

ROSIANE VIEIRA DE REZENDE

**LÚCIO CARDOSO: O LABORATÓRIO DA ESCRITA LITERÁRIA-
*DE MALEITA À LUZ NO SUBSOLO***

**JUIZ DE FORA
2007**

ROSIANE VIEIRA DE REZENDE

**LÚCIO CARDOSO: O LABORATÓRIO DA ESCRITA LITERÁRIA - DE
*MALEITA À LUZ NO SUBSOLO***

Dissertação apresentada ao curso pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Juiz de fora, como requisito parcial à obtenção do título de mestre em letras.

Área de concentração: Teoria da Literatura.

Orientadora: Profa. Dra. Silvana Liliana Carrizo

JUIZ DE FORA

INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E DE LETRAS
UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUÍZ DE FORA

2007

*Dedico este trabalho a meus pais, Francisco e
Cecília e a meu esposo, Rodrigo. Pelo incentivo e carinho.*

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus por ter enviado a meus caminhos pessoas que tão prontamente me auxiliaram a superar percalços e me incentivaram nos momentos de fraqueza. Dentre estes amigos enviados por Ele, estão meu marido, Rodrigo, minhas irmãs, especialmente Janaína, Jaqueline e Vanilda, minhas amigas: Maria Luíza, Gislene, Miriam, Carolina; e muitos outros que, discretamente, me ampararam ao longo desses anos de pesquisa.

Especialmente devo gratidão a minha amiga cardosiana, Laurita e a nossa mestra, Ângela Maria Bedram, responsável pelo meu ingresso, intenso e inevitável, nos “caminhos tortuosos” da obra cardosiana.

Devo também lembrar de grandes mestres que me inspiraram, ainda que distantes, meus professores da graduação, além de pessoas muito especiais, tais como as irmãs Scher, Enilce, Márcia de Almeida, Fiorese, Edimilson, Alexandre Faria, Silvina, dentre outros professores por mim estimados desta instituição acadêmica.

Enfim, o estudo aqui presente, é o conjunto de várias tentativas impulsionadas pelo desejo de acertar. É ainda um ensaio, assim como desejo que os próximos volumes deste trabalho o sejam. Nada está prontamente acabado, pois outros impulsos possivelmente motivarão um retorno, que embora venha a ser árduo, será necessário e oportuno.

*Lego o que abandono.
Lego o luxo de que não me acanho
Nem o amor de que me acovardo.
Lego o tardo
que me faz luzir subindo à tarde
enquanto arde
a noite.
O que lego não tem nome
some
no imenso azul da tarde –
e assim dôo por querer
este que de mim por não sofrer
acaba-se
Há mil modos de morrer,
mas a mais sutil, a mais estranha,
este dourado vinculo de aranha
que se envilece em seu entretecer-
ganha -
dôo a minha teia,
e doando o fogo que me ateia
dôo aquilo que não nego,
que lúcido em verde me incendeia –
que me empalidece, me torna em rosa
ou fogo –
dôo de mim o que me sobra,
não a sobra,
não a obra,
mas o cego.*

Lúcio Cardoso, Poema: Doação a Cida (fragmento)

Escrito em 03 de novembro de 1962, um mês e quatro dias antes do derrame que o impossibilitaria de escrever.

RESUMO

Este trabalho teve como objetivo traçar o perfil da escrita de Lúcio Cardoso desde as publicações de *Maleita* e *Salgueiro*, de 1934 e 1935, à escrita de *A luz no subsolo*, seu terceiro romance, lançado em 1936.

O ponto crucial desta pesquisa foi propor uma revisão destes três primeiros romances do escritor e apontá-los como força motora do grande laboratório ficcional de Lúcio Cardoso. Desta forma, propôs-se acentuar o trabalho de experiência constante com a linguagem que teve sua culminância na *Crônica da casa assassinada*, obra-prima do autor, escrita em 1956.

Dentro desta hipótese de laboratório ficcional em processo buscou-se destacar a presença marcante do regionalismo nas duas primeiras narrativas de Lúcio e a ruptura desta linha literária a partir de *A luz no subsolo*.

Palavras-Chave: Lúcio Cardoso, laboratório, ficcional, regionalismo, escrita

ABSTRACT

This work aimed to draw Lúcio Cardoso's writing profile from the publications of *Maleita* and *Salgueiro*, of 1934 and 1935, to the writing of *A Luz no subsolo*, his third novel, launched in 1936.

The crucial point of this research was to propose a revision of these three first writer's novels and point them out as motor power of Lúcio Cardoso's great fictional laboratory. This way, it was proposed to accentuate the work of constant experimentation with a language that had its peak in *Crônica da casa assassinada*, author's masterpiece, written in 1956.

In this fictional laboratory hypothesis in process we sought to bring out the remarkable presence of regionalism in the two first Lúcio's narrations and the break of this literary line from *A Luz no subsolo*.

Key words Lúcio Cardoso, fictional laboratory, regionalism.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	11
2. <i>MALEITA</i>: UMA METÁFORA DO PROCESSO DE COLONIZAÇÃO POR MEIO DA INSCRIÇÃO DO REGIONAL	15
2.1 <i>MALEITA</i> : UMA METÁFORA DO PROCESSO DE COLONIZAÇÃO	19
2.2 O REGIONALISMO SE INSCREVE	42
3. <i>SALGUEIRO</i>: A EXPERIÊNCIA EM PROCESSO	58
4. NOVOS EXPERIMENTOS: RUPTURA E TRANSGRESSÃO	78
4.1 NOVOS EXPERIMENTOS	78
5. CONCLUSÃO	88
6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	90

1. INTRODUÇÃO

Este trabalho concentrar-se-á no estudo dos primeiros romances de Lúcio Cardoso: *Maleita*, *Salgueiro* e *A luz no subsolo*, publicados em 1934, 1935 e 1936, respectivamente. A partir de tais textos, pretende-se trabalhar essa etapa da obra do autor mineiro, enfatizando o início de sua atividade literária, em função do conceito de laboratório estético, ficcional. Este conceito nos ajuda a refletir sobre a produção do autor em um amplo sentido, não numa leitura evolucionista, mas sim como uma tarefa eminentemente crítica, de re-elaboração constante e de discussão permanente com seu entorno cultural. Nessa tarefa, são levados em conta diferentes níveis de problemáticas como: a pessoa do autor, a construção que ele faz do seu espaço dentro do campo literário, a sua tensa relação dentro dele tanto no que diz respeito às linhas estéticas dominantes, notadamente o regionalismo nordestino, quanto às relações com outros escritores e críticos da época. É por isso que estas três ficções entram em diálogo com outros textos do autor, tais como o seu *Diário íntimo*, publicado postumamente em 1970 pela editora José Olympio, e *A crônica da casa assassinada*, bem como com registros de textos polêmicos sobre a suas obras, lançados ao calor da hora.

Ao longo do primeiro capítulo, intitulado *Maleita*: uma metáfora do processo de colonização por meio da inscrição do regional, pretende-se enfatizar o romance *Maleita*, primeira publicação do escritor mineiro Lúcio Cardoso ocorrida em 1934. Tal narrativa traz embutida em sua urdidura uma carga significativa que toca tanto nas “cicatrices” do passado quanto nos “hematomas” do presente, tão turbulento e efervescente no período da composição do livro.

Tem-se, portanto, um trabalho de retomada do passado, por meio da evocação do processo de colonização e um perpassar de conflitos que tocam, de certa forma, no período contemporâneo à escrita do livro, no qual fecunda um clima de agitação cultural, política e econômica. Não obstante esta duplicidade de tempo e espaço, evocada pela exploração da região de Pirapora em seu período de emancipação, é possível compreender *Maleita* como um romance contemporâneo, visto que ele não

cristaliza uma tendência literária e, desta forma, não adquire o impacto certamente desejado pelo autor naqueles dias, mas conserva sua força vital.

O “regionalismo às avessas” marca a concepção da obra inaugural de Lúcio. O regional é trabalhado pelo autor de forma sutil e flui naturalmente ao longo da narrativa. Ele aplica-se como um pano de fundo que não cobre apenas um momento determinado da literatura brasileira, a década de 30, mas funciona como um molde através do qual o escritor concomitantemente retoma e antecede questões polêmicas e sempre atuais na sociedade, tais como a complexa relação entre os homens, especialmente os que pertencem a classes sociais diferentes e o par, sempre denso e conflituoso, do explorador e o explorado, atravessados todos eles pela complexidade do choque cultural perante a imposição da “civilização e do progresso”. Porém esse molde funciona para o escritor como sua primeira inscrição na procura de uma linguagem escritural própria, mesmo quando tempo depois seja aparentemente abandonada por uma outra via.

Tem-se com *Maleita* a exibição de um talento forte na literatura nacional, sobretudo por se tratar das primeiras pinceladas de um escritor jovem, ainda no princípio de sua formação literária. Este primeiro romance do autor é o impulso inicial para a elaboração constante de seu “laboratório estético”, no qual a ficção é experimentada em seus mais variados aspectos e demonstrada de maneira forte e expressiva. Lúcio vai, portanto, moldando, a partir de *Maleita*, um projeto escritural que, como em outros tantos narradores da época, tais como José Lins do Rego, Raquel de Queiroz ou Graciliano Ramos, inicia-se no desenho da experiência próxima, autobiográfica, em diálogo com o local cultural ao qual pertencem para atingir assim a sua própria linguagem. É possível, pois, perceber no decorrer desta narrativa alguns germes da *Crônica da casa assassinada*, romance que concentra a maior plenitude artística do escritor, segundo a crítica literária vigente nos últimos tempos.

O Segundo capítulo, *Salgueiro: a experiência em processo*, irá explorar o romance *Salgueiro*. Neste será fundamental verificar o processo de aprofundamento da escrita cardosiana, bem como observar tanto características já presentes em seu primeiro romance quanto aspectos que antecipam *A luz no subsolo*. Também, será importante nesta etapa traçar um paralelo de semelhanças para abranger mais significativamente a trajetória escritural do autor. Este paralelo terá como fundamento apontar as sinuosidades da escrita de Lúcio Cardoso e também aspectos reiterados de sua prosa.

Desta forma, este capítulo servirá como elo entre o primeiro e o terceiro porque acaba retomando e certificando a problemática desenvolvida em *Maleita* e antecipa e prevê o eixo temático do romance *A luz no subsolo*.

O terceiro capítulo, “Novos experimentos: ruptura e transgressão”, por sua vez, estará focado em *A Luz no subsolo*, terceira narrativa de Lúcio Cardoso. A importância desta narrativa se dá em seu processo de ruptura e desvio em relação aos dois primeiros romances do escritor. Ele serve, pois, de marco no conjunto de obra do autor porque encerra uma vertente de sua prosa para inserir uma nova e bastante diferenciada maneira de produzir. Assim, os primeiros textos se fazem de acordo com uma das linhas dominantes no momento, o regionalismo, atendendo, de certa forma, aos preceitos da literatura engajada do período, mas ao mesmo tempo representando um desvio curioso. *A luz no subsolo*, porém, rompe com este percurso inicial partindo para uma escrita mais afinada com o perfil de Cardoso delineado posteriormente.

Tal romance funciona, portanto, não apenas como mudança em relação a produção anterior de Lúcio mas como complemento porque seus germes podem ser encontrados tanto em *Maleita* quanto em *Salgueiro*. É mister acrescentar que este olhar que valoriza tanto a ruptura quanto a continuidade não é comum à crítica especializada do autor de sua contemporaneidade aos dias atuais, pois o que se procura captar é justamente esse vai-vem como forma crítica do trabalho do escritor, além de situá-lo dentro do campo literário.

É importante ressaltar que na época do lançamento deste terceiro romance a crítica, que em sua maioria era correspondida por escritores, se dividiu em relação a Lúcio Cardoso. Havia, portanto, uma ala que saudava o novo estilo do autor, a esfera intimista e introspectiva do momento, e uma ala que renegava a mudança deste romance em relação aos dois primeiros. Esta última crítica correspondia certamente às várias formas da intelectualidade engajada da época, destacando-se neste grupo os escritores Mário de Andrade e Jorge Amado.

É, pois, desta trajetória tortuosa e constante que o escritor vai criando seu laboratório escritural. Esta é a tese que irá nortear esta pesquisa, ou seja, este trabalho busca traçar o perfil da escrita cardosiana entre 1934, ano de seu lançamento, e 1936, ano em que foi publicado *A luz no subsolo*. A obra-prima do autor, *Crônica da casa assassinada*, será eventualmente citada porque é, em suma, o ponto culminante da

produção escrita do autor, fato que faz ainda mais procurar essa “formação escritural” do autor. Seu *Diário completo* também será citado porque funciona aqui como aparato crítico deste trabalho, campo da escrita de si, em período de silêncio e retração do seu trabalho ficcional, reforçando hipóteses e questionando aspectos aparentes tanto no que se refere à ficção, como em relação ao modo peculiar com que observava o campo literário da época e refletia sobre a questão do nacional, do mundo e da literatura.

2. *MALEITA*: UMA METÁFORA DO PROCESSO DE COLONIZAÇÃO POR MEIO DA INSCRIÇÃO DO REGIONAL

Maleita foi publicada pela primeira vez em 1934, pela editora do poeta Augusto Frederico Schmidt. Segundo consta na bibliografia de Lúcio Cardoso, este romance foi escrito quando seu autor contava dezesseis anos de idade. Verdade ou não, é sabido que o livro estava engavetado e, por um acaso do destino, foi posto nas mãos de Schmidt, que logo o editou.¹

A narrativa em questão agrupa-se em linhas gerais aos romances regionalistas que tiveram seu momento de maior repercussão na década de 30. É, portanto, como mais um romance de linhagem regional que *Maleita* é recebido pela crítica literária da época. Esta proximidade do romance com uma das tendências dominantes do momento é preponderante no seu acolhimento pelos críticos atuantes em tal período: em sua maioria, eles o consideram um bom exemplar, especialmente por se tratar dos primeiros traçados de um jovem escritor.

Não obstante o “natural” enquadramento do romance à vertente regional que então predominava na literatura brasileira, são notórias suas particularidades, sobretudo no que toca a problemática nacional/regional. Luis Antonio Giron, um recente resenhista do romance, afirma, muito acertadamente, se tratar de uma “ficção regionalista às avessas” (GIRON, 2005, p.60).

É essa a expressão que melhor define a presença do regional em *Maleita*: Lúcio vale-se da voga regionalista, um dos horizontes possíveis da imaginação da época, para expor seus personagens ao leitor, mas, vai no decorrer da narrativa, adentrando de tal forma na pequena região de Pirapora que termina por denunciá-la às avessas, com toda a força que pulsa em sua gente nativa e, de forma particular, em sua natureza. O regionalismo presente no texto se mostra, pois, do lado avesso, como uma tendência que opera secretamente, fermentando a problemática da narrativa e delegando a ela uma tonalidade diferente no cenário literário do momento.

¹ Há algumas divergências neste ponto. Alguns estudiosos de Lúcio afirmam que seu primeiro livro foi escrito aos 16 anos de idade, há quem diga 18 e outros se mostram incertos quanto o momento de sua realização. Não há como negar, no entanto, que o livro já estava pronto, talvez ainda sem o acabamento final, em 1934, ano em que o jovem escritor conhece o poeta Schmidt por intermédio de um tio que trabalhava na mesma companhia que o poeta.

Percebe-se uma marca diferenciada na utilização da tendência regionalista na qual Lúcio se insere rompendo com as amarras da padronização literária. Portanto, tem-se através de *Maleita* uma discussão atualizada que não envelheceu, apesar de seus mais de 70 anos de inscrição. As questões abordadas em tal obra ultrapassam a apresentação da região como uma modalidade de tempo e espaço cultural e a tentativa de inscrição de uma literatura nacional para tocar em temas concernentes ao universal, tais como a exploração dos fracos pelos fortes, a difícil convivência entre homens de diferentes culturas, dentre outros.

Pode-se, então, compreender que o chamado “regionalismo de 30” não concerne apenas àqueles anos e não marca um segmento literário estabelecido e definido. É uma tendência ainda latente na literatura contemporânea, com a grande ressalva de que agora ele já deixou de ser uma norma a seguir (para que se fosse chamado de bom romancista) para operar como pano de fundo, como que a sustentar o discurso e dar-lhe mais argumentos da realidade. Hoje, na verdade, os escritores rejeitam essa denominação para seus romances.

Observa-se este tipo de preconceito inclusive em escritores contemporâneos: Hatoum é um exemplo deste caso porque não admite ser taxado de regionalista e procura desvencilhar-se de marcas que delimitariam tal tendência em seu discurso. É preciso reler tais obras e, a partir deste processo, reavaliá-las para então devolver-lhes a força vital. É ainda interessante relê-las para compreender as tensões escriturais atravessadas pelos escritores no momento de trabalhar com locais culturais não urbanos ou periféricos, inclusive como tensões dentro dos próprios caminhos de construção de um projeto escritural.

O regionalismo da forma com que Lúcio o pratica põe em discussão um velho hábito no campo artístico de dividir, subdividir e enquadrar artistas, nem sempre afins, em compartimentos fechados e velados pelos olhos atentos dos críticos. Tem-se com *Maleita* um “regionalismo às avessas” que extrapola sua data de fundação, ou seja, o regionalismo vigente naqueles dias, e que se mantém vivo numa linguagem forte, equilibrada entre a objetividade e a paixão.

A partir da leitura de *Maleita* é possível combater a cristalização de conceitos literários, tais como o regionalismo, e atentar para uma mudança da postura rígida que

muitos estudiosos contemporâneos mantêm em relação à maioria das produções literárias concebidas no período, taxadas como obras envelhecidas pelo tempo.

Nem todas as obras conseguirão acompanhar o ritmo dos romances da pós-modernidade, mas muitas delas, especialmente aquelas incompreendidas ou pouco avaliadas no momento de sua concepção, estarão aptas a respirar com a mesma intensidade de obras contemporâneas; isto ocorrerá porque elas não se sustentam apenas por uma tendência artística dominante, mas pelo impulso criador e criativo de seus escritores que as faz abordar questões sempre atuais, ainda que para isto tenham se servido indiretamente de uma dominância literária em destaque em certo momento da literatura nacional e ou mundial.

Mais do que a descrição e problematização da região de Pirapora *Maleita* vai tecendo uma trama repleta de significados. Destes, o mais explorado é a metáfora do processo de fundação, haja vista as semelhanças entre a trajetória do “fundador” de Pirapora com a dos primeiros exploradores das terras brasileiras. Há também referências diretas ou indiretas aos habitantes nativos do Brasil, especialmente as que são tecidas em relação ao problema do nacional/regional e a questão da colonização e da história.

A narrativa é escrita em primeira pessoa e inicia-se em agosto de 1893, com a viagem de uma tropa destinada à Pirapora, uma pequena região de Minas Gerais, situada às margens do Rio São Francisco.

É interessante observar a data na qual se inicia a trama porque ela possui uma estreita relação com o período pós-abolição. Muitos dos personagens são frutos do período escravocrata e ainda trazem no corpo e no espírito marcas indeléveis deste processo histórico. O protagonista Joaquim é o homem que coordena o grupo, um sujeito contratado por uma empresa da cidade de Curvelo chamada de Companhia Cedro e Cachoeira de Fiação e Tecidos. Tal empresa o contrata para organizar e incentivar o comércio na pequena região.

É importante ressaltar as grandes semelhanças entre esta primeira narrativa criada pelo autor e parte de sua própria vida e, assim, realçar a proximidade de suas experiências escritural e pessoal. Segundo consta na biografia de sua irmã, Maria Helena Cardoso, intitulada *Por onde andou meu coração*, o pai de ambos, Joaquim Lúcio Cardoso, casa-se com Maria Venceslina Cardoso em Curvelo e, logo após a cerimônia, eles seguem a cavalo com destino à Pirapora, onde ele administraria

fazendas da Cia. Cedro e Cachoeira. Desta forma, assim como Elisa e Joaquim se casam sem delongas e partem de Curvelo para Pirapora, local escolhido pelo autor para desenvolver a trama de *Maleita*.

A escolha de tal registro talvez tenha mais de criação do que de recriação, tendo em vista que Lúcio nasceu em Curvelo e aos dois anos, 1914, muda-se com a família para Belo Horizonte. Pirapora e suas histórias apenas fizeram parte de sua trajetória pessoal através de interditos, de lembranças alheias incompletas ou fantasiadas.

De qualquer forma são fragmentos de lembranças que exercem um fascínio sobre o jovem escritor, haja vista as grandes coincidências entre a vida de seu pai e a de seu personagem principal neste romance, ambos “Joaquins”, com a ressalva de que o pai era sempre visto como o aventureiro, o andarilho sem pouso, e o personagem, além de aventureiro, corajoso e perspicaz, era tratado geralmente ao longo do discurso como o “feitor”, ou seja, a preponderância de seu caráter assume um sentido bastante negativo e conflituoso. Sendo assim, o escritor se vale das brechas de sua história para criar a partir de nacos do real seu primeiro texto de ficção.

Neste reaproveitamento de dados e fatos do passado, Lúcio não difere de muitos escritores os quais partem de sua infância ou adolescência para traçarem suas primeiras linhas. Todavia, sua retomada se faz de forma um pouco labiríntica porque ele retoma rastros de um passado que não é necessariamente o seu, mas que certamente deixou marcas importantes na sua formação. Quando seus pais partiram de Curvelo para Pirapora, e durante sua estada por lá o caçula da família ainda não estava entre eles. Este fato reforça a idéia de que há mais imaginação do que reconstrução propriamente dita na tessitura de *Maleita*.

Apesar do parentesco entre alguns aspectos e dados do livro com a vida do pai do escritor, não se pretende aqui tratá-lo como um texto autobiográfico; especialmente porque ressaltadas algumas semelhanças entre a vida de seu pai e a vida do personagem principal do romance, destacam-se também muitas divergências entre tais figuras, haja vista a abordagem dada ao protagonista, na qual este assume, muitas vezes, um caráter impassível e arrogante. É interessante, porém, deixar claro que as semelhanças existem e não podem ser negligenciadas.

2.1. *MALEITA*: UMA METÁFORA DO PROCESSO DE COLONIZAÇÃO

Logo na primeira página do romance a maleita já marca sua presença fazendo de um dos tropeiros sua vítima. É de maneira incisiva que a doença irá permear toda a narrativa, agindo em segundo plano, mas arrebatando os personagens do primeiro, seja com seus sintomas graves e insolúveis, seja diretamente com a morte.

A região a ser desbravada pelo aventureiro e sua tropa mostra-se tão promissora quanto as Índias aos exploradores portugueses, estrangeiros chegando em terras novas. Espalham-se rapidamente notícias promissoras sobre o povoado que se torna alvo de expansão e exploração, ambas coordenadas ou indiretamente ligadas às ações do personagem principal, Joaquim.

O líder dos tropeiros mantém-se otimista em relação ao lugarejo, mesmo ao deparar-se com o local inóspito e selvagem, o qual lhe daria imenso trabalho para engrenar nas malhas do progresso. É importante lembrar que a perseverança e o ânimo são os traços mais marcados de sua personalidade durante o decorrer da narrativa.²

Apesar de muitos obstáculos o aventureiro inicia sua empresa com sucesso e logo são evidentes as marcas de sua intervenção no povoado. Dentre as maiores dificuldades enfrentadas por ele estão os constantes desentendimentos entre ele e os habitantes nativos da região. Todos os nativos manifestam-se contrários às intervenções de Joaquim no local, destacando-se como mais resistentes João Randulfo e Manuel Capitão. Tais problemas explicam a contratação de imigrantes para a mão-de-obra necessária à execução dos planos de Joaquim. Por isso, os “caboclos do lugar” manifestam seu descontentamento em relação às intervenções do feitor³ na região, bem como à presença dos demais estrangeiros no local. Apresentam-se, pois, resistentes às novas leis e aos novos costumes apregoados por Joaquim.

² Na trajetória de Joaquim Lúcio Cardoso, o pai de Lúcio Cardoso, também se encontram muitos obstáculos. Varias vezes o escritor vai retomá-los em *Dias Perdidos*, outro romance seu que assume caráter autobiográfico, segundo a crítica especializada no autor. Neste, porém, o protagonista é Jacques, um aventureiro que abandona a família, conforme o pai do escritor o fez, para conquistar riquezas em territórios nem sempre receptores. Há ainda uma ressalva sobre esta persistência de sua inscrição autobiográfica. Em *Maleita* é o, ainda jovem, aventureiro que reina, nem sempre soberano, ao longo da trama. Em *Dias Perdidos* o personagem insiste nas suas aventuras e acaba terminando como o pai do autor, retornando à casa da família para ali terminar seus últimos dias, recebendo da esposa os cuidados médicos necessários.

A resistência dos nativos se faz quase que exclusivamente pela defesa e exibição de sua cultura, a qual é altamente ofensiva ao homem “civilizado”. Os habitantes da região não se sujeitam, portanto, às imposições de Joaquim e exibem a ele sua pele desnuda, seus hábitos selvagens, suas leis “bárbaras”, seu despudor excessivo, suas crenças e tradições diferenciadas, conforme se depreende das palavras do narrador Joaquim. Uma série de batalhas são travadas entre eles e o feitor, das quais muitas vitórias são ganhas pelo aventureiro. Entretanto, os moradores de Pirapora saem vitoriosos porque acabam expulsando, sob pena de morte, àquele que tão habilmente invadira seu espaço.

É relevante enfatizar que apesar das benfeitorias que o protagonista faz na região, ele é considerado pelos nativos como um intruso, um invasor que trouxe consigo, através da crescente imigração, a peste e a miséria. É ainda importante observar que o feitor é o narrador da história e isto lhe proporciona um campo de visão amplo, mas extremamente pessoal. Dessa forma, suas atitudes, sejam elas boas ou más, são por ele sempre justificadas e tratadas de forma complacente.

Tem-se, portanto, ao longo da narrativa a participação de um homem que executa com precisão seus planos de progresso, sob pena de submeter os nativos aos seus costumes, às suas ordens e leis, ainda que para isto tenha que subverter os códigos da civilização e utilizar os aspectos mais contraditórios desta mesma civilização. Há várias referências a estas leis no interior do texto e, por isso, a demarcação da selvageria se faz presente na própria maneira de o narrador-personagem expor a narrativa.

Em termos gerais é este o desenvolvimento da trama: ela inicia-se com a viagem da tropa, seguida de sua chegada à Pirapora; logo que o feitor e seus homens se estabelecem no local, dá início ao seu projeto de melhoria na região. Entretanto, após anos de trabalho, quando Joaquim imaginava estar reconhecida e valorizada sua participação no povoado, é ameaçado de morte por um líder dos nativos tendo, por isso, que fugir da região. Ele decide por bem fugir para não ser morto naquele lugar que já considerava como parte de si mesmo.

É interessante retomar a cena final da narrativa na qual está estampada sobre um cavalo a figura do feitor, sozinho, abandonado por seus companheiros, e levando

³ Era assim que se referiam ao líder da tropa que invadira seu território. O próprio Joaquim reconhece tal alcunha: “o feitor era eu. Chamava-me assim por desprezo, criticando a minha intervenção nos assuntos

consigo o gosto amargo da maleita nos lábios: “E na manhã que avançava, fui trotando lentamente, com o gosto amargo de maleita que o rio me deixara na boca” (CARDOSO, 1953, p.252). Este é o momento crucial do romance porque se mostra decisivo na “inversão do processo colonial” que o autor parece tecer ao longo da trama. Dessa forma, pode-se ler *Maleita* como uma escrita que tece este processo de inversão e concomitantemente destece o tradicional processo de colonização, no qual o explorador se estabelece no local, usufrui seus benefícios, assumindo o controle do lugar e partindo, quando realmente parte, no momento que melhor lhe aprouver. A trajetória de Joaquim contrapõe-se a este padrão e isto evidencia, pelo próprio fracasso do colonizador/feitor/estrangeiro o caráter questionador do romance.

Ao longo da narrativa pode-se perceber que o escritor não reescreve as origens da nação tentando afirmá-las, mas as questiona, mostrando-se favorável aos nativos bravios e donos de si mesmos, e às batalhas que acirram a disputa pela terra. Este questionamento se dá no interior da trama, perpassando a narrativa como tema, como direcionamento, através da apresentação dos personagens, que muitas vezes extrapola o olhar do narrador-personagem para concentrar-se em uma linha confusa na qual se posiciona o autor do texto.

É surpreendente notar estes traços ao longo da leitura, especialmente porque o feitor é, enquanto narrador, um personagem que parece digladiar-se com o autor para o reconhecimento de si mesmo. Desta forma, ele se defende e trabalha no desenvolvimento do seu discurso tentando cobrir suas ações mais perversas, delegando a elas um significado nobre. É assim que ele narra, por exemplo, o espancamento de nativos que não aceitam vestir-se e que não cessam o batuque de todas as noites, justificando suas atitudes extremas pela tentativa de incutir novos costumes àquela gente. Apesar desta estratégia, é possível interrogar tais ações e delas suspeitar. Não é a valorização do povoado que Joaquim deseja, mas a sua realização particular, alimentada pelos grandes desafios surgidos ao longo de sua empresa. No entanto, o que vigora verdadeiramente é a vitória do povo nativo de Pirapora, ainda que ela só tenha ocorrido de fato no final da trama.

Na verdade, os nativos se recusaram à “civilização” imposta pelo feitor e sua expulsão é o resultado concreto desta rejeição que foi se projetando no decorrer na

jornada de trabalho de Joaquim. A culminância se dá, pois, no final da história, mas tal desfecho é previsto desde a chegada dos tropeiros, juntamente com seu líder, e sua fixação em Pirapora.

É possível observar ao longo da narrativa uma duplicidade de vozes: nem sempre é a voz do feitor que se destaca ao longo do texto. Ela deixa espaços para que outra se interponha no discurso. Este jogo de olhares transforma-se, pois, em uma ambigüidade: não se sabe se é o narrador-personagem que constrói este distanciamento dentro do texto para demonstrar também seu trabalho de rememoração e construção de linguagem ou se é, de fato, a voz de um outro narrador que está sustentando o discurso, fornecendo assim, subsídios para que a história se desenvolva.

É, pois, um entramado de obra e vida que deixa suas nuances na trama, não afetando, entretanto, o resultado final da mesma. Se o escritor possui, de fato, esta intenção há que se registrar que ele não ignora sua matriz cultural no intuito de colocá-la em prática. Todavia, utiliza esta mesma matriz para alçar seu primeiro salto em direção à sua carreira como escritor.

O narrador de *Maleita* parece se valer, conforme as palavras de José Gomes de Almeida, “de um sistema de perspectiva múltiplas que aprofunda o potencial expressivo da narrativa, tornando multifacetada a imagem que esta projeta da realidade social e existencial do homem sertanejo” (GOMES, 254:1981).

Esta análise é dedicada ao romance *Vidas Secas*, mas se aplica com exatidão à *Maleita*. A fronteira que separa a voz do narrador-personagem dos demais personagens destacados no texto é ainda mais nebulosa porque a fala de Joaquim, em primeira pessoa, divide um espaço, ocupado muito discretamente, por um narrador em terceira pessoa. A linguagem de ambos é muito próxima, o que dificulta ainda mais a distinção entre eles. Muitas vezes este outro que se infiltra no texto parece falar em nome do feitor. No entanto, às vezes, ele se ocupa da percepção dos nativos, de seus sentimentos, sonhos, angústias e tradições e de outros aspectos que escapariam aos olhos do feitor.

Pode-se perceber, dessa forma, um autor que se mantém equilibradamente entre os dois lados, ora pendendo para um, ora para outro. Todavia, é contra o explorador e a favor dos nativos que se estabelece sua última posição. Este balanço de posicionamento se dá pela mostra de personagens que erram, que se excedem, seja qual for o lado a que pertencem. Assim, há uma disputa interna pelo papel de herói que parece não ser

preenchido, haja vista o fracasso final da empresa do feitor e as batalhas perdidas pelos nativos no decorrer da participação de Joaquim na região.

Tem-se, por isso, a retomada do território por parte dos nativos através de meios escusos como a tocaia, o crime, a ameaça de morte ao feitor, dentre outras, deixando ver o entramado violento que perpassa a uns e aos outros quando em situação de colonizador/colonizado. Tais atitudes são, no entanto, justificáveis por serem necessárias à proteção e manutenção da própria terra. Também o feitor utiliza os meios mais cruéis para tentar impor suas ordens ao povoado. Assim, ambos os lados se excedem na luta por seus objetivos e mostram-se, por isso, demasiadamente humanos, seres de uma realidade primitiva, que não se destacam pela bondade ou maldade, mas por suas características de homem comum: nem de todo bom, nem de todo mal.

Não há, portanto, na narrativa a concepção de um herói, embora a narrativa, devido ao seu caráter de aventura, deixe entrever facilmente a figura em destaque do explorador, visto por alguns leitores especializados, como um herói épico. Na própria orelha do livro há referências ao protagonista como herói, conforme se pode observar no fragmento extraído da crítica de Andrade Muricy: “O seu herói é um autêntico herói, a seu modo, isto é, com muitas deficiências evidentes” (MURICY apud CARDOSO, 1953). Esta interpretação é favorecida pelo fato de muitos críticos do romance verem em Joaquim o pai do autor: Joaquim Lúcio Cardoso.

Entende-se claramente que a relação da vida pessoal de Lúcio tenha, de fato, influenciado na composição de seu primeiro texto em prosa. Todavia, espera-se alargar esta interpretação e penetrar na complexidade do romance: ele abrange de maneira incisiva a polêmica matriz que nos compõe, a colonização, e metaforicamente, desenvolve todo o trajeto feito pelos colonos exploradores, desde sua arriscada e penosa viagem, até seus pequenos ou grandes feitos na região explorada.

Observa-se que, de fato, a influência de sua história, sobretudo no que se refere ao pai, no conjunto de sua obra, especialmente em *Maleita* e *Dias Perdidos*. É exatamente aqui que Lúcio se aproxima de tantos escritores do período porque parte de sua formação familiar e cultural para se inscrever no campo literário. Eis uma característica que deve ser atentamente observada, visto que seus “opponentes” sempre o atacavam por seu distanciamento e sua famosa pretensão universal.

Como esta é uma das possíveis hipóteses de interpretação, deve-se atentar para o seu caráter ambíguo: é na verdade um emaranhado de matrizes que se rompem e que, contraditoriamente, tentam ser recompostas. Elas são como os tecidos da mortalha de Ulisses que Penélope vai costurando ao longo de sua torturada espera pelo retorno do marido. Jamais ficarão os nós nos mesmos pontos, no entanto, os traçados originais deixarão suas marcas em forma de desalinho, de protuberâncias, de desfiados no tecido. Ambos serão preenchidos pela mão habilidosa da artesã.

Tais marcas, chamadas no decorrer desta pesquisa de cicatrizes, são visíveis e saltam ao olhar do leitor para nele provocar reações diversas. Por tudo isso, se afirma o caráter questionador do romance. Ainda que o leitor tenha um conhecimento superficial de sua história vai encontrar em *Maleita* alguns vestígios, mesmo que tênues, de sua própria história.

O que torna tal livro tao intrigante é justamente o fato de seu autor tentar ao mesmo tempo recompor parte de sua história e reverter os papéis, já estabelecidos culturalmente, do colonizador e do colonizado. Outro ponto interessante é que a figura que se tornaria o novo personagem, no caso do romance, os nativos de Pirapora, são negros ou mulatos, descendentes diretos do período escravocrata. Isto torna ainda mais melindroso o estudo de tal trabalho e, mais complexo ainda o conjunto de significados do romance.

Outra hipótese é que talvez tais “marcas” ou cicatrizes seriam ignoradas se o escritor apenas tentasse reafirmar os papéis outrora estabelecidos.

Nesse sentido, a escrita de *Maleita* pode ser entendida como viagem de resignificação histórica do regional/nacional, mas também como revisão crítica da própria viagem interior à escrita, que significa o trabalho com a linguagem literária, haja vista os artifícios utilizados pelo autor para dar à linguagem um efeito realista, por meio da oralidade.

Joaquim será atentamente observado no decorrer desta pesquisa não como um reflexo mal processado das lembranças do autor, mas como uma junção *pai-filho-ficcionista*, ou seja, este Joaquim traz tanto a insígnia do pai – Joaquim Lúcio Cardoso – quanto à insígnia do filho – Joaquim Lúcio Cardoso Filho – e ambos deixam germinar as fantasias, os segredos, os sonhos e projetos de uma criação. Desta forma, o ficcionista incorporado por Lúcio já estava sendo gestado pelos sonhos de seu pai

aventureiro. Lúcio apenas lhes deu forma, após tê-los trabalhado na colheita, na separação do joio e no atento trabalho de produção final. *Maleita* é o fruto processado lentamente por este percurso pioneiro do romancista e traz, por isso, as marcas de suas mãos ainda um pouco inábeis, mas carregadas pela força do homem que produz essencialmente com a paixão.

O “pai” presente na narrativa, tratado aqui como uma figura inseparável do filho-ficcionista legou à tessitura de *Maleita* o caráter otimista e desbravador. Ainda que fossem grandes as dificuldades do protagonista, ele mantinha-se erguido, corajoso e pronto para agir. Este espírito aventureiro se deixa entrever já nas primeiras páginas do livro.

Após ter chegado à região e tê-la visto em seu aspecto selvagem, Joaquim preocupa-se logo em prover o sustento da tropa, mantendo-se firme diante da paisagem desoladora, diante da imagem desgastada do sertão. A paisagem exerce, pois, uma influência considerável, tanto no ânimo quanto nos pressentimentos de Joaquim. Contudo, apesar desta força da natureza, o otimismo é o sentimento que sustenta suas ações e conseqüentemente sua narração:

Bem sabia que a vida em breve transformaria aquele ermo, que a cidade nasceria lentamente sobre as taperas escuras [...] Pirapora sumia como uma paisagem indecisa que o tempo deslustrasse; uma fumaça brotava do solo e outro Pirapora, remoçado, com os caminhos trilhados pelos carros dos boiadeiros, tremia no fundo indeciso da minha memória.

O deserto me contaminara e as palavras saíam fluentes, pois eu falava como coisa sua, sentindo-me átomo daquele todo que era o sertão (CARDOSO, 32-33: 1953).

Desde este primeiro contato com a região Joaquim sente-se tomado pelo sertão. Tal sentimento intensifica a sensação de posse que paulatinamente vai lhe invadindo o espírito e a linguagem. Ele sente partindo de si a força que faz pulsar o progresso no local, e, por isso, liga-se intensamente ao lugar. A expansão, no entanto, logo toma suas próprias rédeas e o feitor se vê, após anos de trabalho, como mais um naquele lugar, embora tente afirmar-se como uma peça chave na evolução do povoado e, devido a isso, como alguém digno da subserviência alheia.

Para dar fim ao seu projeto de renovação do lugarejo, Joaquim firma parceria com um dos moradores do local, um velho alfaiate proveniente da cidade de Diamantina, morador de Pirapora há alguns anos, juntamente com seu afamado irmão Ricardo. É necessário enfatizar o estreitamento dessas relações porque elas evidenciam a valorização/negociação do lugar, conforme se pode notar pelas palavras de Seu Anjo Gabriel da Anunciação: “—vossemecê talvez goste do lugarzinho; não é lá muito civilizado... Tudo chegará a seu tempo. A gente não pode ficá maginando que isto seja sempre assim, o fim do mundo... Nem sempre será como no dia do Paraíso” (CARDOSO, 1953, p.34).

O fim do mundo contrapõe-se aqui ao paraíso para evidenciar os proveitos da região submersos por sua paisagem devastada. Desta forma, Pirapora se apresenta ao feitor como um território de possibilidades variadas que o levarão do fim para o começo dos tempos “modernos”.

Apesar do alfaiate também ser estrangeiro naquelas terras, é ele que servirá de ponte entre o feitor e os nativos, devido ao seu conhecimento do lugar. Há, evidentemente, nas palavras de Seu Anjo o principio de negociação / amizade entre ele e Joaquim. Embora ele vivesse no local, posiciona-se ao lado do “protagonista da civilização e do progresso” e acima dos nativos de Pirapora, vislumbrando recompensas futuras.

Para não se impor às “leis” do lugarejo, S. Anjo encaminha Joaquim a Randulfo, uma espécie de entidade sagrada no povoado, a quem todos os habitantes temiam. O contato entre o curandeiro e o feitor não se processa de forma tranqüila e ambos travam uma batalha insistente, colorida pelo sangue derramado em tocaias e impulsionada pelas palavras astutas de Randulfo, que logo se posiciona como líder do povo, contra a participação do aventureiro no povoado.

Embora o primeiro contato entre os dois líderes tenha sido desconcertante, o esperto curandeiro tenta insistentemente tirar vantagens do líder dos tropeiros, o qual reage impaciente mostrando também sua perspicácia. É oportuno transcrever o diálogo decisivo entre os dois homens:

Por que teima em levantar as casas longe de mim? Não há mior lugar [...] Por oséquio, por vossemecê mesmo, construa lá!
(RANDULFO)

- Por que? (JOAQUIM)
 Então achegou-se mais e tão junto, que vi suas pupilas crescerem junto às minhas, enormes, cor de cinza: (JOAQUIM)
 — Perciso, juro. Vossemecê pode contá com minha amizade. (RANDULFO)
 Encarei-o de frente, procurando ler outras intenções. Tive raiva naquele momento, do homenzinho que esperava com angústia a minha resposta. Pressentia-o suspenso dos meus lábios.
 — Não preciso da sua amizade...O senhor pensou que eu era pateta e quis enganar-me.[...] (JOAQUIM)
 — Recusa? (RANDULFO)
 — Recuso. (JOAQUIM)
 — Talvez se desgoste adispóis. [...] (RANDULFO)
 — Tou só avisando... Vossemecê me paga! Descadeiro sua vida! (RANDULFO) (CARDOSO, 1953, p. 45-46).

É importante ressaltar as diferenças de linguagem de cada um deles e a construção da oralidade como forma de dar entrada ao “outro”, neste caso de dar voz a Randulfo, e também como forma de produção de efeito de realismo e de proximidade dentro do texto.

Nota-se, portanto, que o escritor trabalha com uma construção grotesca, nem lírica, nem intimista.

Esta é, além de um recurso típico de construção literária, uma estratégia bastante comum na literatura regionalista, especialmente nos anos 30 nos quais o regionalismo nasce e transborda para jamais se encerrar por completo na literatura nacional. É possível que sua proximidade com o espaço cultural do próprio artista contribua para esta inevitável presença, considerada por muitos críticos como uma “praga” da literatura dos últimos decênios.

Felizmente tem havido mudanças em relação a este tipo de classificação. Enquanto por um lado críticos consagrados como Antonio Candido, 1987, taxam o movimento como um empobrecimento da atividade literária nacional, salvaguardando evidentemente, raras exceções como Guimarães Rosa e Graciliano Ramos; outros críticos, por sua vez, tentam resgatar a valorização deste movimento, não uniforme e bastante diversificado, chamado regionalismo.

É mister acrescentar que esta pesquisa faz um corte tanto sincrônico quanto diacrônico data e estabelece a década de 30 como cenário cultural, mas inevitavelmente transita na pós-modernidade, tomando como aparato crítico, textos de pesquisadores cardosianos

dos últimos anos, bem como artigos de congressos bastante recentes e, especialmente, textos que abordem de uma forma diferenciada o regionalismo.

Desta forma, há documentos tanto da década de 30 quanto das décadas de 40, 60,70 chegando, pois, a livros e artigos publicados em 2005, 2006 e 2007. O contexto histórico do trabalho perpassa, portanto, várias épocas para dar um enfoque mais positivo e realista ao decênio de 30, devido à sua grande relevância na incursão de Lúcio Cardoso no âmbito literário.

De acordo com Gomes (1981), a tentativa de aproximar a linguagem à fala dos personagens, respeitando variantes dialetais, é uma prática corrente do regionalismo. Em *Maleita* esta ruptura com a linguagem padrão se evidencia na fala dos nativos. É abundante, por isso, o uso do discurso direto ao longo do texto porque ele proporciona tanto este trabalho com a linguagem, quanto a percepção múltipla de vozes e olhares dentro do texto. Ainda na esteira das reflexões deste crítico, “É a fala do personagem, realidade lingüística por natureza, que é transportada diretamente para dentro do texto. O narrador retira-se discretamente e deixa falar o personagem”. (BENJAMIN, 205: 1986).

O diálogo transcrito acima é o momento derradeiro, no qual as máscaras caem completamente e ambos os personagens mostram-se completamente: Randulfo evidencia sua esperteza e seu caráter resistente e Joaquim dá mostras de sua coragem e força.

Logo depois da difícil conversa entre o feitor e Randulfo, este rapidamente começa a execução de seus planos de resistência, proibindo os nativos de trabalharem nas obras comandadas pelo aventureiro. Joaquim percebe tal intervenção ao deparar-se com a recusa de um mulato da região em trabalhar em suas construções. Ele fica extremamente irritado com o sujeito e lhe exige explicações. Sem poder ceder às exigências do feitor o mulato lhe declara estar sendo obrigado por Randulfo a recusar o emprego. Nas suas palavras é possível perceber a força do curandeiro no povoado: “O Randulfo disse pro pessoal que não o ajudasse, pois vossemecê tinha ordens de Curvelo pra queimá as cafua toda e roubá os mulatos. Disse mais que se visse caboclo trabaiano, trabuco véio ia funcioná...”(CARDOSO, 1953, p. 48).

É este, portanto, o primeiro sinal de Randulfo na resistência proposta ao feitor. Mais tarde sua presença se faria ainda mais incômoda e forte, sendo decisiva na expulsão do feitor da região.

É bom realçar deste excerto a palavra *roubar*. Desde o princípio de seu trabalho em Pirapora, o protagonista desperta o medo e a desconfiança e por isso a hipótese de roubo é claramente posta em jogo quando se trata de Joaquim. Na perspectiva dos nativos era muito evidente que aquele intruso só se infiltrou na região para explorá-la, e também subjugar seu habitantes.

Apesar de chocado com a submissão do povo às ordens do curandeiro, Joaquim não se intimida e contrata empregados de outras redondezas para trabalharem em suas obras. A chegada de trabalhadores estrangeiros no local causa um total constrangimento aos habitantes naturais de Pirapora. Eles que comumente eram vencidos pela *preguiça* e *lascívia* – estas marcas são muito frisadas no discurso de Joaquim, se vêem derrubados pela energia dos novos moradores. A preguiça é sempre lembrada pelo narrador-personagem, como se ele quisesse justificar sua invasão e tratá-la como necessária. –

O trabalho sutil que o autor faz com a linguagem evoca leituras que esbarram tanto nas credices populares quanto na religiosidade, as quais tanto marcam a cultura brasileira, sobretudo a dos povos menos favorecidos. A descrição da chegada dos imigrantes é um exemplo concreto deste trabalho meticoloso do autor.

É oportuno transcrever algumas passagens para se entender melhor o uso que se faz da linguagem, bem como a exploração rica de vocábulos que gera uma sutileza capaz de marcar seu discurso e dar-lhe um tom expressivo: “Ao cair da tarde os ‘imigrantes’ apontaram no princípio do caminho. Formavam uma longa fila que vinha pela margem do rio, como serpente que rastejasse junto à água” (CARDOSO, 1953, p. 49).

Neste pequeno parágrafo há elementos-chave para a interpretação do romance. A serpente que rasteja junto à água é o grupo de trabalhadores que vêm, juntamente com o feitor, “picar” a terra alheia, invadi-la. Ela evoca a traição, a esperteza e astúcia do(s) explorador(es).

O rio é aqui uma referência concreta, haja vista a importância assumida pelo Rio São Francisco no processo de expansão do lugarejo. Ele também atrai os imigrantes porque representa a fertilidade, a fartura e o sustento. O rio é ainda o meio com o qual eles

conseguem se aproximar da região “promissora”. Ainda hoje “velho Chico” é um grande atrativo naquela região árida. Aliás, ele ainda desperta polêmicas devido ao atual projeto de transposição de suas águas para áreas menos favorecidas. Esta será, provavelmente, mais uma página da história narrada por outro, ou vários escritores no “*porvir do passado*”.

Desta forma, tem-se a longa serpente que, atraída pelo rio, vai desferindo seus golpes sobre os nativos do povoado, os quais se sentem diminuídos diante de tal manifestação, especialmente porque os estrangeiros vinham esperançosos como se ali estivesse o próprio Éden materializado às margens do rio. Aliás, o Éden é claramente metaforizado em *Maleita*. Esperava-se que Pirapora fosse, de fato, um paraíso. Já que não o era, o protagonista logo buscou recursos para torná-la um lugar melhor.

Realmente Joaquim insere muitos progressos no povoado. O que é problemático nesta sua inserção é o fato de ele não ter respeitado o direito de resposta dos nativos da região. Ele sequer questionou os moradores do vilarejo sobre suas pretensões para o local.

É, portanto, contra o livre-arbítrio que ele se posiciona, isto logo após a abolição dos escravos, tendo em vista que a história se passa em 1983. as cicatrizes ainda não haviam se fechado por completo quando o aventureiro e sua tropa resolvem ali se instalarem para a reformulação e reconstrução do povoado.

É importante ressaltar que não se trata apenas de uma reconstrução do espaço físico, mas especialmente dos seres humanos que ali habitavam, visto que Joaquim busca ansiosamente inserir a cultura do homem civilizado naquela região de homens “bárbaros” e sem pudor, de “índios”, conforme ele mesmo marca ao longo de seu discurso.

Esta ferida causada pela serpente que invade e se apodera do espaço pode ser sentida nas palavras transcritas abaixo:

Os caboclos do lugar, reunidos num só bloco, *fitavam estupefatos a invasão*.

Como? Aquela gente toda, barulhenta, diferente, vinha ocupar o povoado?

Sentiam-se *esmagados pela vivacidade dos imigrantes*, mais alegres, mais cheios de vida.

Mudos, seguiam o desfile dos forasteiros, mediam as mulheres com o olhar, desviando a vista das miradas dos homens.

Estavam vencidos (CARDOSO, 1953, p.51) (grifos meus).

Joaquim acompanha vitorioso o semblante dos nativos neste momento e descreve como um narrador onipresente e também onisciente as sensações dos moradores do lugar. Com a chegada dos trabalhadores se evidencia para os nativos a força e resistência do feitor. Ele não se desanima diante das ameaças e atitudes vingativas de seu oponente, reagindo sempre às suas ações bem calculadas.

A idéia de invasão é muito trabalhada durante a narrativa. Nela a disputa pela terra é o pivô dos conflitos entre os estrangeiros e os homens nativos. Outras idéias que perpassam fortemente a história são referências a batalhas, lutas, conflitos e à resistência. Elas centralizam a temática geral e a potencialidade da narrativa em questão.

Entende-se, pelas questões descritas acima, que a mão-de-obra estrangeira funciona então como um suprimento da mão-de-obra local. É interessante observar o paralelismo entre os empregados contratados pelo feitor e os negros trazidos ao Brasil para sustentarem o trabalho braçal, devido à inaptidão dos índios aos novos tipos de atividades, diferentes de suas habilidades naturais.

Como os índios, os nativos de Pirapora ocupavam-se apenas com sua subsistência e por isso a pesca funciona para eles como um fator primordial à existência.

Neste ponto a importância do rio se faz presente porque ele sustenta a vida no povoado. É conveniente ressaltar que o instrumento utilizado pelos nativos para a pesca, assemelhava-se ao instrumento utilizado pelos índios, conforme descrito no próprio texto pelo narrador-personagem: “o *batin* era uma ‘espécie de instrumento *bárbaro*, que lembrava o arco e flecha dos indígenas” (CARDOSO, 86: 1953).

Os novos moradores da região pretendem a partir do trabalho expandir-se, mas mantêm-se submissos às vontades do feitor. Assim, pode-se notar uma retomada bastante ampla do processo de colonização brasileira. Há fragmentos do texto que denunciam tal parentesco entre ambas as histórias, conforme os abaixo destacados:

Os homens desciam para pescar completamente nus.
 Nenhum pudor diante das mulheres, ou das crianças, que muitas vezes imitavam o exemplo e desciam para bater roupa, apenas com os cabelos enrolados no alto da cabeça.
 Eram, como os peixes e os animais, criaturas que não precisam de outras vestes senão aquela que Deus lhes dera. [...]
 Como os primitivos, eles se distinguem na pesca. Enquanto as crioulas lavavam roupas nas margens, os seios caídos roçando a flor

da água, os homens ensebavam as cordas para que a distensão fosse mais rápida(CARDOSO, 1953, p.85-86).

A nudez é a marca fundamental da “selvageria” dos nativos. Neste excerto o narrador evoca claramente a semelhança entre os índios e aquele povo rudimentar. O autor parece jogar conscientemente com a história “verídica” para desenvolver a trama de *Maleita*. Trabalha por isso com as “cicatrices” submersas na imagem que compõem o país.

Prefere-se ao longo desta análise entender esta metáfora do processo de fundação como uma retomada da colonização brasileira, ainda que o romance possa referir-se ao sistema colonial em geral. Tal preferência tem sua sustentação na leitura do *Diário Completo* do autor, no qual está demarcada uma postura questionadora do autor perante as raízes que sustentam sua nação.

Na esteira das idéias de Edward Said aqui exploradas, as quais servem de aparato crítico para os questionamentos aqui propostos, pode-se entender estas *cicatrices* como força motora que impulsiona o escritor da periferia a reinterpretar sua história e a reescrevê-la sob uma nova condição, ou seja, na posição de sujeitos atuantes, que não se calam, mesmo diante de uma história já estabelecida. Isto se repete em grande escala na contemporaneidade, ressaltando-se particularidades de cada localidade cultural. É comum, por exemplo, nos países de Primeiro Mundo seus explorados aprenderem dominar a língua e a cultura de seus exploradores para depois deles se vingarem, utilizando para tal, não armas, *batins* ou punhais, mas a cultura letrada do homem civilizado.

Lúcio Cardoso sente as feridas que mal se fecharam e toca-lhes a fim de descobrir-lhes o ponto mais extremo porque é típico de sua personalidade ir tateando os limites até encontrar o muro intransponível, onde a verdade e a ficção tornam-se uma única peça, que não se encaixa com as demais já produzidas.

Nas páginas de seu *Diário Completo* é possível perceber estas feridas abertas na alma do próprio escritor. Em tais papéis ele se expõe por completo, sem meias palavras e mostra-se intensamente oprimido e angustiado. O que provoca tais sentimentos vai da inclinação natural de Lúcio Cardoso à passividade dos brasileiros em geral, bem como os processos já estabelecidos pela sociedade brasileira, como a maneira pela qual o

Brasil se torna uma nação e pontos afins. Tudo o leva a profundos questionamentos e divagações.

No final desta leitura, o escritor parece compor para si mesmo a figura de um monstro, que inevitavelmente plantou toda a hostilidade que sempre o cercou. Apesar de útil para esclarecimentos não é a crítica e artigos sobre o autor que leva ao seu conhecimento, apenas o seu diário, que se processa em simbiose com sua produção ficcional, é que nos leva a enxergar com tamanha clareza o quão complexo são criador e criaturas, e o quanto eles estavam definitivamente ligados, a ponto de um ferir o outro, inevitavelmente.

Sendo assim, Lúcio Cardoso revê o passado e se utiliza de suas malhas para (re) compor a sua história. De acordo com Edward Said esta é uma característica comum para se compreender o presente, conforme se pode observar nas suas palavras:

A invocação do passado constitui uma das estratégias mais comuns nas interpretações do presente. O que inspira tais apelos não é apenas a divergência quanto ao que ocorreu no passado e o que teria sido esse passado, mas também a incerteza se o passado é de fato passado, morto e enterrado, ou se persiste, mesmo que talvez sob outras formas (SAID, 1995, p.33).

Estas palavras se aplicam perfeitamente ao trabalho de revisão e reinterpretção efetuado por Lúcio. Ele não se limita à análise do presente por suas próprias malhas, mas desenterra o passado evidenciando as incertezas veladas pela história e demonstrando novas possibilidades de releitura das tradições do país, a partir da história local. Nestas possibilidades vê-se o invasor sendo expulso do território alheio e, por conseguinte, os nativos como indivíduos fortes, capazes de proteger seu espaço e de não se submeterem ao comando estrangeiro.

Estes nativos antecipam, portanto, *heróis* que serão arquivados na história não fictícia posteriormente. Heróis que segundo o autor, jamais existiram de fato, porque na sua percepção a emancipação brasileira jamais se fez com sangue, mas com contratos e negociações formais.

No *Diário* do autor é possível ler tais articulações, embora ele tenha sido escrito posteriormente ao romance, entre os anos de 1949 e 1962. Em vários pontos estas obras se completam e isto reforça a leitura de *Maleita* como uma metáfora da colonização. O romance parece, muitas vezes, efetuar as glórias sonhadas pelo escritor, recobrando com

honra o território tomado pelo invasor. Tais relações podem ser melhor compreendidas com os fragmentos do *Diário* transcritos abaixo:

Devorados por todas as molezas oriundas de uma raça de negros e imigrantes, não fabricamos lanças para defender o que é nosso, pois nunca tivemos nada, e o que temos, doado por exclusiva cegueira da natureza, nunca foi ameaçado de coisa alguma [...] e deixamos de ser Colônia, como também deixamos de se Império, como abolimos a escravidão e proclamamos a República – sem sangue, sem conquista de espécie alguma, graças a pequenos tumultos sentimentais, ingênuos e fanfarrões [...] por causa desta ausência de luta, por causa deste espírito de aceitação e passividade, é que carecemos deste sentimento de posse (CARDOSO, 1970, p.52).

Depreende-se das palavras do autor um movimento conflituoso em relação à influência de outras culturas no Brasil. Contra suas expectativas, são os traços de outras culturas que nos devoram, que assumem em nós suas características e que deixam suas marcas no caráter nacional.

O sangue cobrado por Lúcio é derramado em *Maleita*; neste romance as batalhas são travadas e as lutas se fazem constantes. É esta a inversão efetuada pelo autor, na qual ele subverte a história propriamente dita, lançando uma renovada percepção sobre as matrizes que compõem a nação/região.

Nesta história, Joaquim que seria obviamente o herói, ainda que fracassado, retira-se forçadamente de cena para dar espaço a outros heróis, os nativos do povoado de Pirapora. É, ainda aqui, a ambigüidade que funciona como direção para a trama: o “pai” do autor, como trata a crítica cardosiana em geral, é concebido ao longo da narrativa como o anti-herói e, conforme já citado, é chamado apenas uma vez pelo nome próprio. Feitor é seu nome de batalha, de trabalho; palavra que evoca excessos de violência, maldade e, sobretudo, a ação. Não era típico de tal personagem entregar-se diante dos obstáculos, ao contrario estes serviam para impulsionar suas ações, cada vez mais extremas.

Apesar de retomar elementos fundamentais do período colonial, tais como a terra, o explorador e o explorado, são acrescentados novos elementos à sua trama e rompe com os “tumultos sentimentais” e, de maneira especial, com a passividade que

segundo ele é a marca negativa do caráter brasileiro, para recobrar o território invadido, os hábitos e costumes tradicionais dos nativos de Pirapora.

Pelas questões até o momento desenvolvidas pode-se compreender que *Maleita* é um romance atravessado por dicotomias, dentre as quais se destacam: colonizador/colonizado, explorador/explorado, rio como metáfora de progresso e de vida, branco/mulatos, caboclos, civilizado/bárbaro, selvagem, primitivo.

Os novos elementos são uma mistura de histórias articuladas habilmente pelo autor. Os nativos da região são negros, sempre referidos pelo narrador-personagem como caboclos do lugar, crioulos ou mulatos. Desta forma, um dos elementos primordiais da trama lembra justamente os trabalhadores que vieram operar nas terras brasileiras, escravizados primeiro pelos colonizadores portugueses, depois por homens nascidos no território nacional. Esta leitura é facilitada por vários trechos da narrativa e, especialmente, pela data escrita na primeira página do texto: 1893, período pós-abolição.

Este deslocamento efetuado na narrativa, no qual ora se destacam referências à colonização, ora referências ao período da escravidão, coloca os negros como habitantes nativos de uma região do sertão mineiro.

Pela pesquisa desenvolvida no decorrer do projeto de dissertação, pôde-se registrar que os hábitos do povoado ainda se mantêm vivos, bem como a vegetação registrada na narrativa do feitor. Especialmente, é oportuno registrar que a população de Pirapora é ainda pequena e que é ainda a pesca a maior fonte de renda de seus moradores, sejam eles nativos ou não. Dadas tantas semelhanças vivas, cabe ressaltar que hoje, 2008, os nativos da região que protagoniza a narrativa são, em sua maioria, negros, descendentes de quilombolas e come constantemente as macaxeiras (abóboras) que também os nativos da Pirapora de 1893 comiam, devido à sua fácil produtividade nas terras do lugar.

É, portanto, de uma população ainda pequena, em sua maioria negra ou mulata, que trata o romance *Maleita*, mas de uma forma bastante interessante de arquivos de uma história antiga, rasurada, um pouco apagada, mas ainda viva; de marcas que ainda

hoje se fazem presentes naquelas terras, naquele rio e, de maneira especial, naquela gente, ainda pobre que habita Pirapora.⁴

O autor os destaca para também descobrir as cicatrizes desta raça marginalizada, sobretudo naqueles dias.

O quilombo é uma constante na história, o que propicia o entendimento daqueles moradores como os primeiros frutos “livres” de uma raça escravizada. É possível recorrer a vários trechos da narrativa para reforçar tal observação, como, por exemplo, ao fragmento no qual Joaquim discorre sobre sua forte ligação com o lugarejo: “*Pirapora, ainda resto de quilombo, era uma realidade em nossas vidas. Eu sentia aquele veneno correr no meu sangue*” (CARDOSO, 1953: p.19). (grifos meus)

O cuidado do autor com a questão dos negros é perceptível no decorrer da narração. O capítulo 13 é todo dedicado ao tema. Nele o narrador conta as peripécias de um dos mulatos do povoado, chamado Manuel Capitão. Este sujeito trabalhou toda a vida economizando tudo quanto possível para realizar seu sonho de pertencer à Guarda Nacional. Por mero acaso ele se vê enganado por um sujeito de Curvelo, ao qual vai entregar uma carta de Joaquim. Ao descobrir as pretensões do mulato, o sujeito resolve pregar-lhe uma peça e o nomeia Capitão da Guarda Nacional. Acertada a (falsa) nomeação, o caboclo despende grande parte de suas economias na compra de uma indumentária, de acordo com sua nova posição de prestígio. É interessante a maneira como ele se deixa enganar, apesar de não aceitar prontamente as facilidades de tal nomeação. Sua estupidez é fomentada pelo seu grande sonho que o faria se sentir “gente”, homem realmente livre do comando alheio.

O capítulo em questão aborda a transformação da vida deste caboclo, sua chegada gloriosa à Pirapora e seus novos posicionamentos frente aos negócios da região e mostra especialmente as cicatrizes dos negros, denunciadas por suas lembranças do passado. Ele narra também a utilização do tronco pelo feitor para reter os excessos de autoritarismo de Manuel no povoado.

⁴. Não foi feita ainda uma pesquisa de campo no local. Tais informações me foram passadas por meio de uma aluna, Luciana e também de sua família. Seu esposo freqüentemente trabalha, juntamente com outros homens no vilarejo. Reúnem –se um grupo superior a cinco homens, o que faz lembrar os tropeiros, chegando lá com sua tropa organizada por um líder. No texto elaborado por Luciana, ela ressalta todas as características acima transcritas, destacando com bastante relevo a cor da pele, a pobreza do lugar e os hábitos alimentares e ainda rudimentares da população. Em um momento oportuno tais informações, encontradas também em textos na internet, serão pessoalmente observadas, o que contribuirá para futuras melhorias nesta pesquisa.

É conveniente salientar que Manuel reproduz, depois de livre e nomeado, as formas de poder daqueles que subjugarão a ele e aos seus. Este sentimento de ódio e vingança é nutrido por ele enquanto aguarda a realização do seu sonho. Logo que nomeado, ele os põe em prática, agindo como superior, inclusive com seus irmãos de cor. É oportuno transcrever parte deste tópico para salientar o trabalho meticuloso do autor na retomada à escravidão, processo ainda impresso na carne daqueles negros:

Caminhando, devia lembrar da senzala, dos instrumentos de suplicio, dos corpos nus lacerados pelas corrente. Com os tornozelos indelevelmente marcados pelo tronco, sentia, ainda, como no próprio instante, a revolta pela humilhação sofrida. Os deuses insultados, as crenças desdenhadas, falavam da revanche à sua pobre cabeça ignorante. [...] No fogão de barro, o fogo lavrava. Agachados em torno, pitando ou mascando, os negros cuspiam e se lamentavam [...] Vestígios da África natal, rumores de anos amargos como séculos, pedaços irreconhecíveis de linguagem nativa, tudo palpitava e revivia naqueles instantes de fraternidade. O sangue negro, desdenhado e martirizado, cantava naquela hora a profecia de um povo para quem não chegara ainda o dia da liberdade (CARDOSO, 1953:121).

As cicatrizes dão luz à memória corporal destes negros e fermentam também uma memória subjetiva que traz à tona o processo de escravidão. Estas marcas pertencem ao escravizado, mas lembram, indiretamente, os colonizados, especialmente os primeiros. Ambos foram subjugaros e sofreram o domínio e influência dos donos do poder.

É imprescindível notar que tais marcas não se restringem às marcas nos corpos, elas se estendem ao desprezo pelas crenças, pelas tradições e valores dos povos subjugaros. Portanto, tem-se uma narrativa que vai tecendo sutilmente estas linhas frágeis que unem as lembranças do passado, as dores do presente e os sonhos futuros. É um texto aparentemente objetivo criando distância e pondo freios ao lirismo, mas transcende sua forma simples para tocar nas malhas de histórias consolidadas, mas com grandes espaços a preencher.

Percebe-se, pois, que o tema do corpo é cuidadosamente desenvolvido em *Maleita* e isto permeia as produções do escritor, sendo uma marca peculiar de seus escritos e uma forma de inovação para as produções literárias da época, na qual foi escrito o romance. Neste sentido poderia se aceitar uma aproximação de sua escrita com o Naturalismo, tendo em vista o cuidado e a atenção do escritor ao tratar de temas

relacionados ao corpo, ao sexo, à violência, aos relacionamentos amorosos e temas afins.

Edward Said no capítulo do livro *Cultura e Imperialismo*, intitulado *Resistência e Oposição*, discorre sobre estas cicatrizes que um processo de subordinação pode causar em um escritor da periferia. Para o autor em questão trata-se da periferia da periferia, visto que ele está “aquém” dos escritores nacionais consagrados, que por sua vez estão “aquém” dos escritores da metrópole. Suas palavras auxiliam na compreensão de *Maleita* porque alinhavam alguns pontos fundamentais entre tal ficção e a história propriamente dita, não apenas pela escolha temática, mas também nas marcas da linguagem, na observação fragmentada dos corpos, a sinécdoque, e nos diferentes relacionamentos atravessados pela hierarquia e o poder. Segundo Said:

Os escritores pós-imperiais do Terceiro Mundo, portanto, trazem dentro de si o passado – como cicatrizes de feridas humilhantes, como uma investigação a práticas diferentes, como visões potencialmente revistas do passado que tendem para um futuro pós-colonial, como experiências urgentemente reinterpretáveis e revivíveis, em que o nativo outrora silencioso fala e age em território tomado do colonizador, como parte de um movimento geral de resistência (SAID, 1995: p. 269)

Outro fato que relaciona fortemente o feitor ao colonizador de outros tempos é o apego e o sentimento de posse que ele, desde o principio de sua empresa, nutre pela terra e por extensão nos seus povoadores. De fato, ele sente-se dono da região, responsável pela engrenagem que a movimenta. Não são raras em seu discurso palavras que reforçam esta idéia de posse.

O sentimento de posse é, pois, a força que nutre as perspectivas de Joaquim, o qual o faz não desanimar diante de todas as dificuldades que se apresentam a ele no decorrer de sua jornada. Diferente de outros personagens cardosianos, tais com Pedro e Madalena, d’*A luz no subsolo*, ele se mostra bastante objetivo, consciente de si mesmo e capaz de retomar rapidamente o ânimo.

São notórias, por exemplo, sua persistência e coragem para enfrentar o período catastrófico que assola a região, invadida pela doença, pela fome e miséria. Em todas as dificuldades é o amor à terra que irá nutrir suas ações, ela funciona, pois, como força motriz das movimentações no povoado, e daí decorre sua extrema importância na trama.

É interessante observar ao longo da narrativa o uso sutil de algumas palavras ou expressões referentes à terra. Ela é sempre abordada como uma substância viva que recebe cortes e é ferida como um ser humano carregado de vida. Assim, tem-se um texto que preza o imaginário romântico, atravessado, entretanto, pela violência desmascaradora. Como um homem fadado ao seu destino ela se deixa explorar, apresentando suas fracas manifestações de resistência que não conseguem afastar o invasor.

Tal enfrentamento é representado por pequenas evidências, tais como a areia que estala sob as enxadas, pelo mato selvagem que “engole os doentes”, pelas árvores que sopram um som assustador ao anoitecer, pelo rio que transmite a nostalgia e a tristeza aos que se afastam dos entes queridos. Direta e indiretamente, portanto, a terra participa do conflito entre Joaquim e os nativos, sendo o objeto disputado, e uma força de resistência ao invasor.

É evidente, portanto, que a terra é um dos personagens principais da narrativa. Em segundo plano está a natureza, em seu sentido mais amplo, que também auxilia na sua composição, mas tem traços particulares. Dessa forma, há um conjunto de forças naturais que parece se opor às intromissões dos estrangeiros. Isto se torna evidente com o uso cuidadoso de alguns vocábulos, conforme se pode notar nos fragmentos abaixo:

“A primeira enxada reluziu ao sol e a primeira ferida rompeu o seio da terra”. [...]

A terra revolvida surgia ensangüentada e cedia sem esforço [...] (p.39)

“Repentinamente um friso branco cortou o vermelho [...] Areia... Areia, rangindo entre meus dedos. Sempre, sempre, areia e areia, descendo e descendo”. (p.40)

“As enxadas se abateram sobre a folhagem e, destroçando as raízes, descobriram o solo negro e fértil. [...] Depois tudo foi desaparecendo, macho e homens de aspecto doente, como se o mato fosse uma boca aberta que os engolisse” (p.41).

“O deserto falava. Com a voz que vinha da terra, martirizada pelo vendaval e pelos riachos que rolavam fugindo para o rio” (CARDOSO, 1953: p.110).

A ferida, o sangramento, a aridez da areia que corta as lâminas afiadas das enxadas, a “boca” aberta que engole doentes e a voz do deserto são elementos naturais com forças específicas capazes de senão expulsar o invasor, retardar o seu sucesso.

Portanto, dominar as forças naturais era o princípio que sustentava a idéia de progresso, o qual sempre gerou, de uma forma ou de outra, a história da colonização em um sentido geral.

Em Pirapora é o feitor e sua tropa que insistem no progresso da região, assim como em outras narrativas surgem outros invasores, outros estrangeiros dispostos a cruzar as fronteiras do território invadido e transformá-lo em outro lugar, para eles confortável, no entanto, inóspito para seus habitantes nativos.

Sempre se registrou no mundo esta difícil batalha do homem contra o meio no qual ele deseja imperar. Como um espinho este homem se insere na terra e esta responde, inflamando o local por ele atingido. No entanto, este organismo invasor, muitas vezes, cria resistência no local e se recusa a ser expulso dele, ainda que para isto tenha que lacerar o tecido deste corpo, causando quase sempre cicatrizes profundas. É, pois, como este espinho que Joaquim se insere em Pirapora, agindo com cautela e audácia, proporcionando para si um conforto que lhe permitiu ficar ali, até que também seu corpo começasse a sofrer dilacerações provenientes de sua própria incursão no local.

O cuidado demonstrado por ele ao tratar da terra evidencia a importância crucial desta personagem, que funciona como uma força propulsora para o desencadeamento de toda a trama. Ela representa, pois, as raízes, a honra, o poder, a força e, por isso, atrai os olhos estrangeiros, ávidos por conquistar novos espaços.

Esta atração exercida pela terra realça sua feminilidade, no entanto, sua nudez é também contestada no território “selvagem”: o invasor deseja cobri-la com as construções ritmadas pelo progresso. A importância dada aos fatores naturais no desenvolvimento do romance permite explorar o próprio título da narrativa: a maleita é também um elemento natural que coaduna com a resistência das demais forças da natureza:

Casebres, construções, lutas, vapores, festas, mortes, mascates, tudo absorvido pelo deserto. A cidadezinha inútil esmagada pelas forças adversas da natureza...

Tudo pequeno, ante a serenidade das montanhas e do rio. Tudo tragado pela insaciedade da terra.

Odiei o rio, sentindo que ele me roubava tudo, para oferecer, em troca, os dentes amarelos da maleita... (CARDOSO, 1953, p.112-113).

Estas considerações do feitor coincidem com um momento crucial de sua empreitada: sua esposa Elisa é contagiada pela doença e ele prevê seu desfecho derradeiro⁵. Pode-se compreender a maleita como uma força da região, disposta a atacar também os intrusos. Elisa parte de Pirapora após os primeiros sintomas da doença, aos cuidados de Bento, o empregado de confiança de seu marido. Também o feitor levará consigo, a maleita ao “fugir” do povoado.

É interessante notar que é exatamente na ocasião da doença de Elisa que o feitor irá reconhecer nitidamente o poder das forças naturais na região. Até o momento elementos da natureza apresentavam-se contrários a ele. Tal percepção se dava na forma de insinuações, pressentimentos negativos e sensações estranhas. A partir da convalescença de Elisa ele reconhece sua impotência diante da grandeza das forças naturais, reconhece, pois, que estes elementos estavam insatisfeitos com sua presença.

Em contraposição a este estranhamento entre a natureza e o estrangeiro, pode-se perceber a perfeita harmonia existente entre os nativos da região e seu habitat. Eles parecem se misturar ao ambiente, conjugando-se às matas selvagens, ao aspecto rústico de suas casas, às águas do Rio São Francisco. É de maneira peculiar que o narrador-personagem descreve, por exemplo, um dos batuques dos nativos, evidenciando esta sintonia entre eles e a natureza:

[...] as palmas tinha ritmos de folhas balançando, de água movendo, de asas desferindo vôo. Alguma coisa menos que selvagem e mais que humana.[...] Rodopiavam no ar como pássaros tontos ou seguiam o compasso da dança, em ondulações que nasciam do corpo como redemoinhar de vagas. [...] um odor de peixe, odor de rio, de maré enxuta cujo limo exposto apodrece, misturava-se ao cheiro acre de suor, escorrendo em grandes pingas pelos braços, troncos, pernas (CARDOSO, 1953, p.91-92).

Aquilo trazia em si o sabor selvagem do mato e fremia na rudeza dos próprios instintos desconhecidos. Carne que se confunde com o mato, que se integra na água, que se estende com volúpia no sentido do sertão inculto, corpo, alma, sangue, carne, que sente ardendo em si o fogo da terra esturricada e o bafejo do rio fecundante...(CARDOSO, 1953, p.249-250).

⁵ Ressaltadas as semelhanças entre vida e obra, é mister registrar que a mãe do autor não foi acometida por nenhuma doença grave em Pirapora. Sua morte se deu muitos anos depois desta empreitada, quando Lúcio já se encontrava em plena maturidade.

A mistura harmoniosa dos nativos ao seu espaço sofre profundas modificações com a chegada de Joaquim e sua tropa. É, portanto, o feitor o responsável pelo rompimento do equilíbrio entre os homens e a natureza da região. Conforme um corpo estranho que penetra a carne humana, ele termina por inflamar o local em que se insere e é expulso, depois de provocar grandes marcas na região. Muitas são as doenças trazidas com o fluxo de imigração, muitas são as feridas rasgadas na terra nua e muitas são as mortes incitadas pelos conflitos entre os lados.

2.2. O REGIONALISMO SE INSCREVE

O que ocultamos é o que importa, é o que somos. Os loucos são os que não ocultam mais nada – e em vez de gestos aprendidos, traduzem no mundo exterior os signos do mundo secreto que os conduz (Diário Completo, 1970: p.20).

Apesar da facilidade em se tratar o primeiro texto do autor como parte integrante da linhagem regional, ele apresenta características singulares que o afastam, de certo modo, dos livros consagrados a tal vertente. Sua linguagem prenuncia, inclusive, muitas características que marcarão a ficção cardosiana posteriormente, quando o autor rompe definitivamente com os traços regionalistas presentes nas suas primeiras experiências literárias.

O mais importante neste trabalho não é analisar a pertinência ou impertinência de tal classificação, sobretudo porque estudos classificatórios pouco contribuem para a compreensão da literatura. É interesse partir do pressuposto que tais rotulações tendem a ser cristalizações muito fortes. É relevante aqui desenvolver uma pesquisa que pontue atentiosamente as transformações operadas na escrita cardosiana, enfatizando o grande laboratório ficcional de Lúcio Cardoso, o qual prepara de forma minuciosa todos os *experimentos*, selecionando e conservando alguns *dados* e *operações* e rompendo completamente com outros, como uma forma de tarefa crítica e de diálogo com seu contexto e o próprio campo literário.

É interessante observar este primeiro texto como um discurso de representação da formação da cultura brasileira e, especialmente, como um discurso que revê o processo da colonização brasileira, reinventando-o e questionando-o de forma incisiva.

Em *Maleita* figuras são reestruturadas e revistas, devido ao desmascaramento de faces outrora veladas e ao grito destas mesmas faces que rompe em vozes estranguladas, dissonantes, mas resistentes.

Embora Lúcio nunca tenha aceitado para si a denominação de regionalista, é inevitável dizer que naquele momento ela lhe era favorável. Serviu para o autor entrar no rol da literatura nacional antenado a uma das linhas de sucesso do momento. Desta forma, as duas primeiras publicações do escritor, *Maleita*, de 1934, e *Salgueiro*, de 1935, lhe foram bastante significativas, inclusive para o autor se destacar posteriormente ao romper com o perfil destes romances iniciais.

A adaptação do “novo” escritor pode ser observada na vasta fortuna crítica sobre a época, especialmente porque Lúcio acaba sendo foco das atenções por seu desprendimento frente ao regionalismo, que se tornou a linha de sucesso daquela década. Logo, os conflitos e confrontos entre o autor e alguns escritores engajados da terceira geração modernista tornaram-se um fato inevitável e notável. A imprensa chega até mesmo a divulgar uma briga corporal entre Lúcio e José Lins do Rego, mais tarde creditada ao seu sensacionalismo.

Dentre estes escritores e críticos desfavoráveis ao estilo literário de Lúcio Cardoso destaca-se, dentre outros, Jorge Amado. Neste caso particularmente a recíproca era verdadeira porque Lúcio jamais se referia ao colega com palavras de agrado. Sempre era para taxar sua linguagem de adjetivos bastante negativos.

No contexto cultural em questão é com certeza Mário de Andrade quem irá liderar, direta ou indiretamente, o “combate” cultural do decênio de 30, período já bastante conturbado devido às movimentações políticas e culturais em geral.

É importante observar que é exatamente neste período que desponta a segunda Guerra Mundial, ou seja, é um momento de efervescência política que deixa marcas profundas no cenário cultural mundial e desperta, por sua vez, desde os pequenos embates a grandes conflitos entre a intelectualidade da época.

A questão de Mário com Lúcio é bastante velada. Em textos que abordam tal conflito entre estes dois escritores, nunca se chega de fato, ao cerne da questão que os

desune. Há entreditos que levantam hipóteses, mas as linhas sempre discretas sobre a polêmica questão “pessoal” que os afasta perpassam a literatura para atingir a vida e/ou posicionamentos políticos, sociais, sexuais, dentre outros.

É complexo citar tais pontos porque sendo ambos homossexuais e sendo Lúcio bastante claro em relação à sua postura, resta desconfiar desta questão e continuar pesquisando para um dia descobrir melhor o que de tão grave divide dois ícones da literatura nacional. É, certamente, algo que ultrapassa a mera antipatia comum nos meios acadêmicos e seletos da alta cultura. Como o foco aqui se restringe às obras do escritor mineiro, deixa-se esta questão como inquietação para próximos estudiosos do autor.

É claro que não apenas de intrigas se acercou Lúcio, mas de boas amizades como a de Murilo Mendes, Drummond e Clarice Lispector. Destes três há registros emocionantes ao longo da biografia do escritor.

Murilo certamente possuía preceitos religiosos semelhantes ao de Lúcio, apesar de este apresentar grande resistência a alguns preceitos da igreja católica, nada que o afastasse, porém, do cristianismo verdadeiramente dito.

A respeito de Drummond não é preciso falar, basta lembrar os poemas simples e sinceros que ele escreve para Lúcio Cardoso, quando este se encontrava doente na Casa de Saúde.

De todos é Clarice a discípula inseparável, a amante fiel que carrega em si um amor platônico por Lúcio. Seu nome é sempre destacado nas páginas do *Diário Completo*, sempre com carinho e gratidão. É bom ressaltar que inclusive o título do primeiro romance da escritora foi sugestão do amigo. Neste trabalho ele serviu como orientador, pois estimulou e realçou para ela o quanto havia de belo na sua escrita.

Ele é, portanto, coadjuvante no sucesso que Clarice alcançou posteriormente porque a incentivou e, de certa forma, a amparou, dando méritos sinceros e justos à grande amiga. É ainda interessante lembrar a beleza do texto que ela dedica a Lúcio no jornal após sua morte, bem como as constantes cartas que ambos trocavam. Ali estão concentrados, juntos, a dor e a paixão, bem como o carinho de alguém que amou e soube respeitar as opções do ser amado.

Segue, pois, abaixo o depoimento de Clarice Lispector:

Crônica do jornal 1:

Lúcio, estou com saudade de você, corcel de fogo que você era, sem limite para o seu galope.

Saudade eu tenho sempre. Ma, saudade tristíssima, duas vezes.

A primeira quando você repentinamente adoeceu, em plena vida, você que era a vida. Não morreu da doença. Continuou vivendo, porem era homem que não escrevia mais, ele que até então escrevera por uma compulsão eterna gloriosa. E depois da doença, não falava mais, ele que já me dissera das coisas mais inspiradas que ouvidos humanos poderiam ouvir. E ficara com o lado direito todo paralisado. Mais tarde usou a mão esquerda para pintar: o poder criativo nele não cessava.

Mudo ou grunhindo, só os olhos estrelavam, eles que sempre haviam faiscado de um brilho intenso, fascinante e um pouco diabólico.

De sua doença restaria também o sorriso: esse homem que o sorria para aquilo que o matava. Foi homem de se arriscar e de pagar o alto preço do jogo. Passou a transportar para as telas, com a mão esquerda (que no entanto era incapaz de escrever só de pintar) transparências e luzes e levezas que antes ele não parecia ter conhecido e ter sido iluminado por elas: tenho um quadro, de antes da doença que é quase totalmente negro. A luz lhe viera depois das trevas da doença.

A segunda saudade já foi perto do fim.

Algumas pessoas amigas dele estavam na ante-sala de seu quarto no hospital e a maioria não se sentiu com força de sofrer ainda mais ao vê-lo imóvel, em estado de coma.

Entrei no quarto e vi o Cristo morto. Seu rosto estava esverdeado como um personagem de El Grego. Havia a beleza em seus traços.

Antes, mudo, ele pelo menos me ouvia. E agora não ouviria nem que eu gritasse que ele fora a pessoa mais importante da minha vida durante a minha adolescência. Naquela época ele me ensinava como se conhece as pessoas atrás das mascaras, ensinava o melhor modo de ver a luz. Foi Lúcio que me transformou em “mineira”: ganhei diploma e conheço os maneirismos dos mineiros.

Não fui ao velório, nem ao enterro, nem à missa porque havia dentro de mim silencio demais. Naqueles dias eu estava só, não podia ver gente: eu vira a morte.

Estou me lembrando de coisas. Misturo tudo. Ora ouço ele me garantir que eu não tivesse medo do futuro porque eu era um ser com a chama da vida. Ele me ensinou o que ter a chama da vida. Ora vejo-nos alegres na rua comendo pipocas. Ora vejo-o encontrando-se comigo na ABBR onde eu recuperava os movimentos de minha mão queimada e onde Lúcio, Pedro e Mirian Bloch chamavam-no à vida. Na ABBR caímos um nos braços do outro. Lúcio e eu sempre nos admitimos: ele com sua vida misteriosa e secreta, eu com o que chamava de vida “apaixonante”. Em tantas coisas éramos tão fantásticos que, se não houvesse a impossibilidade, quem sabe teríamos casado.

...

Enquanto escrevo levanto de vez enquanto os olhos e contemplo a caixinha de musica que Lúcio me deu de presente: tocava como um cravo a *Pour Élise*. Tanto ouvi que a mola partiu. A caixinha de música está muda? Não. Assim como Lúcio não está morto dentro de mim.”⁶

O texto supracitado reforça a idéia de que não apenas de desagrados e desafetos se acercou o escritor mineiro, mas de amizades sinceras e bastante duradouras, embora sejam as críticas negativas e até mesmo pejorativas, os textos que mais atraem a atenção dos estudiosos do escritor.

O fato de este tópico se chamar exatamente o *regionalismo se inscreve* traz embutido em seu direcionamento tanto a maneira pessoal de o autor se inserir na temática regionalista, consciente ou não da importância de tal escolha na sua carreira como escritor; quanto à sua mudança de percurso na escrita dos próximos romances que dão seqüência à *Maleita*, narrativa que, embora pobre em relação aos romances do Lúcio Cardoso maduro com seu trabalho de escritor, acarreta grande significado para o jovem artista, exatamente porque se adapta aos preceitos literários vigentes no momento de publicação.

José Mauricio Gomes de Almeida em *A tradição regionalista do romance brasileiro* esclarece muito sobre o conceito de regionalismo, assim como sobre a importância da participação do escritor no cenário cultural da época, conforme se pode observar no fragmento do livro abaixo citado:

⁶ Retirado na íntegra do livro de Hamilton do Santos intitulado *Lúcio Cardoso: nem leviano, nem grave*. Editora brasiliense: São Paulo, 1987 p.26, 27 e 28.

Os escritores agora parecem mais preocupados com o questionamento da realidade do que com a renovação da linguagem narrativa. Além disso, e sem querer ignorar uma importante tendência de natureza psicológica e existencial (Cornélio Penna, Cyro dos Anjos, Lúcio Cardoso, Octávio de Faria), constitui fato inegável que o romance social torna-se a forma narrativa dominante, definindo, por assim dizer, o perfil estético da época (GOMES, p. 176:1980).

Ao analisar o texto de Gomes se tornam mais nítidas as diferenças entre o regionalismo praticado por Lúcio e aquele praticado conscientemente por escritores representantes de tal movimento, tais como José Lins, Rachel de Queiroz e Jorge Amado.

O autor em questão se esquivava de pertencer a partidos políticos, de possuir filosofias bem estabelecidas. Importante frisar que mesmo suas crenças religiosas interferiam apenas indiretamente nas suas produções artísticas, ao contrário de outros escritores católicos que comungavam seus preceitos cristãos à sua produção escrita, conforme Tristão de Athayde, contemporâneo de Lúcio.

A preocupação extremada de muitos escritores com as propostas do movimento regionalista é também um tema bastante desenvolvido por Gomes. Isto não significa que os escritores se desleixavam com o trabalho da linguagem. Há, inclusive, a vigência de dois projetos comuns naquele período: o projeto estético e o projeto ideológico. (LAFETÁ: 2000)

Ainda segundo Gomes:

[...] nos documentos nordestinos, bem como nas próprias obras literárias pode-se perceber que a proposta cultural regionalista assume papel explícito, de norma orientadora e de elemento catalisador (GOMES, 1980: p.171).

As palavras supracitadas reforçam as dissonâncias entre o posicionamento crítico de Lúcio Cardoso e muitos escritores contemporâneos a ele. Além disso, não era típico da personalidade de Lúcio Cardoso seguir normas ou regras. No entanto, apesar de tais conflitos, é fundamental entender que o regional perpassa o início da trajetória escritural do autor, se inserindo como uma grande tensão no conjunto de sua produção escrita. É a partir do local que ele escreve, justapondo a este local registros pessoais de sua família, alinhando-os com sua criatividade de escritor. Seu diferencial aqui em

relação aos escritores engajados no projeto de valorização do regional para atingir o nacional, é que seu projeto de escrita parece atingir involuntariamente os preceitos almejados por tais escritores. Desta forma, Lúcio acaba participando da mesma roda intelectual sem que para isto tenha estado presencialmente nela.

As semelhanças deste primeiro romance com as narrativas criadas naquele momento partem, portanto, da abrangência do conceito de regional, conservando-se logicamente um posicionamento desarmado diante de tal conceito, ao contrário do próprio escritor e de muitos críticos dos últimos tempos. É concebível a rejeição do autor a tal “rótulo”, se ele o trata como algo prejudicial ao primor da criação literária.⁷

Para se fundamentar tais afirmações é preciso rever também o posicionamento crítico frente à presença regionalista na literatura brasileira. Por isso, entende-se o regionalismo como uma célula em constante mutação, não como um movimento datado que deve ser apenas registrado na sua (in) significância.

De acordo com Denise Vallerius,⁸ “devemos procurar entendê-lo, portanto, [o regionalismo] não como uma tendência anacrônica ou sinônimo de literatura menor, mas como um fenômeno literário dinâmico que se encontra em constante processo de transformação” (VALLERIUS, 2007: p.01).

Partindo das afirmações supracitadas, é possível tentar reverter a aura preconceituosa que paira sobre regionalismo, a qual impediu e continua impedindo que muitos escritores assumam para si mesmos esta presença em seus escritos. Esta é inclusive uma das propostas do trabalho. O artigo de Denise vem ao encontro do trabalho de reestruturação efetuado em *Maleita*. De acordo com ela, o regionalismo “apenas ‘reveste-se’ de um passado, não pretendendo preservá-lo, reproduzi-lo, ou idolatrá-lo, mas reinventá-lo através dos mais diversos recursos” (VALLERIUS, 2007).

É estranho quando críticos consagrados como Antônio Candido dentre outros tenham um posicionamento ainda de resistência em relação à presença marcante do regionalismo no âmbito da literatura nacional.

⁷ Esta é uma questão complexa responsável por vários desalinhos ao longo destas páginas. No princípio da pesquisa a tese que a norteia era exatamente uma anti-tese, ou seja, não chegava sequer a ser formulada como proposta de trabalho. No decorrer do estudo, entretanto, ela surgiu como possibilidade e veio, ainda sem forma definida - e definitiva – tornar-se o ponto central desta pesquisa. A precocidade de tal descoberta justifica parcialmente as falhas aqui presentes, as quais serão possivelmente reparadas na seqüência deste trabalho.

⁸Artigo publicado no X Congresso Internacional da ABRALIC, em 2007.

É esta a perspectiva que se manifesta no primeiro romance de Lúcio Cardoso. Nele o autor explora o que Brasil tem de pior na sua interpretação e, por isso, *Maleita* rompe com o registro do passado para “reinventá-lo” a partir de uma ótica particular, evidenciando uma reescrita da história sob um prisma bastante inovador. Esta análise é favorecida pelo *Diário* do autor que reforça sua temática inicial, apesar de escrito quinze anos mais tarde:

[...] nunca conseguimos soprar ao “gigante” adormecido a chama de um movimento verdadeiramente nacional, onde vislumbrássemos, não o calor de ridículas querelas intestinas, mas o impulso para se projetar acima de nossos limites e assim nos tornarmos uma imagem verídica de gente com história, sentimento e alma. Devorados por todas as molezas oriundas de uma raça de negros e imigrantes, não fabricamos lanças para defender o que é nosso, pois nunca tivemos nada, e o que temos, doado por exclusiva cegueira da natureza, nunca foi ameaçado de coisa alguma – nunca relutamos em ceder, porque também nunca nos achamos perfeitamente na posse de nada – e deixamos de ser Colônia, como deixamos de ser Império, como abolimos a escravidão e proclamamos a república – sem sangue, sem conquista de espécie alguma [...] (CARDOSO, 1970: p. 52).

Percebe-se que não há na urdidura do texto a valorização do local para se chegar ao nacional como um fio condutor da narrativa. Há, entretanto, um processo inverso, deixado latente sob a trama, no qual o escritor parece se propor ao inverso de seus contemporâneos engajados: levantar uma bandeira rubro-negra para destacar a ausência de lutas e conquistas que, segundo ele, sempre marcaram o território nacional.

É lógico, no entanto, que estas sinuosidades que integram a tessitura de *Maleita* passaram despercebidas pela crítica da época, ocupada com as causas do movimento que se propunha a coordenar: a busca escritural da verdadeira “face” da literatura brasileira.

As produções de Lúcio não participavam, pois, declaradamente de nenhum dos caminhos traçados pela literatura daqueles dias: nem do projeto ideológico, nem do estético, ambos estudados contundentemente por João Luís Lafeté em *1930: A Crítica e o Modernismo*. Destarte, ele não prefigura sua escrita às suas crenças religiosas, como muitos católicos o fizeram, assim como não buscou redefinir sua linguagem de acordo com as propostas escriturais vigentes no decênio em questão.

Apesar de não estar vinculado a um projeto em conjunto, é imprescindível afirmar que Lúcio se preocupa com o trabalho de aprimoramento da escrita. Nesta perspectiva, pode-se dizer que ele possui um projeto estético de renovação do uso da linguagem. Entretanto, este está mais incutido nas suas próprias crenças e opiniões, desarraigado, por isso, daquele que se convencionou chamar de *projeto estético* naqueles dias. Seu projeto estético está mais para o pessoal que para o universal como Mário de Andrade dentre outros.

A criação artística era sumamente importante para Lúcio Cardoso, no entanto, diferente de muitos escritores, para ele ela só poderia provir do “fermento interior” do escritor. Não poderia ser calculada, estipulada em gráficos, anotada em blocos de notas ou projetada em conjunto. Ela também não poderia estar calcada apenas na realidade e, neste ponto, ele discerne acertadamente que o contexto histórico e social irá permear o romance, ainda que não seja uma “exigência” do momento. Desta forma, ele se protege um pouco das críticas ferrenhas a ele direcionadas devido à sua pretensiosa universalidade e ao seu desligamento do cenário cultural literário.

As produções do escritor mineiro nunca foram passíveis de classificação ou “enquadramento” porque trazem em sua essência características muito peculiares que as afastam de outros romances, ainda que aparentemente elas possam apresentar semelhanças formais ou temáticas com outros textos. É devido a isto que a expressão “regionalismo às avessas” cunhado por Giron tanto se aplica ao primeiro romance do autor. Ou seja, é evidente que o regionalismo está para maleita assim como o está para *Terras dos Sem Fim*. Todavia, é preciso ponderar para não tratar este primeiro livro de Cardoso como uma tentativa de se alinhar aos preceitos literários/políticos/culturais e/ou históricos da época.

Sendo assim, ressaltam-se as particularidades tanto do romance quanto dos impulsos que levaram o escritor a criá-lo tão precocemente. Neste ponto é ainda oportuno observar que se o livro foi de fato escrito aos 16 anos de idade, ou quiçá 20, seria muito inusitado que este jovem escritor já estivesse “antenado”.

Como exemplo evidente de tais dissonâncias e mesmo de “estranhas” semelhanças, pode-se observar a resenha bastante atual de *Maleita*, citada anteriormente, escrita por Luis Antonio Giron. Nela, o resenhista compara o primeiro

romance de Lúcio ao romance *A peste*, de Albert Camus, escrito posteriormente à *Maleita*.

A partir de tal leitura, nota-se que, além de antecipar um texto reconhecido na literatura universal, o que realça sua inadequação aos padrões literários nacionais vigentes no momento de sua publicação, o romance de Lúcio ainda se avizinha de um texto estrangeiro ao território nacional. Este fato acaba contribuindo para reforçar sua famosa pretensão universalista, tão discutida pelos críticos contemporâneos do autor.

Pode-se ler *Maleita* como um romance do futuro que retrata e reescreve o passado. No entanto, não é uma reescrita utópica e paisagista, mas constitui-se de linhas costuradas e tecidas cuidadosamente nas malhas esfarrapadas que vestem a nação colonizada outrora.

Assim, em consonância com o *Diário Completo*, pode-se entender que esta primeira obra é um experimento ousado, no qual o autor coloca não só suas “cicatrices” causadas pela posição delicada de ex-colonizado, mas também as cicatrizes violentas dos negros. E talvez as cicatrizes pessoais de um artista da margem (3º mundo) da margem (produções valorizadas no momento) à parte de todos os acontecimentos e movimentações culturais do período. Mesmo no ano de sua publicação, 1934, Lúcio Cardoso não passava de um escritor ainda inexperiente e imaturo apesar de seus arrombos artísticos terem-no levado a se tornar um dos ícones da produção literária nacional.

É bom ressaltar que na última década os livros do autor receberam muitas reedições. É possível encontrar, por exemplo, exemplares da *Crônica da Casa assassinada* de 2008. Em se tratando de Lúcio Cardoso isto é algo notável. Também os textos críticos sobre o autor têm se proliferado tanto em sites de pesquisa na internet, quanto em artigos de congressos ou simpósios. É, pois, interessante acompanhar este processo de ascendência de seu nome porque há poucos anos era raríssimo ouvir falar seu nome ou de quaisquer de suas obras.

Nas universidades também está havendo uma maior abertura para se estudar as “margens”, ou seja, artistas que por um motivo ou outro, foram negligenciados outrora. É possível encontrar teses e dissertações sobre o autor em várias instituições de ensino, públicas ou particulares. Na Universidade Federal de Minas Gerais, na Universidade de São Paulo, na UFJF, dois trabalhos contanto com este, na UERJ, na Faculdade Santa

Rita- Fasar, inclusive um deles pertencentes a mim; e muitas outras instituições acadêmicas pelo Brasil a fora.

Este registro se faz necessário porque tal abertura é imprescindível para que se compreenda melhor a complexidade tanta da escrita cardosiana quanto da própria recepção dos trabalhos do autor, esta sempre registrada como conturbada ou silenciosa. É necessário ainda, para complementar tais informações, dizer que assim que a crítica da época de Lúcio Cardoso constatou que criticá-lo, conforme vinham fazendo, era coloca-lo em posição de destaque, resolveu por bem ignora-lo, abraçando-o no mais completo silêncio. Para o escritor este era bem mais agonizante e cruel. Ele que era avesso às aparições e sensacionalismos, sente-se no mais completo mutismo, na mais completa ignorância. Todas estas sensações são registradas ao longo da escrita de seu diário.

Por tudo isto há que se observar com detalhes cada personagem construída pelo escritor para filtrar delas tudo o que fez com que elas fossem geradas. Desta forma,

Tais personagens obtêm aqui um espaço privilegiado porque são as vozes dominantes da narrativa, são os donos do território, são os nativos bravios que expulsam o elemento estrangeiro de suas terras.

No que toca a linguagem destes personagens, é fundamental ressaltar que eles falam a sua língua, inadequada aos padrões da linguagem culta, reticente, estrangulada, às vezes, elíptica. Seus discursos são aparentemente desarticulados, no entanto, trazem toda a significância de qualquer discurso amparado pela linguagem padrão. O resenhista acima citado descreve tal linguagem de forma mais contundente: “*São falas toscas, não há discussões filosóficas, quase apenas grunhidos bárbaros*” (GIRON, 2005: p.70).

Embora não se possam ler estes diálogos da mesma maneira com a qual se lê a fala do estrangeiro-colonizador, assim como a fala do próprio narrador, não é pertinente tratá-los como sons desarticulados. Nesta primeira experiência com a escrita, o autor parece buscar a adaptação da linguagem tanto aos falantes da mesma, quanto ao seu contexto de inserção. O que era, por sua vez, uma prática comum dos romances regionalistas da época, entretanto, o registro lírico é apagado fazendo surgir a violência dos contatos, humanos

Esta é uma característica peculiar dos romances da época, os quais retratam o regional, inclusive no campo lingüístico, o que torna tais textos mais coerentes com a proposta do movimento regionalista, tendo em vista que também a linguagem é um fator preponderante nas particularidades da escrita de um país. Esta é, pois, uma marca deste primeiro livro do autor que pode ser lida tanto como experimentação com a linguagem, quanto como adaptação aos padrões regionalistas.

2.3 MALEITA: NOVAS POSSIBILIDADES DE LEITURA

É interessante ressaltar que *Maleita*, além de aproximar-se do livro de Camus, se assemelha de forma singular ao romance *Terras do sem fim*, de Jorge Amado, escrito em 1942. É importante traçar tais parentescos para romper também com as barreiras que se estenderam entre os escritores de tais obras. Ambos os romances podem ser lidos como épicos que traçam o itinerário de conquistadores de terras. É importante dizer que não há a presença do herói propriamente dito em *Maleita*, apesar da visibilidade dada ao narrador-personagem.

É notória a semelhança entre os temas desenvolvidos nestes romances. Eles abordam a polêmica questão da exploração do território alheio, do autoritarismo, do estrangeiro que se infiltra em terras de outrem semeando desgraças na terra por ele dominada. Enfim, a colonização é o foco dos dois textos e a partir dela outras semelhanças saltam aos olhos do leitor.

É interessante destacar que mesmo a linguagem dos escritores em questão se aproxima em alguns pontos específicos, apesar de cada autor ter suas características pessoais, tanto em relação ao estilo de escrita, quanto em relação a escolha temática para seus textos em prosa. O livro de Jorge Amado comunga em grande parte com o sombreamento característico da linguagem de Lúcio Cardoso. Os finais de capítulos trazem frequentemente o aspecto “seco” e chocante comum tanto em *Maleita* quanto em outros textos cardosianos. É o que se pode ver no excerto transcrito a seguir que pertence ao final do capítulo:

A música cresceu mais uma vez dentro da noite, a lua subia rapidamente para o céu. O que estava com o baralho balançou a cabeça apoiando o comentário do homem magro, voltou a dar cartas.

A mulher grávida apertou o braço de Filomeno, falou baixinho: _ Tou com medo... A harmônica cessou sua música. O luar se derramava em sangue (AMADO, 1942: p.34).

A escrita de T.S.F⁹, apesar de suas peculiaridades, se aproxima em alguns pontos do texto de Lúcio. Não se vislumbra a linguagem comumente despojada de Jorge Amado ao se debruçar sobre as páginas deste romance. É claro que há visgos deste despojamento, mas ele é insignificante, não tem uma importância primeira: é representado apenas pelo uso de alguns vocábulos um tanto chulos, o que não prejudica o texto final. Certamente pela temática conflitante a linguagem deste romance em particular apresenta traços mais fortes e tensos que se aproximam da escrita cardosiana.

O aspecto mais intrigante destes dois textos é a similaridade de todo o seu conjunto: a linguagem se aproxima, os conflitos e choques se convergem, assim como os temas mais desenvolvidos ao longo das duas narrativas. Desta maneira, há em ambos um parentesco evidente, tanto nos aspectos estruturais do texto, quanto na própria elaboração dos temas por eles apresentados.

Em ambos as margens saltam e “poluem” o papel branco com seu realismo, com a sua miséria e sua cor parda ou negra. Todavia, embora nos dois romances a presença destes marginalizados seja constante, o foco de atenção dado a eles é bastante diferente.

Em *Maleita* o narrador tende a se aproximar dos negros, a fazer de seu discurso uma ramificação destas vozes que ainda não falam por si próprias, apesar de, vez por outra, os negros balbuciarem sua fala mal articulada por meio de diálogos rudimentares. Aqui os negros são os elementos fundamentais da narrativa e dela participam ativamente, assim como participaram nas constantes batalhas travadas por eles para expulsarem o feitor/colonizador de suas terras.

Em T.S.F. a voz que coordena o discurso é a voz do dominador, daquele que embora narre os horrores que ocorreram no isolamento daquele cenário, esteve sempre sintonizado com o discurso dominante. Assim, os marginalizados e suas mazelas são parte de um todo e operam como pano de fundo para a conquista dos novos donos do território colonizado. Portanto, o intelectual que está mediando o discurso deixa sobressair o mais forte, ofuscando com isso, as margens, deixando-os falar por entre os

⁹ As referências ao romance *Terras do sem fim* serão dadas com a sigla T.S.F para facilitar a fluidez do texto.

dentos, pelo viés da loucura e da demência ou mesmo, pelo estalado forte de suas armas. Isto fica evidente, até porque o projeto de Amado, para a época, visa a crítica aos donos da terra, mostrá-los, portanto, era parte da construção da consciência do leitor.

Apesar das semelhanças entre os romances em questão, pode-se observar um aspecto que os diferencia consideravelmente. O regionalismo incorporado pelo autor de *Maleita* ultrapassa o território local (Pirapora) não para atingir o todo nacional, mas para se concentrar nas fronteiras que demarcaram este território.

Mais que uma recuperação ou valorização do local por meio da retomada da matriz colonial que gerou o país, Lúcio reinventa as tradições que fecundaram sua terra materna para recuperar por vias indiretas uma história que deveria ter existido, mas que não pôde ser anunciada porque nesta história o forte se fez fraco e, os marginalizados, outrora explorados, demarcam seu território expulsando dele o estrangeiro.

Esta revisão do processo colonial faz crer que o autor de *Maleita* estava consciente da temática por ele trabalhada ao longo do romance, ou seja, não o escreveu instintivamente, seguindo seu impulso frenético para a criação artística ou suas lembranças de infância, conforme a crítica constantemente tem tratado o texto.¹⁰

É relevante tratar esta questão devido à conhecida fama do escritor de escrever impulsionadamente, tomado por seus instintos, por sua paixão e por seu caráter arrebatador. É certo que o escritor jamais abandona estas características, sobretudo porque elas funcionam como força motora que o leva à arte da escrita. No entanto, é conhecido o constante labor de Lúcio com seus textos. Ele escrevia e reescrevia numerosas vezes o mesmo trabalho até que ele obtivesse a medida ou a desmedida por ele desejada.

A edição crítica da *Crônica da casa assassinada* é um exemplo nítido desta dedicação extrema do autor às suas produções artísticas. Nela Mário Carelli, o organizador do livro, deixa clara a existência de mais de uma versão da obra-prima do escritor. Carelli justifica, inclusive, a escolha do texto por ele organizado.

Um dos estudiosos contemporâneos de Lúcio Cardoso, Ézio Macedo, o qual faz um estudo completo da poesia do autor, assim como um estudo de todas as referências de trabalhos até então desenvolvidos sobre o escritor, também declara e defende o

¹⁰ Ver os seguintes livros, dentre outros: *Lúcio Cardoso: a travessia da escrita e Polêmicas e controvérsias em Lúcio Cardoso*, de Ruth Silviano e Cássia dos Santos, respectivamente.

cuidado de Lúcio para com sua produção escrita. Como biógrafo do escritor mineiro, Écio pôde entrar em contato com versões diferentes de vários trabalhos do autor e, por isso, está apto a defendê-lo nesta questão delicada.¹¹

Portanto, é imprescindível ressaltar este trabalho de bordejamento que o autor faz com a escrita. *Maleita* é, neste sentido, as bordas de um projeto estético e pessoal bastante complexo e obtuso. Por ser um projeto muito pessoal e, dada a reserva de seu autor, é impossível afirmar quais foram exatamente sua metas. É, no entanto, possível rever a obra de Lúcio Cardoso e suscitar questionamentos e respostas indefinidas. Afinal, é também este o trabalho do crítico: levantar questões e deixá-las abertas, pairando no tempo à espera de possibilidades de respostas.

Neste capítulo buscou-se sumariamente, cumprir esta tarefa: levantar questionamentos, apontar peculiaridades e semelhanças do romance *Maleita* em relação às produções da época e, sobretudo, rever, na tentativa de resgatar reflexões de um dos romances menos significativos dentro do conjunto de obra de Lúcio Cardoso.

¹¹ Em conversa com o escritor Écio Macedo pude confirmar esta hipótese. É interessante expor neste trabalho a dedicação deste pesquisador, autor de *O Riso Escuro ou O Pavão de Luto*, livro baseado em sua dissertação de mestrado, sobre os textos poéticos de Lúcio Cardoso. Neste encontro que se deu por ocasião do lançamento do livro citado, na livraria *A terceira margem*, no centro de Juiz de Fora, ele me alertou para o contra-senso do tema por mim trabalhado e apelou para o fato de Lúcio não suportar o rótulo de regionalista. Tendo como fundamento norteador este repúdio de Lúcio para com a moda regionalista e certamente o cuidado da crítica atual para abordar tal assunto, esta pesquisa o tratará sempre que possível de forma mais tolerante e menos resistente. Por isto seu tema inicial traz explícita a inscrição do regional em *Maleita*, com a grande ressalva de que se trata de um “*regionalismo às avessas*”, tomando novamente emprestadas as palavras de Luis Antonio Giron. De qualquer forma, mesmo tendo sentido um pequeno receio em relação à postura do pesquisador, senti-me honrada em ser por ele atendida e orientada, especialmente porque se trata de um grande conhecedor da vida e obra de Lúcio Cardoso. Tal conversa se deu no início de 2006 e, exatamente por isso, teve grande importância no desenvolvimento desta pesquisa.



Lúcio Cardoso, aos 24 anos. Arquivo familiar

3. SALGUEIRO: A EXPERIÊNCIA EM PROCESSO

O romance *Salgueiro* foi publicado pela primeira vez em 1935. Nele Lúcio Cardoso concentra muitas das características de seu primeiro romance, mas antecipa, por sua vez, *A luz no subsolo*, seu terceiro livro. Destarte, se *Maleita* prenuncia a linguagem futura de autor, *Salgueiro* denuncia a presença forte dessa linguagem que marcará decisivamente sua presença na composição de *A luz no subsolo*. Assim, a trilogia inicial de Lúcio, escrita respectivamente em 1934, 1935 e 1936, funciona como base primordial para o desenvolvimento da escrita cardosiana, a qual tem sua expressão mais plena na *Crônica da casa assassinada*, em 1956.¹²

A *Crônica* é o romance mais conhecido do autor. É abrangente e intensa a fortuna crítica referente a ele.¹³ Dada a complexidade e a maestria com as quais o autor compõe o romance, é fato inegável que a crítica o soube acolher, salvaguardando suas diferenças e significâncias. Eduardo Portella falando deste romance em especial é um exemplo de tal postura crítica. O excerto abaixo transcrito auxiliará na compreensão das obras destacadas neste trabalho e na tentativa de buscar compreender o laboratório ficcional cardosiano. De acordo com Portella:

‘Nunca se é nada aos pedaços diz uma passagem da poética dispersa de Lúcio Cardoso. Nele os fragmentos, jamais minimalistas, estão remetidos para um todo. A fresta, o interstício, *a margem, que ele opera com habilidade*, procuram desesperadamente, a plenitude perdida ou assassinada’ (PORTELLA, xix:1997) (Grifos meus).

Ainda sobre a *Crônica* o crítico discorre sobre um “projeto de literatura plena [...] em meio a uma época progressivamente partida” (PORTELLA, xix: 1997). Apesar de tratar-se de uma análise destinada à *Crônica*, tais palavras esclarecem e fortalecem os pressupostos tratados nesta pesquisa, especialmente por se tratar de um texto apurado,

¹² A primeira publicação deste livro se deu em 1959, no entanto, consta na biografia do autor registros anteriores a esta data. Ao que parece sua primeira versão foi escrita em 1956.

¹³ Este é um dos principais motivos que me levou a trabalhar com os primeiros textos do autor, menos significativos na totalidade de sua produção. A *Crônica* é sem dúvida sua obra mais discutida e badalada; em seguida podem segui-la o *Diário Completo* do autor, *O viajante*, romance deixado inacabado pelo escritor e mesmo *A luz no subsolo*, dada a sua grande ruptura de linguagem e estilo em relação às duas primeiras produções do autor. Esta última está aqui sendo discutida por ser imprescindível na hipótese central que gera tal pesquisa, ou seja, ela funciona como marco no *laboratório ficcional* cardosiano, e aponta com precisão para sua experiência mais plena com a arte escrita.

que visa justamente os detalhes quase imperceptíveis da composição escrita, detalhes estes depurados no trabalho de experimentação diária da linguagem.

Além do projeto de literatura plena, o que mais se aplica aos três romances destacados aqui é exatamente *a margem que Lúcio opera com habilidade*. No primeiro romance ela já irrompe com força, assumindo, vez por outra, a posição de protagonista das ações mais temerosas. Ela converte sua condição miserável a favor de si mesma, conservando-se no direito de proteger-se do inimigo.

Em *Salgueiro*, a margem multiplica, povoando o morro gigantesco com seus rostos estranhos e corpos deformados. São prostitutas, paralíticos, aleijados, velhos incapacitados para o trabalho, jovens transtornados, mulheres masculinizadas ou dominadas pela luxúria, enfim, todo o ambiente da trama, incluindo os casebres sujos e inabitáveis, transborda essa escória humana que margeia os grandes centros habitáveis.

Em contrapartida à presença de tais personagens marcadas pela sofreguidão, pela derrota diante da própria existência, há um destaque interessante no texto para uma cadela chamada comumente de *Pode deixar*. Neste ponto o texto remete à *Cachorra Baleia* de *Vidas Secas*, a qual também recebe um tratamento particular, mesmo estando em um contexto completamente desfavorável a tais cuidados para com um animal de estimação. De maneira estranha o escritor humaniza o animal para deixar em um ambiente totalmente desumano o homem, realçando ainda mais sua miséria.

O próprio nome da cadela moradora do morro do Salgueiro denota a sua possibilidade de ir e vir, sem a proibição de terceiros. A morte da cachorra é narrada como marco daquela realidade hostil. Ela desperta inclusive lágrimas nos olhos daquelas criaturas acostumadas com a presença da morte. O mais surpreendente neste tratamento dado ao animal é que ele assume praticamente a figuração humana no momento derradeiro de sua morte, conforme se perceberá na transcrição abaixo

Ah! Aqueles olhinhos enevoados, sem paisagens, refletindo uma profunda humildade, humildade quase humana... Sua pobre vida de cachorra vagabunda terminava ali, entre gente sua, meninos barrigudos e esfomeados, homens preguiçosos e mulheres eternamente pejudadas, como sempre fora ela mesma, cadela de rua, amorosa e obscura. Ninguém falava. Todos sentiam que era um companheiro partindo. A mesma sensação quase física de dor diante da carne sofrendo, da vida se extinguindo como uma onda que se desfaz. De nada adiantavam o sol, o morro, o casario fulgurando, as

árvores, o céu azul, as asas paradas, se tudo ficava, se tudo era inútil para reter uma vida que desertava (CARDOSO, p.109-110: 1984).

O longo fragmento supracitado revela esta força tamanha na descrição da morte. A morte é na verdade a personagem de maior presença nos textos mais densos de Lúcio Cardoso. Já em *Maleita* ela esboça sua cara devastadora e, em *Salgueiro* também irá visitar o morro com grande freqüência. O escritor parece ir construindo aos poucos esta figura soberana que irá imperar definitivamente na *Crônica*, arrebatando, inclusive, a vida da personagem principal do livro.

Apresentadas superficialmente as figuras que habitam o morro do salgueiro, é necessário que se desenvolva, ao menos em síntese, a trajetória destes seres inaptos para a vida. A narrativa se passa no grande morro, conforme já citado, e focaliza três figuras em particular, estando as outras direta ou indiretamente ligadas a elas. São elas: o avô, Manuel; o pai, José Gabriel e seu filho Geraldo. É com estes protagonistas que o escritor divide as partes do livro.

Sendo assim, *Salgueiro* possui três partes, intituladas respectivamente de O avô, O pai e O filho e, embora seja narrado em terceira pessoa, pode-se perceber nitidamente que são estes personagens que parecem guiar propositadamente o curso da narrativa. Desta forma, retorna neste segundo romance o narrador múltiplo que irá se reproduzir ainda mais na *Crônica da casa assassinada*.

Utilizando as palavras de Walter Benjamin no texto *O narrador*, pode-se entender que “assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso” (BENJAMIN, 205: 1986). Esta marca vai, portanto, sendo moldada pelas mãos de Lúcio que cede sua voz às suas criaturas e prefere deixá-las falar por ele. Na verdade o que parece gerar tal simbiose entre o artesão e suas personagens é a própria vida humana, neste ponto “ela própria uma relação artesanal”, conforme questionamento feito ainda por Benjamin no texto acima citado.

O narrador (ou narradores) do romance em questão conta a história trágica da vida destes três personagens, membros da mesma família, dando destaque ainda para Genoveva, a matriarca, para Marta, filha de Genoveva e, portanto, irmã de João Gabriel, e para Rita, amante deste e, por conseguinte, cunhada de Marta e madrasta de Geraldo.

É importante frisar que a relação entre ambos é normalmente conflituosa e tensa, podendo, às vezes, esbarrar no ódio ou na indiferença, como é típico dos textos de

Lúcio, a partir deste livro em especial. O mais chocante no que tange a tais figuras é o parentesco surpreendente entre elas e outras personagens do autor, presentes tanto em *A luz no subsolo*, quanto na *Crônica*. Há também algumas proximidades com *Maleita*, mas estas são bem mais discretas. Este fato fortalece a idéia central aqui discutida porque garante a existência do laboratório do escritor, tendo, é claro, a percepção de que este laboratório é a metáfora do trabalho de construção, reconstrução, elaboração e revisão das obras do escritor, efetuado em sua totalidade por ele mesmo.

Não cabe nesta pesquisa esboçar algumas semelhanças particulares entre tais romances para mostrar que eles se desenvolvem como experiência para o desenvolvimento de uma escrita mais afinada com o estilo e exigências de seu autor. Feita esta ressalva pode-se abordar as similaridades mais evidentes, sem maiores delongas. Assim, numa perspectiva mais ampla podemos relacionar os personagens de *Salgueiro* a outros personagens cardosianos, conforme o quadro abaixo:

Personagens de <i>Salgueiro</i> :	Personagens de outros romances:
Marta -----	Ana (<i>Crônica</i>)
João Gabriel -----	Valdo (<i>Crônica</i>)
Rita -----	Nina (<i>Crônica</i>)
Geraldo -----	André (<i>Crônica</i>)
Geraldo -----	Bernardo (<i>A luz no subsolo</i>)
Arlete-----	Emanuela (<i>A luz no subsolo</i>)
Aleijado -----	Mendigo resignado (<i>A luz no subsolo</i>)
Aleijado (adulto) -----	menino aleijado (<i>O Viajante</i>)
Teresa - Homem -----	Timóteo / sua avó (<i>Crônica</i>)
Chico Padre -----	Chico (<i>Dias Perdidos</i>)
Gigante adormecido (<i>Salgueiro</i>) -----	gigante adormecido (Brasil) (<i>Diário Completo</i>)
Prostitutas -----	prostituta amante de Bernardo e outras (<i>A luz no subsolo</i>)
Negros -----	negros, mulatos, caboclos (<i>Maleita</i>)

Há ainda outras presenças que se equivalem tais como Deus, este ente está bastante próximo de *A luz no subsolo*, tanto em relação à abordagem a ele dada, quanto em relação à sua importância para os protagonistas de ambas narrativas. Referências à natureza também são semelhantes, especialmente em relação à terra, neste ponto a proximidade é tanto em relação à *Maleita* quanto à *luz no subsolo*. Outros elementos naturais são retomados, tais como os casebres acorados de Pirapora, seus negros preguiçosos e as árvores sombrias que povoam a narrativa “despaysada” do terceiro livro do autor.

Partindo da lista acima se deve dar um destaque para Marta e Rita: além de retomarem personagens da *Crônica*, elas retomam também os conflitos e as tensões entre o relacionamento de Ana e Nina. Aquelas são cunhadas e estas concunhadas, esta é mais uma “coincidência” nos textos tratados. Ambas se encerram numa disputa íntima e corrosiva atingindo sorratamente outros seres que as cercam. É o que se pode confirmar com palavras do próprio romance:

Já não era irritação. Seria pouco; era algo que o perturbava intensamente. Ódio, talvez. Um ódio mudo, implacável, que ardia sempre no seu peito, quando a via. Odiava os seus movimentos, o seu olhar, a sua roupa, o seu modo de andar. Odiava a sua rebelião, sempre calada diante de Rosa, odiava-a enfim, como se odeia um mal ou um ser pernicioso. Sua vontade era espancá-la, ver sangue naquele rosto amarelo, ouvir seus gritos de dor [...] mas não estava nele aquela aversão incrível pela índole de Marta (CARDOSO, 1984: p.55-56:).

É José Gabriel que carrega tamanho ódio e numa espécie de premonição ele mesmo percebe o quanto há de estranho no repúdio que sente pela irmã Marta. Rosa está, pois, agindo como fermento, fraturando as relações familiares e disseminando a discórdia. Ainda se pode fazer uma comparação da relação confusa estabelecida entre Demétrio, cunhado de Nina, casado com Ana. Demétrio se divide entre amor e ódio por Nina e repúdio por sua esposa Ana, a qual tem um parentesco evidente com Marta, tanto na sua aparência física, quanto no seu comportamento frequentemente contido e dissimulado. Assim nos dois romances a amante distorce o que deveria ser uma relação familiar harmônica.

A respeito de João Gabriel e Valdo, é conveniente apenas ressaltar que ambos são vítimas de um amor doentio e por ele são capazes das atitudes mais extremas, dos desejos mais sombrios e estranhos. Portanto, são caracterizados como figuras fracas, dominados completamente pela sedução de suas amantes. Ainda aqui se colocam como vitoriosas. Nina e Rosa, ambas donas de uma beleza estonteante e de uma personalidade incomparável as de seus admiradores. Convém ressaltar, pois, esta força da figura feminina nos textos cardosianos, a qual se contrapõe, muitas vezes, à fraqueza de homens dominados por seus instintos insaciáveis de varão.

A semelhança entre Geraldo e André parte primeiramente da faixa etária de ambos. São jovens adolescentes ainda imaturos, transtornados por seus desejos, por suas paixões e também vítimas da onipotência de Nina e Rosa. Neste aspecto em particular há uma diferença que os afasta. Enquanto Geraldo se mantém hostil em relação à Rosa, a qual não esconde o repúdio que sente por ele; André é enlaçado pelos encantos de Nina e mantém com ela uma relação incestuosa intensa e demolidora:¹⁴ “Geraldo passava o tempo como um cachorro solto, amando este modo de vida, sem se lembrar, por sua vez, de nenhum parente. Para ele, ninguém existia. O seu mundo era à parte e ele vivia feliz dentro dos seus domínios” (CARDOSO, 15-16: 1984).

É oportuno também traçar um paralelo entre Geraldo e Bernardo, personagem de *A luz no subsolo* e já antecipar a relação entre o Vicente aleijado e o mendigo resignado, criatura de destaque neste terceiro romance. O domínio que o aleijado exerce sobre o garoto faz lembrar o domínio exercido por Pedro sobre Bernardo. Chega ser assustadora a relação entre tais personagens. Tal relação evidencia tanto a força quanto a fraqueza humana, e define, portanto, a veia artística de Lúcio Cardoso, o qual trabalha intensamente com os limites do ser humano, não descartando deste trabalho os aspectos mais sórdidos e surpreendentes da existência humana. No excerto destacado abaixo nota-se o trabalho escultural que o escritor vai esculpindo na massa incipiente dessas limitações:

O rosto do aleijado tornou-se sombrio. O olhar velou-se, adquirindo um tom profundo e misterioso. [...] Como o aleijado levantasse os olhos, distingui-lhe o branco profundo e as pupilas fixas, como as de

¹⁴ Como não é interesse neste trabalho aprofundar a análise da *Crônica* não convém abranger muito seus personagens. Cabe ressaltar, no entanto, que a relação amorosa entre Nina e André não é de todo anunciada. Fica no fim da narrativa a dúvida inquisidora sobre a maternidade de André. É possível, pois, que ele seja filho de Ana e não de Nina, como todos da família acreditavam, inclusive o próprio rapaz.

um louco. [...] Imóvel nos seus trapos, o aleijado parecia ter crescido, atento e silencioso. [...] E adivinhava a sombra trazida pelo vento, aumentando a cabeça imóvel do aleijado, estranha e descomunal. [...] Geraldo fixou nele o olhar ardente. Viu como o sorriso se alargava e de súbito se transformava numa careta. Pensou em recuar, fugir (CARDOSO, 194-195-196:1984).

Enquanto Pedro obseda seu amigo Bernardo, o mendigo resignado faz o mesmo com ele, com a diferença de que este é uma criação da mente doentia de Pedro. Ambos se confrontam diariamente através de conversas intermináveis e estranhas. Pedro, com sua personalidade fria e calculista, teme a si mesmo. O mendigo é prova disto porque ele nada mais é do que um fragmento que despreendeu de Pedro para assombrá-lo com suas freqüentes visitas noturnas. É interessante ressaltar um pequeno trecho da narrativa para relacionar melhor tais personagens, antecipando, por sua vez, o romance que será mais abordado no terceiro capítulo deste trabalho.

Você é a aceitação. É o que recebe sem discutir, é o que é. [...] É justamente o contrário, eu sou o protesto vivo, a reação. [...] Era uma força oculta e fixa, que procurava devorar toda ação, com a sua desditosa inércia. Bem sabe que a janela foi um dos recursos usados (CARDOSO, s/d: p.175 e 177).

Aproveitando a presença de tal figura ilustre é importante dizer que embora o mendigo resignado seja uma criação da mente torturada de Pedro, ele visita também Emanuela, quando tomada por acessos de loucura. Mais importante ainda é ressaltar a íntima relação entre esta adolescente e Pedro. Ela trabalha em sua casa por um período e acaba mantendo relações com seu patrão. Disto resulta uma gravidez indesejada que a leva à loucura. Portanto, tal visitante inoportuno possui estreita relação com o personagem central da narrativa.

Emanuela, por sua vez, lembra bastante Arlete, moradora do *Salgueiro*, sobretudo no que toca à dominação de Pedro, no caso da primeira, e de Geraldo, em relação à segunda. É impressionante, por exemplo, o momento em que Geraldo se relaciona sexualmente com sua amiga do morro, aquela que, assim como ele, sempre esteve à esteira da margem daquela atmosfera inóspita.

Subitamente ela estende as mãos e parte um galho onde se balança uma grande flor vermelha. [...] _ Tu não gosta de mim. [...] _ Não... Só depois que a gente for amante. A flor estremece na sombra como

uma boca sangrenta. Geraldo ri. [...] E se abraça ao namorado. A flor vermelha está esmagada no chão como uma mancha de sangue. [...] Geraldo não tem nenhuma pena de Arlete. As lágrimas brilham no olhar da negrinha. E ele, pelo contrario sente na boca o gosto ardente da dentada. [...] Então, de braço erguido espanca-a brutalmente (CARDOSO, 1984: p. 42-42-45).

Elementos que se completam e se entendem mutuamente, Arlete e Geraldo mantêm uma relação afetuosa bastante incomum. Diferente de outros apaixonados que habitam a prosa cardosiana, estes apenas se tocam por necessidade quase instintiva, num impulso natural de seres que habitam uma mesma realidade, na qual é extremamente comum e corriqueiro manter relações sexuais com pessoas quaisquer.

No fragmento acima transcrito é notória a presença da flor vermelha. Ela assume claramente aqui a metáfora do próprio sexo de Arlete, o qual desabrocha e é esmagada pela ação violenta do parceiro. Neste enfoque em especial a escrita de Lúcio traz reflexos muito definidos da estética naturalista, dada a insistência e habilidade com que ele trabalha estas relações entre os homens e suas necessidades fisiológicas.

É importante realçar ainda a presença da cor vermelha. É esta uma preferência do autor, aliada a tons escuros, rubros ou arroxeados. Sinhá, uma personagem de seu último romance, *O viajante*, pode desfrutar deste vermelho que palpita quase vivo e intenso nas páginas dos livros do escritor:

Sinhá tinha dezenove anos, e a imagem de sua morte, tinha a imagem da morte, tinha a imagem do amor – era um tié-sangue. Primeiro ela os viu aos respingos, como um bando de pássaros e pássaros – e eram todos vermelhos, como aquele que um dia, palpitante, ela designara junto ao bambual. Eram tantos pássaros quanto as gotas de sangue que a cobriam [...] Mas o ar se separou, a noite se tornou inerte, e o quarto golpe foi vibrado – mas já era cego, já dentro dessa cólera, desse desatino de que é feito o homem, na sua composição de pobre besta amedrontada e aflita – era este o golpe do assassino (CARDOSO,O VIAJANTE)¹⁵

A passagem transcrita acima, embora não trate exatamente dos textos aqui destacados, completa o defloramento de Arlete. Tanto neste quanto na morte de Sinhá o vermelho marca sua forte presença colorindo o cenário e desviando a atenção do leitor para o que há de mais intenso no texto. Neste aspecto nota-se mais um ponto

¹⁵ Tal excerto foi extraído do livro *Polêmica e controvérsia em Lúcio Cardoso*, de Cássia dos Santos.

característico de Lúcio Cardoso: a plasticidade de seus cenários. Deve-se destacar que ela já aparece na construção do cenário de Pirapora, com suas cores desbotadas e sem vida, com detalhes particulares que apenas um pintor registraria em suas obras.

É sabido que, após o derrame cerebral sofrido por ele em 1961, (7 anos antes de sua morte) o escritor, impossibilitado de escrever, passa a se dedicar à pintura. No entanto, ela já manifestava seus tons em sua escrita, deixando entrever esta outra veia artística do autor. É preciso lembrar que Lúcio exerceu não apenas a pintura e a literatura. Ele se enveredou pelo teatro, pelo cinema, além de ter exercido as funções de jornalista e tradutor. Destarte, conforme palavras extraídas da nota biobibliográfica presente na versão de *Salgueiro* aqui estudada:

Alguns dos livros inéditos e muitos quadros não vistos, continuam testemunhando, com a totalidade de sua obra publicada, a presença inesquecível entre nós, de um dos maiores laboratórios de criação artística da contemporaneidade brasileira.
(NOTA BIOBIBLIOGRÁFICA, 1984: p. 261).

Esta nota resume a importância da presença de Lúcio Cardoso para o cenário cultural brasileiro, visto que ele é por si só um laboratório não apenas escritural, mas um *laboratório de criação artística*, amplo e complexo porque tudo o que ele toca passa a transpirar a mesma atmosfera sombria que parece sondá-lo eternamente. Assim a luz de seus textos é sempre ofuscada pelas sombras, pelos tons cinzentos na tentativa de denunciar toda a voragem de seu espírito na produção escrita.

Maria Teresinha Martins, estudiosa contemporânea das obras cardosianas, já havia manifestado interesse por esta plasticidade, a qual é, segundo ela, uma característica da obra de Lúcio Cardoso. De acordo com suas palavras:

A prosa cardosiana adere-se perfeitamente à plasticidade das imagens. Prosa à média luz. Idéias que desfilam no lusco-fusco do entardecer ou sob a neblina do dia prestes a surgir e que, ao invés disso, desaparecem no nevoeiro das sensações obnubiladas. [...] Assim é que o vermelho da paixão, o amor alado e a vida apenas pressentida são revelados na escrita cardosiana, tendo como pano de fundo o trágico itinerário do homem. Sons, cores, amor, morte dão tom, ritmo e harmonia à desordem existencial revelada na narrativa de Lúcio Cardoso (MARTINS, 1997: p.31).

Por tudo que se tem analisado nesta pesquisa, percebe-se que a individualidade do escritor é o que comanda sua produção literária. Diferente de muitos escritores daquele período, ele não se deixava nortear pela notoriedade dos romances engajados socialmente, e nem mesmo pelo projeto em comum dos escritores evidentes naqueles dias, no qual se destacava a pretensão de uma literatura “verdadeiramente nacional”, desatada dos moldes europeus.

Ainda aqui se pode entender a *marginalidade* de Lúcio Cardoso naquele cenário, tendo em vista que se os escritores brasileiros em geral estavam tentando se desprender das matrizes / modelos externos, Lúcio se desprende dos próprios conterrâneos. Isto explica o fato de ele ter sido taxado de “pretensamente universalista” por escritores como Mário de Andrade, bem como por grande parte dos críticos literários vigentes nas décadas de 30, 40 e proximidades. É, portanto, como margem da margem que se posiciona o autor aqui estudado, com a ressalva de que ele não se coloca como um escritor submisso, mas como um intelectual em trânsito que se embate para sobreviver em um contexto a ele hostil.

Desta forma, o autor vai se desviando de normas que não lhe chegam e perseguindo dentro de si mesmo, em seu *fermento interior*, a essência do que lhe parece mais digno apresentar ao mundo. Neste trânsito tumultuado dentro de si, nesta *viagem para dentro*, ele se depara, muitas vezes, com suas limitações. Talvez por isso o limite seja insistentemente almejado por ele, haja vista a complexidade temática de seus textos, bem como sua forma de escrever *aparentemente* compulsiva e extenuante.

É muito importante frisar que embora pareça ser uma escrita compulsiva e insubordinada, é sabido que seu autor tem um cuidado especial com seus textos, escrevendo e reescrevendo quantas vezes lhe for necessário o mesmo texto. Alguns originais seus só tem sido descobertos atualmente, isto porque talvez estivessem sido destinados ao lixo, como textos nada aproveitáveis, ou porque Lúcio não lhes desse crédito suficiente para neles insistir. São, pois, experiências laboratoriais necessárias, mas que não são computadas no trabalho final do projeto de pesquisa.

É a individualidade do escritor, portanto, a responsável por seu estilo denso e complexo, assim como pela sua não aceitação diante de imposições vigentes na literatura contemporânea a ele. É, pois, ela que justifica suas divergências com

escritores em voga na década de 30 e seus arredores e é ainda sua individualidade a responsável por sua inovação no processo contínuo de escrita.

É nesta alienação que o autor constrói personagens como Timóteo, da *Crônica*, e Teresa-Homem, de *Salgueiro*. Ambos denunciam essa coragem de Lúcio de se enveredar pelas vias mais obscuras da consciência humana e de lá extrair esses seres marginais que a sociedade normalmente busca camuflar com seus lençóis aparentemente alvos e comuns. É pertinente extrair de tais romances fragmentos nos quais estas figuras se ostentam com toda a sua diferença.

No excerto abaixo se pode conhecer o personagem da *Crônica* que decide emergir de sua reclusão e aparecer exuberante no velório da cunhada Nina. Sua aparição é, sem dúvida, um choque para a família e também para todos os curiosos presentes em tal cerimônia. Seu irmão Demétrio é, certamente, o que mais se choca com tal presença, visto que partia dele o exílio forçado de Timóteo, bem como a manutenção da hierarquia e poder da família Meneses.

Era como se uma torre medieval, incrustada de pedras e mosaicos tremesse de repente em sua base – tremesse lacerada em sua essência e *desvendando seu entulho luxuoso*, fulgisse de mil cores como um vitral estilhaçado, e fosse escorregando colares de ametistas, pulseiras de safiras e diamantes, broches de esmeraldas, brincos de ouro e de rubis, pérolas, berilos e opalas projetando sobre a sala inteira o esplendor de suas *pupilas em um único minuto vivificadas* (CARDOSO, s/d: p.323) (grifos meus).

Com o surgimento desta figura monstruosa, de aspecto deformado e irregular, os que velavam o corpo desviam surpreendentemente os olhos para esta figura que surge com pomposidade calculada. Vestindo os despojos de uma época de soberania da família, agregados à sua carne gorda e desmanchada, ele surge carregado por dois criados em um lençol improvisado como rede e segue também para o culto da cerimônia fúnebre. Para surpreender ainda mais os presentes, ele se direciona ao corpo entendido sobre a mesa e esbofeteia-o, guiado por desejos íntimos ignorados pelos demais.

É oportuno dizer que este personagem tem como inspiração uma bisavó por ele admirada, a qual usava calças e, como um varão, agredia severamente os escravos, manchando assim a glória da família Meneses, cultuada na região de Vila Velha.

Em consonância com tal personagem está Teresa-Homem, mulher que rompe com os padrões da feminilidade para exercer e ostentar uma força incomum para o sexo. Tal embrutecimento fica evidente no momento em que ela decide matar o amante José Gabriel para não vê-lo partir com Rosa, a quem ele realmente amava.

É mister dizer que foi Teresa que encontrou o sujeito prestes a morrer e dele se encarregou secretamente resgatando-lhe a vida. Entretanto, ele se sentia um prisioneiro daquelas paredes imundas e daquela mulher incomum. No momento da partida de Rosa e José Gabriel, partida aparentemente aceita por Teresa, dá-se um episódio fatídico e assustador, conforme se verá na transcrição abaixo:

Teresa estava de costas e parecia perfeitamente calma. [...] Cautelosamente abriram a porta. Neste momento, Teresa voltou-se, empunhando a faca. Sua fisionomia trazia marcada uma estranha impressão de ódio e resolução. Com as narinas levemente dilatadas, os olhos ardendo num brilho seco, atirou-se ao operário e cravou-lhe a faca nas costas. [...] O operário olhou-a de um modo indefinível, rolou e caiu. Devagar seu rosto afundou-se na lama do Salgueiro (CARDOSO, 1984: p 228-229).

Dos personagens anteriormente destacados, convêm ainda ressaltar Chico Padre o qual se insere na trama como mais um elemento corrosivo da instituição familiar, assim como o seu xará de *Dias Perdidos*. Esta personagem lembra também uma outra bastante conhecida na literatura brasileira, João Romão, do *Cortiço*, de Aluísio Azevedo. Chico Padre é dono dos barracos do morro e exerce uma soberania no local. É também ele, portanto, que irá auxiliar no declínio de Marta, sendo seu primeiro parceiro sexual na vida de prostituta.

Chico Padre vai se consolidando economicamente a partir da exploração de seus locatários. Neste sentido pode-se dizer que a semelhança entre ele e João Romão é quase idêntica. Abaixo segue uma pequena análise de Antonio Candido, na qual ele destaca este explorador do texto de Azevedo. Segundo o crítico:

No seu romance [de Aluísio Azevedo] o enriquecimento é feito à custa da exploração brutal do trabalho servil, da renda imobiliária arrancada ao pobre, da usura e até do roubo puro e simples, constituindo o que se poderia qualificar de primitivismo econômico. (CANDIDO, 1993: 127)

Dadas as diferenças entre os romances de Aluísio e Lúcio, é interessante destacar esta proximidade de seus dois personagens, principalmente porque este assume traços muito fortes do naturalismo que o outro trabalha com maestria em *O cortiço*. *Salgueiro* parece ser o romance no qual esta estética mais se realça, haja vista o contexto explorado pelo seu escritor, no qual vigora juntamente como o enfoque humano, o destaque para o social.

Assim *Salgueiro* se posiciona como marco, embora não seja um texto de grande importância no conjunto da obra de Lúcio, porque parte definitivamente para as margens, (e, para o interior do autor, portanto). Este romance acaba declarando ao público-leitor e à crítica literária a mudança de foco, do regional para o enfoque social, e abrindo o caminho para o trabalho com personagens sempre marginais preferidos pelo escritor.

Nesta perspectiva o naturalismo latente na escrita cardosiana se justifica pelo estilo do autor: ele esbarra nos limites do esperado, na lógica das relações humanas, na forma ambígua de muitos homens se relacionar amorosamente, bem como nos seus desejos mais íntimos, contraditórios e inconventionais. Por isso a carne, o sexo propriamente dito é alvo certo do autor, porque evidencia esta coragem de se palpar nesta essência “estranha” e incomum à época e tão almejada e trabalhada pelo escritor.

Assim de Pirapora ao morro do Rio de Janeiro tem-se este retorno às margens já visto na literatura brasileira, tanto por Aluísio Azevedo quanto por tantos outros escritores naturalistas. No entanto, Lúcio retoma este lugar e, como não se pode precisar o motivo exato de tal preferência, pode-se argumentar tal postura com as seguintes hipóteses:

- a- Primeiro porque ele não se intimidava em apropriar-se de um texto de um escritor fora do contexto no qual estava inserido, seja ele nacional ou não, (pensando em Zola, o qual o próprio Aluísio retoma).
- b- Segundo porque ele se sentia livre para compor como bem lhe aprouvesse suas composições artísticas, sem se preocupar com os vínculos que elas poderiam adquirir naturalmente no seu acabamento final.
- c- Terceiro porque ele queria provocar no contexto cultural uma rasura, uma borra, reescrevendo por cima de um texto já reescrito, como forma de

palimpsesto, um outro texto, seu, de Alúcio, de Zola, e, por tudo isso, universal.

É mister destacar que o regionalismo de *Salgueiro* apresenta algumas diferenças em relação àquele presente em *Maleita*. Enquanto neste o local assume uma importância preponderante, partindo dele a substância da qual parece ser extraída a trama, em *Salgueiro* os personagens adquirem certa independência em relação ao seu espaço, o que não significa que o morro seja um elemento apenas de importância secundária na narrativa.

É o *regionalismo às avessas* que retorna mais independente, mas arguto, apontando para um desprendimento cada vez maior em relação à tendência dos textos daqueles dias, e para uma proximidade cada vez maior ao estilo do escritor maduro que se tornará Lúcio Cardoso, depois de suas primeiras, segundas, terceiras e tantas outras experiências com a linguagem.

Em *Salgueiro* o contexto é urbano, porém ainda marginal porque retoma os negros já presentes em *Maleita*, acrescentando novos elementos marginais, mais complexos e mais desenvolvidos pelo autor. Assim, no morro se proliferam os miseráveis, os desiludidos, os que não têm vocação alguma para uma espécie de vida mais humana.

Como o visgo de cacau que parece prender para sempre os aventureiros que se arriscam nas *Terras do sem fim* de Jorge Amado, o morro também absorve seus habitantes, sufocando-os dentro de sua imensidão, e anulando praticamente a possibilidade de vida fora daquele espaço. A terra, a lama, os casebres, os moradores, a própria natureza palpitante naquela atmosfera inóspita forma um local de enunciação favorável a Lúcio, porque dali ele extrai e molda seus personagens.

Dessa forma, no morro do *Salgueiro* ele visa à abertura (o desprendimento do regional para o social que, por sua vez, aponta para o desligamento mais forte com os laços até então estabelecidos) para sua expressão mais fluida e coerente com seu projeto escritural. É neste ponto essencialmente que esta segunda publicação do escritor exerce uma importância fundamental no seu conjunto de obra, porque ela desenha um microcosmo, no qual local e lócus de enunciação parecem se auto-determinar: porque o lócus

de enunciação de Lúcio Cardoso não era ele, tendo em vista que ele não pertencia ao morro, assim como Aluísio também não.

A importância que a paisagem exerce no romance caracteriza a força dos pressupostos regionalistas ainda presentes na escrita do autor, conforme se pode entender partindo do conceito de regionalismo, na esteira da percepção crítica de Afrânio Coutinho:

Mais estritamente, para ser regional uma obra de arte, não somente tem que ser localizada numa região, senão também deve retirar sua substância real desse local. Essa substância decorre, primeiramente, do fundo natural – clima, topografia, flora, fauna, etc... – como elementos que afetam a vida humana da região e em segundo lugar, das maneiras peculiares da sociedade humana estabelecida naquela região e que a fizeram distinta de qualquer outra. Este último é o sentido do regionalismo autêntico (COUTINHO apud GOMES, 1980: p.111).

De acordo com as informações de Coutinho, se pode entender numa perspectiva bastante ampla o regionalismo presente tanto em *Maleita* quanto em *Salgueiro*. Abaixo uma amostra desta importância do “fundo natural” na elaboração deste último:

Não era a sua vida miserável mais cheia de luz e de felicidade do que a dele e a dos outros que viviam no morro imbecilizados pelo desespero? Oh! Voltar para o Salgueiro mesmo, para os seus casebres imundos e à sua vida de trevas... Amar aquela miséria, ser a própria miséria, morrer um dia perdoando a escura criação de Deus... Todos tinham partido por ódio do Salgueiro. Mesmo ele o odiava, um ódio frio e calculado, que crescia com o tempo. [...] Jamais voltaria, se bem que perdoasse ao morro sua existência (CARDOSO, 1984: p. 253).

Pelas palavras deste fragmento nota-se o quanto o Salgueiro exerce sua influência sobre seus moradores. Geraldo se confunde em um misto de amor e ódio pelo lugar onde nascera e custa dele se desprender. O final da terceira parte, e também término do romance, narra essa tão almejada liberdade para Geraldo. Por sua notoriedade é interessante destacar esta passagem, que se pode relacionar com o sentimento e com a linguagem do ódio tanto em *Maleita* como nesse romance, bem como com outros textos do autor, os quais trabalham tanto com o ódio, o ressentimento,

os medos e temores, o pecado e a salvação, a busca confusa pela salvação eterna, os luxos da carne e temas afins.

Ainda uma vez sonda a sua alma e sente que não poderia viver naquele mundo. Ainda uma vez, sente no rosto o vento da manhã e o calor do sol, o cheiro do mato e da fumaça escura que se despedaça no ar tranqüilo. O medo desapareceu do seu coração e ele sabe que é um homem – um homem livre. [...] prossegue lentamente a descida, ouvindo ainda o grito das mulheres que estendem roupa no caminho. O morro desaparece numa curva brusca. [...] Diante daquelas faces desconhecidas, daquelas janelas abertas e daqueles gritos diferentes, compreende que Deus havia, afinal, descido ao seu coração. Não o Deus do Salgueiro, mas um outro Deus (CARDOSO, 1984: p.254-255).

Este é apenas um exemplo desta força exercida pelo morro ao longo da história. Ele normalmente é colocado em oposição ao céu. O Salgueiro é então tratado claramente como o inferno que aprisiona os seres que fatalmente nele habitam. São comuns estas referências diretas ou indiretas ao longo do romance.

A diferença neste ponto entre os dois primeiros romances é que, no primeiro, Pirapora é vista como um paraíso, como um lugar promissor e rentável economicamente; no segundo o morro é visto e sentido pelos seus moradores como a personificação viva do próprio inferno, em contraposição com o seu exterior, comumente visto como um paraíso.

A *peste* daquele retorna em *Salgueiro*, porque os personagens já estão marcados com o selo da individualidade de seu autor. Desta forma muitas marcas vão se delineando ao longo da escrita de Lúcio para assumirem uma expressão melhor contornada futuramente.

“Não, definitivamente aquele não era o mundo de Deus.” (p.213)

“Deus é Deus e não quer saber da gente.” (p.214)

“Naquele mundo escuro jamais houvera o rastro de qualquer espécie de divindade” (p.215).

“Pela última vez seus olhos contemplavam o cenário escuro do seu inferno” (p.230).

“Viu-a como o símbolo inconsciente daquele mundo onde todos agonizavam” (p.231).

“O Salgueiro era uma terra condenada, uma terra de exílio, sem culpa, ali é que eles pagavam a pena de não serem lembrados por Deus.” (p.210)

“Ele [Deus] não nos quer, não nos ama, porque somos anjos e fazemos porcarias. O mundo dele é branco e limpo... O nosso é o Salgueiro” (CARDOSO, 1984: p.198).

Muitas outras referências a este inferno acompanham o desenrolar da trama e somadas a elas a retomada do “gigante adormecido” tão visitado nas páginas do *Diário Completo* de Lúcio. Destarte, tem-se ao lado do morro onipotente sua comparação direta com o todo, ou seja, o Salgueiro prefigura a parte, isolado em sua imensidão. O que lhe escapa é o Brasil na sua totalidade. Aqui se pode compreender exatamente o quão alienados eram aqueles habitantes do morro. No excerto abaixo, fica mais clara esta citação do Brasil como um gigante adormecido: “Todos o chamavam de idiota, desprezavam-no como um objeto sem utilidade do morro. Mas um dia fugirá, deixará essa gente toda, entregar-se-á à grande cidade que ruga e se estende como um gigante adormecido” (CARDOSO, 1984: p.42).

No *Diário* há uma equivalência a este personagem gigantesco:

Povo sem história, com um destino fácil arquitetado à sombra de conveniências e suspeitas domesticadas, sem guerras autênticas que nos tenham fortalecido o ânimo e sem heróis que encarnassem o desejo viril do risco viemos nos lacerando até essa execrável pantomima de governos fabricados por grupos e grupeiros interesseiros, sem alma válida, de opiniões forjadas e impingidas por jornais sem autoridade moral, nunca conseguimos soprar “ao gigante adormecido” a chama de um movimento verdadeiramente nacional [...] (CARDOSO, 1970: p.51-52).

Mesmo sem a intenção de correlacionar a escrita diária à escrita do romance, é impossível deixar de perceber algumas marcas preliminares da prosa cardosiana ao longo das páginas do *Diário*. É exatamente por isto que este texto tem sido abordado no decorrer deste trabalho como um aparato teórico, visto que ele auxilia consideravelmente a compreensão da narrativa do escritor.

Desta forma, percebe-se que o autor retoma no seu diário suas primeiras pinceladas, nas quais figura o conflito civilização X barbárie, ou colonizador X colonizado, ou ainda nativo X estrangeiro; e retoma também este elemento fundamental nas páginas do *Diário* que é o “Gigante adormecido”. Sobre o *Diário Completo* convêm ressaltar ainda o julgamento crítico de Afrânio Coutinho:

Seu diário é uma obra literária, tem a mesma música da sua novelística, o mesmo ardor poético que dá sangue aos episódios, a mesma paixão pelo subterrâneo, o mesmo deslumbramento luxuoso diante das luminosidades. Seu depoimento vem tangido por uma rara inteligência, e o que é mais importante, uma feroz agonia de vida (COUTINHO, 1999: p.456:).

Ésio Macedo observa a importância do diário de Lúcio Cardoso para a compreensão mais apurada de alguns traços complexos de sua escrita. Embora um pouco extenso, é oportuno transcrever um fragmento de tal livro porque ele esclarece não apenas o trabalho artístico do escritor, mas também sua postura crítica diante da própria vida:

Na verdade, Lúcio Cardoso nunca esteve do lado “correto” da vida: rebelde e insurrecto desde os anos do ginásio, vivendo sempre longe da presença paterna, foi, como poucos, fiel até o fim aos seus princípios e visão de mundo, ainda que à custa de isolamento e solidão. *Seu diário traz testemunhos deste estranhamento, dessa marginalidade*: “indago de mim mesmo quem sou, de que modo resolver este mistério que há tantos anos me segue, tal é a intensidade com que me *sinto à parte, flutuando à margem das pessoas e das coisas*” (*Diário completo*: p.132). Seu verdadeiro território foi a arte, a escritura: “*literatura para mim não é fabula, mas uma condição de vida*” (*Diário Completo*, p. 283) (RIBEIRO, 2006: pp.40-41) (grifos meus).

Esta citação fundamenta a rejeição de Lúcio para com o regionalismo e sua insistente luta para defender-se de tal participação naquele grupo de escritores do “romance do Nordeste”, de acordo com sua concepção de literatura presente tanto em seu *Diário Completo* quanto em muitos de seus artigos divulgados na época. Segundo proposições de ambos os textos em questão, entende-se que cabe ao escritor desprender-se de uma função social previamente estabelecida em suas criações, ou seja, ainda que ele pertença a certo partidarismo, seja ele político ou meramente social, não é digno de sua função abdicar de sua expressão autêntica para veicular sua linguagem a seus pareceres e à sua filosofia de vida.

É sabido, no entanto, que Lúcio acreditava que o contexto cultural do artista fluiria naturalmente em seus trabalhos, sem que para isto ele precisasse se filiar a um grupo político, social e/ou religioso. Esta concepção favorece a idéia de que ele não era

exatamente um “alienado” no cenário cultural da época, conforme muito se falou naqueles dias. A configuração de suas casas obscuras e de seus personagens sombrios apenas indicam uma outra vereda por onde ele perpassa para atingir o humano, tocando necessariamente no terreno social e regional. Entretanto, é o homem, em toda a sua complexidade, o que mais lhe obseda, por isso ele vigora em toda a sua amplitude nos cenários sombrios por ele edificados.

O diário do escritor traz ainda um outro aspecto bastante interessante para as reflexões aqui propostas. Nele Lúcio parece propor a imagem “verdadeiramente nacional do Brasil”. Desta forma, ele que não “participava” das discussões efervescentes nos tempos de sua juventude, retoma insistentemente as propostas daqueles dias ao longo das páginas de seu diário, escrito entre 1949 e 1962. Tendo em vista que o autor falece em 1968, aos 56 anos de idade, pode-se entender que os textos articulados neste livro não pertencem a um escritor jovem e arrebatado pelos impulsos de sua idade, mas a um artista consciente de sua participação no contexto cultural de sua época.

A expressão verdadeiramente nacional do Brasil, de acordo com palavras do *Diário*, seria o sertão propriamente dito, em toda a sua inospitalidade. Ele é a única face verdadeiramente nacional, sem manchas de outras nações, sem falsos prestígios, sem facilidades, quase sem vida. É deste local que ele fala com fervor, assumindo para si e para os seus leitores sua preferência pelo grotesco, pelo selvagem, enfim, pelo que mais se aproxima à prisão que ele criou tanto para as suas histórias, quanto para si mesmo.

É do sertão que brota sua primeira história, a qual deixa gerar na poeira daquele chão seco de Pirapora o outro caminho por onde Lúcio irá galopar. Desta forma, ele expõe o ser humano logo na sua primeira narrativa a um contexto desumano, seco, inóspito e, por tudo isto, oportuno à complexidade de sua existência.

Em *Salgueiro* este sertão deixa a sua poeira natural para assumir uma tonalidade cor de chumbo, meio enegrecida pela poluição e também pela sujeira. É definitivamente a cor da miséria que ele busca: um tom pardo, às vezes negro, cor de pecado, constantemente colorido pelo vermelho vivo do sangue de algum corpo que deixa de habitar o terreno humano para partir para outro plano, acima ou abaixo das figuras miseráveis que povoam seus cenários.

Em *A luz no subsolo* o cenário consome quase totalmente os tons vivos, deixando imperar tonalidades ainda mais específicas. É o jogo de claro-escuro que mais se sobressai nas paisagens deste romance. As cores vivas são reservadas para momentos de grande marco na narrativa, tais como o derramamento de sangue ou do vinho. Ambos se derramam, na cena final, juntamente com o corpo de Pedro, o qual tomba na terra fria, carregada de formigas. Esta cena evidencia o trabalho minucioso do escritor na elaboração de seus cenários e atmosferas.

Como um pintor meticuloso, ele colore e retoca cada tom, a fim de assumir a textura exata ao término do livro e, neste trabalho, acaba reduzindo o ser humano a um habitat impróprio para a sua condição. Termina, pois, anunciando a animalidade deste ser tão coberto de fachadas, de pompas, mas, em sua essência, uma figura que não se pode explicar, que não se consegue entender completamente, ainda que, o artista consiga transitar nas fronteiras da razão e da loucura, conforme o faz Lúcio Cardoso.

É, portanto, em um espaço denso, desconfortável, obscuro, infernal e sufocante que as criaturas deste escritor habitam, estejam elas mortas ou vivas, ou apenas sobrevivendo, como muitos miseráveis que também habitam as margens no Brasil, daqueles tempos à atualidade.

Em suma, ele parte de Pirapora, investindo sabiamente nas linhas dominantes da época, para a partir daí, traçar seu caminho particular, trilhado com muito esforço, trabalho e muita tinta. Acrescenta com *Salgueiro* a problemática social ao seu conjunto de escritos, assimilando mais neste romance as características de sua prosa futura, para logo após se concentrar no subsolo: na redução do espaço, da história, na densificação do espaço para poder falar do homem atravessado por tudo isso que é social, ainda que seja um imaginário do social diferente do “discurso sobre a sociedade” que praticaram outros escritores da época.

4. NOVOS EXPERIMENTOS: RUPTURA E TRANSGRESSÃO

4.1. NOVOS EXPERIMENTOS:

“Do nada, só se tira mesmo é o nada, pois todo criador tira a sua criação, qualquer que seja ela, do seu fermento interior, de suas contradições, de sua ânsia de entender e captar, impondo assim ao mundo um conjunto de valores que representem exatamente a estatura de sua força interior”

(Lúcio Cardoso, Diário Completo, p. 276).

O romance *A luz no subsolo* foi publicado pela primeira vez em 1936, quando Lúcio Cardoso estava ainda em pleno vigor juvenil, entre 23 e 24 anos. Considerando-se a precocidade do escritor na sua inserção no campo literário, há que se observar que neste período, ele já apresentava certa maturidade na sua relação com o trabalho escrito. É exatamente isto que tal romance comprova, ao apresentar-se como um marco inovador dentro de seu conjunto de obra.

Com este terceiro romance, o autor acaba afirmando para si mesmo, bem como para a crítica literária e para seus leitores, a sua nova concepção literária, a qual estava sutilmente sendo moldada desde seus primeiros traços.

A epígrafe acima destacada não é meramente um artifício nesta pesquisa. Ela, na verdade, é a tessitura teórica deste romance inclassificável escrito por Lúcio. Dele muito se falou nos círculos literários tão comuns à época. Não como uma renovação no cenário cultural brasileiro, mas como algo que rompia definitivamente com os padrões estabelecidos pela intelectualidade da época, e, de forma especial, com a própria produção do autor concebida até aquele momento.

Para Lúcio a arte escrita, bem como toda a arte em geral, deveria provir do “fermento interior” de seu criador. Com esta sentença, ele se recusa definitivamente a aceitar qualquer tipo de intromissão ou “aconselhamento” no seu projeto escritural. Isto não significa para o autor, que a arte deveria ser uma espécie de alheamento, de

fugacidade e, desta forma, abandonar os dados da realidade de seu criador, como homem do mundo.

Ele reconhece, obviamente, que o artista refletirá seu tempo em suas produções, mesmo que ele não se esforce para isso. Ainda aqui o autor criticasse indiretamente aqueles escritores que agiam metodicamente, com o caderninho de notas em punho, dispostos a registrar a realidade tal qual ela lhes parecia.

Particularmente neste aspecto há um ponto contraditório que realça a zona fronteira na qual Lúcio Cardoso se posiciona tanto como escritor quanto como intelectual: ele se reapropria de algumas características do Naturalismo, tais como o uso corrente das margens como protagonistas de suas histórias, as descrições detalhadas dos aspectos mais sórdidos do ser humano e de seu habitat, a questão do corpo e da natureza degradados, o grotesco dentre outras. Eis aí o nó que não se pode romper: ele acaba tecendo desde o barroco ao Pós-Modernismo, assumindo em seus escritos ora tonalidades mais fortes de uma estética, ora de outra(s). Por isso, é inútil tentar defini-lo e classificá-lo porque sua escrita se insere na órbita dos que não se deixam ver completamente, apenas se esboçam no trabalho diário de tecer e destecer suas histórias.

É, pois, como um escritor fora de seu tempo que ele se coloca, talvez inconscientemente, talvez não. É possível que estas sinuosidades não tenham lhe escapado de todo, todavia, não se pode precisar o quanto ele refletiu sobre sua concepção de literatura e, especificamente, sobre seu próprio trabalho. Há indícios de que Lúcio realmente se preocupava com seus textos e com o acabamento final a eles dado, O registro que inicia este capítulo é de 1961, provavelmente do mês de fevereiro. Tendo em vista que o escritor falece em 1968, aos 56 anos, pode-se afirmar que é um criador em sua maturidade mais expressiva, que no seu diário íntimo vai registrando suas últimas opiniões, seus últimos volteios com a caneta em punho.¹⁶ Enfim, não é mais um jovem arrebatado por seus instintos que se embate nos campos literários mas um velho adoentado, consciente de suas limitações e de sua morte próxima.

Conforme já esboçado nos dois primeiros capítulos, *A luz no subsolo* acaba sendo um livro de extrema importância na carreira literária de Lúcio Cardoso, embora não seja a máxima expressão de seu potencial como escritor. Sua obra prima, de acordo

¹⁶ É conhecimento da crítica especializada nos estudos do escritor que ele escrevia à mão, como o oleiro que se insere praticamente no barro de suas esculturas.

com a crítica literária contemporânea, é *A crônica da casa assassinada*. No entanto, encontram-se no romance destacado neste capítulo germes da *Crônica*. É possível dizer que tanto *Maleita* e *Salgueiro*, quanto *A luz no subsolo* funcionam como progenitores da obra-prima do autor, porque todos estes primeiros livros trazem características futuras da escrita cardosiana.

O mais interessante dentro desta perspectiva é analisar que uma obra vai antecipando traços da que está por vir. Desta forma, *Maleita* antecipa *Salgueiro*, mas traz discretamente alguns traços da *Crônica*; e *Salgueiro* está muito mais próximo de *A luz no subsolo* e este, por sua vez, está também bastante próximo da *Crônica*. Mantendo aqui apenas a relação entre estes romances e a inevitável inclusão, ainda que superficial, da *Crônica da casa assassinada*, tem-se um projeto de escrita em pleno vigor, no qual ambientes e personagens são experimentados em toda a sua amplitude, indo desde o enfoque regional e social ao mais elaborado trabalho psicológico.¹⁷

Partindo das semelhanças acima elencadas, deve-se observar um detalhe bastante importante entre o primeiro romance do escritor e sua obra-prima. Os Meneses que imperam na *Crônica*, já figuram no cenário de *Maleita*, e, coincidentemente, são uma família afortunada e de renome. O autor parece conservar a queda de tal prestígio desta família para muitos anos mais tarde. É ela, portanto, que irá direcionar a trama do romance de 1956.¹⁸

Alfredo Bosi fala deste retorno da família. Segundo ele:

Os Meneses desse romance [Maleita] de Lúcio Cardoso, fundadores de uma cidade sertaneja, a Pirapora queimada pela febre da malária, voltam, e não por acaso, para a evocação da sua agonia. Uma longa história de três gerações já se cumpriu, e agora é o momento de deixar que fale o destino, isto é, a impotência do mundo patriarcal para impedir a sua catástrofe e sofrer o instinto de morte que o devora por dentro (BOSI, 1997: p. XXIII).

¹⁷ Os críticos literários preferem referir-se a Lúcio Cardoso como um escritor de cunho artístico intimista e psicológico. A vertente “regionalista” de tal autor é normalmente negligenciada, talvez porque o próprio escritor a recusasse. É esta abordagem que encontramos em *Polêmica e Controvérsia em Lúcio Cardoso*, de Cássia dos Santos, obra de referência nos estudos do escritor mineiro.

¹⁸ É oportuno dizer que os originais desta obra foram entregues ao editor em 1956 e para frustração de seu autor o romance só foi editado em 1959. Constam na biografia do escritor três versões deste livro. Isto ainda comprova a hipótese aqui discutida de que Lúcio é, de fato, um laboratório literário em processo.

Apenas um único trocadilho separa os personagens das obras em questão: Os Menezes de Pirapora e os Menezes de Vila Velha. É claro que no primeiro romance há apenas referências superficiais a estes personagens que serão os protagonistas do romance futuro. É oportuno transcrever um fragmento de *Maleita*, no qual há a primeira aparição das figuras aqui destacadas:

Rumávamos para um lugarejo desconhecido na época. Era verdade que alguém dava notícias de Pirapora. Os aventureiros e os comboieiros perdidos falavam nas cafuas e na maleita que devastava. Porém, os Menezes, comerciantes em grosso da cidade de Curvelo, escutaram coisas melhores. [...] Mandaram me chamar e propuseram-me um contrato. Representaria em Pirapora, com todas as regalias, a companhia Cedro e Cachoeira de Fiação e Tecidos (CARDOSO, 1953: p.13).

Tem-se, portanto, nesta primeira narrativa do escritor um esboço do que seria sua prosa décadas mais tarde. Sobre estes indícios positivos do romance disse o poeta Carlos Drummond de Andrade em carta endereçada a Lúcio: “A impressão que ele me deixou, lido há meses, perdura. Você tem grandes coisas a fazer na seara das letras, e *Maleita* é uma bela antecipação do que você será, romancista, quando o tempo houver realizado a obra de depuração” (DRUMMOND apud RIBEIRO, 2006: p.34).

Este trabalho de “depuração” foi efetivamente cumprido pelo tempo e também pelos esforços pessoais do escritor. Sua obra não desmente as previsões do poeta maior. Ele, que com sua percepção aguçada, soube acolher os aspectos negativos de *Maleita* e antever nos seus traços positivos o futuro daquele jovem artista.

Em contraposição a percepção aguda do poeta, a qual poderia ser lida como presença de um “*olhar político*”, de acordo com Beatriz Sarlo (1997), há outros olhares um pouco ou muito indiferentes às produções de Lúcio. Inclusive, há intelectuais que desmerecem tais romances, considerando-os como “literatura menor” dentro do contexto cultural brasileiro daqueles dias.

Na verdade faltava realmente uma tolerância naqueles dias, no entanto, cabe frisar a falta de *um olhar* de grande parte dos intelectuais nos anos 30, 40 e subseqüentes. Este olhar, de acordo com as reflexões de Beatriz Sarlo, caracteriza-se da seguinte forma: “Sensível às diferenças e ao novo, um olhar político não se dedica a organizar um cânone, mas se mantém suspenso na trama das exceções, das propostas

apenas esboçadas, das iniciativas que recusam a carga do hábito” (SARLO, 1997, p. 61).

De acordo com os questionamentos de Sarlo, deve-se entender que: “O novo também se vê obrigado a produzir o seu lugar (as polêmicas, a ironia, as paródias vanguardistas são uma estratégia dessa produção, o escândalo pode ser sua modalidade)” (SARLO, 1997, p 61). É interessante perceber que é neste espaço de tensões que Lúcio Cardoso constrói um lugar social, dentro desta conflituosa intersecção entre vida, obra e posicionamento crítico que ele configura sua prosa.

É visível, pois, a urgência deste olhar naquele período no qual surgiam muitos artistas dispostos a se enfrentar no círculo literário. De acordo com as explanações acima se observa que Drummond manifesta este olhar menos agudo e mais receptivo, ao contrário de Clóvis Ramalhete, Mário de Andrade e muitos outros. Há outros críticos favoráveis a Lúcio Cardoso, entretanto, se sobressaem as vozes que contra ele ou indiferentes a ele se manifestam.

Há que se atentar para uma postura crítica do intelectual, ou seja, para a sua maneira de se posicionar diante das manifestações culturais de seu tempo e para o seu bom senso no acolhimento do que lhe parece realmente favorável ao engrandecimento de sua cultura. É ele, portanto, o responsável pelo acolhimento do novo e das manifestações artísticas tratadas como marginais, apesar de seu potencial estético.

Como exemplo desta intolerância característica no cenário intelectual da época, pode-se destacar o julgamento de Mário de Andrade sobre *A luz no subsolo*:

[...] Agora me fala uma coisa dolorosa: não é verdade que o Lúcio e a obra dele não são pedra nenhuma do caminho de ninguém? Não é coisa que a gente ame ou deteste? *Não é coisa que a gente pereça muito tempo em defender nem em combater?* Pior: não é verdade enfim que... que toda a gente confere que o Lúcio é um bom sujeito? Da mesma forma como as moças feias a gente fala que “coitada é tão simpática”, *do Lúcio* como de certos “anjos”, *a gente confere, meio enjoativamente que “coitado é um bom sujeito”, é um “esforçado”*. Veja bem não há contradição nenhuma no problema interior danado que o Lúcio me causa. Isto é puro problema pessoal meu, da minha verdade de ser honesto pra com o valor dele, não é pedra no meu caminho não, porque... porque o Lúcio é “*um bom coitado*”, *e eu não vou atacar ele, porque até os que estão do lado oposto ao dele, ficarão indignados comigo! Está vendo como ele não participa?* (ANDRADE apud DOS SANTOS, 2001: p.103).

A citação acima transcrita, embora longa, é pertinente às indagações deste trabalho porque condensa de alguma forma a situação complicada do escritor de *Maleita* dentro de seu contexto cultural. As palavras de Mário, coincidentemente, evocam Drummond. Mas ao que parece, Lúcio é uma grande pedra no caminho do escritor de *Macunaíma* e de outros do mesmo grupo, embora ele tente com insistência negar este fato. Percebe-se certo incômodo, interdito nas palavras de Mário de Andrade. É como se ele ocultasse a verdade que está fundamentando tal julgamento negativo em relação a Lúcio. A familiaridade com que ele se refere a tal escritor, evidencia que, de fato, ele tem algumas pendências para com o escritor mineiro, conforme sugerido acima.

Apesar de tratado como “um coitado”, um “esforçado”, Lúcio Cardoso não se cala diante das críticas a ele lançadas, como se pode perceber na fortuna crítica por ele deixada, bem como em fragmentos de seu *Diário Completo*: “Médicos, professores do futuro: exponho-me nu aos vossos olhos de certeza” (CARDOSO, 1970: p.251).

A esta altura , quando os 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, *ousa declarar humildemente, mas em voz alta que acredito no romance [...] quero acrescentar que acredito apenas naquele que é feito com sangue, e não com o cérebro unicamente, ou o caderninho de notas, no que foi feito com as vísceras, os ossos, o corpo inteiro, o desespero e a alma doente de seu autor, do que foi feito como se esgarra sangue, contra a vontade e como quem lança à face dos homens uma blasfêmia* (CARDOSO, apud DOS SANTOS, p.132 e 134) (grifos meus).

As palavras do autor dispensam uma análise mais delongada porque trazem sozinhas todo o cerne da poética de Lúcio Cardoso. É oportuno observar as partes destacadas e delas extrair seu sentido de *resistência*, porque é isto o que na verdade Lúcio parece propor como posição diante do contexto tão hostil a ele e à sua obra. É, portanto, como *margem da margem* que o escritor se posiciona. No entanto, não é como um *sujeito subalterno*, mas como aquele que se defende, que se exaspera e que se impõe como uma *blasfêmia* através de sua escrita.

Esta citação está em consonância direta com a epígrafe que inicia esta terceira parte deste trabalho. É, pois, *do fermento interior, das vísceras, dos ossos, enfim, do*

próprio sangue que o artista deve extrair sua obra, não da realidade palpável, artificial, medíocre e materialista, de acordo com o projeto estético de Lúcio. Portanto, o autor acaba construindo para si um projeto de criação a partir de suas crenças e opiniões e, contraditoriamente, ele cria uma estética particular, embora nunca tenha aceitado enquadrar-se em quaisquer tipos de filosofia ou partidos políticos. Esta filosofia, diferente de um direcionamento comum e partidário, preza apenas seus princípios, os quais figuram como divergentes em relação ao padrão cultural da época.

É bom ressaltar que mesmo sua relação com a igreja católica é bastante complexa, apesar de ele ter sido católico convicto. Neste aspecto há um fator que deve ser realçado: a exploração do corpo.

A escrita cardosiana parece desaguar na problemática barroca na qual o corpo do homem pecador sofre pelos seus atos impulsivos e pecaminosos. Assim, os “pecadores” das histórias do autor, sofrem como que uma metamorfose, na qual vêem sua própria pele sendo corroída pelo tempo e suas ações inevitáveis.

Como exemplo absoluto desta característica tem-se a personagem Nina, da *Crônica*. Ela auxilia na corrosão de toda a família Meneses, entretanto, é seu corpo que se deterioriza, ainda em vida, deixando exalar seus odores fétidos e intoleráveis. É claro que esta culminância que se dá com tal personagem é fruto de um processo lento, mas constante, de elaboração desta característica.

Aqui parece sobrepor-se à linguagem do escritor o dito popular no qual se afirma que “a cabeça não pensa, o corpo paga”. De acordo com tal provérbio, pode-se entender que o autor se vale de um fundamento norteador tanto da igreja, quanto da própria cultura popular brasileira. Eis aí, portanto, um escritor católico, que deixa germinar suas crenças nas suas criações, sem que para isto tenha que articulá-las intencionalmente, forçando uma parceria, que segundo ele, não gerava textos significativos para a literatura nacional.

Sua escrita, apesar de tocar em temas como fé, redenção e pecado, não os toca como se fosse um discurso escrito ou lido por um religioso, mas como os traçados de alguém atormentado também por sua fé e sua crença na existência de Deus. Neste ponto, particularmente, é evidente a relação entre tais temas ligados a uma estância sagrada e o “culto ao corpo”. Este aparece como um objeto à parte na escrita cardosiana

e vai, numa espécie de metamorfose, se anunciando lentamente para ostentar-se no cadáver de Nina, personagem central da *Crônica da casa assassinada*.

É importante neste trabalho denunciar este corpo “pecador” que teima em aparecer nos escritos do autor, assolando o leitor com seus aspectos mais estranhos. Nina é o exemplo máximo de tal excentricidade, porque sua imagem oscila entre o esplendor de uma beleza jovem e inigualável e o mutismo assombroso de um corpo morto, consumido terrivelmente pelo câncer de mama. Este é um personagem que transita com naturalidade nos discursos cardosianos, se expondo, se anunciando e se insinuando das mais variadas formas: seja como uma forma já destituída de vida, seja no vigor de um corpo juvenil, ou mesmo, no monturo quase desumano de gorduras e pregas, conforme Timóteo, também personagem da *Crônica da casa assassinada*.

O corpo é, portanto, uma peculiaridade da temática desenvolvida pelo escritor, o qual deixa com que ele aflore e cresça, assumindo uma forma compacta e significativa na totalidade de sua obra.

Conforme destacado no segundo capítulo, *Salgueiro* se assemelha mais *À luz no subsolo* que *Maleita*. Isto rege a lógica do *laboratório do escritor*: é certo que ele vai aos poucos moldando sua expressão escrita, e, por isso, os indícios da *Crônica*, obra que potencializa a maturidade do escritor, vão se tornando cada vez maiores, despontando ora em um texto, ora em outro, para se tornarem um trabalho mais efetivo na sua produção final. Ainda é preciso dizer que a *Crônica da casa assassinada* recebeu três versões manuscritas, isto ainda favorece a tese deste trabalho, haja vista o perfeccionismo do escritor e seu trabalho constante de experimentação com a linguagem.

Desta forma, tem-se um conjunto de aparatos que possibilitam esta experiência diária com a linguagem. Neste caso, diferente das análises químicas, os balões volumétricos, as estufas, os filtros de papel, os cromatógrafos e toda aquela aparelhagem e vasilhame de nome complicado, cede espaço para papéis, papéis e mais papéis. Foi a própria escrita em si que garantiu a operacionalidade deste laboratório vivo que foi a obra cardosiana. A começar pelos títulos das partes do livro *A luz no subsolo*, ele se distingue em muitos aspectos dos demais. Assim, ele é também dividido em três partes, conforme *Salgueiro*, e diferente de *Maleita* que possui vários capítulos. As partes são intituladas respectivamente de *Os laços invisíveis*, *Noturno* e *Os evadidos*. De

antemão, pode-se perceber a mudança de enfoque temático pela aparição de títulos tão abstratos.

Conforme Luiz Ruffato, o qual fez o texto da orelha do livro, não se fará aqui uma explanação precisa da narrativa porque:

[...] expor a trama é empobrecer o romance: trata-se da loucura que se abate sobre um casal, Madalena e Pedro, após a chegada da nova empregada, Emanuela, que, aparentemente, acabará disputada por Pedro e pelo cunhado, Bernardo. O aparecimento da sogra de Madalena, Adélia, amplia a vertigem. Mas o que importa mesmo é a sensação de que “estamos envolvidos pelas trevas mais densas – a realidade não é a realidade – premidos num subsolo, nós não podemos ver senão de um modo arbitrário e confuso” (RUFFATO apud CARDOSO, 2003).

Conforme Ruffato observou acertadamente é Emanuela o pivô da crise do casal, Pedro e Madalena. Ela tem a capacidade de despertar “o outro” em Pedro. Este que, sendo ele mesmo, já era por si só estranho. A menina também desperta algo diferente em Bernardo, cunhado de Pedro.

A trama destes relacionamentos é muito complexa porque ambos se amam e se odeiam simultaneamente. Este é um jogo de opostos bastante característico do romance. Desta forma, Bernardo é amigo de Pedro e deseja Madalena e Emanuela, esposa e amante de Pedro. Este, por sua vez, não suporta a presença da esposa e sem ver outra alternativa pede auxílio a sua mãe, Adélia, para tentar matá-la. No mesmo círculo de sentimentos e luxúria está a mãe de Madalena e sua irmã Cida, esposa de Bernardo.

Ainda em consonância com os personagens estão os cenários onde eles habitam, lugares sombrios completamente despaisados e sem reflexo de vida saudável. . Neste aspecto particularmente se opera uma grande redução em relação aos livros anteriores a este. Enquanto em *Maleita* e *Salgueiro* o cenário, em toda a sua amplitude, tem uma importância fundamental na trama, neste terceiro romance ele passa a uma importância secundária e, portanto, menor. Isto esclarece e confirma a experimentação do autor: ele passa pela região de Pirapora, registrando os detalhes da empresa de Joaquim, depois parte para o grande morro do Salgueiro, no Rio de Janeiro, para finalmente se desprender dos locais “reais” de enunciação e concentrar-se em outros focos, mais afinados como suas preferências literárias, ou seja, com uma escrita mais intimista e voltada para uma temática mais densa e complexa.

Em síntese, este é o emaranhado complicado que se ergue ao longo das páginas de *A luz no subsolo*. Nele, personagens e ambiente se unem para edificarem uma narrativa misteriosa e “estranha”, conforme o classificou Mário de Andrade ao tentar atenuar o julgamento transcrito anteriormente. Deve-se acrescentar que os seres que habitam os muros deste romance são sempre tomados por sensações, sentimentos e rompantes, os quais exercem grande influência na prática de suas ações. São pessoas dadas à prática constante de reflexão: eles se estudam, se analisam e percebem as mínimas alterações em seu espírito. Assim, não é de forma inconsciente que vivem em seu devaneio diário, mas como seres conscientes de sua miséria humana.

Pode-se contrapor ao narrador de *Maleita* ao deste romance porque este primeiro livro se escreve sob o simulacro de uma escrita de si, de uma lembrança, o que significa que o narrador-personagem reflete sobre aquilo que aconteceu no passado. No entanto, a narrativa não chega a elaborar uma reflexão *in loco*, ou seja, ela se passa distante dos fatos, não no momento em que eles ocorrem. Desta forma, as reflexões do narrador de *Maleita* se distanciam dos fatos, diferente das dos personagens de *A luz no subsolo*, as quais edificam a narrativa, sendo, portanto, parte essencial do texto, surgindo como novos fatos, como acréscimos ainda palpitantes ao longo do romance.

A própria estruturação do livro difere dos demais. Enquanto *Maleita* e *Salgueiro* são narrativas de ação, esta é uma história onde os fatos não têm uma importância particular. Aqui é notória a redução do cenário, bem como a redução da ação, ambas pontuando acentuadamente as mudanças ocorridas ao longo da trajetória do escritor.

As ações presentes no livro em questão, quando acontecem, fomentam os pensamentos, as lembranças, os remorsos e as crises destas figuras estranhas. A redução espaço-ação é uma escolha, uma seleção fruto de experiência, é um valor que ele constrói, abandonando a experiência anterior de espaço-ação, presente tanto em *Maleita* quanto em *Salgueiro*.

Assim como há um trabalho com a linguagem, de adaptação da fala dos personagens ao seu contexto, nos dois primeiros livros, há, portanto, neste terceiro uma dedicação a ela, diferenciada, no entanto. Os parágrafos são longos, as falas (pensamentos e idéias) costumam vir entrecortados por hífen, e todo o vocabulário parece ostentar todos os elementos-chave da trama.

5. CONCLUSÃO

Dos questionamentos propostos ao longo desta pesquisa muitos não se fecharam, apenas funcionaram como um esboço, como uma articulação ainda imatura de questões que estão por vir e que, certamente, serão discutidas por outros estudiosos da prosa cardosiana.

De fato, não foi intenção fechar pensamentos, mas levantar hipóteses a fim de contribuir para estudos contemporâneos sobre Lúcio Cardoso. Todavia, não se pode dizer que tudo o que foi analisado deixou apenas vestígios. Algumas teses foram descartadas, como, por exemplo, a crença de que Cardoso jamais teria trabalhado dentro da vertente regionalista em voga na década de 30. Outras teses, por sua vez, sofreram o processo de metamorfose que lhes foi necessário; transformaram-se, pois, de hipóteses a teses, o que contribuiu significativamente para o desenvolvimento deste trabalho, o qual, como qualquer outro, deixou que germinassem tanto boas sementes, quanto algumas ervas daninhas que terão que ser arrancadas posteriormente.

Ao longo do desenvolvimento dos capítulos novos questionamentos foram surgindo. Entretanto, a tese central do trabalho pôde ser, na medida do possível, confirmada.

No capítulo I pôde-se analisar o primeiro romance do autor e tratá-lo com rigor, enfatizando sua importância no conjunto de obra cardosiana. Efetuou-se, portanto, uma dívida antiga para com tal narrativa, observada, geralmente, como mais um texto característico da década de 30, dando ênfase ao “regionalismo às avessas” incorporado ao romance, bem como ao bordejamento que o autor faz com o processo de colonização.

Os capítulos II e III têm uma relevância secundária ao longo do trabalho. Servem, no entanto, para comprovar as hipóteses levantadas anteriormente e reatar alguns pontos importantes. A partir destes capítulos confirma-se a hipótese do laboratório ficcional do escritor, bem como seu constante trabalho de reestruturação e melhoria de suas criações.

Além disso, o terceiro capítulo atua oportunamente como fechamento da pesquisa, pois aborda o terceiro romance do escritor, o qual rompe significativamente

com sua produção anterior. Este romance é bastante estudado pela crítica literária e, exatamente por isso, é apresentado aqui apenas como consequência da elaboração dos dois primeiros romances do autor.

6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALENCAR, José de. **O Sertanejo**. Ed. Ática. São Paulo, 3º ed., 1982.

ALMEIDA, José Maurício Gomes de. **A tradição regionalista do romance brasileiro (1857 – 1945)**. – Rio de Janeiro: Achiamé, 1980.

AMADO, Jorge. **Terras do Sem Fim**. 21ª ed. Livraria Martins. São Paulo, 1968.

ANDERSON, Benedict. **Nação e consciência nacional**. Trad. Lólio Lourenço de Oliveira. São Paulo: Ática, 1989.

BARROS, Fernando Monteiro. (UERJ) A poética de Lúcio Cardoso: O catolicismo e a transgressão. Disponível em www.filologia.org/oletraas/8/12/02 htm.534 h. Acesso em setembro de 2006.

BEDRAN, Ângela Maria. A paixão segundo Lúcio Cardoso. In: BRANCO, Lúcia Castello (org) **Lúcio Cardoso: a travessia da escrita**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

_____ **Nacos do Real – a Paixão da Escrita em Lúcio Cardoso e Clarice Lispector**. Belo Horizonte, 2000. 125 p. Dissertação/ Mestrado em Letras – Estudos Literários – Faculdade de Letras, UFMG.

BENJAMIM, Walter. O Narrador: Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: **Obras Escolhidas: Magia e Técnica. Arte e Política**. Ed. Brasiliense, 1986.

BOSI, Alfredo. “Lúcio Cardoso”. In: _____ **Um Grande Folhetim Tumultuosamente Filosófico**. In: CARDOSO, Lúcio. Crônica da casa Assassinada...

BRANCO, Lúcia Castello & BRANDAO, Ruth S. “O corpo dilacerado da memória”. In: **Literaterras – as Bordas do corpo Literário**. São Paulo, Annablume, 1995, pp. 148 – 160.

BRANCO, Lúcia Castello. "O Discurso da Morte Encenada." In: _____. **Mulher ao Pé da Letra: a Personagem feminina na literatura**, Prefácio de Eneida Maria de Souza. Belo Horizonte, Ed. UFMG, Secretaria Municipal de Cultura, 1993, pp. 223 – 292.

_____(org). **Lúcio Cardoso: a travessia da escrita**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

_____ "A Crise da Representação". In: _____ **A força da Letra: Estilo Escrita Representação**".

BRANCO, Lúcia Castello & Brandão, Ruth Silviano, org. Belo Horizonte, Ed. UFMG, Pós – Literatura FALE/ UFMG, 2000, pp. 150-157.

CAMARA, Isabel. "(Apresentação)". In: CARDOSO, Lúcio. **A Luz no subsolo**. 2 ed. Rio de Janeiro, Expressão e cultura, 1971, contracapa.

CANDIDO, Antônio. **A Educação pela Noite e Outros ensaios**. São Paulo, Ática, 1987.

_____ *Literatura e Subdesenvolvimento*. In *A educação pela noite e outros ensaios*. 3ª edição, São Paulo: Ática, 2000.

_____ De cortiço a Cortiço. In **O Discurso e a cidade**. SP. Duas Cidades, 1993.

_____ "Literatura e Cultura de 1900 a 1945". In **Literatura e Sociedade**. 8º ed. São Paulo. T. A. Queiroz 2000. Pubifolha, 2000.

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

_____ **Crônica da Casa Assassinada**. Rio de Janeiro: Ediouro, [s/d]

_____ **Crônica da casa assassinada**. Ed. Crítica coord. Por Mário Corelli. Espana, Archivos/ CSIC, 1991, pp. XXVII – XXXVII. 1 – 618; e 645 – 655.

_____ **Diário Completo**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970.

_____ **Maleita**. Edições Cruzeiro, Rio de Janeiro, 1953.

_____ **Salgueiro**. 2ª edição, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984

CARDOSO, Maria Helena. **Por onde andou meu coração**. Ilustração de Heloísa Faria. Rio de Janeiro, INL, José Olympio, 1974. (romance adaptado pela autora)

CORCI, Danilo. **Maleita e a teoria das sombras**. In Revista Carcasse, disponível no site: [www.carcasse.com/revista/ninhada-de-coppelius/lucio-cardoso/index](http://www.carcasse.com/revista/ninhada-de-coppelius/lucio-cardoso/index.php) x php –22k. Acesso em agosto de 2007.

CARRIZO, Silvina. *A nova consciência regional*. In *Uma nova consciência regional: Apontamentos para um diálogo possível*. Tese de doutorado. Rio de Janeiro: Universidade Federal Fluminense, janeiro de 2004.

COUTINHO, Afrânio. *Lúcio Cardoso*. In *A literatura no Brasil: Era Modernista*. São Paulo: Editora Global, 1999, volume 5 – parte 2 – estilos de época, p.445-457.

FIGUEIREDO, Joana Bosak de. **Barbosa Lessa: Um erudito da cultura popular**.

GIRON, Luís Antonio. **Primeiras pinceladas de Lúcio Cardoso**. In Revista Entrelivros, p. 69-70, Ano I, nº 1, maio de 2005.

GUIMARÃES, Júlio Castanõn. “Nota filológica. Procedimentos de edição.” “Estabelecimento do Texto;” e “Alguns Procedimentos na Produção do Texto”. In: **_Crônica da casa assassinada**. Ed. Crítica coord. Por Mário Corelli. Espana, Archivos/CSIC, 1991, pp. XXVII – XXXVII. 1 – 618; e 645 – 655.

HATOUM, Miltom. (Apresentação e orelha) IN.: . **A Luz no Subsolo**. 2003.

JAMES, Henry. **A arte da ficção**. Trad. Daniel Piza. São Paulo: Editora Imaginária, 1995.

“JULGAMENTO da Crítica Brasileira sobre a obra de Lúcio Cardoso”. In, CARDOSO, Lúcio. **Diário completo**. Rio de Janeiro, José Olympio, 1970, pp. XII – XIII.

LAFETÁ, João Luiz. **1930: A Crítica e o Modernismo**. São Paulo: Duas Cidades, 2000.

LIPPI, Lúcia. As Raízes da Ordem: Os intelectuais, a cultura e o Estado. In **A Revolução de 30**. Seminário Internacional. Ed. Da Universidade de Brasília. 1982.

MARTINS, Maria Terezinha. **Luz e Sombra em Lúcio Cardoso**. Pref. (orelhas) de Gilberto Mendonça Teles. Goiânia, UFG/ CECRAF, 1997.

MENNA-BARRETO, Eneida Marcha Weigert. **Luiz Antônio de Assis Brasil, um autor regionalista**. In X congresso da Associação Brasileira de Literatura Comparada – ABRALIC. Lugares dos discursos. 2006, Rio de Janeiro, RJ.

MOTA, Carlos Guilherme. **Ideologia da Cultura Brasileira 1933-1974**. Ática: 9º ed. São Paulo, 1994.

MURICY (orelha). In CARDOSO, Lúcio. **A Luz no Subsolo**. Rio de Janeiro: Editora Expressão e Cultura, 1971.

NASCIMENTO, Evandro. “**Crônica de um Crime Anunciado**”. Hipótese – Revista de Estudos Literários, Universidade Federal de Juiz de Fora, MG, Vol.5, n.1 pp. 49 – 64, jan. – jun. - 2001.

OLIVEIRA, Denise Vallerius de. **Regionalismo: permanência e Renovação**. In X congresso da Associação Brasileira de Literatura Comparada – ABRALIC. Lugares dos discursos. 2006, Rio de Janeiro, RJ.

PIGLIA, Ricardo. **O Laboratório do Escritor**. Trad. Josely Vianna Baptista. São Paulo: Ed. Iluminuras, 1994.

PIRES, Antônia Cristina de Alencar. “A Voragem da escrita: Considerações sobre o Diário de Lúcio Cardoso.” In BRANDÃO, Ruth Silviano (org.). **Lúcio Cardoso: A travessia da escrita**. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

PORTELLA, Eduardo. “A Linguagem Prometida”. In Cardoso, Lúcio. **Crônica da Casa assassinada Crônica da casa assassinada**. Ed. Crítica coord. Por Mário Corelli. Espana, Archivos/ CSIC, 1991, pp. XXVII – XXXVII. 1 – 618; e 645 – 655.

QUEIROZ, Rachel de. **O Quinze**. 74º ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.

_____ **João Miguel**. 6º ed. José Olympio, Rio de Janeiro, 1973.

REGO, José Lins. **Menino de engenho**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.

RIBEIRO, Ésio Macedo. **O Riso escuro, ou, O pavão de luto: um percurso pela poesia de Lúcia Cardoso**. Bibliografia anotada (1934-2005) São Paulo: Nankin: Edusp, 2006.

RIBEIRO, Júlio. **A Carne**. Editora Três corações. São Paulo: 1973.

RUFFATO, Luiz. “[Quando, em 1936, Lúcio Cardoso]”. In: CARDOSO, Lúcio. **A Luz no subsolo**. 3ª ed. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2003, orelhas.

SAID, Edward. Territórios sobrepostos: histórias entrelaçadas. In *Cultura e Imperialismo*. Tradução Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. **Uma literatura nos trópicos**. São Paulo: Perspectiva, 1978. p.11-28.

_____ **Nas malhas da letra: ensaios**. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

SANTOS, Cássia dos. **Polêmica e Controvérsia em Lúcio Cardoso**. Prefácio de Vilma Áreas. Campinas, SP, Mercado de Letras, São Paulo, Fapesp, 2001.

SANTOS, Hamilton dos. **Lúcio Cardoso: nem leviano nem grave**. Brasiliense: São Paulo: s/d.

SANTOS, Odirlei Costa dos. **Retratos do Mal (-) Estar no Diário Completo, de Lúcio Cardoso** – Juiz de Fora, 2005. 97 p. Dissertação (Mestrado em Letras - Teoria da Literatura) – UFJF.

SARTO, Beatriz. “Um olhar Político: Em Defesa do Partidarismo na arte”: IN **Paisagens Imaginárias: Intelectuais, Arte e Meios de Comunicação**. Trad. Rúbia Prates e Sérgio Molina – São Paulo: Ed da Universidade de São Paulo, 1997.

SILVINO BRANDAO, Ruth (org.). *Lúcio Cardoso: A travessia da escrita*: Belo Horizonte: UFMG, 1998.

SORA, Gustavo. **Livraria Schmidt: Literatura e Política**. Novos Estudos. Cebrap. Nov. 2001. p 131-145.

TÁVORA, Franklin. **O Cabeleira**. Ed. Três São Paulo, 1973.

VILELA, Andréia. “A Liturgia das Cores de uma obra Profana”. In: BRANDÃO, Ruth Silvano (org.). *Lúcio Cardoso: A travessia da escrita*: Belo Horizonte: UFMG, 1998.