



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Letras

Erica Ingrid Florentino Gaião

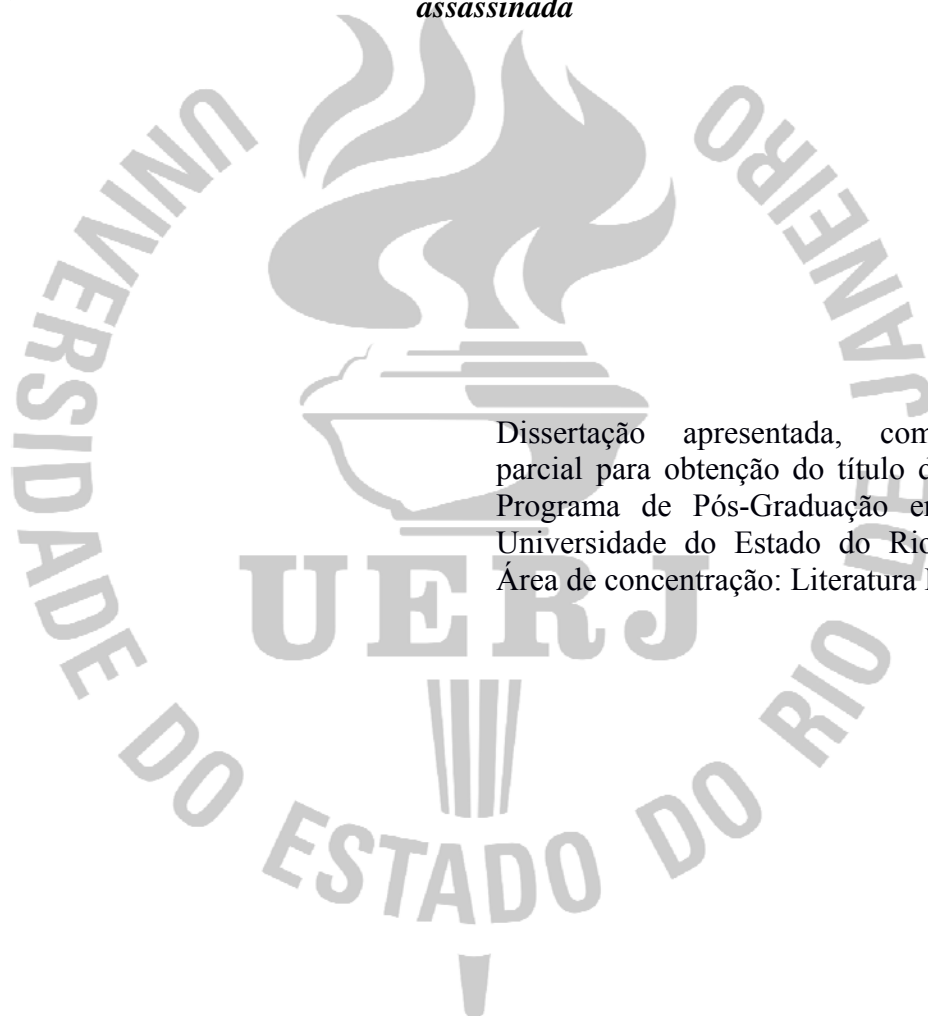
O trágico em Lúcio Cardoso: um estudo de *A luz no subsolo* e *Crônica da casa assassinada*

Rio de Janeiro

2017

Erica Ingrid Florentino Gaião

O trágico em Lúcio Cardoso: um estudo de *A luz no subsolo* e *Crônica da casa assassinada*



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. Júlio César França Pereira

Rio de Janeiro

2017

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

C268 Gaião, Erica Ingrid Florentino.
O trágico em Lúcio Cardoso: um estudo de A luz no subsolo e Crônica da casa assassinada / Erica Ingrid Florentino Gaião. – 2017.
85 f.

Orientador: Júlio César França Pereira.
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.

1. Cardoso, Lúcio, 1913-1968. A luz do subsolo - Teses. 2. Cardoso, Lúcio, 1913-1968. Crônica da casa assassinada – Teses. 3. Cardoso, Lúcio, 1913-1968 - Crítica e interpretação – Teses. 4. O trágico na literatura - Teses. 5. Tragédia – Teses. I. Pereira, Júlio César França. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.

CDU 869.0(81)-95

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

Assinatura

Data

Erica Ingrid Florentino Gaião

O trágico em Lúcio Cardoso: um estudo de *A luz no subsolo* e *Crônica da casa assassinada*

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 22 de março de 2017.

Banca examinadora:

Prof. Dr. Júlio César França Pereira
Instituto de Letras – UERJ

Prof. Dr. Fernando Monteiro de Barros
Instituto de Letras – UERJ

Prof. Dr. Fernando Décio Porto Muniz
Universidade Federal Fluminense

Rio de Janeiro

2017

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho à memória de Lúcio Cardoso.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu orientador, Professor Júlio França, pela paciência, pela compreensão, pelas importantes sugestões e atenta leitura.

Agradeço a todos os Professores deste Programa de Pós-Graduação, cujos ensinamentos foram de grande importância para o desenvolvimento desta pesquisa.

Agradeço ao grupo de pesquisa pelas leituras que fizemos, pelas orientações e pelo tempo que passamos juntos.

Agradeço a Ana, minha filha amada, pelo amor, pelo carinho, pelos abraços durante o processo de elaboração desta pesquisa, e por ter compreendido a importância deste trabalho para mim, mesmo sendo tão pequena.

Agradeço aos meus colegas de Mestrado, pelas trocas intensas de ideias e apoio durante toda nossa jornada acadêmica.

Agradeço à amiga Danielle, pela amizade preciosa, pelo apoio, pelas conversas sempre esclarecedoras, pelos textos e livros compartilhados, pelas leituras e pela companhia durante o Mestrado.

Por que essa necessidade de esgotar um sofrimento até a sua mais distante ressonância, ao impulso de uma espécie de febre, como quem se aventura no irremediável de um terrível escuro? Talvez a necessidade de dar à vida uma significação mais ampla – talvez o simples desejo de adquirir um conhecimento novo, além do que o destino limita a cada um – talvez apenas uma concessão a certo apelo que nos acorda constantemente a nostalgia da fatalidade. No fundo, insatisfação em possuir somente o que é distribuído a cada ser; vontade de ir mais longe no extremo onde as perspectivas se confundem e se perdem na própria essência da morte.

Lúcio Cardoso

RESUMO

GAIÃO, Erica Ingrid Florentino. **O trágico em Lúcio Cardoso:** um estudo de *A luz no subsolo* e *Crônica da casa assassinada*. 2017. 85 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) - Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

O presente estudo investiga a presença da estética trágica na literatura de Lúcio Cardoso. A observação sistemática dos espaços narrativos sombrios construídos pelo autor para o desenvolvimento dos enredos de suas produções literárias fez surgir a seguinte hipótese: as atmosferas de inquietude, de mistério e de medo, somadas às personagens controversas, possuem elementos do trágico enquanto categoria estética capaz de representar a essência da condição humana: sua dualidade existencial. Com base nessa perspectiva, buscou-se, em um primeiro momento, a gênese do conceito de trágico a partir da tragédia clássica, de modo a permitir compreender as circunstâncias que favoreceram o surgimento do gênero, e, posteriormente, identificar os contextos que viabilizaram a multiplicidade de concepções de trágico na modernidade. Em seguida, passou-se à descrição dos elementos trágicos na obra de Lúcio Cardoso, com especial atenção à recorrência em que paixões antagônicas moldam as ações e o caráter das personagens, nos romances *A luz no subsolo* (1936) e *Crônica da casa assassinada* (1959).

Palavras-chave: Literatura brasileira. Lúcio Cardoso. *A Luz no Subsolo*. *Crônica da casa assassinada*. Trágico.

ABSTRACT

GAIÃO, Erica Ingrid Florentino. **The tragic in Lúcio Cardoso**: a study of *A luz no subsolo* and *Crônica da casa assassinada*. 2017. 85 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) - Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

This study investigates the presence of tragic aesthetics in Lúcio Cardoso literature. The systematic observation of the dark narrative spaces constructed by the author for the development of the plot of his literary productions gave rise to the following hypothesis: the atmospheres of uneasiness, mystery and fear, intensified to the controversial characters have elements of the tragic as an aesthetic category capable of representing the essence of the human condition: existential duality. Based on this perspective, we tried to, at first, the genesis of the tragic concept from the classic tragedy, in order to understand the circumstances that favored the emergence of the genre, and followed by identification of the contexts that enabled the multiplicity of conceptions of tragic in modernity. The description of the tragic elements in Lucio Cardoso's work was then given, with special attention to the recurrence in which antagonistic passions shape the actions and character of the Cardosoian characters in the novels *A luz no subsolo* (1936) e *Crônica da casa assassinada* (1959).

Palavras-chave: Brazilian Literature. Lúcio Cardoso. *A Luz no Subsolo*. *Crônica da casa assassinada*. Tragic.

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	9
1	LÚCIO CARDOSO: UM PERCURSO E ALGUMAS CONTROVÉRSIAS	18
1.1	Sobre Lúcio Cardoso: um breve histórico	18
1.2	O psychologismo e o regionalismo em Lúcio Cardoso	19
1.3	Maleita e Salgueiro: os primeiros romances e a recepção crítica	24
1.4	Do subsolo à casa assassinada: dois tempos e uma trajetória	27
2	DA POÉTICA DA TRAGÉDIA GREGA AO CONCEITO DE TRÁGICO: SEMELHANÇAS E DISTINÇÕES	38
2.1	Tragédia e Trágico	38
2.1.1	<u>Aristóteles e a Poética da tragédia</u>	40
2.1.2	<u>Schelling e a Filosofia do trágico</u>	42
2.2	A essência do trágico	45
2.3	Nietzsche, O nascimento da tragédia e as contradições humanas	47
2.3.1	<u>O apolíneo e o dionisíaco: a oposição das forças e a dualidade humana</u>	48
2.4	O <i>pathos</i> e a influência das paixões no comportamento trágico cardosiano . 52	
3	A PRESENÇA DO TRÁGICO NO CONTEXTO CARDOSIANO	56
3.1	Os componentes trágicos na ficção intimista de Lúcio Cardoso	56
3.1.1	<u>O trágico nos romances a luz no subsolo e crônica da casa assassinada</u>	59
3.2	O <i>pathos</i>, a paixão e a loucura nos romances A luz no subsolo e Crônica da casa assassinada	67
	CONCLUSÃO	77
	REFERÊNCIAS	82

INTRODUÇÃO

Lúcio Cardoso (1912-1968) revela em sua escrita uma universalidade que o libera de tendências regionalistas, limitadas por questões sociais e pela representação de sujeitos que refletem as imagens de determinadas classes que compõem a sociedade. A imprecisão espacial e temporal observável em sua obra propõe ao leitor uma atmosfera vertiginosa, quase irrespirável, cercada de mistérios, caminhos indefinidos, medo, paixão, morte e terror. Do universo criado por Lúcio Cardoso, emergem subjetividades tão *peculiares* que não lhe permitem ser compreendido como um romancista dos costumes, mas como um inventor de *totalidades existenciais*¹. Tal afirmação confirma-se nas palavras do crítico Agripino Grieco, que em artigo escrito na ocasião do lançamento de *Maleita* (1934), primeiro livro publicado por Cardoso, definiu o autor do seguinte modo:

No Sr. Lúcio Cardoso algo existe de visionarismo apocalíptico de um Julien Green. Talento admirável, como raras vezes se tem verificado em nossas letras, tratando-se de autor tão jovem. Precocidade que faz pensar na época romântica, quando surgiam temperamentos exaltados e ricos a Álvares de Azevedo. É um romancista, mas poderia ser também, se lhe aprouvesse, um grande poeta trágico. (GRIECO, 1948, p.62)

O visionarismo e a atuação de Lúcio Cardoso no meio literário contribuíram para o reconhecimento, ainda que tardio, de seu valor para a História da literatura brasileira. Não só pelo conjunto de sua obra que inclui gêneros diversos – romances, novelas, contos, poesias, peças teatrais, roteiros para o cinema e autobiografia –, ou por ter despontado na década de 30, um período de grande relevância para a literatura nacional, conhecido como a “Era do romance brasileiro”, mas por ter aderido voluntariamente ao projeto intimista, a partir da publicação de seu terceiro livro, *A luz no subsolo* (1936). Cardoso consagrou-se então como um autor da vertente psicológica do romance brasileiro, imediatamente após ter publicado dois romances reconhecidos pela crítica literária como obras de cunho regionalista, tendência da literatura brasileira predominante no período.

A produção artística de Lúcio Cardoso tem seu início em 1934, com a publicação de *Maleita* e se estende até o início de 1960. Retrata a angústia, o mistério, e faz emergir a crueza

¹ Termo cunhado por Alfredo Bosi (2013, p. 442) para designar a abrangência da temática cardosiana em torno dos aspectos existenciais que contornam as suas personagens.

da natureza humana, a partir de aspectos mórbidos, impactantes, representados por personagens intrigantes, de personalidade controversa, que vivem uma busca angustiada do invisível ou do mistério de uma realidade outra, indecifrável, alucinante e sombria. Com elementos de tragicidade, o caos interior ganha forma, e as camadas subterrâneas da alma humana são reveladas por ações incongruentes, cercadas de incompreensão e questionamentos acerca da verdade, de Deus, do bem e do mal.

Lúcio Cardoso se utiliza da arte para extrapolar limites e superar a realidade, expondo-a a partir do seu inverso, do controverso, do contraditório, do paradoxal e das ambivalências que contornam as experiências humanas. Reitera, em trechos de seus *Diários* e em entrevistas concedidas a jornalistas e críticos literários, a sua intenção de transgredir, de ultrapassar limites, de suscitar um sentimento de inquietude, sentimento este, essencial para compreensão de sua obra. Segundo o autor,

[...] **toda arte que se conta como tal, não deve permitir ao homem nenhum sentimento de tranquilidade.** Tudo o que é belo, só deve ser útil para fazer crescer nossa impressão de inquietude. A beleza é o supremo espasmo, a angústia máxima, o sentimento maior de furor ante a fragilidade e a possibilidade de destruição de tudo. E é assim, **sob o terror, que o homem se realiza integralmente.** Estamos nus, integrais em toda a estranheza de nosso trágico destino. (CARDOSO, 2013, p. 210. Grifos nossos)

Esse ímpeto criativo do ficcionista mineiro o conduziu por diferentes caminhos. Por ter se adaptado às circunstâncias impostas pela vida e ultrapassado os seus próprios limites, Lúcio Cardoso pode ser compreendido como um autor tão obstinado quanto controverso, sobretudo para os ditames críticos da literatura nacional.

Após a publicação de seu terceiro romance, *A luz no subsolo* (1936), Lúcio Cardoso consolidou-se como um dos pilares da vertente intimista do romance brasileiro em um período dominado pelo regionalismo e pela arte engajada, em que a literatura valorizada pela crítica era a que se voltava para a denúncia e para a análise das questões relacionadas aos aspectos sociais.

Reconhecido pela crítica como um escritor polêmico, Lúcio Cardoso e a sua obra jamais foram recebidos com indiferença no meio literário. Seus posicionamentos, muitas vezes ocasionados por sentimentos extremados, suscitaram debates e discussões acaloradas, marcadas pela necessidade de defesa dos seus anseios de arte contra os ideais vigentes. As opiniões emitidas pelo autor mineiro culminavam em respostas contrariadas dos críticos e dos autores envolvidos em suas querelas. Tais respostas foram publicadas em periódicos e suplementos literários de jornais de grande circulação.

A despeito disso, tem-se como exemplo, o suposto desentendimento ocorrido entre José Lins do Rego e Lúcio Cardoso, na loja da livraria José Olympio, pouco após o lançamento do livro *Mundos mortos* (1939), de Octávio de Faria. Muitas foram as versões sobre o ocorrido. A primeira delas foi narrada com certo sensacionalismo por parte de um jornalista de *O Povo*, que em seu artigo, cujo título “Esbofeteados o Sr. José Lins do Rego?” sugeria que Lúcio Cardoso passara da medida. No entanto, refutando a primeira versão do confronto veiculada pelo jornal, uma nota na *Revista acadêmica* foi publicada desmentindo os comentários divulgados e reforçando que Lúcio Cardoso, como intelectual, acreditava na força das ideias e não rebaixaria a sua condição de escritor desempenhando tal papel (cf. SANTOS, 2001, p.50-51).

Outra versão sobre o desentendimento entre José Lins do Rego e Lúcio Cardoso, que corrobora com a nota divulgada pela *Revista acadêmica*, foi apresentada pelo escritor Graciliano Ramos, que, de forma velada, desmentia o boato veiculado pelo jornalista do *O Povo*. O texto do escritor foi publicado em jornal na época e posteriormente integrou o livro *Linhas tortas* (1962). Sem mencionar os nomes dos romancistas envolvidos, Graciliano Ramos expõe o fato de modo a elucidar as controvérsias em torno da querela:

Um dia desses, a propósito de certo romance novo exposto na vitrina dum livreiro, houve aí permuta de ideias entre cidadãos educados e com boa situação na literatura nacional. Um de nossos melhores escritores declarou que não tinha gostado do livro, outro afirmou que o livro era bom. O primeiro puxou para o seu lado, o segundo fez finca-pé – não houve meio de se entenderem. Cada um disse “Até logo”, apertou a mão do outro e saiu resolvido a arrumar os seus pensamentos no papel. Foram ao cinema, tomaram o ônibus, jantaram, leram, escreveram, dormiram, como todos os indivíduos dessa espécie. No dia seguinte abriram um jornal e souberam que tinham se atracado na véspera, trocado murros, bofetadas, o diabo. Horrível. Um desacato. A literatura ficando braba de repente, praticando desatinos, arregaçando as mangas, rangendo os dentes. História. Não arregaça nem range. O cavalheiro que fez a notícia pode acreditar que isso seja possível, mas se acreditar, é ingênuo. Quem imagina que um escritor é capaz de rebentar caras, meter-se em espalhafatos, nunca viu de perto um desses homens. São as criaturas mais pacatas do mundo. O sujeito que se habitua a compor livros compõe livros – e não passa daí. Diante do papel é tudo: pinta o sete, mata, esfola. Tirem-lhe a pena e o tinteiro – desarmam-no. (RAMOS, 1989, p. 99-100)

A versão apresentada por Graciliano Ramos evidencia que o episódio ocorrido na livraria José Olympio foi uma consequência das divergências de ideias entre autores cujos interesses estéticos seriam opostos. Uma recorrente e polêmica oposição pertencente ao cenário da literatura nacional no decênio de 30, que dividiu o romance brasileiro em dois projetos de arte: de um lado, a vontade de representar realisticamente a terra, os aspectos sociopolíticos do Brasil; do outro, o ímpeto de expressar os dilemas da vida humana, as suas

angústias e limitações.

Esse acirramento no campo das ideias definiria os rumos do romance no Brasil. No entanto, apesar das inúmeras divergências entre os escritores, ocasionadas por interesses temáticos distintos, Lúcio Cardoso manteve sua potência literária e sua forma de conceber o mundo por meio de uma estética que não condicionava a arte a questões políticas e sociais. Em muitos momentos criou oportunidades para reforçar sua posição, declarando que a política esmagava a literatura.

A respeito de seu posicionamento, em 1944, na ocasião do lançamento de sua primeira novela urbana, *Inácio*, Lúcio Cardoso foi alvo de críticas que suscitaram respostas enviesadas, e endossaram as controvérsias em torno do escritor mineiro. A segunda guerra estava em curso e alguns intelectuais, que defendiam a ideia de um papel social para a literatura, convocavam seus pares a assumirem uma postura mais consciente em relação aos acontecimentos relativos ao enfrentamento mundial. Mário de Andrade, em entrevista concedida à revista *Diretrizes*, fez suas considerações a esse respeito reforçando o seu posicionamento quanto à função social da literatura:

Se a sociedade está em perigo, conclui-se que o escritor tem a obrigação indeclinável de defendê-la. Infelizmente não são muitos os que entre nós se capacitaram disso. Uns por não possuírem consciência profissional. Outros por não possuírem consciência de espécie alguma. Não há por onde fugir. Ninguém pode cruzar os braços, ficar acima das competições sociais. É assim com a guerra, na luta das democracias contra os fascismos de todas as categorias. A guerra não é um teatro, que a gente possa assistir comodamente, como se estivesse sentado num camarote. Todos participam da luta, mesmo contra a vontade. Queiram ou não queiram. E se é assim o escritor tem de servir fatalmente: ou a um ou a outro lado. (ANDRADE, 1983, p. 104)

Lúcio Cardoso não concordava com essa perspectiva, pela qual o fazer literário deve-se subordinar à defesa de uma causa. Segundo o ficcionista mineiro, tal compreensão reduziria a obra a um mero produto de consumo rápido e imediato. Apesar de reconhecer e lamentar a existência da guerra, Cardoso defendia a autonomia da arte. No texto “Confissões de um homem fora do seu tempo” o autor sustenta as suas ideias declarando-se um romancista acima de qualquer outra possibilidade, ao afirmar o seguinte:

[...] quando jornais e revistas se eriçam contra tudo que não seja uma participação imediata contra a guerra e outras manifestações do nosso tempo, quando um vil objetivismo se apodera de todas as vocações fracassadas, de todos os talentos sem meios, e de todas as celebridades sem rumo certo, ousou declarar humildemente, mas com voz alta, que acredito no romance.

Sim, meus senhores, acredito no romance. Sei muito bem que muitos virão puxar a manga de meu paletó: “você está louco? Acredite na guerra!” Sim, eu sei que a guerra está aí e conheço todas as velhas teclas dos acusadores e dos incendiários. Diariamente passam por mim entrevistas, notas e conferências em que os figurões das nossas letras declaram em alto e bom som (como é fácil declarar coisas desta

natureza num momento destes!) que “permanecer do lado de fora é pactuar com o inimigo”. Sei de tudo isto e conheço bem esta velha terminologia pseudo-heroica... Na realidade os nossos literatos só gritam muito forte quando se sabem acompanhados, quando estão em bando. Mas isto é outra história... Quero apenas dizer que nas horas de guerra, a menos que seja chamado para cooperar com um fuzil na mão, o lugar do sapateiro é fazendo sapatos, o do padeiro é fazendo pão, e a do ator no teatro. Ora, considero-me, para infelicidade minha e de algumas pessoas, tão romancista quanto um sapateiro é fabricante de sapatos. Não há nenhum desdouro nisto, pelo contrário. Por mais que procure, não me conheço nenhuma utilidade além desta. Não sou homem de sociedade, não sei jogar pôquer; os problemas sociais não me preocupam senão de maneira indireta. Sinto-me habitado exclusivamente por um mundo que desejo dar formas, uma multidão de seres que às vezes costumam me atrapalhar na vida prática, mas que vou conhecendo aos poucos e a quem pretendo emprestar algumas das minhas modestas opiniões sobre este insigne mistério que é a vida. (CARDOSO, 1991, p. 762-763)

O seu posicionamento contrário à arte engajada, o seu empenho em defender as suas ideias e a literatura como uma arte independente do contexto social, rendeu a Lúcio Cardoso um ambiente crítico, muitas vezes hostil para a recepção de suas obras. Por isso, apesar de sua importância para a história do romance brasileiro, sua biografia é repleta de desentendimentos, projetos artísticos frustrados, pouca cobertura ao lançamento de alguns de seus livros², obras literárias inacabadas e enredos mal compreendidos, que suscitaram posicionamentos diversificados por parte da crítica literária vigente.

Diante desse contexto, retomar o caminho explorado por Lúcio Cardoso tornou possível compreender que não se constrói um percurso literário sem um posicionamento quanto ao espaço que se quer ocupar na História da Literatura. A grandeza do autor de *Crônica da casa assassinada* está no modo como ele se posicionou no cenário literário, nas experimentações que ousou fazer e nas condições favoráveis que decidiu abandonar em nome de uma crença e de um projeto – apesar do tanto que tal atitude lhe custaria no meio literário.

Muitos foram os críticos que se pronunciaram sobre a produção literária de Lúcio Cardoso: para uns, um autor visionário; para outros, um autor displicente quanto aos aspectos formais. Mas há consenso em reconhecer que se trata de uma alma inventiva, que percorre o silencioso caminho da transgressão, da culpa e da redenção, para corporificar individualidades silenciadas pelo sentimento de inadequação diante da realidade. Como afirmou Afrânio Coutinho:

Lúcio Cardoso encarna, dentro do romance brasileiro, a figura solitária de um homem que somou ao fascínio pessoal e legendário uma força criadora altamente romântica e surpreendente [...] contraria a tudo o que a crítica ousou esperar de

²Apesar de sua forte e polêmica presença no meio literário, as produções de Lúcio Cardoso não eram republicadas, ao contrário do que ocorria com a obra de outros romancistas de sua época. As edições de lançamento limitavam-se a 1000 exemplares. Dos livros publicados por Cardoso até o ano de 1954, somente *Maleita* recebeu uma nova edição pela editora Cruzeiro, em 1953.

acabado e clássico, é um excessivo, superou todos os recordes que ele mesmo alcançou. (COUTINHO, 1999, p.445)

A intenção de compreender as controvérsias que atravessam o percurso de Cardoso não significa encontrar razões na História da Literatura que justifiquem a obscuridade a ele imposta. O que se pretende é amplificar uma voz abafada pelo tempo, trazendo à tona aspectos críticos de uma trajetória literária alicerçada por um projeto estético singular, composto por múltiplas formas narrativas, cujo tom soava como um ato de resistência, em um contexto dominado por uma arte engajada.

A observação sistemática dos cenários construídos por Cardoso fez surgir a primeira hipótese de trabalho: a atmosfera de mistério, o medo, a morte e as personagens controversas criadas por Lúcio Cardoso, possuem elementos do trágico enquanto categoria estética capaz de apresentar a situação do homem no mundo, a essência da condição humana e a dualidade existencial. Com base nessa perspectiva a presente pesquisa tem como objetivo investigar a gênese do conceito de trágico a partir da tragédia clássica e identificar as suas representações no contexto da literatura produzida por Lúcio Cardoso.

Para demonstrar a presença do trágico na obra do escritor tomou-se os romances *A luz no subsolo* (1936) e *Crônica da casa assassinada* (1959), publicados por Lúcio Cardoso em momentos distintos de sua trajetória literária. A escolha por dois romances separados por um intervalo temporal de vinte e três anos ampara-se no critério de recepção crítica: o primeiro foi considerado um livro de difícil compreensão e, por esse motivo, recebeu críticas diversificadas quanto à sua qualidade; o segundo foi reconhecido como uma obra prima da literatura brasileira, consagrando Lúcio Cardoso como grande autor. Entretanto, uma análise das duas obras permite supor que o projeto estético de Lúcio Cardoso teria começado a ser elaborado em *A luz no subsolo*.

A luz no subsolo e *Crônica da casa assassinada* constituem-se como obras diferenciadas dentro da estética cardosiana. A primeira, por apresentar, em um contexto de época dominado pela literatura socialmente engajada, um Lúcio Cardoso introspectivo e preocupado em retratar aspectos da existência humana; a segunda, por surpreender pelo seu refinamento técnico e elevar o *status* de Lúcio Cardoso no cenário da literatura nacional.

A luz no subsolo é o terceiro livro de Lúcio Cardoso. Dividido em partes, intituladas “Prólogo”, “Laços Invisíveis”, “Noturno” e “Os Evadidos”, seu enredo é fragmentado e de difícil sumarização. Do “Prólogo” ao desfecho trágico, registrado através da ocorrência do ato criminoso cometido por Madalena, o que prevalece é a atmosfera de pesadelo, medo e incompreensão.

A história do romance se inicia *in media res*, com o anúncio da partida da criada da casa, Maria, prima da protagonista Madalena. Ela decide ir embora alegando não suportar mais a convivência com Pedro, marido de Madalena. Maria vive angustiada e sufocada pela presença de Pedro. Seu desespero convence sua prima a deixá-la partir. O clima de angústia se instala. Madalena, perdida, sentindo-se abandonada, busca conforto na casa de sua mãe, mas não o encontra – ela sente-se como uma estranha em sua própria família. Sua mãe, Camila, é alcoólatra e egoísta. Cira, sua irmã, é casada com Bernardo, vive com a mãe, mas sonha um dia partir para bem longe. Bernardo, por sua vez, é apaixonado por Madalena. Pedro é professor, mas perde o cargo sob a alegação de influenciar negativamente os seus alunos com ideias nefastas. Vive entre os seus livros e a divagação. Envolvente e manipulador, ele encarna exemplarmente o sujeito trágico cardosiano. Não dorme, tem medo da noite, pressente a morte, alucina. Sua mãe, Adélia, é amargurada, odeia o próprio filho, mas se submete às suas vontades pelo domínio que ele exerce sobre ela. Sua finalidade na trama é cumprir o plano de Pedro para envenenar a sua mulher, a angustiada Madalena. A jovem Emanuela, criada que substitui Maria nas tarefas da casa, representa a inocência. Grávida de Pedro, ela enlouquece. Madalena descobre o veneno usado para tentar matá-la e opta pela sua liberdade, aniquilando Pedro. Pedro morre envenenado, mas antes discorre sobre a sensação e a presença da morte com Bernardo.

Todas as ações praticadas pelas personagens no decorrer da trama são mobilizadas pelas paixões, e revelam caracteres ambivalentes, cuja maior dificuldade é lidar com os seus próprios limites. É da luta silenciosa entre o Eu e o Outro que os questionamentos metafísicos vão se construindo ao longo da história. Os comportamentos pouco convencionais de Pedro, Madalena, Bernardo e Emanuela, personagens mais evidentes na trama, instauram um clima de alucinação, angústia, terror e medo.

Crônica da casa assassinada é o último romance publicado por Lúcio Cardoso em vida³. Considerado pela crítica a obra prima do autor, o livro conta a história da família Meneses, sem o recurso de uma narrativa linear, técnica que contribui para a fragmentação do enredo. O conjunto de relatos, composto por diários, confissões, depoimentos e cartas, condiciona a percepção imediata do leitor acerca da existência de múltiplas consciências transitando pela narrativa, o que qualifica as personagens como seres autônomos, com voz subjetiva e lugar determinado nos textos, além de reforçar o caráter polifônico do romance.

A família Meneses é composta por Demétrio, Valdo, Timóteo, Ana, Nina e André.

³ Embora Lúcio Cardoso trabalhasse, paralelamente à *Crônica da casa assassinada*, na obra *O Viajante*, o romance só seria publicado após a sua morte, no ano de 1970.

Demétrio, irmão mais velho de Valdo, é casado com Ana. Valdo é marido da protagonista Nina. André é apresentado na trama como filho de Nina, supostamente fruto de sua relação extraconjugal com o jardineiro Alberto, e mantém um relacionamento incestuoso com a sua mãe. É somente no decorrer da narrativa que Ana revela, em uma de suas confissões ao Padre Justino, que André é seu filho, renegado por ela na ocasião de seu nascimento. Já Timóteo é aliado de Nina e irmão de Demétrio e Valdo. Devido ao seu hábito de vestir-se como uma mulher, Timóteo foi condenado a viver isolado dentro do seu próprio quarto. Por fim, há Betty, uma governanta inglesa responsável pela ordenação da casa, que, por esse motivo, transita livremente pelos cômodos da chácara, tendo acesso aos hábitos e segredos da família.

O romance tem seu início pela conclusão do “Diário” de André, com o relato da morte da protagonista Nina, no qual o jovem apresenta as suas últimas lembranças dos momentos que antecederam o falecimento e os acontecimentos durante o velório. A morte de Nina representa a derrocada final da família e, conseqüentemente, a morte da própria casa. O ponto máximo está nas primeiras impressões que o leitor tem sobre a relação incestuosa mantida pelos dois personagens, fato que se constitui como um dos eixos centrais do romance. Na seqüência, outros relatos, constituídos pelas memórias e recordações dos Meneses, do Médico, do Farmacêutico, do Coronel, do Padre e da governanta Betty, sobre fatos ocorridos na chácara, vão contribuindo para o desenvolvimento do enredo, cabendo ao leitor a reconstrução da história a partir desses fragmentos narrativos.

A relevância da personagem Nina para a sustentação da decadente família Meneses fica evidente logo nas primeiras páginas do romance. Nina é a representação de um corpo feminino frágil, de notável beleza, embora seja tomado por enfermidades que, em muitas passagens do romance, revelam o aspecto febril, pálido e doentio da personagem. Tudo leva a crer que a sua força é simbólica, e está na sua capacidade de transgredir, ao profanar o lugar sagrado dos Meneses com seus hábitos pouco provincianos, típicos de alguém que cresceu na capital e não se adapta a monotonia da vida interiorana. Não obstante o estranhamento que causa, Nina exerce um fascínio justamente por conseguir injetar vida e colorir, com a sua excentricidade, as paredes desbotadas e acinzentadas do velho casarão arruinado, cercado de sombras, segredos e incertezas. As personagens veem-se dominadas pela presença de Nina e suas ações são justificadas por essa força excepcional que os conduz a atos extremados.

A chácara e a casa também têm importância fundamental para os Meneses, por representar a solidez e a permanência dessa família decadente e arruinada. Essa solidez, contudo, vai ruindo conforme as vozes dos narradores se alternam, no modo de apreender o

espaço ficcional.

A síntese dos enredos não fornece elementos suficientes para a compreensão da atmosfera criada por Lúcio Cardoso nos romances *A luz no subsolo* e *Crônica da casa assassinada*. A fragmentação do texto aliada às ações pouco habituais e às indagações existenciais das personagens são fatores que contribuem para essa limitação. Apesar disso, a ambivalência no comportamento das personagens, o medo, a presença do mal, a morte como consequência trágica, a transgressão e a culpa são facilmente identificáveis nas duas narrativas. Tais elementos constituem-se como referenciais que permite-nos atestar a presença do trágico nos referidos romances e fundamentar os objetivos propostos para essa pesquisa.

Recorrendo à fortuna crítica do autor e à leitura de artigos escritos por intelectuais contemporâneos de Lúcio Cardoso, foi possível compreender a sua presença no meio literário e tecer algumas considerações sobre a recepção da sua obra, o seu estilo e o seu projeto estético. Tais considerações são apresentadas no primeiro capítulo.

Após a fase de apresentação do autor e da recepção crítica de sua obra no cenário da literatura brasileira, o segundo capítulo dedica-se à construção de uma base teórica que sustente a hipótese acerca da existência do trágico na literatura de Lúcio Cardoso. Inicialmente, optou-se por definir o conceito, traçando diferenças teóricas entre o trágico enquanto categoria estética e a tragédia enquanto representação mimética. As obras escolhidas para compor o *corpus* teórico sobre o trágico e a tragédia são *Poética*, de Aristóteles; *A tragédia grega*, de Albin Lesky; *Ensaio sobre o Trágico*, de Peter Szondi; e *Cartas filosóficas sobre o dogmatismo e o criticismo*, de Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling. Por fim, valendo-se das definições de apolíneo e dionisíaco desenvolvidos por Friedrich Nietzsche em *O nascimento da tragédia*, propõe-se o entendimento da experiência do trágico como o resultado do embate de forças antagônicas.

Da base teórica desenvolvida no segundo capítulo, buscou-se, no terceiro capítulo, compreender e discorrer sobre a presença do trágico nos romances *A luz no subsolo* e *Crônica da casa assassinada*, fundamentando-se na hipótese de que a dualidade trágica representada pelo conflito entre forças antagônicas formam o caráter e fomentam as ações das personagens cardosianas.

1 LÚCIO CARDOSO: UM PERCURSO E ALGUMAS CONTROVÉRSIAS

1.1 Sobre Lúcio Cardoso: um breve histórico

Lúcio Cardoso surge no cenário brasileiro nos anos 30 e a sua produção literária se estende até o início de 1960. Filho mais novo de Joaquim Lúcio Cardoso e Maria Wenceslina Cardoso, nasceu em 14 de agosto de 1912, em Curvelo, mesorregião central de Minas Gerais. Em 1929, já na cidade do Rio de Janeiro, inicia os primeiros projetos literários registrados em sua biografia oficial. Escreve a peça não publicada *Reduto dos deuses* e funda com Nássara e José Sanz o jornal *A Bruxa*, para o qual escreve textos policiais. Até a publicação de seu primeiro romance em 1934, pela Schmidt Editora, Lúcio Cardoso trabalha no ramo de seguros com o poeta e sócio de seu tio, Augusto Frederico Schmidt; colabora com a imprensa e cria com Santa Rosa a *Sua Revista*, na qual apresenta traduções de Ibsen, Pirandello e Dostoievski. Sem êxito, a revista não chega a ter uma segunda publicação.

Hoje reconhecido como um grande romancista do cânone da literatura brasileira, Lúcio Cardoso pode ser caracterizado como um escritor movido por um ímpeto criativo, que o conduziu por diferentes caminhos artísticos e possibilitou a construção de uma extensa obra literária e dramática. Entre *Maleita* (1934) e *Crônica da casa assassinada* (1959), o ficcionista publicou quinze romances e novelas⁴; uma obra infantil; redigiu mais de 400 contos⁵; escreveu doze ensaios encomendados pelo Ministério da Cultura sobre assuntos relacionados à cultura brasileira, tais como *Índios e Negros do Brasil*, *Machado de Assis*, *Castro Alves* etc., além de alguns ensaios críticos. Produziu ainda uma vasta obra poética. Elaborou oito peças de teatro. Desenvolveu roteiros para o cinema. Editou os seus *Diários*,

⁴ Romances: *Maleita* (1934) *Salgueiro* (1935), *A luz no subsolo* (1936), *Dias perdidos* (1943), *Crônica da casa assassinada* (1959) e *O viajante* (romance inacabado, publicado postumamente em 1973). Entre as obras romanescas não contabilizo *O mistério dos MMM*, romance policial escrito coletivamente por Lúcio Cardoso, Rachel de Queiroz, Antônio Callado, Dinah Silveira de Queiroz, Orígenes Lessa, Viriato Corrêa, José Conde, Jorge Amado, Guimarães Rosa e Heberto Sales, publicado em 1962. Novelas: *Mãos vazias* (1938), *O desconhecido* (1940), *Céu escuro* (1940), *Inácio* (1944), *Professora Hilda* (1946), *Anfiteatro* (1946), *O enfeitado* (1954), *Baltazar* (obra inacabada, publicada em 2002). Infantil: *Histórias da Lagoa Grande* (1939).

⁵ Lúcio Cardoso não priorizava os contos. A partir da escrita desses textos experimentava novos cenários, linguagens e personagens. Escrevia-os para vendê-los a jornais e revistas, e, assim, garantir a sua sobrevivência. Parte dessa grande produção, contudo, nunca foi publicada durante a vida do escritor.

escritos entre 1949 e 1962 e traduziu romances clássicos pertencentes à literatura universal⁶. Além dos inúmeros gêneros narrativos produzidos durante a sua trajetória literária, Lúcio Cardoso empreendeu a montagem de suas peças teatrais e criou a sua companhia de teatro, batizada de Teatro de Câmera. Adaptou para os palcos o conto “O coração delator”, de Edgar Allan Poe, e dirigiu o seu próprio filme *A mulher de longe* (1949), que deixou inacabado. Em 1962, após um fatídico derrame cerebral que comprometeu a sua capacidade de fala e paralisou o lado direito de seu corpo, Lúcio Cardoso encontrou na pintura um meio de manter-se vinculado à arte, recriando em suas telas a mesma atmosfera presente em suas obras literárias.

No ano de 1966, seu talento foi reconhecido pela Academia Brasileira de Letras, e Lúcio Cardoso recebeu o Prêmio Machado de Assis, pelo conjunto de sua obra. Dois anos após a homenagem, em agosto de 1968, realizou a última exposição de seus quadros. Em 24 de setembro do mesmo ano faleceu na cidade do Rio de Janeiro, vítima de um acidente vascular cerebral semelhante ao que tivera quase seis anos antes. Estima-se que Lúcio Cardoso tenha produzido cerca de quinhentos quadros até a sua morte.

1.2 O psicologismo e o regionalismo em Lúcio Cardoso

Por uma perspectiva historiográfica, a literatura brasileira da década de 30 foi marcada pelo gênero romance. Escritores revelavam sua preocupação com o país através de enredos que funcionavam como um instrumento de análise e denúncia de uma realidade, que condenava o homem brasileiro à privação e à miséria. Tal tendência teve o seu início ainda em 1928, com a publicação de *A bagaceira*, de José Américo de Almeida, obra desbravadora de um caminho que se tornou “central ao desenvolvimento da temática e da posição perante a realidade do que depois será chamado de o ciclo do romance nordestino” (COUTINHO, 1999, p. 337). Como afirmou Antônio Cândido:

Traço interessante ligado às condições específicas do decênio de 1930 foi a extensão das literaturas regionais e sua transformação em modalidades expressivas cujo

⁶ *O livro de Job* (1943), *Ana Karenina*, de Leon Tolstói (1943); *Drácula*, de Bram Stoker (1943); *A ronda das estações*, de Kâlidâsa (1944); *O vento da noite*, de Emile Brontë (1944); *Fuga*, de Ethel Vance (1945); *O fim do mundo*, de Upton Sinclair (1946); *A princesa branca*, de Maurice Baring (1947); *As confissões de Moll Flanders*, de Daniel Defoë (1947); *Memórias*, de Goethe (1948); *Orgulho e preconceito*, de Jane Austen (1948).

âmbito e significado se tornaram nacionais, como se fossem coextensivos à própria literatura brasileira. (CÂNDIDO, 1989, p.186)

À margem da tendência regionalista, autores como Lúcio Cardoso, Cornélio Pena, Octávio de Faria, seguiam no contrafluxo da estética dominante no período, construindo enredos cuja temática, longe de representar contextos históricos, territórios e espaços sociais, focava nas questões internas do homem e na sua relação íntima com o meio e com a realidade. Assim, o romance brasileiro a partir dos anos 30 desdobrou-se em dois projetos de arte: de um lado, a vontade de representar realisticamente a terra, os aspectos sociopolíticos do Brasil; do outro, o ímpeto de expressar os dilemas da vida humana, os seus costumes, as suas angústias e limitações.

Apesar do período que compreende os anos 30 e 40 ser reconhecido historicamente pela predominância do chamado **romance social**, autores como Lúcio Cardoso, Cornélio Pena e Octávio de Faria entraram para o cânone da literatura brasileira ao serem reconhecidos pela crítica como os principais representantes da vertente intimista do romance brasileiro. Ressalvadas as peculiaridades de cada escritor, suas obras evidenciavam os conflitos do homem em relação a si mesmo, amparados pelas perspectivas doutrinárias do catolicismo. Tais conflitos têm como ponto de partida o desequilíbrio entre os desejos e os instintos do ser humano *versus* a necessidade de se ajustar aos valores morais cristãos. Morte e loucura, consequências de tais conflitos, são temas recorrentes em suas narrativas.

Embora a historiografia tenda a explorar o antagonismo entre autores “regionalistas” e autores “intimistas”, uma leitura atenta dos romances produzidos no período desmistifica tal polarização, e substitui a ideia de duas linhas divididas por divergências ideológicas, pela ideia emancipadora de que havia dois movimentos literários que traçaram caminhos complementares. Isso porque, mesmo diante de formas e expressões diferenciadas, havia um ponto em comum que unificava tais diferenças: o homem. Apesar da visão humanista encoberta pela perspectiva ampliada dos aspectos políticos e sociais, característicos à época, em ambos os lados a reflexão sobre o homem esteve presente em sua totalidade, como força produtiva, tipo social e sujeito da sua própria história.

Havia, nos escritores denominados intimistas, outra forma de engajamento, cujo olhar, menos preocupado em retratar de forma imediata a realidade social brasileira, ocupava-se em evidenciar questões de caráter existencial, além das dicotomias entre sujeito e realidade. É nesse campo que Lúcio Cardoso se insere, sobretudo por revelar em suas obras mais do que o espaço geográfico ocupado pelo homem, mas a essência que domina o seu ser, fazendo-o agir sobre o próprio meio de maneira autônoma e independente.

Afrânio Coutinho em *A Literatura no Brasil* sistematiza uma visão global acerca do romance, que caracteriza muito bem o recorte ideológico presente nos romances de 30, e corrobora com a ideia de que o homem era o elemento central dos textos produzidos pelas duas vertentes do romance brasileiro, oriundas do Romantismo:

Duas linhas formam-se, que correm paralelas [...] constituindo duas tradições bem nítidas na ficção brasileira. Formas do humanismo brasileiro, em ambas a preocupação dominante é o homem: de um lado, o homem em relação com o quadro em que se situa, a terra, o meio; é a corrente regionalista ou regional, na qual, em sua maioria, o homem é visto em conflito ou tragado pela terra e seus elementos, uma terra hostil, violenta, superior às suas forças [...]. Do outro lado, o homem diante de si mesmo e dos outros homens constituindo a corrente psicológica e de análise de costumes, preocupada com problemas de conduta, dramas de consciência, meditações sobre o destino, indagações acerca de atos e suas motivações, em busca de uma visão da personalidade e da vida humana. (COUTINHO, 1999, p.264)

Tal perspectiva acerca do humanismo, que unifica as vertentes aparentemente antagônicas, permite compreender o itinerário de Lúcio Cardoso e o seu deslocamento entre as tendências regionalista e introspectiva, durante o período inicial de sua produção artística. Em Lúcio Cardoso, o homem, ao se deparar consigo mesmo se distancia dos aspectos exteriores da realidade, mas, em seu mundo interior fragmentado, sente a necessidade de se inteirar novamente dos fatos, do outro. Cardoso, no entanto, não funde o real ao irreal, mas vê um através do outro. Nesse sentido, segundo Maria Teresinha Martins:

[...] seus romances são sonhos que encarnam o pesadelo do dia a dia porque o ultrapassam; e o devaneio aparente que reveste o sonambúlico e ficcional meio ambiente em que se movem as personagens injeta-lhes vida. (MARTINS, 1997, p. 32)

O que lhe é fundamental, portanto, é apreender a essência, a verdade, mas não representá-la detalhadamente e sim expressá-la. Ao escapar da temática social, Lúcio Cardoso imprime ao seu estilo uma imagem melancólica, trágica, capaz de rever a turbulência que move as ações do homem, revalando a sua complexidade e as suas sensações contraditórias.

O caráter expressivo da obra cardosiana também foi definido por Mario Carelli:

O mundo objetivo não recua exatamente para o segundo plano, mas é transfigurado pelo vigor da visão poética e pela tensão dramática [...] sem confundir expressionismo com o conteúdo romântico de obras em que transparecem a angústia e o horror, observamos que essa osmose do caráter trágico prefigura a maneira expressionista que não cessará de se afirmar no resto da obra. (CARELLI, 1988, p. 154)

Não obstante as questões relacionadas à terra e à vida social estivessem presentes em seus dois primeiros romances, *Maleita* e *Salgueiro*, ambos publicados no auge da produção

literária da década de 30, é perceptível em Lúcio Cardoso alguns sinais de que seus objetivos seriam outros, mais direcionados aos aspectos da condição humana do que propriamente aos elementos regionalistas. Segundo Bosi (2013, p. 441), já no livro *Maleita* o autor “revelava pendor para a criação de atmosferas de pesadelo”. Entretanto, via-se ainda uma literatura muito vinculada ao mundo exterior, em que o homem se apresenta em luta com os outros homens ou contra o próprio meio adverso. Mesmo sendo construídos sob um viés de mistério e nebulosidade quanto ao destino e às condições existenciais das personagens, os enredos de *Maleita* e *Salgueiro* contêm alguns elementos de cotidianidade, caracterizando a presença de representação da realidade em suas obras, ainda que se possa pensar em uma forma de realismo essencialmente trágico:

A decadência das velhas fazendas e a modorra dos burgos interioranos compõem atmosferas imóveis e pesadas onde se moverão aquelas suas criaturas insólitas, oprimidas por angústias e fixações que o destino afinal consumará em atos imediatamente gratuitos, mas necessários dentro da lógica poética da trama. O leitor estranha, à primeira leitura, certa imotivação na conduta dos personagens. É que os vínculos rotineiros de causa e efeito estão afrouxados nesse tipo de narrativa. (BOSI, 2014, p.442)

Em sua obra, o homem não é apenas um produto do meio, frágil e vulnerável diante do outro e da realidade, mas, uma alma cercada pelo mistério que rege a própria vida, nutrida por anseios, medo, terror e tragicidade. O contraste entre a ficção intimista de Lúcio Cardoso e a literatura engajada dos regionalistas refletia, portanto, a própria dualidade existente nos decênios de 30 e 40. Como afirmou Bueno,

[...] o romance social ou proletário foi quantitativamente dominante na década, mas seu prestígio teve a tendência de diminuir a partir de um momento de auge em 1933. O romance psicológico, seu antagonista, ao contrário, foi menos numeroso, mas seu prestígio foi se consolidando com o correr dos anos. (BUENO, 2006, p. 15)

O que significa afirmar que o período que ficou historicamente conhecido como “a era do romance brasileiro”, no qual o espaço era compartilhado entre a ficção de introspecção e a ficção regionalista, foi um momento muito produtivo para as narrativas nacionais. Havia, sim, uma preferência pelos autores regionalistas, mas os romances psicológicos de autores como Lúcio Cardoso, Cornélio Penna, Adonias Filho, Octávio de Faria, entre outros, não são casos isolados, mas integram um sistema literário que se estabeleceu a partir do psicologismo de Machado de Assis e teve o seu auge na década de 30, com a consolidação do romance de introspecção. Esse grupo de escritores – vinculados por afinidades ideológicas e estéticas, embora se diferenciem entre si pela forma e pelos temas, diversos na realização de uma narrativa de introspecção ou de sondagem interior – integra uma linhagem de obras muito

mais numerosas e significativas do que tem sido registrado pela historiografia literária.

Tomando como ponto de partida o sujeito e as suas relações, o romance de introspecção desenvolve-se no sentido de indagação acerca dos problemas da alma, do destino, da consciência e da própria conduta humana. As narrativas intimistas, de caráter introspectivo, amparam-se em um psicologismo que possibilita evidenciar questões ultrassubjetivas, ao colocar a personalidade humana em face de si mesma para analisar as suas conexões internas e as suas relações com o outro. É muito comum que haja um embate entre forças a partir de problemas psicológicos, religiosos, morais e existenciais, além dos problemas de convivência entre os indivíduos. Em sua maioria, somam a sondagem psicológica à indagação religiosa e metafísica, buscando a essência e os valores supremos da vida espiritual além da realidade tangível – não raramente de modo similar ao da tragédia clássica. O fluxo de consciência e o monólogo interior também são aspectos comuns a esse tipo de narrativa.

Embora a temporalidade seja elemento fundamental à forma romanesca, no romance de introspecção o tempo torna-se secundário. Ou seja, a dimensão temporal formulada pelo presente, passado e futuro, é intercambiável. Como afirmou Ian Watt, em *A ascensão do romance*, sobre a representação do tempo psicológico no romance:

O principal problema ao retratar-se a vida interior é a escala temporal. A experiência cotidiana do indivíduo compõe-se de um fluxo incessante de pensamentos, sentimentos, sensações; contudo a maioria das formas literárias – por exemplo, a biografia e até a autobiografia – tendem a ser uma malha temporal muito aberta para conseguir reter sua atualidade; e assim também a memória em geral. No entanto é esse conteúdo de consciência minuto a minuto que constitui a verdadeira personalidade do indivíduo e determina seu relacionamento com os outros: só através do contato com essa consciência o leitor pode participar inteiramente da vida de uma personagem de ficção. (WATT, 1996, p. 167)

Tais tendências são observáveis nas obras de Lúcio Cardoso. O que se percebe em sua diversificada produção literária é a dimensão temporal diluída na memória da personagem, produzindo imprecisão e descontinuidade do tempo, apesar da permanência do tempo histórico. O embate entre as forças antagônicas, advindas dos frequentes questionamentos existenciais, se constrói na interioridade: quase sempre a luta do homem é contra si mesmo. O emprego do monólogo interior simula os processos da consciência e da inconsciência humana, como estes se configuram na interioridade, além de dimensionar as percepções e as repercussões dos acontecimentos em seu aspecto subjetivo, através das reflexões das personagens.

Diante do exposto, é possível afirmar que as nuances e as sutilezas dos romances de

introspecção, pouco exploradas pelos críticos da época de 30 em virtude das vozes amplificadas das vertentes regionalistas, foram se corporificando lentamente ao longo da história. Hoje, parece mais fácil concordar com o crítico e escritor Adonias Filho, ao escrever que “se fixarmos esta contribuição [dos autores intimistas] de um ponto imediato, verificaremos que foi Lúcio Cardoso, quem com Octávio de Faria e Cornélio Penna, dividiu as águas no romance brasileiro de após 1930” (apud COUTINHO, 1999, p. 449).

1.3 *Maleita* e *Salgueiro*: os primeiros romances e a recepção crítica

O primeiro romance de Lucio Cardoso, *Maleita* (1934), foi muito bem recebido pela crítica da época e alcançou um notável êxito. Esteticamente foi entendido como uma obra de cunho regionalista, talvez pelo fato de reproduzir hábitos e costumes locais, além de explorar a influência do rio São Francisco na vida das personagens. No entanto, uma leitura mais atenta, permite afirmar que já é perceptível certa indiferença em relação às questões sociais. Tal afirmação é corroborada pelas palavras de Agripino Grieco, em seu artigo sobre *Maleita*:

A localização, a época é um tanto imprecisa nesse brasileiro que não se preocupará muito com mapas e com os relógios, com as três dimensões, pensando que a fé nos fornece uma quarta. **Muito subjetivo para ser um romancista de costumes**, não vê realmente um povo de contribuintes, de eleitores, de jurados, e sim um povo de almas, uma espécie de população abstrata, que não deixa paradoxalmente de ser viva. (GRIECO, 1948, p. 64. Grifos nossos)

Grieco sublinha aspectos importantes para a compreensão da obra de Lúcio Cardoso, que serão acentuados posteriormente pela crítica literária, na ocasião de sua adesão ao projeto intimista. Mas, por razões diversas, as pertinentes colocações do crítico sobre o jovem autor de *Maleita*, principalmente no tocante à subjetividade do ficcionista mineiro, ficaram em segundo plano. Isso porque os escritores e os demais críticos da época estavam propensos em tomar o escritor como mais um dos apreciadores do “romance do Nordeste”, considerado naquela altura pela média da opinião como o romance por excelência” (CÂNDIDO, 1989, p. 186). Mesmo que *Maleita* não reproduzisse fielmente o paradigma do romance regionalista, foi recebido como tal, e nesta condição identificado e celebrado por outros importantes críticos literários do período de 30.

Corroborando com as afirmações de Grieco, o pesquisador Mário Carelli define *Maleita* como:

[...] um romance plenamente cardosiano, mesmo que não seja perfeitamente realizado, na medida em que contém as principais observações do autor – o medo, a angústia, a violência, o ódio, a visão de sangue, a presença do demônio, a convivência com o pecado e a morte. A diferença fundamental entre esse primeiro romance e os romances da maturidade está na integração, pelo autor, do olhar apaixonado dos personagens sobre eles mesmos e o mundo. De fato, neste romance ele apresenta uma visão antropomórfica da natureza que possui mais espessura que a psicologia dos personagens. Em seu delírio final, o herói participa da vida misteriosa dos elementos, como se estivesse contaminado pela barbárie. (CARELLI, 1988, p. 154)

Maleita baseia-se na história do pai do escritor, Joaquim Lúcio Cardoso, responsável pela fundação de Pirapora em 1893, cidade do interior de Minas Gerais, localizada às margens do rio São Francisco. Por conter em sua narrativa elementos históricos, Carelli afirma o seguinte:

Maleita é a transposição romanesca de uma história autêntica, a epopeia trágica e lamentável da fundação, em 1893, da cidade mineira de Pirapora por Joaquim Lúcio Cardoso, pai do escritor. A narrativa possui, portanto, um fundamento histórico e se inscreve na marcha pioneira da conquista territorial do Brasil. (CARELLI, 1988, p. 150)

O enredo narra a história de um grupo de aventureiros, liderados por Joaquim, que desbrava o sertão mineiro, rumando de Curvelo à Pirapora, movidos por um interesse: estabelecer um ponto comercial na região. Joaquim é um representante da companhia Cedro e Cachoeira de Fiação e Tecidos, e sua missão é organizar o comércio local e incentivar a vida no povoado. Para cumprir seu objetivo, enfrenta as forças da natureza, implanta a ordem definindo regras e leis; proíbe os batuques típicos da população local e exige que os homens passem a andar vestidos, estabelecendo assim um clima de confronto e desafio. O grande obstáculo é representado pelas doenças: a maleita (malária), doença que debilita e mata; e a epidemia de varíola, que interrompe o desenvolvimento do local. Em virtude dessas mazelas, muitas pessoas morrem de fome e os sobreviventes culpam Joaquim por todos os males que assolam o lugarejo.

Em *Maleita*, o espaço é um dos aspectos fundamentais. Lúcio Cardoso descreve realisticamente a cidade de Pirapora, sem deixar, no entanto, de expressar sua visão trágica e consciente dos perigos que percorrem o mundo do homem. O sertão que envolve o espaço vai sendo desvelado e revela a “cidade sem Deus, crescendo pela força do sangue de todo sertão nortista, [que] fora, até bem pouco tempo, a cidade do pecado, das mulheres nuas e danças lúbricas. Sodoma sertaneja, sem consciência de culpa” (CARDOSO, 2005, p. 216). Além da descrição do espaço e das consequências trágicas ocasionadas pelas doenças que consumiam

os homens, a fé e a interioridade humana também são representadas. Do universo ficcional constituído pelo autor emergem imagens cujo intuito é representar os sentimentos humanos, aliando o real e o imaginário, o presente e o passado, criando assim espaços de memória capazes de suscitar lembranças, eliminar distâncias geográficas e distanciar o homem dos aspectos exteriores da realidade para que este revise o seu mundo interior.

O ensaísta e crítico literário Agripino Grieco também reconhece a relevância do espaço no âmbito de *Maleita*, ao identificar o rio São Francisco como protagonista do romance: “o rio São Francisco, como que borbulhando sangue arterial, vive de uma vida espantosa, quase elevado a categoria de símbolo. (...) transmutando-se numa espécie de Nilo ou Ganges sagrado, é personagem máxima, o verdadeiro protagonista do livro” (GRIECO, 1948, p. 64). Na visão do narrador Joaquim, o rio se apresenta imgeticamente como uma individualidade, sendo descrito, logo nas primeiras páginas do romance, como:

Profundamente sereno, ardendo aos últimos lampejos da tarde. Banhado de uma cor indefinível, cinza-verde ou cinza-avermelhado. Parecia uma coisa viva, rolando na areia da praia, diferente da calma que guardava no centro, como a lâmina incendiada de uma faca. (CARDOSO, 2005, p. 12)

O seu segundo livro de Lúcio Cardoso, *Salgueiro*, publicado no ano seguinte, em 1935, teve uma recepção semelhante à de *Maleita*. Ambientado no morro carioca cujo nome lhe serve de título, o livro, diferentemente de *Maleita*, no qual prevaleciam os aspectos descritivos, parece demonstrar com mais clareza uma possível adesão de Lúcio Cardoso ao projeto realista de denúncia social (cf. SANTOS, 2001). A obra alcançou repercussão favorável por documentar em suas páginas as péssimas condições de vida dos moradores do Morro do Salgueiro. Amontoados em barracos sujos, erguidos com latas e zinco, respirando um ar impregnado por fumaças tóxicas, as personagens são exploradas em subempregos, passam fome e seus filhos não frequentam a escola. Segundo Lúcia Miguel-Pereira (1987, p. 96), o romance revela “uma dimensão que não estamos habituados a ver nos romances brasileiros (...) apanha o homem na sua realidade completa e não apenas na sua realidade visível”.

Ao contrário de *Maleita*, cujo enredo é narrado em primeira pessoa, *Salgueiro* é uma narrativa em terceira pessoa e discurso indireto livre – técnica que irá sendo desenvolvida por Cardoso nos romances e novelas posteriores, consolidando-se na concepção de narrador múltiplo, proposta no romance *Crônica da casa assassinada*. O foco narrativo do texto se dá em torno de três personagens: “O avô”, “O pai” e “O filho”. Manuel, o avô, é um velho tuberculoso que vive enterrado em uma cama há vários anos, à espera da morte. José Gabriel,

o filho, é operário da fábrica, e sustenta seus pais Manuel e Genoveva, sua irmã Marta, sua amante Rosa e seu filho Geraldo. Marta cuida do pai, odeia a cunhada e a vida que leva. Tal qual irá se configurar em *A luz no subsolo* e em *Crônica da casa assassinada*, as personagens são movidas por sentimentos contraditórios, habitam o mesmo espaço, reconhecem os laços que os unem, mas são distantes – vivem suas vidas de um modo solitário e autônomo.

Destaca-se no romance a questão religiosa, que ganha um espaço considerável nos questionamentos do protagonista Geraldo, antecipando, assim, mais uma das futuras preocupações muito presentes nas obras de Lúcio Cardoso. Se em *Maleita*, o aspecto materialista, físico, tende a sufocar o espiritual – muito embora o narrador ressalte a importância de Deus para os habitantes de Pirapora, sobretudo no tocante à culpa e ao pecado –, em *Salgueiro* as forças desconhecidas e ocultas atuam sobre as personagens, conduzindo-as a atos despropositados e inconscientes. Através dos conflitos atribuídos a Geraldo reverberam a inquietação religiosa e os constantes questionamentos acerca da existência de Deus. Além disso, é recorrente a comparação do morro a um inferno terreno.

1.4 Do Subsolo à Casa Assassinada: dois tempos e uma trajetória

Após exitosa estreia no cenário literário brasileiro, chancelada pelas críticas favoráveis aos dois primeiros romances, que renderam a Lúcio Cardoso reconhecimento e destaque entre os autores da nova geração, o escritor mineiro inicia, com a publicação de *A luz no subsolo*, um novo caminho. A adesão voluntária ao projeto intimista, imediatamente após ter publicado *Maleita* e *Salgueiro*, identificados pela crítica literária como obras de cunho regionalista, configurou-se como um rompimento de Lúcio Cardoso com a estética dominante no período de seu surgimento. Ademais, sua opção por outras formas de conceber o seu modelo estético, o conduziram por diferentes gêneros narrativos até a publicação do reverenciado romance *Crônica da casa assassinada*.

Álvaro Lins, em um artigo importante para a compreensão da trajetória de Cardoso, é um dos primeiros a discordar dos críticos que reconhecem *Maleita* como o melhor livro do escritor:

Qualquer estudo sobre o Sr. Lúcio Cardoso terá que dividi-lo em suas fases distintas: antes e depois de *A luz no subsolo*. Antes: um romancista ligado a processos contrários ao seu temperamento; um autor indeciso e vacilante, ouvindo mais a voz

dos outros do que a sua: um escritor que procura as suas formas de expressão, mantendo-se na superfície dos acontecimentos, das ideias, das paixões. Depois: um romancista de análise e de introspecção; um autor que se firma contra as tendências dominantes do seu meio, procurando exprimir-se com um máximo de sinceridade e de harmonia consigo mesmo; um escritor que nenhum preconceito e nenhum escrúpulo perturbam no seu propósito de revelar, em profundidade, as forças íntimas e mais desconhecidas que movimentam os homens, os seus sentimentos, os seus atos. (LINS, 1941, p.91)

Reconhecido como um dos escritores de maior destaque da nova geração, a expectativa em torno do prodigioso autor mineiro acabou acentuando consideravelmente reações críticas diversificadas na ocasião do lançamento de *A luz no subsolo*, publicado em 1936. Para alguns, um grande livro, para outros um livro de difícil compreensão e destituído de um enredo bem definido.

A estranheza do romance foi observada por Mário de Andrade, em carta dirigida a Lúcio Cardoso, em 20 de agosto de 1936⁷:

Que romance estranho e assombrado você escreveu! [...] Me deu um bruto de um soco no estômago, fiquei sem ar, li, lia, o caso me prendia, os personagens não me interessavam, às vezes as análises me fatigavam muito, às vezes me iluminavam, não sabia em que mundo estava, inteiramente despaisado. [...] Achei seu livro absurdo porque os personagens me pareceram absurdos. Tanto no Brasil como em qualquer parte do mundo. E não pareceram, não cheguei a senti-los como personagens do outro mundo. Loucos? Aberrados de qualquer realidade percebida por mim? Ou antes criaturas exclusivamente criadas pelo autor para demonstrar a sua percepção sutil e para mim um bocado confusa (não compreendi exatamente) da luz no subsolo? (ANDRADE, 1936, não paginado)

Não obstante o contexto insólito apresentado pelo livro, e o seu caráter inverossímil, Mário de Andrade reconheceu a potência de *A luz no subsolo* e a sua tentativa de inaugurar uma nova perspectiva para o romance brasileiro:

[...] é um forte livro. Artisticamente me pareceu ruim. Socialmente me pareceu detestável. Mas percebi perfeitamente a sua finalidade (no livro) de repor o espiritual dentro da materialística literatura de romance que estamos fazendo aqui no Brasil. Deus voltou a se mover sobre a face das águas. Enfim. É possível que você tenha agido um pouco nazisticamente, ou comunistamente demais. Quero dizer: viu por demais a tese, teve o desejo de agir de certo modo, e abandonou por essa norma de ação e intenção, arte e realidade. (ANDRADE, 1936, não paginado)

Octavio de Faria também reconheceu o caráter inovador e o valor de *A luz no subsolo* para o cenário da literatura brasileira. Em carta escrita a Lúcio Cardoso em 18 de abril de 1936, ele expõe as suas impressões sobre o polêmico livro e sobre o meio literário:

⁷ A carta escrita por Mário de Andrade faz parte do acervo do Arquivo Lúcio Cardoso pertencente ao Museu da Literatura, localizado na Casa Rui Barbosa.

Minha vontade, meu impulso natural é sair gritando: rua, canalha! (Zé Lins e Zé Linzinhos) rua, que o que interessa está aqui. Pode não ser ainda definitivo, mas é isso – os defeitos não importam. Esse romance põe por terra esse resto pachorrento que vocês chamam “literatura” e salvo uns poucos, o resto é merda. Esse livro abre época, corta ligações, separa águas. Esse livro é um extremo, sem dúvida – dele provavelmente o seu autor ainda voltará para um “clima” mais manso, para um “localismo” mais positivo etc., etc. –, mas é um marco e será provavelmente pelo vinco formado na nossa terra mole que correrão as melhores águas dos anos que estão por vir. (apud SANTOS, 2001, p. 42)

O livro dividiu opiniões no meio literário. Há em *A luz no subsolo* uma opção deliberada pela arte sem o compromisso com a função social, tão buscada pelos autores regionalistas. A realidade exterior, o cotidiano, as condições sociais são, nesse romance de Cardoso, elementos secundários. Suas personagens trazem em si as representações da crueza da natureza humana e os seus aspectos mais sombrios.

O subsolo que aparece no título do romance – pouco compreendido por autores como Mário de Andrade, por exemplo – é a metáfora de uma região de trevas onde todos os indivíduos, sem exceção, estariam imersos. Em entrevista concedida ao jornalista Brito Broca, Lúcio Cardoso descreve o subsolo como

[...] uma segunda realidade, que para mim é a verdadeira e cuja existência nos apercebemos sem, entretanto, poder atingi-la. Quem não compreende que há alguma coisa mais profunda debaixo de tudo isso que vemos, que sentimos e apalpamos? O mundo encerra em si um mistério desconcertante. E quanto mais sentimos esse mistério – pelo apuro da sensibilidade e do espírito naturalmente – mais experimentamos a necessidade de penetrá-lo, de fugirmos à realidade superficial, se assim poderei me exprimir. A loucura é um dos meios de evasão, a arte, outro. O personagem de *A luz no subsolo* evade-se por meio do assassinato. Deve haver uma quebra dos valores comuns para descermos a um segundo plano, onde as coisas apresentam o seu verdadeiro sentido. É preciso fazer luz no subsolo. (CARDOSO, 1938, não paginado)

É a partir da publicação de *A luz no subsolo* que Lúcio Cardoso se firma como autor **introspectivo**. Na ocasião do lançamento, o crítico literário Temístocles Linhares saudou assim o autor:

Ao senhor Lúcio Cardoso está reservado um papel de grande relevo na nossa incipiente literatura: o de ter aberto novos caminhos para o romance brasileiro, entrando nesse terreno pouco explorado de lutas íntimas, de sondagens psicológicas, de introspecção e análises, sem preocupação de fazer literatura exterior, de efeito somente para o artifício das coisas insinceras, abafando qualquer expressão de vida e humanidade. (apud COUTINHO, 1999, p. 449)

Segundo Afrânio Coutinho, Lúcio Cardoso definia-se como um inovador, pela profundidade e pela coragem de sondar emoções para extrair a “mística do ser em sua dolorosa solidão” (COUTINHO, 1999, p. 449). Mesmo tendo sido recepcionado como autor promissor, para boa parte da crítica os romances de Cardoso eram displicentes e mal

arranjados. Sérgio Buarque de Holanda, entretanto, em artigo de 1941, entendia que não era possível julgar Cardoso pelos mesmos critérios que se aplicavam aos romancistas realistas

[...] não pretendeu copiar a realidade, que só toca sua imaginação pelas situações extremas e excepcionais. E por isso é tão absurdo querer julgar sua obra, admirável em tantos aspectos segundo critérios ajustados às formas tradicionais do romance, do romance realista. (apud BUENO, 2006, p.20)

É possível supor que a displicência atribuída por parte da crítica ao autor foi resultado de um juízo estético baseado em outra expectativa de arte. Não se percebeu as características estético-literárias singulares de Lúcio Cardoso. Sua narrativa se apoia em elementos específicos para construir sua intensidade ora febril, ora poética. É muito comum encontrar em suas obras as projeções de certos estados emocionais que se revelam a partir de repetições de palavras-chave, adjetivos, advérbios e outras classes gramaticais. Sua percepção de arte condiciona o fazer artístico a “tudo o que não cheire a reportagem fácil e conhecimento superficial da vida (...) onde existe o *homem*, finalmente sua dor e sua miséria, não pode haver arte gratuita. O sofrimento não cria nada gratuito” (CARDOSO, 1944. Grifo do autor). Na visão do próprio Lúcio Cardoso, a sua

[...] concepção de romance vai assim de encontro à maioria dos romancistas modernos, que preconiza uma arte de observação pura, a fotografia da realidade [...] em cada personagem há uma ideia que se transforma em destino no decorrer do livro. Essa ideia é o que constitui a verdadeira existência do personagem. A visão materialista dos romancistas brasileiros faz viver os tipos em sua ação no espaço, ignorando a ideia que eles encerram. (CARDOSO, 1938, não paginado)

A obra *A Luz no Subsolo* tornar-se-ia reconhecida pela crítica como o primeiro romance do autor totalmente destituído de argumentos regionalistas. Tal romance configura-se como uma linha divisória em sua trajetória literária, por inaugurar uma nova fase em sua forma de produzir literatura. A partir de *A luz no subsolo*, Lúcio Cardoso conseguiu desenvolver melhor suas técnicas narrativas de apresentação da consciência humana, sendo possível perceber em suas entrelinhas a antecipação do ideal estético do autor. Introspecção e questões de cunho psicológico ganham espaço nas vozes de Pedro, Madalena, Bernardo, Emanuela, Camila, Cira e Adélia, personagens intrigantes, que transitam por um enredo repleto de mistério, terror e questionamentos existenciais.

Apesar do refinamento técnico, o modo de concepção de *A luz no subsolo* suscitou opiniões divergentes. Por um lado, autores como Octávio de Faria e críticos como Álvaro Lins reconheciam a habilidade de Lúcio Cardoso para captar a complexidade das paixões humanas; por outro, críticos como Eloy Pontes e Octavio Tarquínio reagiram com total

indiferença ao livro, recusando-se a tecer quaisquer comentários. Na ocasião da já mencionada entrevista concedida a Brito Broca no ano de 1938, Lúcio Cardoso foi interrogado sobre a controversa recepção do romance, fornecendo ao entrevistador a seguinte resposta:

– Creio que não vale a pena tratar de *A luz no subsolo*. O livro já vai longe e acredite que, para um romancista, é sempre difícil falar de uma obra publicada, porque ele, em pouco tempo, dela se distancia na natural evolução da sua personalidade. *A luz no subsolo* teve por um lado a indiferença da crítica, por outro a mais brutal hostilidade. Fui até insultado pelo Sr. Eloy Pontes. Jayme de Barros e Octávio Tarquínio recusaram-se a falar sobre o livro. Que me conste, só uma voz de compreensão e de simpatia se levantou: a de Octavio de Faria. (CARDOSO, 1938, não paginado)

Para o jovem Lúcio Cardoso, acostumado aos elogios, as contundentes opiniões disseminadas pela crítica literária sobre *A luz no subsolo* conduziram o ficcionista ao desânimo, sentimento que culminou em um silêncio que interrompeu o ritmo de publicações anuais. Após o surgimento de seu terceiro romance, o autor mineiro levou dois anos para publicar um novo livro. Seus interesses, no entanto, começaram a se diversificar. Reconhecido até então como um romancista, Lúcio Cardoso deu início à sua incursão no teatro, ao escrever a sua primeira peça, intitulada *O escravo*, que só seria encenada no ano de 1943, pelo grupo teatral Os Comediantes, e publicada pela editora Zélio Valverde, em 1945.

Se, por um lado, Cardoso reagiu às críticas sofridas, desbravando o caminho do teatro, o que reforçou sua versatilidade e o seu desejo de não se limitar a um único gênero, por outro, encontrou dificuldades em prosseguir com seu projeto romanesco. Sua intenção original era a de que *A luz no subsolo* fosse a primeira parte de uma trilogia, cujos volumes seguintes seriam *Apocalipse* e *Adolescência*. O projeto de concepção da trilogia ressaltava as aspirações literárias de Lúcio Cardoso evidenciando sua ambição de construir um universo ficcional mais complexo (cf. SANTOS, 2001). O desânimo e a dificuldade de dar prosseguimento aos seus propósitos iniciais foram por ele confessados a Erico Veríssimo, em carta:

Pouco ou quase nada poderei lhe dizer a este respeito, pois não tenho conseguido escrever uma só linha. Vinha tentando um romance há alguns meses, mas fui obrigado a parar, pois o mesmo não me agradava de forma alguma. Estava excessivamente “intelectual”, antipático, pretensioso e besta. Espero pacientemente passar esta crise, ouvindo música e tomando banhos de mar, o que tem me auxiliado a curar as chagas abertas pelas últimas brigas – que talvez você já saiba por aí, foram ardentes e definitivas. Tenho prazer de comunicar-lhe que, exceto uns dois ou três, já não tenho nenhuma ligação com o meio literário brasileiro. Não deixa de ser uma felicidade, pois sinto que os meus nervos estão se aquietando e que uma nova vida começa para mim. (apud SANTOS, 2001, p. 54)

Em 1938, Lúcio Cardoso retorna ao gênero narrativo, ao publicar *Mãos vazias*, a primeira das seis novelas que escreveu. Trata-se da história de Ida, uma dona de casa, casada com Felipe, o gerente do pequeno banco da cidade fictícia de São João das Almas. O enredo se desdobra a partir da morte de Luizinho, único filho do casal, que morre de pneumonia, após vinte dias de sofrimento. Ida, exausta pelas noites de vigília, na ocasião da morte de seu filho, desmaia e acorda três dias depois. Não participa do enterro de Luizinho. O jovem médico que cuidou da criança, preocupado com o estado de Ida, resolve visitá-la. Ida se entrega ao médico, sem saber ao certo por que, enquanto o seu marido dorme no quarto ao lado. Ida confessa a traição ao marido que não se enfurece com o ocorrido. Irritada com a falta de reação de Felipe, resolve abandoná-lo. Sai de casa e começa a perambular pela cidade.

A síntese do enredo não é capaz de oferecer uma ideia adequada da obra, o que é comum nos textos de Lúcio Cardoso. Entre os fatos, há um contexto de memórias da infância de Ida, como o suicídio de sua prima, a morte de sua mãe, as suas impressões sobre a cidade. Tais fatos acabam atribuindo sentido às motivações da protagonista.

Como ocorreu com *A luz no subsolo*, a novela recebeu críticas diversificadas. Na opinião de Tristão de Athayde, em resenha publicada inicialmente em *O Jornal*, em janeiro de 1939,

[...] Lúcio Cardoso contraria a velha fama que têm os nossos escritores, de darem sempre o melhor de si mesmos em seu primeiro livro. Sua mão tem melhorado de livro para livro. Começou descritivo com *Maleita*. Prosseguiu realista, com *Salgueiro*. Interiorizou-se, mudando completamente de rumo, com *A luz no subsolo*. E neste último livro, mantendo a mesma linha, que já agora parece ser um traço pessoal e definitivo, alcança uma maneira rara e nos dá a mais forte se bem que a mais curta de suas obras. É o nosso Julien Green. No meio da literatura exaltada, decorativa, violenta, descritiva ou sociológica, a que ele mesmo se subordinou no início, mudou de rumo e nos dá agora, nesses dois últimos livros, uma atmosfera nova, tocada de mistério e de alucinação, que não é de modo algum um repouso, mas que marca todo um setor de nossas letras atuais. Com esse livrinho que se lê em uma hora, consagra-se, sem dúvida alguma, o Sr. Lúcio Cardoso como um grande novelista. É um dos escritores mais poderosos do nosso movimento literário. (ATHAYDE, 1939, não paginado)

Na contramão dos comentários proferidos por Athayde estava o crítico Mário Cabral⁸, que considerou o livro

[...] cheio de ocorrências anormais, ocorrências que por si sós, destoam do ramerrão cotidiano da vida provinciana, que é o ambiente do romance. Admite-se, sem dúvida, um gesto ou uma atitude fora do estalão da existência comum. Torna-se ilógico, porém, que duas personagens como as que apresenta o autor, de formação

⁸ A crítica foi publicada cinco anos após a novela, em 27 de setembro de 1943. O recorte do jornal encontra-se disponível para consulta no Arquivo Lúcio Cardoso, localizado na Casa Rui Barbosa.

social e espiritual semelhante à de todas as pessoas dos pequenos aglomerados urbanos, exibissem, sem razão plausível, essa verdadeira série de falsas determinantes psicológicas. (CABRAL, 1943, não paginado)

Após *Mãos vazias*, Lúcio Cardoso publicaria outras novelas ambientados em espaços narrativos interioranos, dentre elas está a novela *Céu escuro*, publicada em 1940 como separata da *Vamos ler!*, do jornal *A Noite*, mesmo ano de publicação da novela *O desconhecido*. Ao contrário das novelas *Mãos vazias* e *Céu escuro*, que discorrem sobre as relações familiares, *O desconhecido* narra a trajetória de um homem solitário, sem vínculos com parentes ou amigos, que se emprega como capataz de uma fazenda do interior. Sua atmosfera sombria, repleta de presságios e tons sobrenaturais, conduziu o crítico Ary de Almeida, às seguintes observações, publicadas em 22 de maio de 1941 em *Vamos Ler!*:

A atmosfera do livro é sombria e misteriosa. Alguma coisa do *Drácula*. Todas as figuras agem à noite. Quase não há sol nestas páginas. Um sentimento de apreensão, de receio por alguma coisa que está para acontecer, que vai acontecer, mas que a gente não sabe onde, quando e com quem, empolga-nos e prende-nos às cento e poucas páginas desta história trevosa. (ALMEIDA, 1941, não paginado)

Sete anos após o aparecimento de *A luz no subsolo*, Lúcio Cardoso publica *Dias Perdidos*, o seu quarto romance. A narrativa, com muito elementos autobiográficos, é ambientada na cidade de Vila Velha, a mesma cidade que recebe a família Meneses, em *Crônica da casa assassinada*, e as personagens do romance póstumo *O viajante*. As críticas se tornaram cada vez mais ácidas, e poucos críticos conseguiam compreender o jogo de sombras, angústias e conflitos subjetivos contidos nas obras de Lúcio Cardoso. Sérgio Millet, um dos poucos a analisarem a obra, escreveu um fragmento sobre o romance no *Diário crítico*:

Lúcio Cardoso tem o mérito de procurar descer ao fundo das almas, de não se contentar com assinalar os caracteres em três ou quatro traços mas de pesquisar-lhes a psicologia através de um estudo minucioso de suas contingências, de todos os fatores que os envolveram e os condicionam. Em verdade maior atenção poderia ter sido dada à situação econômica. Certas contradições surgem entre o meio aparentemente miserável em que envolvem as personagens e a desenvoltura com que prossegue em seus estudos e suas farras o ginasiano Sílvio. (MILLET, 1944, p. 286)

Lúcio Cardoso publica, em 1944, a novela *Inácio*, distanciando-se dos cenários e das temáticas elaboradas em suas obras anteriores. Ambientada na cidade do Rio de Janeiro, *Inácio* representa uma inovação no seu modo de produzir ficção. Narrada em primeira pessoa, como ocorre em seu primeiro livro, e não mais por um narrador onisciente, a novela revela, através dos olhos do protagonista, Rogério Palma, os seres do submundo carioca que circulavam pelo bairro da Lapa, ao longo de sua busca pelo pai, Inácio, figura decadente,

sarcástica, histriônica, de aspecto fantasmagórico, e frequentador assíduo das zonas de prostituição localizadas nos arredores do Centro do Rio de Janeiro. O protagonista narra sua história em um sanatório, onde se encontra internado por ter enlouquecido.

A obra *Inácio* é parte integrante da trilogia *O mundo sem Deus*, composta também pelas novelas *O enfeitiçado* (1954) e *Baltazar* (2002)⁹. A trilogia tem como recurso o uso de diferentes vozes narrativas. Se, em *Inácio*, o protagonista narrador é Rogério Palma, em *O enfeitiçado*, cabe a Inácio Palma o relato de sua busca por Rogério. Já na novela *Baltazar* a narrativa se dá sob o olhar de Adélia Val-Flor, moça seduzida por Inácio em *O enfeitiçado*, que acaba transformando-se em uma atormentada prostituta.

O fato de Lúcio Cardoso jogar em cena as mesmas personagens, conduzindo o enredo sob diferentes pontos de vista, enuncia uma possível preparação para a técnica que utilizou no romance *Crônica da casa assassinada*. Os variados perfis de Stela, mãe de Rogério, apresentados nos diferentes relatos das personagens Lucas, Violeta e Inácio, soam como uma antecipação ao que se daria com a protagonista Nina, de *Crônica da casa assassinada*. Como afirmou Cássia Santos:

O mundo sem Deus já pronunciava o processo que, desenvolvido no livro de 1959, permitiria ao ficcionista a construção das mais variadas versões a respeito dos acontecimentos e das motivações das personagens, confrontando o leitor com visões conflitantes e até excludentes sobre um mesmo fato. (SANTOS, 2001, p. 126)

As novelas seguintes, *A professora Hilda* e *O anfiteatro*, publicadas ambas em 1946, trazem em seu enredo os mesmos destinos atormentados encontrados em suas novelas anteriores. No texto de apresentação das referidas novelas, Lúcio Cardoso declara:

A criatura que hoje entrego aos olhos do público, é semelhante, por vários lados, a algumas outras esparsas em meus livros. Se relevo aqui os nomes de Angélica, de Ida ou de Aurélia, é para colocá-los ao lado de Hilda, esta miserável professora, cujo segredo julgo ter surpreendido e que, como estes seres passados, nascidos das minhas mãos, fizeram de sua alma uma espécie de sepultura para a única salvação possível neste mundo. Que não se enganem nem um instante aqueles que um dia se debruçaram comigo sobre o drama de Augusta, de Marcos ou do desconhecido: o que neles me interessa, o que quis mostrar nos seus destinos atormentados, foi a força selvagem com que foram arrastados para longe da vida comum, sem apoio na esperança, sem fé numa outra vida, cegos obstinados contra a presença do Mistério. Pois o Mistério é a única realidade deste mundo. E, se dele temos tão grande necessidade, é para não morrer do conhecimento dos nossos próprios limites, como as criaturas loucas e martirizadas a que tentei dar vida. (CARDOSO, 1969, p. 269)

⁹ Obra incompleta, que ganhou uma edição organizada pelo pesquisador André Seffrin, a partir dos manuscritos deixados pelo autor.

Com *A professora Hilda*, Lúcio Cardoso retorna ao espaço narrativo da província. Já em *O anfiteatro* é possível identificar algumas semelhanças com a novela *Inácio*, sobretudo pelo enredo desenvolvido na cidade do Rio de Janeiro, mas, ao contrário do que ocorre naquela, o personagem principal pertence a uma família de classe alta. Temas como ódio familiar, traição, rivalidade e a ambiguidade nas relações entre o protagonista e sua mãe marcam esta novela. Nesse sentido, a temática de *O anfiteatro* também é uma antecipação dos elementos que serão desenvolvidos, posteriormente, no enredo do romance *Crônica da casa assassinada*, assim como ocorre na trilogia *O mundo sem Deus*.

As anotações do narrador de *O anfiteatro* em seu caderno de confissões prenunciam as semelhanças existentes entre a novela e o romance *Crônica da casa assassinada*. Pertencente à família Meneses Silva, cujas raízes estão em Minas Gerais, à semelhança dos Meneses de *Crônica da casa assassinada*, a respeitada família carioca também tem forte apelo ao nome e à tradição. Do mesmo modo, as duas famílias, apesar de ter consciência de sua importância na sociedade, não conseguem impedir a desagregação do núcleo familiar, precedida, em ambos os casos, por um processo de decadência: financeira e moral em *Crônica da casa assassinada*; moral em *O anfiteatro* (cf. SANTOS, 2001).

Mesmo diante de uma diversificada produção artística, foi somente com a publicação do romance *Crônica da casa assassinada* que o nome de Lúcio Cardoso retornou aos periódicos e suplementos literários com algum destaque. A complexa estrutura narrativa do livro é sustentada por um refinamento técnico, que ressalta em sua construção polifônica aspectos impactantes do comportamento humano. A alternância dos narradores, com as consequentes mudanças de foco narrativo, permite que a trama seja construída a partir de diferentes pontos de vista e fragmentos de perspectivas acerca dos sentimentos e impressões das personagens. Não obstante a fragmentação do texto, não há perda de coerência interna. Trata-se de uma narrativa extensa, construída pelo encadeamento aleatório dos relatos das personagens envolvidas no relacionamento conturbado entre Valdo, pertencente a uma família tradicional de Minas Gerais, e a protagonista Nina, sua esposa, carioca de espírito livre e personalidade intrigante, e descrita pelos demais personagens como uma bela mulher. Após a morte de Nina, o desfecho do romance se dá em torno da dissolução definitiva da decadente família Meneses, fato que insinua a importância do espaço dentro da narrativa e revela a força da personagem feminina no enredo.

Como acontece em outras obras de Lúcio Cardoso, os temas e as obsessões tipicamente cardosianas estão presentes no romance *Crônica da casa assassinada*. A morte, a

doença, a transgressão, a culpa, o catolicismo conservador, a loucura, a decadência moral e a ruína financeira, os aspectos sombrios da existência humana, como o suposto incesto, e o desfecho trágico, são elementos narrativos que contornam o enredo. Soma-se a isso, a crítica ao comportamento moral e ao patriarcalismo que sustentava a família brasileira. Como afirmou Valéria Lamego,

A coragem de Lúcio Cardoso em mergulhar no espírito da família patriarcal brasileira, levantando, por meio de uma rara habilidade poética empregada na prosa, o véu do moralismo e conservadorismo que cobria as vidas privada e pública, deve ser associada não somente à exposição das fraturas sociais (com seus personagens e situações insólitas transpostas com alto grau de verossimilhança), mas à sua insistência e perseverança em se manter criticamente exilado dos estilos dominantes, afirmando uma postura única na literatura brasileira. (LAMEGO, 2013, p.12)

A necessidade de se descrever a trajetória de Lúcio Cardoso, desde a publicação de *A luz no subsolo* até o romance *Crônica da casa assassinada*, se ampara estrategicamente na percepção de que todo o caminho percorrido pelo autor mineiro seria um prenúncio para o surgimento de sua obra mais elaborada, e que foi sendo intencionalmente experimentado pouco a pouco, através da composição das narrativas anteriores. Tanto o romance de 1936 quanto o de 1959, apesar de representarem momentos distintos da trajetória de Lúcio Cardoso, apresentam certa unidade e elementos em comum: já em *A luz no subsolo*, obra da juventude, pode ser observada a existência de um projeto estético muito bem definido, que seria concluído com a evolução técnica alcançada pelo autor mineiro em *Crônica da casa assassinada*, sua obra de maturidade. O que significa afirmar que, apesar das diferenças estruturais e temporais, há em suas personagens pontos de convergência que se traduzem em uma semelhante concepção trágica da vida. Do mesmo modo, a decadência e a ruína familiar estão presentes em ambas as obras.

Mario Carelli, ao escrever sobre *A luz no subsolo* também vislumbra uma possível relação entre o romance de ruptura e a obra *Crônica da casa assassinada*. A esse respeito, o autor diz o seguinte:

Esse romance visionário, exuberante e convulsivo, propõe uma estação do inferno e pode ser considerado como um rascunho apaixonante da obra máxima, *Crônica da casa assassinada*. Além de numerosos elementos estruturais, temáticos e estilísticos, o romance cria sua geografia imaginária e simbólica com a casa grande, decadente e infernal, e o jardim, horto das transgressões pecaminosas. (CARELLI, 1991, p.628)

Se as primeiras personagens construídas por Lúcio Cardoso mal se davam conta de sua existência, e a vida não era percebida em sua complexidade, a partir de *A luz no subsolo* eles se descontrolam e desencadeiam sensações profundas, repletas de angústias, próprias da

condição humana. O que se percebe nas ações incongruentes de Pedro, Madalena, Bernardo e Emanuela, também pode ser identificado no comportamento de Nina, Ana, André e Timóteo, personagens do romance *Crônica da casa assassinada*. O aspecto trágico percorre os enredos e as motivações de suas personagens, e temas como aceitação do destino, purificação das emoções e morte são chaves que abrem as portas para a discussão em torno da concepção estética adotada por Lúcio Cardoso em ambos os textos.

2 DA POÉTICA DA TRAGÉDIA GREGA AO CONCEITO DE TRÁGICO: SEMELHANÇAS E DISTINÇÕES

2.1 Tragédia e Trágico

Refletir a respeito do gênero tragédia e do conceito de trágico significa lidar com a abrangência que o tema suscita. Significa, também, delinear uma contextualização histórica e conceitual, para compreender as circunstâncias que favoreceram o surgimento do gênero, e identificar os cenários que, posteriormente, viabilizaram a multiplicidade de concepções que passaram a determinar, a partir da modernidade, a essência do trágico.

A tragédia é uma espécie do gênero dramático surgida na Grécia antiga, especificamente em Atenas, no século V. a.C.. As obras trágicas gregas influenciaram decisivamente outras tradições dramáticas, como a do classicismo latino, a do renascimento europeu e a do romantismo alemão. Dotada de regras e características específicas, a tragédia traduz aspectos da experiência humana, conectando-se a condições sociais e psicológicas bem definidas. Nesse sentido, é possível afirmar que a própria consciência trágica nasce e desenvolve-se com a tragédia, sob a forma de pensamento, visão de mundo e constituição do homem trágico (VERNANT; VIDAL-NAQUET, 2011).

Quanto ao trágico, apesar das inúmeras formas de entendimento – que vão desde uma compreensão simples e coloquial até uma complexa variação de concepções teóricas e filosóficas –, pode ser definido como uma categoria estética capaz de representar aspectos da condição humana. De acordo com Glenn W. Most, o trágico,

[...] não é em primeira instância um conceito estético útil para a análise de um gênero específico, mas antes uma categoria metafísica desenvolvida a fim de descrever a condição humana. Ela é desenvolvida, acima de tudo, para designar uma importante lição sobre o nosso lugar no mundo (“sabedoria trágica”) e assim pode às vezes vir a transmitir aquela lição a um certo tipo de texto (“tragédia”), o qual se diz abraçar e comunicar aquela lição com suprema efetividade. (MOST, 2001, p. 24)

Nos estudos clássicos sobre a tragédia, não houve nenhuma concepção correspondente à noção filosófica moderna acerca do trágico, como uma dimensão fundamental da experiência humana, mas sim teorias da tragédia como um gênero específico. A mais significativa para a compreensão do gênero tragédia, e que abre caminho para questões relacionadas ao trágico, foi proposta por Aristóteles em sua obra *Póetica*. A discussão

aristotélica legou o mais completo e sofisticado relato antigo sobre o gênero. Sua concepção de tragédia é, contudo, *teleológica*, orientada para servir a um propósito específico: a purificação das emoções por intermédio da *katharsis* (catarse). Tal perspectiva denota que o seu enfoque não é puramente estético, mas psicológico e moral (cf. MOST, 2001).

Na definição aristotélica sobre a tragédia grega não há vínculos desta com aspectos religiosos, embora os mitos trágicos transitem no mundo dos deuses. Aristóteles substitui as maldições impostas pelos deuses por erros especificamente humanos. Assim,

[...] ao suprimir as ligações da tragédia com os cultos efêmeros e associá-la, ao contrário, com as estruturas permanentes da psicologia humana e da ação humana, Aristóteles pode até mesmo ter ajudado a assegurar um lugar para a tragédia em teorias posteriores. (MOST, 2001, p. 29)

Ainda que a teoria aristotélica tenha permanecido como um marco fundamental das reflexões teóricas sobre o gênero, as reconfigurações históricas da ideia de trágico foram desvinculando a noção de trágico dos conceitos estabelecidos na *Poética*. O trágico, ao ser deslocado de sua função de desfecho ou desenlace, assumiu um novo papel, mais centralizado nos aspectos existenciais que se manifestam a partir da relação de incompatibilidade entre o homem e o mundo. De acordo com Lesky,

[...] a palavra “trágico”, sem dúvida alguma, desligou-se da forma artística com que a vemos vinculada ao classicismo helênico e converteu-se num adjetivo que serve para designar destinos fatídicos de caráter bem definido e, acima de tudo, com uma bem determinada dimensão de profundidade [...] com o adjetivo “trágico” designamos uma maneira muito definida de ver o mundo como, por exemplo, a de Sören Kierkegaard, para a qual nosso mundo está separado de Deus por um abismo intransponível. (LESKY, 2010, p.26)

Nesse sentido, se é verdadeiro que a problemática em torno do trágico tem como ponto de partida a tragédia, e quase sempre a ela retorna, é também possível afirmar a existência de uma independência quanto aos sentidos assumidos pelo trágico a partir da modernidade: há em sua essência um *devir*, cuja transitoriedade reside na dinâmica filosófico-existencial que acaba por ressignificar aspectos da condição humana.

Baseando-se em tal perspectiva, o presente capítulo tem por objetivo conceituar a tragédia, a partir da obra *Poética* de Aristóteles, e discorrer acerca dos vínculos existentes entre o gênero clássico e o conceito de trágico, articulando os pontos de convergência e de divergência entre ambos, tendo como referência a reflexão de Peter Szondi, sobre a poética da tragédia e a filosofia do trágico.

Diante das diversificadas teorias, apresentadas por Szondi, que definem o trágico no pensamento moderno, optou-se por sistematizá-lo tendo como pano de fundo a perspectiva

adotada pelo filósofo Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling. Schelling, ao analisar a obra *Édipo Rei*, de Sófocles, foi o primeiro pensador a fazer uma leitura ontológica da tragédia, compreendendo as suas contradições como um conflito entre a liberdade e o destino. Nesse sentido, sua percepção da tragédia constitui-se como uma das reflexões fundamentais sobre a filosofia do trágico, iniciadas no final do século XVIII.

Em seguida, pretende-se compreender a relação entre o trágico e a representação da dualidade humana a partir dos conceitos de apolíneo e dionisíaco desenvolvidos por Friedrich Nietzsche na obra *O nascimento da tragédia*, e discorrer sobre o *pathos* e a sua influência nas ações do sujeito. Tais articulações são necessárias para que, no terceiro capítulo, seja possível estabelecer uma relação entre o trágico enquanto condição humana e sua função na estética de Lúcio Cardoso, tendo como referencial ficcional os romances *A luz no subsolo* e *Crônica da casa assassinada*, objetos centrais dessa pesquisa de Mestrado.

2.1.1 Aristóteles e a Poética da tragédia

Além do já mencionado enfoque teleológico, observa-se em Aristóteles uma preocupação empírica e sistemática quanto aos elementos que determinam a arte trágica, que se traduz pelo efeito que causa e pelas emoções que desperta em seus espectadores através da catarse. O filósofo define a tragédia do seguinte modo:

É pois a tragédia imitação de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada e com várias espécies de ornamentos distribuídas pelas diversas partes [do drama], [imitação que se efetua] não por narrativa, mas mediante atores, e que, suscitando o terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções. (ARISTÓTELES, 1973, p. 447)

Para o autor, a tragédia expressa em sua estrutura mimética algumas das capacidades inatas dos seres humanos, e se propõe a fornecer ao público, através do espetáculo, um tipo de instrução que se dá pela identificação do espectador com as ações desempenhadas pelo herói trágico. Ações que são sempre determinadas pelo caráter e pelo pensamento – conceitos classificados na *Poética* como causas naturais de todas as ações humanas. Aristóteles entende por “caráter, o que nos faz dizer das personagens que elas têm tal ou tal qualidade; e por pensamento, tudo quanto digam as personagens para demonstrar o que quer que seja ou para manifestar a sua decisão” (ARISTÓTELES, 1973, p. 448). Segundo tal definição, o autor

assegura que a tragédia não se limita a imitar homens, mas as suas ações. E que os personagens assumem caracteres para efetuar determinadas ações, porque, na sua visão, “os homens possuem tal ou tal qualidade conformemente ao caráter, mas são bem ou mal-aventurados pelas ações que praticam” (ARISTÓTELES, 1973, p. 448).

Para além da representação mimética das ações, encontra-se no decorrer da trama¹⁰, a situação trágica, responsável por suscitar o terror e a piedade no espectador. Aristóteles reitera que a composição das tragédias mais belas não é uma tarefa simples, mas, ao contrário, muito complexa sendo necessária, portanto, a semelhança entre a representação e as ações mimetizadas, pois,

[...] tanto na representação dos caracteres como no trecho das ações, importa procurar sempre a verossimilhança e a necessidade; por isso, as palavras e os atos de uma personagem devem justificar-se por sua verossimilhança”. (ARISTÓTELES, 1973, p. 456)

Ademais, a efetividade da tragédia está intrinsecamente ligada à expectativa em torno das emoções, que correspondem à sua própria finalidade, e ao efeito que estas emoções são capazes de produzir por meio do jogo cênico, das representações e da elocução.

Ainda sobre a relevância da situação trágica na trama, Aristóteles afirma que em uma tragédia devem ser representados homens [ações] que possuam uma condição intermediária entre a bondade extrema e a maldade absoluta:

Resta portanto a situação intermediária. É a do homem que não se distingue muito pela virtude e pela justiça; se cai no infortúnio, tal acontece, não porque seja vil e malvado, mas por força de algum erro; e esse homem há de ser algum daqueles que gozam de grande reputação e fortuna. (ARISTÓTELES, 1973, p. 454)

Aristóteles identifica, na constituição do herói trágico, a ação concorrente entre forças opostas. A derrocada do herói se dá não por maldade, mas por alguma falha de caráter, desencadeada por algum erro cometido por um homem que goza de grande reputação e fortuna, como ocorre, por exemplo, com Édipo e Tiestes (cf. ARISTÓTELES, 1973). A consequência do seu erro é a desventura, e esta se configura com o desfecho trágico. Note-se que Aristóteles “[...] interpreta as histórias como representação das ações bem ou malsucedidas de agentes humanos; ele substitui destino, maldições e outras forças sobre-humanas por erro humano” (MOST, 2001, p.27), embora ocorra nas tragédias em geral, a influência do destino no desfecho trágico do herói. Por isso mesmo, é possível afirmar que, ao

¹⁰ Segundo Aristóteles, a trama dos fatos constitui-se como elemento mais importante da tragédia. É a partir da trama que as ações, a vida, a felicidade ou a infelicidade são representadas.

traçar a situação intermediária entre forças opostas, e ao trazer o erro para o campo das ações humanas, Aristóteles sugere a existência de um *ethos* – porque seu enfoque não é essencialmente estético, e sim moral –, que regula a natureza do herói trágico representado na trama, além de um *pathos*, que se formaliza a partir das emoções compartilhadas no jogo cênico, e cujo efeito final é a catarse (cf. MOST, 2001).

2.1.2 Schelling e a Filosofia do trágico

Segundo Peter Szondi (2004, p.23), desde “Aristóteles há uma poética da tragédia; apenas desde Schelling, uma filosofia do trágico”. Ao contrário de Aristóteles, Schelling não visa discorrer sobre a estruturação das composições trágicas, tampouco volta a sua atenção para o efeito da tragédia, mas para as suas contradições e, sobretudo, para o próprio fenômeno do trágico.

Uma das grandes questões colocadas por Schelling – em sua décima e última carta que compõe a obra *Cartas filosóficas sobre o dogmatismo e o criticismo*, – é compreender, “como a razão grega podia suportar as contradições de sua tragédia” (SCHELLING, 1980, p.34). O referido texto corresponde às reflexões de um jovem pensador de apenas vinte anos na época, cuja finalidade é retomar a terceira antinomia kantiana entre a liberdade e a necessidade, teoricamente insolúvel para Kant (1724-1804) e abordada na “Dialética transcendental”, segunda parte da “Lógica transcendental” da *Crítica da razão pura* (cf. THIBODEAU, 2015; MACHADO, 2006). Foi a partir desse contexto que o então jovem Schelling buscou compreender as contradições da arte trágica e desenvolver sua teoria, que muito contribuiu para a compreensão do fenômeno do trágico na modernidade.

Para tanto, Schelling sublinha que uma solução para o impasse entre a liberdade e a necessidade não havia sido considerada ainda, por não pertencer nem ao criticismo, nem ao dogmatismo. A saída para a antinomia foi expressa na arte trágica grega. Para o autor, foi a tragédia grega que forneceu a chave para este problema que se tornou fonte de litígios e de aporias da metafísica dita dogmática, apresentando há mais de vinte séculos antes, em uma mesma cena, aquilo que viria a ser, na modernidade, a terceira antinomia: o conflito entre a liberdade e a necessidade (o mundo objetivo). De acordo com o pesquisador Martin Thibodeau:

Segundo Schelling, a experiência do conflito trágico demonstra que a distinção entre a liberdade e a necessidade apenas é possível sob o pano de fundo de sua unidade [...] **a tragédia grega é a expressão da unidade de todos os dualismos e de todas as oposições pelas quais se constitui a metafísica a partir de Platão.** A tragédia grega e o conflito trágico grego são a demonstração da unidade especulativa das oposições da razão. Eles são, pois, a expressão dessa verdade perdida que era objeto de suas pesquisas e de seus amigos Hegel e Hölderlin, e que deveria resolver as dificuldades e aporias da metafísica. Em suma, a tragédia grega foi antigamente a representação artística da unidade da razão, que esses pensadores acreditaram ter visto novamente na *Crítica da faculdade do juízo* de Kant. (THIBODEAU, 2015, p. 26. Grifos nossos)

Na concepção de Schelling, a contradição trágica, esquematizada no impasse existente entre a liberdade e a necessidade, decorre do fato de se ter em cena um mortal, destinado pela fatalidade a ser um criminoso, lutando ele mesmo contra esta fatalidade, sendo terrivelmente castigado por um crime que foi articulado pelo destino. O fundamento de tal contradição, aquilo que a torna suportável, de acordo com Schelling, encontra-se em uma dimensão mais profunda: no conflito da liberdade humana com a potência do mundo objetivo, no qual um mortal tem que ser necessariamente derrotado, mas, por não ter sido derrotado sem luta, é punido por sua própria derrota (cf. SCHELLING, 1980). Afirma Schelling ao seu interlocutor, em sua décima carta, que

[...] a tragédia grega honrava a liberdade humana fazendo que o seu herói *lutasse* contra a potência superior do seu destino: para não passar além dos limites da arte, tinha que fazê-lo *sucumbir*, mas, para reparar também essa humilhação imposta pela arte à liberdade humana, tinha que fazê-lo *expiar* – mesmo pelo crime cometido pelo *destino*. Enquanto ainda *é livre*, ele se mantém ereto contra a potência da fatalidade. Assim que sucumbe, deixa também de ser livre. Depois de sucumbir, lamenta ainda o destino pela perda de sua liberdade. Liberdade e submissão, mesmo a tragédia grega não podia harmonizar. Somente um ser que fosse *despojado* da liberdade podia sucumbir ao destino. – Era um *grande pensamento* suportar voluntariamente mesmo a punição por um crime *inevitável*, para, desse modo, pela própria perda de sua liberdade, provar essa mesma liberdade e sucumbir fazendo ainda uma declaração da vontade livre. (SCHELLING, 1980, p.34. Grifos do autor)

Tomando como referência a análise de Peter Szondi sobre a tragédia *Édipo Rei*, de Sófocles, a contradição observada por Schelling pode ser exemplarmente ilustrada pelo destino de Édipo. Segundo Szondi, o trágico atravessa a tessitura de *Édipo Rei* como em nenhuma outra peça, seja qual for a passagem do destino do herói em que se fixe a atenção. Nesta tragédia, a unidade entre a salvação do herói e o seu aniquilamento está presente e constitui um traço fundamental de todo trágico – não por ser o aniquilamento necessariamente trágico, mas, pelo fato de a salvação tornar-se também uma forma de aniquilamento. Isso porque, nesse caso específico, não é no declínio do herói que se cumpre a tragicidade, mas, sim, na formalização da sua escolha: sucumbir no caminho que tomou para fugir à ruína (cf.

SZONDI, 2004). A experiência de Édipo, confirmada em cada um de seus passos na trama, acaba remetendo-o a outra experiência: a descoberta de que a salvação e a redenção encontram-se apenas no final do caminho para a ruína. No entanto, afirma Szondi, não é trágico que o homem mortal seja levado pela divindade a experimentar o terrível, mas sim, que o terrível aconteça por meio do próprio fazer humano (cf. SZONDI, 2004), como previsto por Aristóteles em sua sistematização da tragédia. Édipo é um mortal, destinado pela fatalidade a tornar-se um criminoso, ainda que, fazendo o uso da sua liberdade, escolha fugir da ruína. Édipo luta contra a fatalidade usando essa mesma liberdade, sendo, contudo, terrivelmente punido por um crime articulado pelo seu próprio destino. Édipo sabe que ao se interrogar acerca de suas origens e de seus atos, descobrirá que cometeu algo monstruoso, fator que denota outra caracterização do trágico: a consciência. O herói trágico sofre conscientemente. E justamente por reconhecer que a luta está perdida é que esta pode ser considerada uma luta pela sua liberdade. Em outros termos, a luta do herói torna-se uma tentativa sublime, que visa afirmar e concretizar, na necessidade mais implacável e inelutável, a liberdade humana (cf. THIBODEAU, 2015).

Portanto, na concepção trágica elaborada por Schelling, o fundamento das contradições percebidas na tragédia grega, encontra-se no conflito entre a liberdade do homem e o poder do mundo objetivo. Desse modo, Schelling reconhece o trágico e a sua importância, porque descobre nele um sentido: a **afirmação da liberdade**, ainda que obtida somente a partir do declínio do herói. Como afirmou Szondi:

À medida que o herói trágico, na interpretação de Schelling, não só sucumbe ao poder superior do elemento objetivo como também é punido por sua derrota, ou simplesmente pelo fato de ter optado pela luta, volta-se contra ele próprio o valor positivo de sua atitude, a vontade de liberdade que constitui a “essência de seu eu”. (SZONDI, 2004, p.31)

Nesse contexto, se para Aristóteles o erro é o que determina a desdita do herói, para Schelling é a atitude positiva de suportar tal desdita que afirma a sua liberdade. No entanto, é importante ressaltar que a dinâmica apresentada por Schelling, acerca da necessidade de o herói não sucumbir sem luta, só é pensável porque os heróis são demasiado nobres para salvarem-se pela covardia, nada mais restando-lhes senão lutar e sucumbir. Nesse sentido, não poderia tornar-se um sistema que regula a ação humana, pois tal sistema pressuporia a existência de “uma raça de titãs, e sem essa pressuposição, redundaria, sem dúvida, na maior ruína para a humanidade” (SCHELLING, 1980, p.35).

De certa forma, a análise poética da tragédia proposta por Aristóteles sob um ponto de

vista formal e classificatório, não demonstra a tragédia como expressão de uma visão de mundo a qual a modernidade chamará de trágica. A construção moderna – a reflexão acerca do fenômeno do trágico e, conseqüentemente, sobre uma possível filosofia do trágico – nasce com Schelling (cf. MACHADO, 2006). E a sua originalidade está no fato de o trágico, enquanto fenômeno filosófico, aparecer como uma categoria capaz de apresentar a situação do homem no mundo, a essência da condição humana, o domínio da liberdade. Tais afirmações não significam desconsiderar que os filósofos e artistas modernos, que pensaram sobre as contradições da tragédia e o fenômeno do trágico, assim como Schelling, tenham negligenciado a análise poética da tragédia. De fato, a busca por compreender a dimensão da ideia de trágico, empreendida pelos filósofos e pensadores alemães, partindo necessariamente da tragédia clássica, significa estabelecer o caminho que possa apresentar, sob diferentes pontos de vista, a essência do trágico. Isso porque, “se a filosofia do trágico é uma discussão eminentemente estética, ela não deixa de ser, simultaneamente, uma discussão ontológica” (DUARTE, 2016, p.93).

2.2 A essência do trágico

Diante da perspectiva do gênero clássico e da filosofia do trágico, a pergunta que cabe é: o que determina a essência do trágico e em que medida verifica-se a sua presença nas narrativas?

Segundo Albin Lesky, qualquer tentativa de se determinar a essência do trágico deve necessariamente partir da seguinte afirmação de Goethe: “Todo o trágico se baseia numa contradição inconciliável. Tão logo aparece ou se torna possível uma acomodação, desaparece o trágico” (apud LESKY, 1986, p.31). Tal perspectiva retorna à contradição indicada por Schelling – muito embora o inconciliável não seja um objeto verificado pelo autor –, pois, em ambos os casos, o paradoxo se verifica no antagonismo entre potências representadas no conflito entre o homem e o destino; entre o homem e o mundo exterior. Nesse sentido, “a contradição trágica pode situar-se no mundo dos deuses, e seus polos opostos podem chamar-se Deus e homem, ou pode tratar-se de adversários que se levantem um contra o outro no peito do próprio homem” (LESKY, 1986, p.31). Para Goethe, é essencial que o conflito não ocorra entre o herói trágico e o mundo exterior, nem que este tenha as suas raízes na

supremacia do divino ou do destino. A dialética trágica, segundo o poeta alemão, situa-se no próprio homem, em quem o dever e o querer se afastam para romper a unidade de seu Eu (cf. SZONDI, 2006).

Ao contrário do ponto de vista articulado na sistematização da tragédia por Aristóteles – cuja essência do trágico vincula-se apenas ao herói e ao erro cometido por um homem de caráter equilibrado –, na perspectiva moderna

[...] em lugar da alta categoria social dos heróis trágicos, coloca-se agora outro requisito, [...] o que temos que sentir como trágico deve significar a queda de um mundo ilusório de segurança e felicidade para o abismo da desgraça ineludível. (LESKY, 1986, p. 33)

O trágico, portanto, só se realiza quando o sujeito é atingido profundamente nas camadas do seu ser. E, mais, a ideia de trágico desligou-se da forma artística, vinculada ao classicismo helênico, e converteu-se em adjetivo para designar destinos fatídicos.

Para que se ateste a presença do trágico, portanto, é relevante a observância de alguns requisitos, que formam a sua essência: (I) o estabelecimento de uma relação desordenada entre o sujeito e o seu próprio mundo; (II) o sujeito do ato trágico deve ser envolvido em um conflito insolúvel, ter consciência de tudo, e sofrer conscientemente. A partir desses elementos, é possível afirmar que o trágico herda da tragédia parte significativa do seu conceito, uma vez que o herói trágico grego sofre suas agruras a partir da consciência dos erros cometidos. Nas palavras de Vernant e Vidal-Naquet:

A invenção da tragédia grega em Atenas do século V não se limita apenas à produção de obras literárias, de objetos de consumação espiritual destinados aos cidadãos e adaptados a eles, mas, através do espetáculo, da leitura, da imitação e do estabelecimento de uma tradição literária, da criação de um “sujeito”, abrange a produção de uma consciência trágica, o advento de um homem trágico. (VERNANT & VIDAL-NAQUET, 2011, p. 214)

Com esse sujeito trágico, surge, também, uma nova forma de compreensão acerca do termo “trágico” e da própria condição humana. O homem passa a se compreender e a se situar em suas relações com o mundo, com as suas crenças, consigo mesmo e com os seus próprios atos.

A tragédia, portanto, pode ser entendida como um fenômeno histórico concreto e que, naturalmente, possibilitou a inserção de uma reflexão acerca da ocorrência do trágico não só como efeito cênico, mas como experiência humana. É possível considerar a existência de uma separação entre o gênero tragédia

que compreende um conjunto de textos específicos e o “trágico” como uma

descrição de certos tipos de experiência ou de traços básicos da existência humana [...] ele [o trágico] não define um gênero literário, mas a essência da condição humana. (MOST, 2001, p. 24)

Contudo, mesmo havendo uma delimitação dos espaços ocupados pela tragédia e pelo trágico, ainda cabe uma reflexão: ao retornar à ideia da contradição trágica, em que medida é possível decodificar o antagonismo representado pelas potências opostas no interior da subjetividade? A resposta para essa reflexão está nas pistas deixadas pelos conceitos de apolíneo e dionisíaco, desenvolvidos por Nietzsche em sua obra *O nascimento da tragédia*, que, apesar de serem classificados como forças antagônicas, são definidos pelo autor como impulsos artísticos que promovem a aliança e a reconciliação.

2.3 Nietzsche, *O nascimento da tragédia* e as contradições humanas

O nascimento da tragédia, obra emblemática publicada por Nietzsche (1844-1900) ainda em sua juventude, ocupa-se em refletir acerca de dois pontos importantes: o primeiro diz respeito à explicação sobre a gênese, a composição, a finalidade e a morte da tragédia; o segundo, sobre a importância da arte trágica grega e o seu significado cultural para a vida espiritual dos gregos e, conseqüentemente, para a humanidade. Nessa tentativa de atestar a importância do gênero, empenha-se em encontrar no renascimento da tragédia, algumas manifestações culturais da modernidade.

A originalidade de Nietzsche não está na formulação das questões que busca responder, pois essas mesmas questões integram outros debates promovidos por autores alemães, acerca da identidade cultural alemã desde o romantismo. Sua interpretação da tragédia segue a tradição instaurada no século XVIII na Alemanha, de pensar o trágico como uma dualidade de princípios metafísicos e ontológicos (cf. MACHADO, 2006). Sua originalidade se ampara, portanto, na forma que encontrou para elucidar tais questões, usando as representações dos deuses Apolo e Dioniso como impulsos artísticos. Para Nietzsche, as figuras polares de Apolo e Dioniso orientam todos os esforços feitos para dar sentido à presença dos homens no mundo, e apenas a composição engendrada a partir dessas características antagônicas permite entender o fenômeno do trágico (cf. PIMENTA, 2007). O que significa afirmar que a base para a sua teoria está nos conceitos de apolíneo e dionisíaco, elaborados segundo as categorias metafísicas de essência e aparência.

Para além dos conceitos estéticos, outro aspecto relevante de *O nascimento da tragédia* é o entendimento de Nietzsche a respeito da morte da própria arte trágica, que, segundo o autor, foi ocasionada por duas causas principais. A primeira delas é a racionalidade de Eurípedes, que teria reavaliado todos os elementos da tragédia, excluindo desta a música e, conseqüentemente, o seu componente dionisíaco. Eurípedes promovera uma reconstrução da tragédia, não somente como uma arte, mas como uma ética e uma visão de mundo não-trágica (cf. MACHADO, 2005). De acordo com Nietzsche:

Eurípedes chegou aos poucos a uma forma poética, cuja lei capital dizia: “tudo deve ser compreensível, para que tudo possa ser compreendido”. Perante o tribunal dessa estética racionalista foi levado cada um dos componentes, primeiramente o mito, os caracteres principais, a estrutura dramática, a música coral e, finalmente e como decisão máxima, a linguagem.

O que temos de sentir tão frequentemente em Eurípedes como um defeito e um retrocesso poéticos, em comparação com a tragédia de Sófocles, é o resultado desse enérgico processo crítico, dessa temerária racionalidade. (NIETZSCHE, 2008, p. 126)

A segunda causa da morte da arte trágica decorre do socratismo. “Eurípedes foi uma máscara, no sentido de que quem falava por ele não era Apolo nem Dioniso, era Sócrates, o protótipo do homem teórico, que só encontra satisfação em arrancar o véu da aparência” (MACHADO, 2005, p. 10). Em resumo, o que Nietzsche entende por socratismo estético é a preconização da inteligibilidade e da consciência como condições para se alcançar a beleza. O belo estaria no inteligível, na forma consciente, na racionalidade. É nesse sentido que o “socratismo ético”, atribuído às tragédias de Eurípedes, contribuiu para o suicídio da tragédia e, conseqüentemente, para o desaparecimento do saber trágico.

Por fim, *O nascimento da tragédia*, constitui-se como uma tentativa de encontrar caminhos para o renascimento da tragédia, de retomar a arte da Antiguidade pré-socrática, e a concepção trágica do mundo, a partir de algumas manifestações culturais da modernidade. Tais manifestações concentram-se especificamente na música, representada por Wagner, a quem o livro é dedicado, e na filosofia de Schopenhauer – que segundo o jovem Nietzsche, teria nascido da mesma fonte dionisíaca que a música e aniquilado o otimismo socrático (cf. MACHADO, 2005).

2.3.1 O apolíneo e o dionisíaco: a oposição das forças e a dualidade humana

De acordo com Nietzsche, “o contínuo desenvolvimento da arte está ligado à duplicidade do apolíneo e do dionisíaco (...) em que a luta é incessante e onde intervêm periódicas reconciliações” (NIETZSCHE, 1992, p. 27). Os dois impulsos são pensados como universos artísticos separados, e a sua manifestação se dá pelo sonho (apolíneo) e pela embriaguez (dionisíaca). Entretanto, “ambos os impulsos, tão diversos, caminham lado a lado, na maioria das vezes em discórdia aberta e incitando-se mutuamente” (NIETZSCHE, 1992, p. 27).

Para Nietzsche, a partir de Apolo e Dioniso, os dois deuses da arte, vincula-se a compreensão de que reside no mundo helênico uma enorme contraposição entre a arte figurada, apolínea, e a arte não figurada da música, dionisíaca. Foi a partir desse emparelhamento da obra de arte apolínea com a obra de arte dionisíaca que teria surgido a tragédia ática.

O apolíneo é o primeiro impulso, exterioriza a potência do sonho e da ilusão, e, de acordo com Nietzsche,

[...] essa alegre necessidade da experiência onírica foi do mesmo modo expressa pelos gregos em Apolo: Apolo, na qualidade de deus dos poderes configuradores, é ao mesmo tempo o deus divinatório. Ele, segundo a raiz do nome o “resplandecente”, a divindade da luz, reina também sobre a bela aparência do mundo interior da fantasia. (NIETZSCHE, 2007, p. 26)

Nesse sentido, o apolíneo representa a bela aparência, o princípio de individuação, e se realiza a partir da experiência da consciência de si. Seu representante é o deus grego Apolo, deus da beleza. Nietzsche encontra em Apolo o brilho e a aparência. Conceber o mundo a partir do apolíneo significa não só criar uma proteção contra o sombrio, o tenebroso da vida, mas principalmente criar um tipo específico de proteção: a proteção pela aparência (MACHADO, 2005). Afirma Nietzsche que,

Apolo, como divindade ética, exige dos seus a medida e, para poder observá-la, o autoconhecimento. E assim corre, ao lado da necessidade estética da beleza, a exigência do “Conheça-te a ti mesmo” e “Nada em demasia”, ao passo que a autoexaltação e o desmedido eram considerados como os demônios propriamente hostis da esfera não apolínea. (NIETZSCHE, 2007, p. 37)

O dionisíaco corresponde ao segundo impulso artístico, apresentado por Nietzsche a partir do culto das bacantes. Refere-se à embriaguez e à comunhão com a natureza. Diferentemente do princípio de individuação, verificado na representação do impulso apolíneo, o dionisíaco retrata uma experiência de reconciliação: a reconciliação entre as pessoas; reconciliação com a natureza, ressaltando, nesse aspecto, um sentimento místico

baseado na unidade e na harmonia universal. Assim, a partir da integração e da totalidade, o dionisíaco se desfaz dos princípios apolíneos que preveem o equilíbrio, a medida certa das coisas e, principalmente, a consciência de si. Na concepção de Nietzsche

[...] o desmedido revelava-se como a verdade, a contradição, o deleite nascido das dores, falava por si desde o coração da natureza. E foi assim que, em toda parte onde o dionisíaco penetrou, o apolíneo foi suspenso e aniquilado”. (NIETZSCHE, 2007, p. 38)

Em vez de medida, delimitação, calma, tranquilidade, serenidade apolíneas, o que se manifesta na experiência dionisíaca é a *hybris*, a desmesura, a desmedida. Do mesmo modo, em vez da apolínea consciência de si, o dionisíaco produz a desintegração do eu, a abolição da subjetividade; produz o entusiasmo, o enfeitiçamento, o abandono ao êxtase divino, à loucura mística do deus da possessão (cf. MACHADO, 2005).

O dionisíaco nietzschiano, ao desvincular-se da individuação a partir da desintegração do eu, promove a reconciliação total, não só restabelecendo laços existentes entre as pessoas, mas oferecendo ao homem uma reconciliação plena com a natureza. Nietzsche fala de um encantamento, onde do

[...] interior do homem também soa algo de sobrenatural: ele se sente como um deus, ele próprio caminha agora tão extasiado e enlevado, como vira em sonho os deuses caminharem. O homem não é mais artista, tornou-se obra de arte. (NIETZSCHE, 2007, p. 28)

Apesar das diferenças quanto à forma de manifestação dos impulsos artísticos, representados pelas figuras dos deuses gregos, para Nietzsche, o aparente antagonismo entre o apolíneo e o dionisíaco, resulta, na tragédia, em uma aliança e, também, em uma reconciliação. A hipótese lançada pelo autor a respeito do nascimento da tragédia é, portanto, um reflexo dessa reconciliação. E a tragédia imita e simboliza o fenômeno da embriaguez dionisíaca.

Na concepção de Nietzsche, o que torna a arte trágica possível é a música, e, por isso mesmo, a tragédia nasce do espírito da música, uma arte essencialmente dionisíaca. É nesse sentido que o autor define a tragédia como um coro dionisíaco que se descarrega em um mundo apolíneo de imagens e ilusão. E é desse modo, através da aliança entre os dois impulsos, e sobre a base musical do dionisíaco, que o gênio grego ergue o enredo e a encenação que contam a trajetória do herói trágico. E assim,

O protagonista se destaca de um fundo primitivo onde tudo é indiferenciado e no qual todas as coisas encontram-se mergulhadas, vem à cena viver a sua história e as peripécias que o levam ao reconhecimento de seu destino, cujo desfecho é a sua

aniquilação – e a audiência se maravilha e se comove com a peça, que diz respeito à nossa própria existência. (PIMENTA, 2007, p. 68)

A tragédia, portanto, encena a afirmação da vida. E, ao contrário do que se encontra na *Poética* de Aristóteles, no contexto nietzschiano, há a transcendência dos sentimentos de terror e piedade. O efeito não é a catarse das emoções, mas a aceitação do sofrimento como parte integrante da vida. E este sofrimento, se converte em alegria e êxtase, desencadeados pela embriaguez dionisíaca. A lição apreendida é o amor pela existência, independentemente do final infeliz do herói.

Nietzsche confirma assim o seu posicionamento acerca do significado da tragédia e do sentimento trágico, através da definição fornecida em sua obra *Crepúsculo dos ídolos*:

O dizer-sim à vida mesma ainda em seus problemas mais estranhos e mais duros; a vontade de vida, tornando-se alegre de sua própria inesgotabilidade em meio ao sacrifício de seus tipos mais elevados – isto chamei de dionisíaco, isto decifrei enquanto a ponte para a psicologia do poeta trágico. Não para se livrar de pavores e paixões, não para se purificar de um afeto perigoso através de sua descarga veemente – assim compreendeu Aristóteles – mas a fim de, para além do pavor e da paixão, ser por si mesmo o eterno prazer do vir-a-ser – aquele prazer que também encerra em si ainda o prazer na aniquilação [...] (NIETZSCHE, 2000, p. 118. Grifos do autor)

Para além das demais considerações tecidas por Nietzsche em *O nascimento da tragédia*, sobretudo quanto à derrocada da arte trágica atribuída pelo autor à filosofia socrática¹¹, o que se pretende nesse tópico é ressaltar a importância dos impulsos artísticos do apolíneo e do dionisíaco para a experiência humana. E com isso compreender o antagonismo presente na subjetividade. De um lado o sonho, a aparência e a individuação; do outro a embriaguez, a desmedida, o sobrenatural, que ecoa no interior do homem, e a consequente comunhão com a sua própria natureza. É da oposição e do embate entre esses polos que algumas emoções se revelam. É do *devoir* que advém a experiência do trágico.

Na composição cênica aristotélica, enquanto a tragédia se desenvolve através das ações do herói, o *ethos* e o *pathos* circulam nas expectativas do público. Na oposição dos impulsos artísticos nietzschianos, encontra-se, no desfecho trágico e na aniquilação, a reconciliação com a vida. Nesse contexto de múltiplas possibilidades de reflexão, suscitadas pelas duas formas de configurar a arte trágica, pretende-se discorrer sobre o domínio do *pathos* e a influência das paixões, que se formaliza a partir do jogo das emoções partilhadas entre individualidades, para, no próximo capítulo, definir e compreender a presença do trágico e do *pathos* no contexto cardosiano. E nesse âmbito, trazer à tona as suas configurações da

¹¹ Filosofia que, segundo as considerações de Nietzsche, traz consigo a disposição de corrigir o que há de sombrio na existência humana, através de um otimismo teórico, fortalecido pela inteligência e pela busca da verdade.

estética trágica nos romances *A Luz no Subsolo* e *Crônica da casa assassinada*.

2.4 O *pathos* e a influência das paixões no comportamento trágico cardosiano

A observação dos enredos desenvolvidos nos romances *A luz no subsolo* e *Crônica da casa assassinada* permite identificar os elementos que compõem o conceito de trágico com o qual trabalhamos: contradição, conflito, morte, dilaceramento são alguns dos aspectos que formam a condição humana. Não obstante a esse sentido do trágico, na identificação dos afetos que vão se desvelando a partir do comportamento das personagens, é possível atestar também a presença do *pathos*. Pois no âmbito desse jogo alucinante de múltiplas emoções estão as ações que impulsionam o caráter passional dos seus protagonistas.

Se é no embate entre as forças antagônicas que o sujeito trágico se forma, é na dialética das emoções estabelecida entre o Eu e o Outro que se institui o *pathos*, não só como termo representativo das paixões, como desejo ou como argumento retórico, mas, como sofrimento, padecimento, condição limite da existência, insegurança e vivência.

O conceito de *pathos* traz em seu sentido amplas possibilidades de definição. A noção inicial tem sua fundamentação na concepção grega, instituída pela arte trágica. No teatro grego, *pathos* assume o significado de padecimento, sofrimento, e se enuncia como uma lei necessária à condição mortal do homem. Nesse sentido, o *pathos* diz respeito ao padecimento daquele que está destinado à morte, e refere-se, portanto, não somente ao sofrimento e ao padecimento, mas à experiência que o homem adquire na dor e no reconhecimento de sua finitude.

A tragédia expõe as paixões que dividem o homem e o dilaceram, e promove, através de um discurso duplo entre o dever e o querer, o embate entre forças antagônicas que resultam em sentimentos contraditórios. O *pathos*, nesse sentido, traduz-se como uma paixão excessiva, capaz de conduzir o homem à *hybris*, à desmedida, à transgressão dos valores instituídos e a ultrapassagem do *métron*. No campo da poética, o *pathos* relaciona-se, portanto, às emoções provocadas nos espectadores pelas ações dramáticas encenadas na tragédia. O efeito de catarse é desencadeado através da interação entre a ação mimética e a recepção do público. Assim, da experiência de fragilidade diante da vida, e do sofrimento suscitado pela revelação da verdade humana, a tragédia produz o seu ensinamento e cumpre a

sua finalidade.

Contudo, o *pathos* não só diz respeito ao sofrimento e às paixões, mas também atravessa o conceito de patologia, chegando, posteriormente, à dimensão filosófico-existencial do homem. Nessa perspectiva existencial, o seu sentido se articula e pode ser compreendido como uma disposição contingente que atua no ser humano, sendo capaz de determinar a sua essência. Já na tradição trágica grega, o *pathos* relaciona-se não apenas ao patético mas ao patológico, ou seja, a um discurso associado ao *logos* para explicar o padecimento e as paixões sofridas pelo ser que é acometido por algum mal. Na Retórica clássica, o *pathos* retorna às paixões, sendo designado pelo conjunto de afetos que, na concepção aristotélica, são caracterizados pelas emoções fortes, podendo ser negativas ou positivas. Portanto, *pathos*, no âmbito das paixões, é compreendido também como fator gerador de mudança. Conforme definiu Aristóteles (2000, p. 5): “As paixões são todos aqueles sentimentos que, causando mudanças nas pessoas, fazem variar seus julgamentos, e são seguidos de tristeza e prazer, como a cólera, a piedade, o temor e todas as outras paixões análogas, assim como seus contrários”.

O *pathos*, enquanto fator gerador de mudança nos estados emocionais, é ambíguo. Na interação cênica pode ou não ocorrer a identificação afetiva, e a ação do herói pode ou não despertar alguma reação concreta. Como definiu Meyer, no prefácio à *Retórica das paixões*:

O *pathos* é precisamente a voz da contingência, da qualidade que se vai atribuir ao sujeito, mas que ele ainda não possui por natureza, por essência. No início, o *pathos* é, então, uma simples qualidade [...] Lugar de uma diferença a superar na identidade e pela identidade do sujeito, o *pathos* é tudo o que não é sujeito e, ao mesmo tempo, tudo o que ele é. Vê-se que, à primeira vista, o *pathos* é ambíguo. (MEYER, 2000, p.32)

Há, portanto, uma qualidade dialética na expressão do *pathos*, que pode ser verificada na possibilidade de desencadear emoções diversas, ambíguas, que, potencialmente, podem atuar na formação da identidade do sujeito e no seu caráter. Por isso, ainda seguindo a definição de Meyer (2000, p. 35), “o *pathos* tornou-se assim paixão, expressão da natureza humana, da liberdade, comprometido com a ética, portanto com a ação, que transforma a paixão de preferência em virtude”. Entre ação e liberdade, o autor condiciona o *pathos* à virtude, sem deixar de fazer uma distinção entre ambos:

Quanto à virtude distingue-se do *pathos* por ser o lugar de identidade do sujeito, que dessa maneira atualiza, exercita e pratica suas disposições. As paixões, ao contrário, fazem-no oscilar: são o lugar da alternância, da inversão, sendo o grande risco de

que o sujeito ainda se perca de alguma maneira. Pela virtude, o homem imita a ordem natural em que se realiza aquilo que, de potência, deve passar a ato. (MEYER, 2000, p.35)

Nos romances *A Luz no Subsolo* e *Crônica da casa assassinada* há, no entanto, uma ruptura com essa dimensão ética da virtude, pois o que se revela é a ação pura, descrita por uma paixão que não se circunscreve pela moralidade, justamente porque pretende ultrapassá-la. O sujeito oscila, e a execução da ação não segue critérios estabelecidos por determinismos ou juízos de valor, mas, é designada pela vontade livre de uma existência fragmentada, solitária e essencialmente trágica – muito embora a presença de Deus seja evocada e os questionamentos morais se façam presentes. Evidentemente, o uso da vontade livre nas ações traz consequências que podem gerar prazer ou sofrimento, pois, conforme afirma Aristóteles (2000, p.32) “cada ação e cada paixão é acompanhada de prazer ou de dor”.

Por meio da ação, das emoções partilhadas e da vontade, a dor e o prazer se manifestam e se associam. Os laços que aparecem no decorrer da trama se formam através da paixão, e pela paixão são desfeitos. Por isso, considera-se que

[a] paixão é o discurso do eu que se reflete em relações irrefletidas. Compreende-se que ela participe da consciência e do inconsciente, da ação e do pensamento, do sentimento e também da razão, de uma outra visão da razão. Talvez a consciência se prenda ao *pathos*, ao passional, porque ela não é apenas essa reflexividade [...] é também a temporalidade de nossos sentimentos, os quais, verdadeiramente, poderiam arremessar-nos para além da separação da consciência e do inconsciente, para um domínio mais próximo de sua origem. (MEYER, 2000, p.42)

Retornando à ideia do trágico e do seu aspecto condicionante no homem, é inevitável manter o *pathos* em sua acepção tradicional, relacionada à paixão e ao sofrimento. Nos romances de Lúcio Cardoso, os enredos são conduzidos pelas paixões. Assim, o *pathos*, a paixão e o sofrimento progressivo imposto pelo destino aos protagonistas, na perspectiva literária de Lúcio Cardoso, podem ser representados pela ambivalência presente nas personagens mais significativas e controversas, que, movidas pelo desespero, cometem atitudes extremas, incompreensíveis pela razão, mas justificadas por uma força potencializada pelos sentimentos ocultos, e resultante de um impulso iniciado no sonho apolíneo que atinge o seu ápice na alucinação e na embriaguez dionisiaca. Do *pathos*, portanto, emergem as potências do sonho, da individuação, da embriaguez e da desmedida. E assim a existência humana converte-se em luta, uma luta do homem contra ele mesmo.

O signo da paixão e a dimensão trágica do sujeito são, portanto, elementos centrais para se compreender as obras *A luz no subsolo* e *Crônica da casa assassinada*. Enaura Quixabeira Rosa e Silva tece considerações importantes sobre o romance *A luz no subsolo*, ao

evidenciar um aspecto significativo, que, no decorrer da trama, representa a dualidade e transforma-se em um ponto de conexão entre a paixão e a dimensão trágica: a loucura. Segundo a pesquisadora:

A loucura, esse outro lado do ser, ganha forma, em Lúcio Cardoso, com o romance *A Luz no subsolo*, quando o autor cria um mundo visionário voltado para os problemas existenciais. A obra se realiza em um clima alucinatório, explorando as teias invisíveis que interligam as personagens umas às outras e as transformam em máscaras trágicas manipuladas por forças cegas. Desde o título *A luz no subsolo* reporta-se à ideia do enclausuramento das consciências, de seres que premidos no “subsolo”, tentam evadir-se, romper esse mundo tenebroso, superar a condição de criaturas perdidas pelo medo de si mesmas. (ROSA E SILVA, 2004, p. 37)

Diferentemente do que ocorre em *A luz no subsolo*, no romance *Crônica da casa assassinada* a loucura não se materializa na alucinação, mas sob a marca da transgressão, representada inicialmente pelas ações da protagonista Nina e de seu cunhado Timóteo. Nina e Timóteo transgridem ao desalicerçar o espaço ocupado pela família Meneses com os seus comportamentos que não se enquadram ao tradicionalismo provinciano. Nina, pela exuberância, pelo temperamento ambíguo e pela influência demoníaca que exerce sobre os membros da família. Timóteo por simbolizar a ruptura com os valores morais ao optar deliberadamente pela transformação de sua imagem vestindo-se e comportando-se como uma mulher. Além de Nina e Timóteo, o signo do padecimento e da loucura manifesta-se no comportamento das personagens menos transgressoras da *Crônica*, quando estas são tomadas por uma paixão excessiva, desencadeada pela influência nefasta de Nina, como será demonstrado no próximo capítulo.

3 A PRESENÇA DO TRÁGICO NO CONTEXTO CARDOSIANO

3.1 Os componentes trágicos na ficção intimista de Lúcio Cardoso

A concepção estética de Lúcio Cardoso vincula-se, em muitos aspectos, à noção de trágico apresentada pela filosofia moderna. Como afirmou a pesquisadora Valéria Lamego (2012, p.7), “[o] trágico e o perturbador marcam a literatura de Lúcio Cardoso até mesmo quando o escritor evoca uma memória distante”. Ao descrever as experiências humanas mais pungentes, lançando mão de temas intrigantes, e muitas vezes incompreendidos – como o incesto, o suicídio, o assassinato, a loucura e a transgressão moral – o ficcionista mineiro revela os conflitos experimentados pelo homem, evidenciando a sua torpeza e a degeneração de uma sociedade condenada à decadência e à ruína.

Apesar da diversidade dos gêneros que compõem a produção cardosiana, e de seu universo repleto de paradoxos, a observação sistemática dos elementos que compõem sua obra permite perceber que as suas experimentações artísticas convergem para um único ponto: a representação das especificidades que formam a condição humana em sua expressão mais trágica. A condição humana, que, segundo Hannah Arendt,

[...] **compreende algo mais que as condições nas quais a vida foi dada ao homem.** Os homens são seres condicionados: tudo aquilo com o qual eles entram em contato torna-se imediatamente uma condição de sua existência. O mundo no qual transcorre a *vita activa* consiste em coisas produzidas pelas atividades humanas [...]. Além das condições nas quais a vida é dada ao homem na Terra e, até certo ponto, a partir delas, os homens constantemente criam as suas próprias condições [...]. O que quer que toque a vida humana ou entre em duradora relação com ela, assume imediatamente o caráter de condição da existência humana. É por isso que os homens, independentemente do que façam, são sempre seres condicionados. (ARENDETT, 2007, p.17. Grifos nossos)

A existência humana não se limita à repetição de um padrão que determina as suas condições, porque extrapola os limites de uma vida condicionada apenas pelos instintos. A capacidade de entrar em contato com a sua própria natureza, ter consciência de si mesmo e de sua finitude, faz do homem um ser tomado por um paradoxo: sabe-se mortal, preocupa-se em viver a sua própria vida, no entanto, é incapaz de desligar-se do fascínio exercido pela ideia de morte (cf. ROSA E SILVA, 2004). Nesse sentido, a existência pode ser compreendida como uma luta do homem contra ele mesmo, e é nesse conflito que reside a sua dimensão mais trágica.

Compreender a estética de Lúcio Cardoso pelo viés da condição humana é, portanto, identificar na estrutura de sua obra a existência dos elementos que configuram o conceito de trágico. O trágico, como apresentado no capítulo anterior, desligou-se da concepção tradicional de desfecho, vinculado à tragédia ática, para assumir, a partir da modernidade, múltiplos sentidos – que vão desde a percepção simples e metafórica de uma fatalidade cotidiana relatada em linguagem coloquial, até uma noção filosófica, que o define como uma categoria estética específica. No entanto, apesar da multiplicidade de concepções, em todas elas a experiência do conflito está presente como fator condicionante, o que transforma o trágico em uma categoria capaz de representar aspectos fundamentais da condição humana.

De um modo geral, a presença do trágico nas relações estabelecidas entre o homem e o mundo advém da alternância de forças que impulsionam as ações humanas, e conduzem o homem a um estado de tensão extrema, gerado pelo conflito entre potências cujos valores são opostos. Essa dinâmica do homem trágico, conforme a concepção moderna, conduziu a investigação sobre o tema aos impulsos artísticos nietzschianos, cujas definições também se formalizam na contradição e no antagonismo. Em sentido amplo, é através do embate entre essas forças opostas que a condição trágica se instaura no sujeito. E são essas mesmas forças, que acabam por condicionar a existência humana, que permitem ao homem criar as suas próprias condições de permanência, pela consciência que adquire a respeito de si mesmo. Medos, afetos, sonhos, ideais de vida e crenças são fatores que exercem influência direta sobre as suas atitudes. Portanto, o sujeito trágico é consciente, e o impacto da realidade sobre a sua existência é sentido e recebido como impulso.

É nesse cenário de tensão extrema entre as forças que se alternam, e que atuam peremptoriamente no interior do homem, revelando os aspectos mais sombrios e contraditórios da condição humana, que o trágico é representado na produção artística de Lúcio Cardoso. O sentido do trágico presente em sua obra está na representação das forças opostas que impõem ao homem um dilaceramento capaz de afetá-lo diretamente nas camadas mais profundas do seu ser. Fragilizado, o sujeito trágico cardosiano passa a questionar a sua própria existência, e, não vendo sentido algum que a justifique, entrega-se aos signos da loucura e da morte. Como afirmou Enaura Quixabeira Rosa e Silva:

Quando se estuda a obra de Lúcio Cardoso sob o prisma da condição humana, encontramos-nos diante de uma ideia-chave da criação literária que, a partir de Ésquilo, cada vez mais se aprofunda. A existência do homem está sempre dependente de uma vida incapaz de abolir a morte, de uma alteridade, de um Outro, de uma subjetividade em torno de si que é toda humanidade. É o momento em que o homem, tomando consciência de si, imerge no sentimento de condição humana e se submete à *provação* que o coloca diante da **contradição** de seu existir como ser

pensante, pretendendo **afirmar a sua liberdade** e desejando elevar-se acima da posição de simples vivente. Contudo, sua existência permanece sob o signo da precariedade: limitada no tempo e no espaço, limitada pela sua própria realidade e pela realidade do outro, frágil como a vida e fragilizada em sua contradição. O sofrimento que daí se origina tem um sentido profundo – aprender e conhecer através da dor. (ROSA E SILVA, 2004, p. 43. Grifos nossos)

Assim, como na concepção trágica elaborada por Schelling, em Lúcio Cardoso o conflito entre a liberdade do homem e o poder do mundo objetivo está presente. Em Cardoso, o sujeito trágico se reconhece como alguém destinado à fatalidade, sendo esta representada pela ideia de finitude. No entanto, esse mesmo sujeito, fazendo uso da sua liberdade, resolve afirmá-la entregando-se à precariedade de sua própria existência. Isso porque, existir como homem é estar aprisionado a um corpo e às suas limitações; é estar suscetível ao tempo e à ideia de alteridade. Esses aspectos correspondem ao poder do mundo objetivo, chocando-se com a liberdade humana, tendo o homem que suportar a inexorabilidade do tempo, a proximidade do outro e a própria morte (cf. ROSA E SILVA, 2004). Nesse contexto, o sentimento do trágico passa a fazer parte da experiência humana, e o homem atinge a consciência da singularidade e da fragilidade de sua existência, sem, no entanto, desfazer-se desse desejo de ultrapassamento que é a própria garantia de sua liberdade.

Semelhante ao herói trágico grego, a personagem cardosiana reconhece a fatalidade do seu destino, mas opta por sua liberdade ao escolher não sucumbir sem luta. Ao aceitar o sofrimento como parte integrante da vida, o homem reconcilia-se com a sua própria existência fragmentada e precária. Tal qual ocorre na perspectiva de Nietzsche acerca da arte trágica, em Lúcio Cardoso o trágico também encerra a afirmação da vida. Sobre a tragédia, Cardoso declara o seguinte:

No estado da tragédia grega, talvez seja a arte a grande força coercitiva que “determina” o homem. Ela é elevada a um grau máximo e ocupa toda a consciência, sem deixar que ela se distraia com outras coisas. **É a vida como arte, a vida se preenchendo a si mesma. Todos os instintos estão satisfeitos, inclusive os de destruição.** A consciência filosófica desaparece totalmente e só resta a consciência que exige, sem perturbações, ação forte e imediata: quando essa consciência se ocupa da morte ou de problemas insolúveis, ela o faz como transbordamento de forças apenas, como autoexaltação, como um agir, nunca como uma “preocupação” ou uma análise [...] sem orientação estética, o homem enlouquece antes mesmo talvez de viver sua grande exaltação destruidora. (CARDOSO, 2012, p. 79. Grifos nossos)

Os impulsos apolíneos e os dionisíacos revelam, portanto, as contradições que moldam a essência das personagens de Lúcio Cardoso. Assim como em Nietzsche, a arte, na concepção cardosiana, encerra a afirmação da vida. Portanto, é no espírito de trágico que os alicerces estruturais de suas tramas vão se construindo. O sujeito trágico cardosiano

concretiza-se pela consciência da morte e pelo transbordamento de suas forças. A tragicidade, os questionamentos existenciais, o mistério e o terror fazem eclodir as camadas subterrâneas da alma humana, com as quais o caos interior ganha forma. Da exacerbação do desejo ao dilaceramento, a vida e a morte se entrelaçam, e o autor mineiro dá visibilidade às nuances que constroem a subjetividade essencialmente trágica. Como afirmou Tristão de Ataíde, em texto publicado na edição crítica do romance *Crônica da casa assassinada*:

Lúcio Cardoso é um extremista. Ou pelo menos um extremado. O que Lúcio Cardoso revela [...] é mais do que sensibilidade. É passionalidade, [...] ardente, cutânea, subcutânea. [...] Pois um vento da mais violenta paixão varre os desvãos mais secretos, como os mais patentes, de sua obra de criador. [...] É sempre lúcido em distinguir paixão e loucura. As suas e as dos personagens. **O que há nele é um dionisíaco com aparência apolínea** (apud ROSA E SILVA, 2004, p.27-28. Grifos nossos)

A afirmação de Tristão de Ataíde é confirmada pelo próprio Lúcio Cardoso, que, em seu *Diário*, manifesta desejo de atribuir ao romance e à realidade uma nova perspectiva recriada pela paixão:

Não compreendo o romance como uma pintura, mas como um estado de paixão; não quero que meu possível leitor encontre tal ou tal árvore, tal ou tal banco, semelhante ao banco, à árvore que ele conhece. Quero que através das aparências familiares, ele depare em meus escritos uma árvore e um banco recriados através de um movimento de paixão, e que assim designado, reconhecidos, ele possa situá-los em meu espírito como atmosfera de paixão e tempestade. (CARDOSO, 2012, p. 521)

Na concepção estética de Lúcio Cardoso, a paixão se revela na embriaguez dionisíaca, na desmedida, na *hybris*. E na contradição trágica emerge a necessidade de compreender o universo que abriga a alma humana.

3.1.1 O trágico nos romances A Luz no Subsolo e Crônica da Casa Assassinada

A representação do trágico nos romances *A luz no subsolo* e *Crônica da casa assassinada* associa-se ao desequilíbrio materializado na oposição entre as sensações (dor e prazer) e as paixões (amor e ódio), na contradição, no conflito e no desejo de afirmação de liberdade de um homem que se descobre precário e finito. A concepção trágica do sujeito cardosiano forma-se na tensão extrema entre as forças que se alternam e que atuam em seu interior. Nas narrativas, isso é observável nas ações incongruentes das personagens, que revelam os aspectos mais sombrios e contraditórios da condição humana.

Especificamente em *A luz no subsolo*, o trágico associa-se ao medo ocasionado pela iminência da morte e ao terror desencadeado pela alucinação e pela insegurança. Já no romance *Crônica da casa assassinada*, o trágico insere-se na materialidade da morte, concretizada na extinção de Nina, na culpa e nas transgressões morais – incesto e adultério –, cujo desfecho é a ruína e a aniquilação. Apesar do distanciamento de seus elementos, nos dois romances o trágico vincula-se às ações de um sujeito fragmentado, dominado por forças opostas que acabam por conduzi-lo à loucura e à morte.

Em *A luz no subsolo*, o infeliz e atormentado casal Madalena e Pedro forma o centro de tensão que materializa a oposição amor-ódio. Compreendida na trama como o algoz da protagonista, a figura demoníaca de Pedro é caracterizada pela influência negativa que exerce sobre o Outro. Portador de uma força destrutiva, Pedro extrapola o controle apolíneo para se integrar à desmedida dionisíaca. Apesar do seu caráter destruidor, reside em Pedro uma necessidade de esclarecimento, para tomar consciência de si mesmo e de sua finitude. Nos questionamentos de Pedro, apresentados durante uma conversa com a criada Emanuela, revela-se a sua necessidade de compreender o sentido de sua existência e o seu destino, um dos traços característicos do trágico enquanto aspecto da condição humana:

Qual o nosso destino? É estranho pensar-se nestas vidas que se chocam numa luta às cegas... Ouve, Emanuela, eu estou farto de lutar. Estou farto de passar as noites perguntando: é o homem uma obra-prima da natureza ou é o homem um ser superior, o grande tempo da criação? Que podemos nós fazer e o que não podemos nós fazer? (CARDOSO, 1971 p. 127)

Nas reflexões de Pedro, compreende-se o sofrimento do sujeito trágico ao identificar a consciência de si. Pedro reconhece e aceita o seu fatídico destino, objetivado na solidão e na transitoriedade de sua existência. Por intermédio das frequentes indagações do personagem, o leitor de *A luz no subsolo* identifica o conflito trágico, a fragmentação da alma, o dilaceramento do sujeito e o sofrimento daquele que se vê entregue à fatalidade e à dor de existir.

Pedro vivencia o desespero e a solidão, duas experiências fundamentais da condição humana exploradas com recorrência no projeto estético de Lúcio Cardoso. Tomado pela insônia, pelo vazio e pelo pavor da noite, com o corpo arremessado sobre uma poltrona, os olhos fixos ao relógio, com um aspecto sombrio e o seu rosto contraído pela impaciência das horas submersas em suas lembranças, Pedro, consciente de seu sofrimento e da inexorabilidade do tempo, tenta medir o peso da insuportável dor que acomete a sua existência:

Desde então, nunca sofrera mais como naquele instante – nunca sofrera com aquela intensidade e aquele desamparo, **aquele conhecimento de si e da sua dor sem remédio.**

Uma pergunta apenas, uma pergunta passara a sangrar no seu peito: aquele que é destinado ao sofrimento que precisa fazer? Aceitar seu sofrimento? Sim – sem dúvida. Mas quando esse sofrimento é originado por determinadas causas, impossíveis de se conciliarem com a ‘aceitação’ dessa dor, o que é preciso fazer? Esfacelar-se. Esfacelar-se lentamente através do tempo, medir todas as etapas da amargura, arrastar-se como um embriagado de ópio entre as paredes estreitas das suas impossibilidades. (CARDOSO, 1971, p. 135. Grifos nossos)

Ao observar o comportamento de Pedro diante de sua própria realidade, surge uma inevitável questão: que dor é essa, que apesar de dilacerar, oferece algum prazer? Em uma das passagens do romance, Pedro afirma o seguinte: “É uma coisa estranha, mas eu preciso do sofrimento. Todos nós somos assim” (CARDOSO, 1971, p.137). A afirmação de Pedro confirma a presença do conflito no qual o homem se vê submetido; um conflito de forças antagônicas, materializadas na dor e no prazer, que acaba se convertendo em desespero.

Ao contrário de Pedro, cuja alma é alimentada pelo ódio e pelo prazer do sofrimento, a atormentada Madalena revela-se ao leitor de *A luz no subsolo* pelo signo do amor. Suas memórias são partes integrantes de suas constantes indagações. Em muitos momentos afirma ter se casado com Pedro por amor, embora, contraditoriamente, associe o amor a um sentimento impregnado de culpa e de miséria humana. Tal afirmação sobre esse afeto de Madalena por Pedro se confirma no seguinte fragmento:

E, de súbito, sem que soubesse como, a sua angústia tornou-se tão dolorosa, que ela apertou as mãos contra o peito, repetindo desesperadamente para si: “Deus, Deus, é preciso que me liberte deste homem, é preciso que eu me liberte, é preciso” [...] “Meu Deus como eu o amo!”, pensou Madalena repentinamente, fixando os seus ombros e as suas mãos nervosas. Oh! Se ela pudesse, erguer-se-ia, iria até ele e, tomando-lhe as mãos, enrolaria nelas os seus cabelos. Por um instante estariam confundidos dentro do mesmo pensamento e, na obscuridade da sala, não ouviriam o vento e não sentiriam senão as pancadas surdas do seu coração. (CARDOSO, 1971, p. 92-93)

O amor desperta-lhe sentimentos de angústia e de medo diante da constatação de que a idealização desse afeto não exime o homem de se defrontar com o seu fatídico destino: morrer solitário. Assim, tal qual ocorre com Pedro, Madalena indaga sobre o seu destino, deixando transparecer os reflexos da consciência de si, da dor, do medo e do reconhecimento da morte, aspectos característicos da experiência do trágico:

Sentia-se presa sobre o seu destino, agonizando naquele letargo, com uma sufocante consciência de tudo. Dormindo, sofria ainda pelo seu amor. Qualquer coisa desesperada, uma trágica percepção, abrigava-a a repetir no sono: “jamais, tudo está perdido para sempre”... Aprendera assim que certos sonos são como uma outra vida

– o sofrimento e a negação continuam – só se desperta para se esconder um ódio que a realidade estrangula no medo. No fundo de tudo é o medo de si mesmo, é o medo de permanecer sozinho, nesse mundo onde a dor de cada um se realiza solitária e morre solitária – se acaso morrer um dia. (CARDOSO, 1971, p. 64)

Em ambos os casos, é possível constatar que a alteridade marca as relações estabelecidas no romance *A luz no subsolo*. Sentimentos que se transmutam e se convertem no seu Outro, desencadeando o conflito entre forças que atuam sobre o homem. Retornando à ideia de Lesky (1986, p. 31) acerca da contradição trágica, aqui o conflito encontra-se no próprio homem, nos adversários que se levantam, um contra o outro, em seu peito. O que se percebe como trágico é a experiência adquirida através da queda em um abismo de desgraça ineludível. Nesse caso, especificamente, uma desgraça convertida em morte, pois, no embate entre Madalena e Pedro, a reconciliação só foi possível com a aniquilação do Outro. Ao optar pela liberdade, Madalena aniquila Pedro, fazendo-o provar do seu próprio veneno. Pedro, por sua vez, também opta por sua liberdade, ao entregar-se à embriaguez dionisiaca, corporificada nos excessos de uma existência autenticada pelo prazer de experimentar e causar dor e sofrimento. A decisão de se deixar dominar por uma possessão demoníaca possibilitou a Pedro concretizar a única certeza que movia a sua existência atormentada: a morte. Como afirmou Maria Teresa Martins (1997, p.50): “Pedro prefere arriscar-se a enfrentar o nada pós-morte, a continuar a existência inautêntica que lhe envolvia, tolhendo suas esperanças”.

A morte também é um signo que percorre o romance *Crônica da casa assassinada*. Como afirmado anteriormente, o trágico se insere na materialidade da morte de Nina, na culpa e na transgressão.

Nina, contraditoriamente representa tanto a vida quanto a morte no cenário construído por Cardoso. Configura-se como um mistério para a família Meneses, por simbolizar a alternância entre luz e sombra. A presença de Nina é tão significativa para a trama que das cinquenta e seis narrativas que compõem o romance, a personagem só não é mencionada em apenas dois capítulos: na “Primeira narrativa do farmacêutico Aurélio Santos” e na “Segunda narrativa do Padre Justino”.

Para ilustrar o fascínio exercido por Nina, tome-se a passagem em que a governanta Betty revela, em seu “Diário”, suas primeiras impressões sobre a protagonista:

Não havia apenas graça, sutileza, generosidade em sua aparição: havia majestade. Não havia apenas beleza, mas toda uma atmosfera concentrada e violenta de sedução. Ela surgia como se não permitisse a existência do mundo senão sob a aura do seu fascínio – não era uma força de encanto, mas de magia. (CARDOSO, 1979, p. 52-53)

Exercendo forte influência sobre o Outro, tal qual ocorre com Pedro em *A luz no subsolo*, a presença de Nina incute nos membros da família o signo da transgressão. As personagens que compõem o núcleo familiar tornam-se obcecados pela vivacidade de Nina, ao mesmo tempo que atribuem a ela o mal que arruína a paz dos Meneses. Como consequência, refugiam-se em ações incongruentes, justificadas apenas por um desejo de aniquilação desse mal corporificado por Nina.

Uma das vozes mais marcantes nesse desejo de aniquilação de Nina é a de Ana Meneses, mulher de seu cunhado Demétrio. Ana é uma mulher forjada para se tornar uma Meneses, preparada habilidosamente pela mãe para se casar com Demétrio Meneses. Ela representa a sombra, sempre à espreita, portando-se de maneira silenciosa, como um objeto que compõe a casa.

Apesar da força simbólica de Nina e de seu fatídico destino, permeado pela culpa e pela consciência de seus erros, Ana, com sua ausência de luz, representa uma das personagens mais trágicas da *Crônica*. Sua pouca expressão no enredo é revertida com a chegada de Nina. Seu ódio por Nina torna-a movida por forças antagônicas, dominada pela inveja e pela descrença. Ana simboliza uma existência vazia, tomada por uma solidão que não resulta do egoísmo, mas de uma profunda ausência de esperança.

No capítulo correspondente à “Primeira narração de Padre Justino”, o sacerdote registra as suas impressões sobre Ana em conversa ocorrida na ocasião da morte do jardineiro Alberto. A ocorrência, que sensibilizou profundamente Ana, contribuiu para delinear seu perfil trágico:

[...] havia uma tão grande tristeza em sua voz, uma tão pungente melancolia, que era impossível deixar de reconhecer ali **o cerne de todos os seus males: uma constante, uma funda e desolada falta de Esperança**. Aquela morte não significava para ela nem um ato da vontade de Deus, nem o começo de uma outra existência, nem uma possibilidade de vida futura – era única e simplesmente a morte, como uma parede nua contra a qual era inútil se atirar. **(Não era precisamente esta falta de Esperança, e a contínua visão de precariedade das coisas deste mundo, o sentimento que desde há muito alimentava o seu pobre espírito transido?** Sim, aquela mulher, eu tornei a vê-la mais tarde, e em oportunidade identicamente dramática – e então nesse minuto posterior, como agora, ela representaria para mim o desespero de qualquer socorro divino, **a consciência exata e miserável deste mundo**, sem nenhuma possibilidade de resgate ou de socorro. (CARDOSO, 1979, p. 181. Grifos nossos)

O discurso de Padre Justino, permite compreender que, no caso de Ana, o desespero torna-se o caminho para a revelação de seu ser (cf. ROSA e SILVA, 2004). Em outro momento, igualmente tomada pelo desespero desencadeado pela partida de Nina da Chácara, Ana revela toda a angústia de sua existência vazia, que necessita do Outro para manter-se

viva. Em sua quarta confissão, Ana revela o seu desejo de morte, admitindo o seguinte:

[...] **o que me interessa é exprimir o terrível desinteresse de viver**, isto a que alguém, num momento de assomo de lucidez, chamou muito sensatamente de tarefa para mediócras.

Confesso: senti isto, e de modo mais agudo, no dia em que “ela” tomou o carro e partiu. Foi como se de repente eu tivesse sido relegada ao silêncio, ao abandono, ao exílio de qualquer manifestação de vida. Não me deviam ter feito aquilo, pois o sentimento que me alimentava, negativo ou não, era tão forte, tão preponderante [...] Era, pelo menos, o único que me fazia viver. (CARDOSO, 1979, p.383-384. Grifos nossos)

Diferentemente de Ana – que, talhada para servir às aparências, mantém o comedimento até a chegada de Nina –, a protagonista caracteriza-se como a representação da *hybris*, da desmedida, podendo ser compreendida na trama como uma personagem que se deixa dominar por suas frequentes inquietações. Em passagem do “Diário” de Betty, o fascínio por Nina é substituído pela revelação de seu temperamento sombrio, suscetível a alterações – quando tomada por algum desassossego, ela desorganiza a ordem da casa. Nina, nesse sentido, assemelha-se Pedro, personagem de *A luz no subsolo*, sendo igualmente reconhecida como um ser diabólico e de “aspecto febril”:

Desde que ela chegou, não temos mais um minuto de sossego. A todo instante quer alguma coisa e **nunca está contente**, queixando-se dos empregados, da casa, do clima, de tudo enfim, como se fôssemos culpados do que lhe acontece. Ainda **não a vi em repouso**, e creio que esta é uma atitude que lhe vai dificilmente. **Está sempre caminhando de um lado para o outro**, fazendo alguma coisa ou simplesmente imaginando o que fazer – o que lhe empresta um **aspecto febril**, não isento de hostilidade, que **cria em toda a casa um ambiente de mal-estar e expectativa**”. (CARDOSO, 1979, p.109. Grifos nossos)

A expressão do temperamento de Nina reverte o seu fascínio e a transforma em um ser fragmentado, dotado de uma desordem existencial e movido por impulsos. Tais impulsos resultam nas suas transgressões morais e sexuais, consumadas no suposto adultério e, posteriormente, na relação incestuosa que mantém com o seu filho André.

Consciente de seus atos, em alguns relatos Nina admite parte de seus erros. Em carta enviada a seu marido, Valdo Meneses, a protagonista confessa ter atirado ao jardim o revólver utilizado por ele em sua suposta tentativa de suicídio. A consequência de seu ato intempestivo foi a consumação de outro suicídio: a de seu provável amante, Alberto, jardineiro da chácara. Na carta, Nina afirma o seguinte: “É terrível o que fazemos sofrer aos outros, e em todo drama que se desenrolou depois – refiro-me ao meu estúpido gesto atirando o revólver no jardim – o destino dele foi de todos nós o mais tragicamente selado” (CARDOSO, 1979, p. 80).

Tais eventos ocasionados pela presença de Nina permitem constatar a influência nefasta da protagonista sobre os que a cercam. Semelhante a uma heroína trágica, Nina comporta em seu caráter sentimentos contraditórios, que, por fatalidade do destino, conduzem-na ao erro. Esse erro reverte-se em padecimento, aniquilamento e morte. Em outra narrativa, Nina revela ao Coronel Gonçalves suas impressões sobre os erros: “[...] estou certa de que a sorte de alguns é errar, até que um dia, não sei quando nem onde, tenhamos a explicação última desses erros que nos tornam tão incertos e desgraçados” (CARDOSO, 1979, p. 207).

O desfecho da personagem Nina é trágico. O mal atribuído às suas ações retorna em um câncer avassalador, que consome a sua beleza e apodrece a sua carne. Sua morte ocorre lentamente e, segundo os relatos dos Meneses, representa a extinção da própria casa. André, seu suposto filho, na conclusão de seu “Diário”, no primeiro capítulo do livro, expõe o significado de Nina e de sua morte, para ele e, conseqüentemente, para a sua decadente família:

Nada mais me apetecia senão vagar pelas salas e corredores, tão tristes quanto uma cena de que houvesse desertado o ator principal – e todo o cansaço dos últimos dias apoderava-se do meu espírito, e **a sensação do vazio me dominava**, não um vazio simples, mas esse nada total que substituí de repente, e de modo irremissível, tudo o que em nós significou impulso e vibração. Cego com gestos manobrados por uma vontade que não me pertencia, abria as portas, debruçava-me às janelas, atravessava quartos: **a casa não existia mais**. (CARDOSO, 1979, p. 10. Grifos nossos)

O relato de André fornece a dimensão exata da importância de Nina para a sustentação da casa e expressa ao leitor da *Crônica* a potência da dor adquirida com a experiência da morte, na qual o vazio da ausência transforma-se em vazio existencial. Outro aspecto significativo relacionado ao relato de André é que a introdução de sua narração se dá com a seguinte pergunta: “meu Deus, que é a morte?” (CARDOSO, 1979, p.9). A indagação de André corresponde a um dos maiores mistérios que o homem visa esclarecer: sua finitude. Como afirmado anteriormente, a consciência da morte diz respeito a um dos aspectos relacionados à condição humana.

Sobre a temática da morte, Lúcio Cardoso registra, em muitas passagens de seu *Diário*, suas considerações sobre essa experiência humana:

A morte não é um fato isolado, um mal que nos sucede, tudo morre em todos os instantes, tomba, seca, rui e desaparece sem que nada possa reter esse imenso movimento de extermínio, levado a termo pela mão invisível da sombra. (Disse “sombra” porque este é o termo mais poético para designar essa coisa informe e sem identidade que é o nada.). [...] a morte vem em nosso encalço como uma nuvem

cheia de invernos, e que avançasse de confins arrebatados. Os símbolos do nosso esforço se transformam em imagens duras e sem expressão, como galhos tornados negros pela tempestade que passa. Tudo morre em todos os momentos, como um vasto rito no mundo, e o mundo também é destinado a desaparecer. No fim de tudo, só o vento rodará pelos espaços vazios, senhor da sua vontade e dos infinitos abismos, onde sua cólera cega vagueará desamparada. (CARDOSO, 1960, p. 136-137)

Além da morte, outro tema recorrente da estética trágica cardosiana é a busca por uma verdade além da aparência – a verdade como algo que ultrapassa os limites físicos da existência humana. Timóteo, personagem que também representa a transgressão no contexto da *Crônica*, é o símbolo dessa verdade além da aparência apolínea. Assim como Nina, o excêntrico Timóteo pode ser compreendido como um dos intrigantes personagens forjados por Lúcio Cardoso para desalicerçar o espaço ocupado pelos Meneses. Após a morte da mãe, Timóteo se apropria de suas roupas e de suas joias. Seu comportamento transgressor, atípico e pervertido fere a honra e a realidade idealizada dos Meneses. Em consequência, é condenado a viver em reclusão, confinado em seus aposentos, sem permissão para transitar por entre os cômodos da casa. Somente Betty, a governanta, tem acesso a Timóteo e ao seu universo destacado da realidade dos Meneses. Em seu “Diário”, Betty revela a imagem feminina e estrambótica de Timóteo:

Para mim, Sr. Timóteo era mais um caso de curiosidade do que mesmo de perversão [...] pude constatar a bizarrice dos costumes que constituíam as leis mais ou menos constantes do seu mundo: ao me aproximar, verifiquei que Sr. Timóteo, gordo e suado, trajava um vestido de franjas e lantejoulas que pertencera a sua mãe. O corpete descia-lhe excessivamente justo na cintura, e aqui e ali rebentava através da costura um pouco da carne aprisionada, esgarçando a fazenda e tornando o prazer de vestir-se daquele modo uma autêntica espécie de suplício. Movia-se ele com lentidão, meneando todas as suas franjas e abanando-se vigorosamente com um desses leques de madeira de sândalo, o que o envolvia numa enjoativa onda de perfume [...] Como era de costume seu também, trazia o seu rosto pintado [...] apoderara-se de todo o guarda-roupa deixado por sua mãe, também em sua época famosa pela extravagância com que se vestia. (CARDOSO, 1979, p. 46)

O que se vê em Timóteo é a concretização dos seus desejos mais íntimos, muito embora sua aparência seja encarada pelos demais membros da família como símbolo da decadência. Percebe-se, no temperamento de Timóteo, a necessidade de alcançar a verdade materializando-a através de suas ações, bem como a vontade de transgredir para demonstrar, com a sua força, a fraqueza e a podridão que corre no aparente sangue nobre dos Meneses. É segundo tal perspectiva que Timóteo revela em outra narrativa, em um diálogo com Betty, que a sua aparência feminina não está condicionada ao desejo de felicidade, mas de ultrapassamento e de revelação. Para a governanta, Timóteo afirma o seguinte:

Não afrontaria ninguém se fosse apenas por causa da felicidade. Mas é da verdade que se trata – e a verdade é essencial a este mundo [...] a verdade não se inventa, nem se serve de maneira diferente, nem pode ser substituída – é a verdade. Pode ser grotesca, absurda, mortal, mas é a verdade. Talvez você não entenda, Betty, e no entanto aí é que se encontra o ponto central de todas as coisas. (CARDOSO, 1979, p. 50)

Sua inquietação interior é impulsionada, portanto, pela necessidade de se alcançar uma verdade essencial. Para a personagem, “esta é a única liberdade que possuímos integral: a de sermos monstros para nós mesmos” (CARDOSO, 1979, p. 48).

Em carta escrita ao Coronel Gonçalves, Nina traça o perfil de Timóteo, rascunhado a partir de suas conversas secretas, ocorridas durante as visitas da protagonista ao cunhado. O relato corrobora a narração do “Diário” de Betty. Segundo Nina,

Timóteo não era, na família Meneses, nem o mais apegado, nem o menos extraordinário dos seres. Ao contrário. Mas para delinear sua personalidade, seria preciso recorrer menos ao desenho de suas ações ou de seus sentimentos, do que à atmosfera que o cercava – densa, carregada de eletricidade, instável como a que flutua no fundo de certos bares fumarentos. Ações ou sentimentos, caso o retratassem, seria como esteios daquele nevoento mundo em que habitava. Luxuoso, profundo, ele navegava na sua habitação como um peixe no reduto marítimo de seu aquário. Suas frases poderiam ser entrecortadas, desconexas, para quem o ouvia apenas; mas para quem o pressentia, havia coerência entre os seus ditos e fundo causticado do seu pensamento. (CARDOSO, 1979, p. 206)

Assim como Ana e Nina, Timóteo também se apresenta como um personagem trágico. A sua derrocada se dá de forma lenta, na deformação de seu corpo, que se torna cada dia mais pesado e disforme, em virtude do excesso de álcool. A sua morte é simbólica, representada pela transformação da sua imagem, pela transfiguração de seu corpo e pela proscricção a qual se vê relegado. A afirmação de sua liberdade ocorre a partir do embate entre o tradicionalismo da família mineira, representado pelas figuras de seus irmãos Demétrio e Valdo, e a ousadia de transgredir os valores que lhe foram impostos.

3.2 O *pathos*, a paixão e a loucura nos romances *A luz no subsolo* e *Crônica da casa assassinada*

Em *A luz no subsolo* a paixão é potencializada até atingir o extremo da loucura. A alucinação torna-se real, e, dentro de uma atmosfera de medo, terror e relações ambíguas, o sujeito trágico cardosiano transita. O subsolo, lugar que “aproxima-se do subterrâneo dostoievskiano, elemento simbólico da região psíquica que, depois de Freud, viria a ser

associada ao inconsciente” (ROSA E SILVA, 2004, p. 37), é o espaço de trevas e de solidão, que suscita o abandono e o medo. Revela-se como um abrigo para a loucura, de onde esta se evade e mistura-se aos questionamentos e aos desassossegos de Pedro, personagem que suscita o medo, possuidor de uma força destrutiva e que vive no limiar entre a razão tirana e a loucura.

No diálogo entre Madalena e Bernardo, tal pressuposição acerca da existência do subsolo de Pedro pode ser compreendida:

- Que subsolo é esse? E de que luz se trata? [...]
- Eu o escutei muitas vezes falar nisso, é uma fantasia... É esquisito que um homem como aquele não viva senão de fantasias...
- “É um louco” – pensou Madalena.
- Mas a luz... que é que significa a luz no subsolo?
- Ele [Pedro] quer dizer que existe uma realidade que não vive para nós senão de uma maneira incompleta [...] Assim como existem outras que não vivem absolutamente: permanecem dentro de uma existência de sombra, acusadas apenas como uma presença que recebe da nossa parte um reconhecimento insignificante e pueril... Assim estão sempre envolvidas em qualquer coisa longínqua, que sentimos sempre mas que não tocamos nunca... Estamos envolvidos pelas trevas mais densas
- a realidade não é realidade – premidos num subsolo, nós não a podemos ver senão de um modo arbitrário e confuso...
- Apenas existe realmente um mistério em tudo isto. Já disse que algumas vezes cheguei a acreditar nessa luz... pois bem: a pessoa que se evade desse subsolo, o que consegue romper esse mundo de trevas, é de qualquer modo uma criatura perdida... (CARDOSO, 1971, p. 296-297)

O subsolo constitui-se como um universo simbólico revelado na trama, como o lugar de opressão, como o espaço no qual os dramas, as angústias e o caos interior das personagens vêm à tona.

Diante da ambiguidade e da influência das paixões nas ações humanas, a loucura torna-se um *vir-a-ser*, uma possibilidade, que tenta se pronunciar nas ações que fogem ao habitual e se transformam em excesso. De acordo com Aristóteles (1991, p. 148), a loucura é “a condição dos que agem sob a influência das paixões”.

Tomando como referência a afirmação de Aristóteles, na confluência dos afetos, no embate entre forças e na fragmentação do Eu, a loucura se anuncia. Isso porque, para alguns teóricos, a paixão, esse *pathos* gerador de sofrimento, aproxima-se do sentido patológico enquanto doença da alma e perturbação do espírito humano. Tal ideia pode ser compreendida na voz de Pedro, quando este invade o quarto da criada Emanuela:

- [...] sinto em mim, constantemente, a força dessas lutas. Às vezes, penso que tudo pode se resolver por um golpe de força. Morrer ou matar, talvez enlouquecer. **Quem nos impede de ser loucos?** Conheço espíritos assim que sabem mais do que nós mesmos. Há uma experiência maior dentro daquilo que a razão não aceita. (CARDOSO, 1971, p. 128. Grifos nossos)

O signo da paixão no romance é potencializado pelo desejo, pela necessidade de conhecer o desconhecido, através da busca alucinante pela verdade. Nessa busca, o que se revela são as verdades secretas que habitam o subsolo. Em conversa com Bernardo, Pedro produz questionamentos acerca da verdade interior e das paixões que movem as ações humanas:

– Conhece você o coração humano?

A respiração do outro tornava-se difícil. Pedro não tirava os olhos dele, acompanhando todas as transformações por que passava o seu rosto.

Evidentemente Bernardo parecia não ter compreendido o sentido daquela pergunta [...] Pedro soprou-lhe então:

– **Falo do coração devorado pelas paixões... Daquele que não possui coragem para recuar e que avança até a morte, envenenado por desejos criminosos até o fundo do seu próprio desespero, por dinheiro... ou por amor...**

A sua voz tornou-se mais velada e concluiu rapidamente:

– ... ou ainda por forças desconhecidas, por forças que perseguem noite e dia e enlaçam corações desprevenidos. (CARDOSO, 1971, p. 85. Grifos nossos)

Como afirmado no tópico anterior, Pedro representa a ambiguidade. Apesar da sua frieza, suas ações são condicionadas pela paixão extrema. Reflete a imagem do desespero trágico representativo das personagens cardosianas. Independentemente das frequentes alucinações, tem consciência do seu destino, presente a iminência da morte, expõe lucidamente as suas angústias. Na voz do narrador, os sentidos de Pedro são revelados, assim como o reconhecimento de seu padecimento:

Pedro sabia-se doente. Irremediavelmente doente. Muitas vezes, quando a luz se apagava sobre a sua insônia, perguntava com a alma angustiada: de onde me vem esta desconfiança, este mal-estar que não me permite estar tranquilo em lugar algum? Em certas noites, costumava acordar no meio do sono, respondendo a uma pergunta: “ainda não chegou o tempo”. Tempo de quê? Por que sentia ele que esse momento ainda não era chegado? Mas não precisava de perguntar muito: ainda não era chegada a época de morrer. Sabia com uma trágica certeza que a sua hora soaria mais cedo do que para os outros [...] E há vários anos que esperava impassível essa hora. Essa consciência, essa coisa absurda e diabólica, atacava-o de repente. (CARDOSO, 1971, p. 134. Grifos nossos).

Outra passagem importante para compreender as alucinações de Pedro e a fragmentação do seu Eu é o seu diálogo com a figura do mendigo, que se apresenta ao leitor como uma projeção dele mesmo, como um duplo, que encarna exemplarmente a representação da miséria humana:

– Que foi? Indagou o outro.

Envolveu-o num olhar enigmático, carregado de intenções hostis.

– Já sei quem você é [...]

– Há muito que o conheço com esse mesmo ar dissimulado. Você é a aceitação. É o que recebe sem discutir, é o que é. Para sua alma, não existe senão aquilo que respira em função do...

– Como se engana! – gritou o mendigo. – É justamente o contrário, eu sou o protesto vivo, a reação [...]

Pedro sorriu:

– Já o conheço bem. Você não é mais do que uma parte. O todo não existe na sua personalidade.

– O que é o todo?

– Somos nós: eu reajo, você aceita. O que significa dizer que **não somos senão uma e a mesma pessoa**. (CARDOSO, 1971, p. 174. Grifos nossos)

Madalena, ao contrário do frio e atormentado Pedro, buscava a paz e a felicidade. Sobretudo a paz e a felicidade em seu casamento. Ela simboliza o desamparo e a solidão de uma existência que busca algum espaço na vida do outro; que busca segurança e afeto. Suas crises e seus questionamentos são justificados pela ausência de Pedro e pelo fracasso. Sua mãe, Camila, revela certa preferência por sua irmã, Cira. Pedro, seu marido, a despreza – um desprezo que se converte em ódio e se formaliza no seu desejo de matá-la. Embora Madalena pertença a uma família tradicional mineira, e seus avós tenham sido nobres, o que lhe restou foi a decadência, cujos vestígios são registrados pelo narrador, através da descrição do espaço:

Chegara-lhe [Madalena], diante daquela escada escura, daquele tapete esgarçado que denunciava o antigo fausto da família, no tempo em que os avós nobres enchiam Diamantina com seu fulgor [...] Revia-se menina, encerrada dentro daquela casa, limitando o seu mundo nos horizontes estreitos daquelas paredes bolorentas. (CARDOSO, 1971, p. 30)

Madalena cresce e o seu mundo continua limitado à mesma situação de decadência, aprisionada a Pedro, à idealização de uma vida conjugal e de um sentimento que não se materializam. Daí decorre o seu tormento e o descontrole das suas emoções:

Passara todo o dia numa extrema agitação. O seu espírito não encontrava mais nenhum repouso na resignação dos fatos. Ela, que procurava a paz, **achava-se num estado de permanente inquietação e sofrimento**. Em outros dias, sabia distinguir um certo prazer amargo na aceitação da sua vida. Era um traço da nobreza naquela pobre melancolia, uma vontade de ultrapassar a si mesma, de ser forte bastante, para dominar o descontrole das suas emoções [...] por mais que fizesse, era uma destruição lenta dos seus melhores meios de defesa. E Madalena sofria ainda mais, à vista desse aniquilamento sem solução; durante horas o seu coração sangrava, a dúvida penetrava friamente como um punhal no seu peito. (CARDOSO, 1971, p.88. Grifos nossos)

Nesse contexto de inquietação, onde as paixões movem as ações de Madalena, o sofrimento e o prazer se encontram diante da resignação da protagonista em aceitar o seu destino.

Na última parte do romance, intitulada “Os Evadidos”, a angústia e o aniquilamento das personagens, transformam-se em liberdade. Madalena foge logo após envenenar Pedro.

Emanuela, a criada, grávida de Pedro, enlouquece. E Pedro liberta-se do sofrimento e do padecimento que mobilizam as suas forças até o limite da loucura. Pedro, finalmente sente as mãos da morte dominando o seu ser e indaga:

— Será possível que eu esteja morrendo? Será possível que...
E ao perceber que o abismo se abria aos seus pés, que a dor agora descia como uma lança aguda retalhando sua carne revoltada, exclamou miseravelmente no escuro, comprimindo as mãos contra o peito:
— Mas eu estou morrendo! É verdade, eu estou morrendo!
(CARDOSO, 1971, p. 336)

Enquanto Pedro agoniza, Bernardo acompanha o seu desenlace. Um diálogo esclarecedor entre os dois personagens se desenvolve. Pedro, com dificuldade, ainda consegue refletir sobre a morte:

— Escuta, Pedro, - concluiu Bernardo - [...] a morte não é um tremendo castigo? Você não tem medo da morte? [...]
Pedro fez um esforço para sorrir:
— Não... a morte para mim não é isso.
[...] — É a estagnação e o desinteresse... é tudo aquilo que vem contra o homem e procura reduzi-lo à simples condição de espectador... É necessário participar da vida e para isso é necessário lutar... Por vezes fracassamos... às vezes vencemos... mas, tolices, lembra-se do que você me disse antes sobre as palavras que lhe devoram o espírito?
— Lembro-me
— Pois a morte é assim também: ela é sutil e gosta de devorar silenciosamente as almas...
— Era o que eu pensava! Era o que eu pensava! — Exclamou Bernardo com ardor.
(CARDOSO, 1971, p. 338-339).

Pedro morre, mas Bernardo continua tecendo as suas considerações:

Muitas vezes ouvi dizer que o amor parece com a morte... e agora sou eu que lhe pergunto se você se lembra do que nós conversamos uma vez sobre “o coração devorado por paixões”? Pois bem, Pedro, o amor é esse mesmo desejo divino de unidade, é o desespero da carne que procura a sua parte perdida. (CARDOSO, 1971, p. 340)

As passagens transcritas são significativas porque atribuem ao romance *A luz no subsolo* o seu grande ensinamento: o desejo divino de unidade. Do trágico ao *pathos*, o seu sentido percorre o sonho apolíneo, mas o desejo profundo só se realiza mesmo na comunhão dionisíaca e na sua experiência de reconciliação. Nesse caso, é possível afirmar que a loucura de Pedro é aparente, porque o desequilíbrio nas emoções se converte em desejo de harmonia universal, onde a fragmentação do Eu torna-se integração com o Outro.

Diferentemente de *A luz no subsolo*, no romance *Crônica da casa assassinada* o signo da paixão se revela por meio do sentimento de opressão e da influência da protagonista Nina

sobre as demais personagens. Não há o espaço simbólico da inconsciência representado pelo subsolo, mas a experiência do confinamento traduzida pelo espaço físico: a chácara da família Meneses. A chácara tem importância fundamental para as personagens, por representar a solidez e a permanência de uma família decadente e arruinada moralmente e financeiramente. Uma solidez que vai ruindo conforme a voz do narrador, na medida em que este modifica o seu discurso para descrever os acontecimentos ocorridos dentro deste espaço depositário de memórias e segredos. A chácara, portanto, representa a matéria corpórea que sustenta a família Meneses, que se vê constantemente ameaçada pelas presenças transgressoras dos trágicos Nina e Timóteo.

Em um primeiro momento, a impressão que se tem sobre o enredo do romance é que as personagens Nina e Timóteo são os únicos seres pertencentes ao clã dos Meneses dominados por uma paixão excessiva, que conduz suas ações a um sentido extremo. Entretanto, no desenrolar das narrativas, fica evidente para o leitor da *Crônica* que a desmedida e o excesso de paixão também acometem as personagens menos transgressoras. Por esse motivo, as suas ações, mobilizadas pelo desequilíbrio de suas forças diante da grande potência do romance, representada pela figura de Nina, revelam traços de uma possível patologia.

Tal qual ocorre em *A luz no subsolo*, o signo da paixão no romance *Crônica da casa assassinada* também é potencializado pelo desejo. Mas não um desejo de conhecimento e resgate de uma verdade que habita o subsolo, e sim um desejo concreto, corporificado na presença exuberante de Nina. Um desejo que se traduz pela apropriação de seu corpo. Como afirmou Enaura Quixabeira Rosa e Silva:

Na obra de Lúcio Cardoso, desejo é, pois, a falta, a força que impulsiona, a carência que aparece referendada, poeticamente. Observa-se, efetivamente, que as personagens cardosianas são seres de desejo que, oscilando entre o dom e a ânsia de viver, apresentam-se marcadas por um rompimento psíquico. Não se trata do desejo de viver normal, mas de um desejo levado ao paroxismo – a *hybris* –, que as torna capazes de todos os atos para realizá-lo. (ROSA E SILVA, 2004, p. 46)

A concepção apresentada pela pesquisadora confirma-se logo nas primeiras páginas do romance, no capítulo correspondente a “Primeira carta de Nina a Valdo Meneses”, quando a protagonista expõe em sua narrativa a sua percepção sobre o seu cunhado Demétrio:

[...] era preciso ter visto aquele olhar dissimulado me acompanhando ao longo do corredor e devorando-me os gestos e descerrando as portas por trás das quais me abrigava – **era preciso ter sentido o contato esfomeado de suas mãos**, nas poucas vezes em que me ousou tocar, **revelando o que de mórbido havia por trás de sua máscara de Meneses [...]** e **era como se do fundo dele subisse de um jato a água**

estagnada e preta de sua paixão... Sem tê-lo visto ainda, adivinhava sua presença por trás de mim, e o golpe de seu coração. Nem sequer me voltei, juro, mas no decorrer da noite, como se tivessem poder para varar as paredes, senti durante todo tempo suas pupilas que me acompanhavam – e eram as pupilas de um louco[...] (CARDOSO, 1979, p. 31. Grifos nossos)

Reconhecido por sua potência opressora, defensor da moral e da virtude, Demétrio pode ser caracterizado pela falta, que se justifica pela imagem de Ana, figura destituída de qualquer encanto, forjada por ele para ser uma Meneses. Na descrição de Nina tem-se a evidência da paixão e do desejo latente de Demétrio, que se torna manifesto a partir da presença da protagonista no contexto familiar. Dominado por essa força, Demétrio torna-se capaz de criar situações que comprometem a idoneidade de Nina. A influência de Demétrio sobre o passivo Valdo, também contribuiu para o rompimento do casal, faz com que Nina parta da chácara para somente retornar quinze anos depois.

Valdo, personagem passivo e incapaz de transgredir as normas familiares impostas por Demétrio, vê-se padecer diante da presença nefasta de Nina. Tomado por um desespero desencadeado pelo sofrimento de seu filho André, e atormentado pela presença de sua mãe e amante Nina, Valdo transgredir as suas próprias normas para ir ao encontro da governanta Betty na cozinha, buscando uma solução para a doença de seu filho. Na transcrição do trecho do “Diário” de Betty, a confirmação o fato:

[...] o que eu assistia era simplesmente **o grito de desespero de um homem entregue à fatalidade das coisas**. E se assim era, se ele não tinha forças para condená-la inteiramente, é que suas suspeitas não se corporificavam, nem as sementes más lançadas pelo seu irmão frutificavam no ato de justiça que deveria destruí-la para sempre. Como se podiam então pensar coisas tão terríveis a respeito de uma pessoa? (CARDOSO, 1979, p. 243. Grifos nossos)

O desespero de Valdo, descrito por Betty, assume uma proporção considerável levando o personagem a escrever ao Padre Justino para pedir a sua presença na casa, como se a permanência do sacerdote nesse espaço de confinamento dos Meneses pudesse oferecer uma solução definitiva para o sentimento de opressão que tomou o seu espírito e o espírito de seu filho André. Valdo justifica o pedido de intervenção do Padre, ao final de sua carta, afirmando o seguinte:

Atingi a um ponto em que não posso mais solucionar por mim mesmo nenhuma dessas questões; **não tenho nem lucidez e nem isenção de ânimo suficientes**. Até que o senhor resolva a escrever-me ou a visitar a Chácara, aguardarei com o coração cheio de ansiedade. Meu tormento maior é precisamente essa incerteza, e um dos poderes desta mulher é fazer-nos duvidar de tudo, até mesmo da realidade. (CARDOSO, 1979, p. 239. Grifos nossos)

Entretanto, mesmo diante da impossibilidade de lidar com esse afeto e de reverter o sofrimento de seu filho, na mesma carta destinada ao Padre Justino, Valdo, em um tom de desespero, reconhece a influência de Nina sobre as suas ações e o sentimento de intranquilidade que a sua mulher lhe desperta: “[...] para a grande desgraça da minha vida, essa mulher sempre exerceu uma nefasta influência sobre os meus sentidos. Nunca pude vê-la perfeitamente calma” (CARDOSO, 1979, p. 236).

Apesar do amor e do desejo avassalador que sente por Nina, Valdo descreve para o padre as impressões que a mulher imprime na casa e na vida da família – impressões que nem mesmo o tempo de sua ausência fora capaz de apagar:

[...] era ela portadora de certos elementos de mal-estar, ou melhor, **atuava sobre os outros (e sempre atuou) de um modo arbitrário, cínico** e até mesmo, para ir mais longe, **criminoso**. Creio hoje, sem esforço, que o ambiente passional que atravessamos há quinze anos atrás tenha sido um exclusivo produto dessa sua irradiação pessoal [...] prevejo situações mais graves, e possivelmente de consequências mais dramáticas do que as do passado. 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 [...] há uma tormenta que se acumula de novo sobre esta Chácara, e é o acorde desses sentimentos perversos e sem rumo que vejo se estabelecer de novo sobre a cabeça de seres inocentes. (CARDOSO, 1979, p. 233. Grifos nossos)

Outro signo do desejo e da paixão desencadeado pela presença de Nina é representado na figura do jovem André, personagem reconhecido na trama por seu duplo papel: filho de Nina, com quem mantém uma suposta relação incestuosa, e filho de Ana, fruto de uma relação extraconjugal com o jardineiro Alberto.

Segundo os relatos de seu pai Valdo, e de Betty, governanta que cuidou da criação de André durante o período de ausência de sua mãe, o jovem não apresentava nenhum desvio de comportamento – até o retorno de Nina. Considerado um adolescente comum, as ações de André sequer eram percebidas pelos membros da família. Quando Nina retorna à casa, os sinais de inquietação de André começam a se manifestar.

Dr. Vilaça, o médico, no capítulo intitulado “Terceira narrativa do médico”, ao testemunhar o comportamento do jovem, confirma as impressões sobre o desassossego de André, na ocasião em que Nina, contrariando as instruções da família, decide visitar Timóteo em seu quarto:

O estado de André era realmente indescritível: desalinhado, banhado em pranto, esmurrava a porta, insensível a qualquer esforço de afastá-lo dali [...] O Sr. Demétrio, com o auxílio da mulher, havia conseguido dominá-lo. “**Este menino está completamente louco** – disse ele. – Urgem providências severas”. O Sr. Valdo não ousava intervir, convicto de que realmente marchavam para uma desgraça.

André parecia presa de um ataque epilético [...] A princípio o doente reagira com violência, mas pouco a pouco fora esgotando as forças e acabara tomando numa extrema prostração. (CARDOSO, 1979, p. 258. Grifos nossos)

Apesar de dominado por um estado de paixão febril, que o conduziu à inquietude e ao padecimento, André expõe, em seu “Diário”, conscientemente, o modo pelo qual sua mãe Nina contribuiu para o seu desespero, desde o primeiro reencontro:

[...] era como se me dissesse uma palavra de amor, não igual às mães dizem comumente aos filhos, mas às que as mulheres dizem ao objeto de sua paixão. Não me treme a mão, nenhum remorso obscurece a minha consciência ao confessar isto; nem sequer, de longe, posso imaginar que poderiam ser outros os sentimentos que nos uniam naquele abraço. (CARDOSO, 1979, p. 225. Grifos nossos)

O relato de André sugere o início de sua relação incestuosa com Nina se delineando. A consequência imediata dessa transgressão não é a culpa, mas a potencialização de um desejo que se concretiza através de uma sequência de encontros entre o jovem e Nina. Na consumação da paixão, o jogo de emoções transfigura o desejo em sofrimento. André, semelhante ao herói trágico, é conduzido a um padecimento que se transforma em patologia, conforme foi possível perceber no relato apresentado por Dr. Vilaça. Apesar da febre e da loucura, o jovem demonstra em sua narrativa, ter consciência de sua precariedade e de seu desamparo, ocasionado pela iminência de um sentimento capaz de interferir no seu destino:

[...] meu sofrimento era tão grande, via-me tão só e tão desamparado diante daquele problema que começava a avultar diante de mim, que nada mais me importava – nem o bem, nem o mal, nem que ela me visse ou não, e me achasse pusilânime diante de fatos de que sem dúvida ignorava qual fosse a verdadeira extensão. A única coisa certa para mim, é que acabara de fazer uma descoberta, e julgava-a tão grave, tão cheia de consequências para meu destino, que não podia me conter – e era o transbordamento dessa descoberta retida em meu espírito que assim vinha à tona, mostrando um terreno de que eu não suspeitava, mas que poderia servir de ponto de partida para os piores sentimentos. (CARDOSO, 1979, p. 230)

A consciência de seu sofrimento, por outro lado, lhe permite afirmar a sua liberdade. Ao se apropriar do corpo de Nina, André realiza o desejo de afirmação optando pela luta, apesar de todos os conflitos ocasionados pela sua escolha.

[...] sei exatamente o que quero. Não me empenho às cegas numa luta cujo resultado poderia ser para mim uma surpresa; já pesei todas as possibilidades e estou absolutamente consciente dos resultados que desejo obter [...] O meu sentimento é o de extraordinária liberdade: ruíam os muros que aprisionavam o meu antigo modo de ser. Como um homem adormecido durante muito tempo no fundo de um poço, acordei e agora posso completar face a face a luz do sol. Não é amadurecimento, como supus antes, a sensação que me invade – é de plenitude [...] este calor nas faces, esta inquietação que me leva de um lugar a outro, este coração que tantas vezes bate descompassado – tudo isto não é a prova de que começo realmente a viver, de que existo, de que a vida deixou para mim de ser uma ficção adivinhada através dos livros? (CARDOSO, 1979, p. 260)

A influência do *pathos* nas ações de Demétrio, Valdo e André conduz suas ações ao seu sentido extremo. Tomados pela paixão, as personagens imprimem no seu comportamento a potencialização da *hybris*, compreendida como a expressão máxima da passionalidade do homem. Esse sofrimento progressivo é ocasionado por um desespero que os impulsiona às atitudes extremas, ultrapassando a medida e a razão apolíneas para associarem-se à alucinação e à embriaguez dionisíaca.

Diferentemente de Nina e Timóteo, Demétrio, Valdo e André não transgridem por força de uma ação deliberada que visa afirmar a sua liberdade, mas, pelo desejo desencadeado por uma paixão que os conduz ao sofrimento e ao padecimento. Entretanto, apesar das diferenças em sua forma de atuação, cabe ressaltar um traço comum às personagens: a consciência de si.

A marca da consciência é uma característica trágica que percorre os dois romances. O que significa afirmar que mesmo que as ações das personagens de *A luz no subsolo* e *Crônica da casa assassinada* sejam impulsionadas pela atuação do *pathos* e justificadas pelo signo da paixão e da loucura, aqueles são indivíduos conscientes de sua condição. Reconhecem-se como seres finitos, transitórios, solitários, precários e suscetíveis às forças opostas que atuam sobre a sua vontade. Tais características só reforçam a ocorrência do trágico, enquanto condição humana, no contexto cardosiano.

CONCLUSÃO

Lúcio Cardoso é um autor importante para a historiografia da literatura brasileira, pelo conjunto de sua obra que inclui romances, novelas, contos, poesias, peças teatrais, roteiros para o cinema e autobiografia, pela sua intensidade narrativa, pela forma poética com a qual desenvolve os seus temas e pelo movimento literário que participou entre os anos 30 e 40, um período de grande relevância para a literatura nacional, conhecido como a “Era do romance brasileiro”. Sua relevância no cenário da literatura nacional decorre do fato de ter aderido ao projeto intimista, a partir da publicação de seu terceiro livro, *A luz no subsolo* (1936), consagrando-se como um autor da vertente psicológica do romance brasileiro, imediatamente após ter publicado dois romances reconhecidos pela crítica literária como obras de cunho regionalista, tendência da literatura brasileira predominante no período.

Apesar do ímpeto criativo e da capacidade de explorar técnicas diferenciadas, que moviam o escritor Lúcio Cardoso, a recepção de suas obras nem sempre ocorria com entusiasmo por parte da crítica literária. Tudo indica que o autor mineiro pode ter sido prejudicado por ousar defender uma ficção cujos fins seriam diversos daqueles apregoados pelos autores regionalistas: uma ficção sem marcações políticas, sem compromisso com a denúncia social, sem preocupação em documentar a realidade social brasileira. Não obstante às circunstâncias do momento de seu surgimento no meio literário, é possível afirmar que, em certo sentido, o próprio Lúcio Cardoso contribuiu para o ostracismo a que foi submetido sua obra. Em muitos momentos posicionou-se de maneira contundente, para afirmar a sua singularidade como autor e a relevância de seu trabalho, atacando a incompreensão dos críticos em relação aos temas abordados em suas produções. O tom desafiador e provocativo, a sua inequívoca vocação para a polêmica, marcaram a sua trajetória dentro da literatura brasileira, fazendo de Lúcio Cardoso uma das figuras mais combatidas no mundo literário de sua época – o que significa afirmar que, em muitos momentos, fatores externos à obra literária influenciaram decisivamente na recepção de sua produção (cf. SANTOS, 2001).

A ambivalência e a angústia, o terror e a morte, o dilaceramento e a fragmentação, temas recorrentes em suas narrativas, construídas a partir de atmosferas sombrias e sufocantes, do mesmo modo que suscitam certo estranhamento pelo que evidenciam de mais aterrador no tocante à condição humana, contraditoriamente, despertam um encantamento pela forma como tais conteúdos são narrados. A ambiguidade explorada em sua técnica

narrativa é um reflexo da investigação psicológica contida em suas obras. Paixão e desejo, febre e loucura, moldam o caráter das suas criaturas atormentadas e trágicas.

Em seu universo formado por seres dominados por forças antagonicas, na constituição de suas personagens a presença do trágico se firma como a representação de um dos aspectos fundamentais da condição humana. É nesse sentido que a tragédia humana, sem dúvida, configura-se como um dos elementos essenciais da literatura de Lúcio Cardoso. No antagonismo entre as forças – que ocorre no centro da oposição apolínea e dionisíaca –, articulado pelas paixões, encontra-se a potência que move as ações de suas personagens angustiadas, aflitas e ávidas por uma verdade existencial e metafísica.

A experiência do trágico em Lúcio Cardoso remete o leitor à identificação das condições existenciais circunscritas na própria realidade na qual o sujeito se insere. A iminência da morte, a inexorabilidade do tempo, as relações com o Outro, o medo e a angústia que contornam as experiências humanas, são fatores geradores de conflitos revelados no cenário construído por Cardoso nos romances *A luz no subsolo* e *Crônica da casa assassinada*. Portanto, ao contrário do que se supõe, as temáticas desenvolvidas por Cardoso fixam-se em aspectos reais, embora, em muitos momentos, esse real seja transfigurado por sua imaginação criadora, que anseia um modelo de arte que não permita ao homem um sentimento de tranquilidade (cf. CARDOSO, 2012). Há, nesse sentido, um realismo em Lúcio Cardoso, mas um realismo que dialoga com o trágico na medida em que este configura um contexto de contradição inconciliável entre aquilo que a realidade apresenta e o que se deseja alcançar através dela. Cardoso,

[...] se acreditava um “realista”, ainda que o seu compromisso com o real fosse de ordem diversa daquele tido pelos autores que pregavam o registro fotográfico do mundo. Tratava-se de buscar as causas das ações humanas, de descobrir as paixões que moviam os homens, porque só assim seria possível apreender a vida, que não se limitaria à esfera das aparências. (SANTOS, 2001, p.61)

Diante desse contexto, essa investigação buscou promover uma reflexão inicial acerca da existência do trágico na literatura de Lúcio Cardoso e de suas representações nas narrativas das personagens que compõem os romances *A luz no subsolo* (1936) e *Crônica da casa assassinada* (1959).

Partindo de uma formulação biográfica, crítica e histórica para compreender, antes de qualquer conceituação possível, as bases que formam o escritor Lúcio Cardoso, procurou-se traçar um panorama da época, dos movimentos que marcaram o período de surgimento do autor e as circunstâncias que possibilitaram as publicações dos seus romances. Em um

segundo momento, a partir da estratégia de explanação conceitual, pretendeu-se formar uma estrutura em torno da qual fosse possível promover a articulação entre o tema escolhido, sua base teórica e os textos ficcionais.

Na tragédia temas como aceitação do destino, efeito catártico e compartilhamento de emoções são essenciais para a discussão em torno do trágico e do *pathos* na estética adotada por Lúcio Cardoso. Nas definições aristotélicas acerca do gênero clássico e nas interseções com o trágico moderno, emergem conceitos importantes para a compreensão da existência humana.

Com as formulações acerca do gênero trágico, elaboradas por Peter Szondi, foi possível compreender as circunstâncias e o contexto de surgimento do trágico enquanto categoria estética capaz de representar aspectos da condição humana. Na filosofia do trágico de Schelling, as contradições da tragédia são resolvidas a partir de um único sentido: a liberdade. Uma liberdade que se confirma no conflito e se afirma na escolha do herói diante da fatalidade de seu destino: não sucumbir sem luta. Em Cardoso a concepção trágica elaborada pelo filósofo também ocorre. As contradições são superadas na consciência do sujeito trágico, que se reconhece como alguém destinado à fatalidade, sendo esta representada pela consciência da morte. Entretanto, esse mesmo sujeito, fazendo uso da sua liberdade, resolve afirmá-la entregando-se à precariedade de sua própria existência.

As representações do apolíneo e do dionisíaco nietzschianos constituem-se como elementos fundamentais para a apreensão da individuação, da ideia de fragmentação do sujeito e, principalmente, para a identificação das paixões nas ações do homem. Assim como ocorre na perspectiva de Nietzsche acerca da tragédia, a arte, na concepção de Lúcio Cardoso, também encerra a afirmação da vida. No transbordamento, na *hybris* e no ultrapassamento do *métron*, o sujeito trágico se reconcilia com o seu Outro.

A luz no subsolo é um romance peculiar, não só pelo que representa na trajetória literária de Lúcio Cardoso, mas também por seu enredo e por sua forma estrutural fragmentada. Em alguns momentos prevalece a dificuldade de reprodução de parte da trama, por isso, optou-se por não trabalhar a obra como um todo e nem com a totalidade de suas tramas, mas com as vozes narrativas das personagens mais significativas para o objetivo proposto por essa investigação.

O mesmo ocorre com o romance *Crônica da casa assassinada*, livro que consagra Lúcio Cardoso como um dos grandes autores de sua época. Pelo refinamento do texto, igualmente fragmentado em um conjunto de narrativas que dão à obra seu caráter polifônico,

optou-se por analisar o trágico e seus elementos, tendo como pano de fundo as narrativas das personagens mais controversas e transgressoras. O enredo dissolve-se e se refaz nas vozes das personagens, fator que dificulta a apreensão em sua totalidade.

Contudo, no âmbito dos dois romances, o que se pode atestar é que tanto Pedro, de *A luz no subsolo*, quanto Nina, da *Crônica da casa assassinada*, representam a transgressão e a ruptura com a noção de divindade – traço característico da literatura produzida por Lúcio Cardoso e da tragédia clássica – gerando a sensação de culpa, atraindo o castigo que se configura com a morte. A morte, para eles, simboliza a purificação e pode ser compreendida, portanto, como a única via para reencontrar a unidade perdida.

Pela abrangência dos estudos que envolvem o desenvolvimento do tema iniciado nessa pesquisa, a presente dissertação procurou ilustrar um painel de possibilidades que percorrem o conjunto da obra de Lúcio Cardoso. Há um caminho a trilhar no sentido de continuidade e de verificação detalhada do conteúdo proposto para este trabalho em outros gêneros desenvolvidos pelo ficcionista mineiro. O trágico – e as suas designações – constitui-se como uma questão ampla, o que requer rigor na exploração de seu objeto, além de uma base teórica formada por leituras diversificadas, começando em Aristóteles, passando pelo classicismo alemão até alcançar a contemporaneidade.

Por isso, diante da multiplicidade de configurações que percorrem a estética de Cardoso, das inúmeras leituras possíveis, tanto dos romances escolhidos para compor o *corpus* ficcional desta dissertação quanto das produções que formam a sua vasta obra, não é possível, ainda, uma definição conclusiva acerca do tema. Mas, é plausível antecipar a existência de um fio condutor que liga as suas obras e conecta a sua produção literária a um projeto estético singular e muito bem articulado. As evidências acerca do trágico em sua forma literária foram parcialmente expostas, os conceitos elucidados e o caminho para a exploração da estética cardosiana iniciado.

No tocante à singularidade do autor, a incidência de tais elementos só reitera a versatilidade artística de Lúcio Cardoso e o aspecto universal de sua técnica narrativa, além de reforçar a sua importância como autor no cenário literário brasileiro. É necessário e urgente, portanto, desvincular a ocorrência de Cardoso na historiografia literária brasileira apenas como um autor de oposição à estética regionalista. O caráter amplo de seu projeto estético permite a expansão de sua imagem histórica para além dos limites de uma delimitação temática, pois, em Lúcio Cardoso os temas – social, histórico, psicológico, medo, angústia, tragédia, terror – misturam-se à sua fórmula de investigação e compreensão da natureza

humana. A sua forma narrativa de sondagem interior envolve diferentes eixos temáticos e vincula-se à estratégia de apresentar ao leitor os aspectos mais sombrios da natureza humana, fator importante para a consolidação da perspectiva trágica presente em suas obras.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Teresa. *Lúcio Cardoso e Julien Green: transgressão e culpa*. São Paulo: Edusp, 2009.

ALMEIDA, Ary de. Lúcio Cardoso, Eloy Pontes e "O desconhecido". In: *Vamos Ler!* Rio de Janeiro: [s.n.], 1941.

ARENDT, Hannah. *A condição humana*. Trad. Roberto Raposo. 10. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

ARISTÓTELES. *Arte poética*. Trad. Pedro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 2011.

_____. *Ética a Nicômaco*. Trad. Torrieri Guimarães. São Paulo: Martin Claret, 2012.

_____. Poética. In: *Os pensadores*. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Abril Cultural, 1973.

_____. *Retórica*. Trad. Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena. São Paulo: Folha de São Paulo, 2015.

_____. *Retórica das Paixões*. Trad. Isis Borges B. da Fonseca. São Paulo: Folha de São Paulo, 2015.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2013.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Teatro grego: tragédia e comédia*. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1985.

BUENO, Luís. *Uma história do romance de 30*. São Paulo: Edusp, 2006.

CABRAL, Mário. Crítica. In: *Correio de Aracaju*. Aracaju: [s.n.], 1943.

CÂNDIDO, Antônio. A revolução de 1930 e a cultura. In: _____. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.

CANGUILHEM, Georges. *O normal e o patológico*. 6. ed. Rio de Janeiro: Editora Forense, 2009.

CARDOSO, Lúcio. *A luz no subsolo*. Rio de Janeiro: Editora Expressão e Cultura, 1971.

_____. Arte pela arte. In: *Letras brasileiras*. Rio de Janeiro: [s.n.], 1944.

_____. *Crônica da casa assassinada*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979.

_____. *Crônica da casa assassinada*. Edição crítica coordenada por Mario Carelli. Espanha: Archivos, CSIC, 1991.

_____. *Diários*. Editado por Ésio Macedo Ribeiro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

_____. *Diário I*. Rio de Janeiro: Elos, 1960.

CARDOSO, Lúcio. Depoimento de Lúcio Cardoso. In: *A manhã*. Letras e Artes. Rio de Janeiro: [s.n.], 1946.

_____. *Maleita*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

_____. *Salgueiro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

_____. Três histórias de província. 2.ed. Rio de Janeiro: Edições Bloch, 1969.

_____. Uma retificação. *Jornal do Commercio*, Recife, 1938.

CARELLI, Mário. *Corcel de Fogo: vida e obra de Lúcio Cardoso (1912-1968)*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988.

COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. 5. ed. São Paulo: Global, 1999.

DESCARTES, René. *As paixões da alma*. Trad. J. Guinsburg e Bento Prado Júnior. São Paulo: Nova Cultural, 1996.

DOUGLAS, Garcia Alves Júnior (Org.). *Os destinos do trágico: arte, vida, pensamento*. Belo Horizonte: Autentica, 2007.

DUARTE, Pedro. Dialética, Paradoxo ou Ironia – O que é o trágico?. In: FREITAS, Verlaine; COSTA, Rachel; PAZETTO, Debora (Org.). *O trágico, o sublime e a melancolia*. Belo Horizonte: Relicário edições, 2016. v. 1.

FARIA, Octavio de. Memória de Lúcio Cardoso (I). *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 27 out. 1968.

GRIECO, Agrippino. *Gente nova no Brasil*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1948.

MOST, Glenn W. Da tragédia ao trágico. In: KATHRIN, Holzermayr Rossenfield (Org.). *Filosofia & Literatura: o trágico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

LACAN, Jacques. A essência da tragédia. In: _____. *Seminário livro 7, A Ética da Psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, [198-?].

LAMEGO, Valéria Fernandes. *O conto e a vida literária de Lúcio Cardoso (1930-1950)*. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade, PUC-RIO, 2013.

LESKY, Albin. *A tragédia grega*. Trad. J. Guinsburg, G. G. de Souza e A. Guzik. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.

LINS, Álvaro. *Jornal de crítica*: 1. Série. Rio de Janeiro: José Olympio, 1941.

LOPEZ, Telê Porto Ancona (Org.). *Mário de Andrade: entrevistas e depoimentos*. São Paulo: T.A. Queiroz, 1983.

MACHADO, Roberto (Org.). *Nietzsche e a polêmica sobre O nascimento da tragédia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

MACHADO, Roberto (Org.). *O Nascimento do Trágico: de Schiller a Nietzsche*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

MARTINS, Francisco. O que é o Pathos? *Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental*, v.2, n. 4. Disponível em: <http://www.fundamentalpsychopathology.org/uploads/files/revistas/volume02/n4/o_que_e_pathos.pdf>. Acesso em: 10 set. 2016.

MIGUEL-PEREIRA, Lúcia. A favela verossímil de Lúcio Cardoso. In: _____. *A leitora e seus personagens*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

MILLET, Sérgio. *Diário crítico: (1940-1943)*. São Paulo: Brasiliense, 1944. v. 1.

NEVES, Maria Helena de Moura. O teatro grego: a tragédia. In: MORETTO, Fulvia, BARBOSA, Sidney (Org.). *Aspectos do teatro ocidental*. São Paulo: Editora da UNESP, 2006.

NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Cia das Letras, 2007.

_____. *Crepúsculo dos Ídolos (ou como filosofar com o martelo)*. Trad. Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.

_____. *A filosofia na época trágica dos gregos*. Trad. Antônio Carlos Braga. São Paulo: Escala, 2008.

PRADO, Márcio Roberto do. *Das máscaras que revelam: reflexões sobre o conceito de Trágico*. Disponível em: <<http://www.uftm.edu.br/revistaeletronica/index.php/sell/article/view/31/41>>. Acesso em: 26 ago. 2016.

QUEIROZ, Edilene Freire de. Do Pathos do Teatro Grego à Paixão da Contemporaneidade. *Revista Symposium*, Recife, ano 3, p. 79-85. dez. 1999.

RAMOS, Graciliano. *Linhas tortas*. Rio de Janeiro: Record, 1989.

ROSA E SILVA, Enaura Quixabeira. *Lúcio Cardoso: paixão e morte na literatura brasileira*. Maceió: Edufal, 2004.

ROSSET, Clément. *Lógica do Pior*. Trad. Fernando J. Fagundes e Ivana Bentes. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1989.

SANTOS, Cássia. *Polêmica e controvérsia em Lúcio Cardoso*. Campinas: Mercado das Letras, 2001.

_____. *Uma paisagem apocalíptica e sem remissão: a criação de Vila Velha e da Crônica da casa assassinada*. 2005. 284f. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária) - Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, São Paulo, 2005.

SCHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph Von. Cartas filosóficas sobre o dogmatismo e o criticismo, In: *Os Pensadores*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o Trágico*. Trad. Pedro Süsskind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

THIBODEAU, Martin. *Hegel e a tragédia grega*. Trad. Agenir Bavaresco, Danilo Vaz-Curado R. M. Costa. 1. ed. São Paulo: É Realizações, 2015.

VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia na grécia antiga*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1995.

WATT, Ian. *A ascensão do romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.