. *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film*. Princeton University, 1966.

JASPERS, Karl. *A questão da culpa: a Alemanha e o Nazismo*. Tradução Claudia Dornbusch. 1. ed. São Paulo: Todavia, 2018.

KEHL, Maria Rita. *Deslocamentos do Feminino: a mulher freudiana na passagem para a modernidade*. São Paulo: Boitempo, 2016.

_____. *Ressentimento*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2015.

MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. *Um capítulo da história da modernidade estética: debate sobre o expressionismo*. São Paulo: EDUNESP, 1998.

MANICKI, Anthony. Técnicas de si e subjetivação no cristianismo primitivo: uma leitura do curso do governo dos vivos. In: CANDIOTTO, Cesar ; SOUZA, Pedro de (Org.). *Foucault e o cristianismo*. Belo Horizonte: Autentica Editora, 2012.

MIGUEL, Luis Felipe; BIROLI, Flávia. *Feminismo e política: uma introdução*. São Paulo: Boitempo, 2014.

PONDÉ, Luiz Felipe. *Crítica e profecia: a filosofia da religião em Dostoiévski*. São Paulo: Leya, 2013.

RICOEUR, Paul. *O mal: um desafio à filosofia e à teologia*. Tradução: Maria da Piedade Eça de Almeida. Campinas, SP: Papyrus, 1988.

RILKE, Rainer Maria. *Os cadernos de Malte Laurids Brigge*. Tradução de Lya Luft. São Paulo: Editora Mandarim, 1996.

RODOLPHO, Melina. *Écfrase e Evidência nas Letras Latinas: doutrina e práxis*. 2010. Dissertação (Mestrado) - DLCV/PPGLC/FFLCH, Universidade de São Paulo. 2010.

ROSA, Guimarães. *Grande sertão veredas*. 19. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

SANTOS, Cássia dos. *Polêmica e controvérsia em Lúcio Cardoso*. Campinas, SP: Mercado de Letras; São Paulo: Fapesp, 2001.

SARAMAGO, Ligia. *A "topologia do ser": lugar, espaço e linguagem no pensamento de Martin Heidegger*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2008.

_____. Sobre a arte e o espaço, de Martin Heidegger. *Artefilosofia*, n. 5, p. 61-72, 2008b.

_____. Espaço e obra de arte nos pensamentos de Heidegger e Gadamer. *Artefilosofia*, n. 1, p.76-93, 2006.

SEGAL, Hanna. Da utilidade clínica do conceito de pulsão de morte. In: GREEN, A. et al. *A pulsão de morte*. Tradução de Claudia Berliner. São Paulo: Editora Escuta, 1988.

SOUZA, Jessé. *A elite do atraso: da escravidão a Lava Jato*.- Rio de Janeiro: Leya, 2017.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia & modernismo brasileiro: apresentação dos principais poemas metalinguísticos, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

VAINFAS, Ronaldo. *Trópico dos pecados: moral, sexualidade e inquisição no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

PROST, Antoine, VINCENT, Gérard (Org.). *História da vida privada, v. 5: da Primeira Guerra a nossos dias*. Tradução Denise Bottmann e Dorothee de Bruchard. São Paulo: Companhia de Bolso, 2009. (Coleção organizada por Philippe Ariès e Georges Duby).

REYNOLDS, Barbara. *Dante*. Tradução de Maria de Fátima Siqueira de Madureira Marques. Rio de Janeiro: Record, 2011.

FILMOGRAFIA:

Expressionismo Alemão (obras primas do cinema). VOLUME 1: *O Gabinete do Dr. Calligari, O Castelo Vagelod, A Morte Cansada, Fausto, A Caixa de Pandora*. M.D.V.R. Distribuidora de Filmes Ltda. s/d.