

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS – UNIMONTES
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS – CCH
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS/ ESTUDOS LITERÁRIOS

MARINA COUTO RIBEIRO

A ESCRITA MONSTRUOSA DE LÚCIO CARDOSO. UMA LEITURA DA
TRILOGIA *O MUNDO SEM DEUS*

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS

MONTES CLAROS

NOVEMBRO/2020

MARINA COUTO RIBEIRO

A escrita monstruosa de Lúcio Cardoso. Uma leitura da trilogia *O mundo sem deus*

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, da Universidade Estadual de Montes Claros, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras – Estudos Literários.

Área de concentração: Literatura Brasileira

Linha de Pesquisa: Literatura de Minas Gerais

Orientador: Dra. Ivana Ferrante Rebello

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS

MONTES CLAROS

NOVEMBRO/2020

À Eva Cunegundes, minha “pequena Eva”.

AGRADECIMENTOS

“Passageiros da voz alheia somos nós, leitores, que escrevemos e tentamos nos reconhecer nos textos-espelhos em que nos debruçamos”
Ruth Silviano Brandão

Ruth Silviano Brandão, em seu livro *A vida Escrita*, diz que nós “somos passageiros das vozes alheias e que, como tal, nos apropriamos da parte do outro para nos tornar quem somos”. É assim que me sinto ao fim dessa jornada tão densa e deliciosa que foi o meu mestrado: um ecoar de vozes distintas que me formam.

Como não ser perpassada, tocada e transformada por todas as discussões que tecemos em aulas, em seminários, no mercado ou durante nosso “Dedo de prosa” regado a muitas risadas, músicas, álcool e poesia? Por isso, começo aqui agradecendo a meus colegas e amigos que, na nossa “Mundiça”, tornaram tudo mais leve e que transformaram meu jeito de ser e de ver o mundo. Eu amo vocês!

À Ivana Ferrante Rebello, mais que orientadora, uma inspiração. Sem você, eu seria apenas uma “polvinha” tentando segurar o mundo com meus vários tentáculos! A Fábio Figueiredo Camargo, meu amigo e eterno (des)orientador, foi com você que iniciei minha vida de pesquisadora. A todos os professores do Mestrado, por serem, além de grandes mestres, exemplos de que a Literatura nos torna humanos.

A meus pais, meu alicerce e porto seguro, por sempre me apoiarem em tudo e me ensinarem o que é amor e o que é ser família. A Aninha e Paulinho, meus “rimãos”, por sempre acreditarem em mim. À Tinoquinha, meu exemplo de amor e a avó mais linda do mundo. A Luíza, Thaís, Ricardinho e todos os tios e primos, por sempre me incentivarem em meus projetos. Aos meus amigos, principalmente Diego e Lorena, vocês são os melhores! À Mariana, meu amor, por ler milhões de vezes os meus textos e ser a melhor companheira em tudo. Sem você, nada disso seria possível.

A todos vocês, que me tornam quem sou, meu muito obrigada!

RESUMO

A escrita cardosiana é marcada fortemente pela relação que Lúcio Cardoso estabelece com seu pai. É a ausência que delimita essa relação, por isso, a busca por uma origem a partir da figura paterna pode ser considerada um dos motivos para a sua criação literária, já que as obras do autor apresentam um caráter sombrio — denominado por nós de *escrita monstruosa* — que se constitui por meio das paisagens e sombras que compõem a *memória-ficção* de Cardoso. Dentre os signos paternos recorrentes nas obras do autor, está Minas Gerais, estado de nascimento de Lúcio Cardoso e que representa o tradicionalismo patriarcal e opressivo tão expressivo nesse território cristão. Dessa forma, este trabalho buscou demonstrar, mediante a análise das novelas *Inácio* e *O Enfeitiçado*, que compõem a trilogia *O mundo sem Deus*, como a escrita cardosiana se revela para o autor como uma forma de libertação das amarras divinas que cerceiam seus desejos e impulsos, como uma tentativa de preenchimento das ausências que o formam que, insuficiente e fugaz, escorre por sua escrita através de personagens que traduzem o excesso, a catástrofe, a passividade e o sofrimento que constituem o próprio autor. Para isso, entrecruzamos as produções artísticas de Lúcio Cardoso (as obras da trilogia e três de suas telas) e as confissões do próprio autor presentes em seu *Diário Completo*, ancorando-nos sempre nos estudos de Mario Carelli, Ruth Silviano Brandão, Andrea Vilela, Cassia dos Santos e Ésio Macedo para comprovar como a relação vida-escrita se estabelece nas obras do autor.

Palavras-Chave: *Inácio*, *O Enfeitiçado*; Lúcio Cardoso; Paternidade; Vida e Obra; Memória; Monstruosidade.

ABSTRACT

The *cardosiana* writing is strongly marked by the relationship Lúcio Cardoso established with his father. It is the absence that limits this relationship, therefore, the search for an origin from the father figure may be considered one of the reasons for his literary creation, since the author's works have a dark character - named by us "monstrous writing" - which is constituted through the landscapes and shadows that represent Cardoso's memory-fiction. Among the recurrent paternal signs in the author's works is Minas Gerais, the birth state of Lúcio Cardoso and which represents the patriarchal and oppressive traditionalism so expressive in this Christian territory. Thus, this work sought to demonstrate, through the analysis of the novels *Inácio* and *O Enfeitiçado*, that compose the trilogy *O mundo sem Deus*, how the *cardosiana* writing reveals itself to the author as a way of liberation from the divine bonds that encircle his desires and impulses, as an attempt to fill in the absences that form him, which, insufficient and fleeting, flows through his writing through characters that translate the excess, catastrophe, passivity and suffering that constitute the author himself. In order to do this, we intertwine the artistic productions of Lúcio Cardoso (the works of the trilogy and three of his canvases) and the confessions of the author himself presented in his *Diário Completo*, always anchoring ourselves in the studies of Mario Carelli, Ruth Silviano Brandão, Andrea Vilela, Cassia dos Santos and Ézio Macedo to see how the life-writing relationship is established in the author's works.

Keywords: Inácio, O Enfeitiçado; Lúcio Cardoso; Paternity; Life and work; Memory; Monstrosity.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	8
2 A MEMÓRIA INSCRITA EM LÚCIO CARDOSO.....	13
2.1 A memória -ficção em Lúcio Cardoso	33
3 A ESCRITA MONSTRUOSA EM LÚCIO CARDOSO: INÁCIO E O ENFEITIÇADO	56
3.1 A escrita monstruosa em Lúcio Cardoso.....	62
4 INÁCIO E O ENFEITIÇADO: UM MUNDO SEM DEUS — SEM PAI, SEM PÁTRIA.....	80
4.1 Pai e Encantamento	89
4.2 Horror e Pai	99
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	108
REFERÊNCIAS.....	111

1 INTRODUÇÃO

O artista está desperto, enquanto outros homens dormem.
Lúcio Cardoso

Conheci a escrita de Lúcio Cardoso durante a graduação do curso de Letras, devido a um projeto de pesquisa que estudava, em suas obras, a questão da paternidade, sob a orientação do professor Fábio Figueiredo Camargo. Foi amor à primeira vista. A cada leitura de uma obra nova, eu me sentia ainda mais envolvida e me identificava totalmente com sua escrita. Comecei a ler *Dias Perdidos* (1980), romance que me foi designado para análise no grupo de pesquisa. A escrita lenta, densa e penosa de Cardoso escancarava conflitos familiares e fazia críticas ácidas à sociedade mineira, o que aumentou ainda mais meu interesse pelas obras do autor.

O projeto de pesquisa tinha como um dos objetivos estudar a relação estabelecida entre a vida e a obra do autor. A leitura dos depoimentos de escritoras como Clarice Lispector, Rachel de Queiroz e Cecília Meireles sobre o autor aguçou-me a curiosidade em conhecê-lo. Com o auxílio da CAPES, fui ao Rio de Janeiro, na Fundação Casa de Rui Barbosa, que detém o acervo de Lúcio Cardoso. Conhecer a letra do escritor (uma caligrafia difícil de compreender), ler os manuscritos de obras acabadas e inacabadas, ver e tocar as cartas trocadas com outros escritores, tudo isso despertou-me a curiosidade de leitora e pesquisadora.

Li outras obras do autor: *Maleita* (2005), *Crônica da Casa Assassinada* (1959), *Diário Completo* (1970), até que fui presenteada com uma edição da Civilização Brasileira que reunia as novelas *Inácio*, *O enfeitado* e trechos da inacabada *Baltazar*. Foi uma leitura de um fôlego só. Na novela *Inácio*, a forma como Rogério narra seus encontros febris com Lucas Trindade e Violeta e as paisagens criadas pelo autor — ricas em imagens sensoriais — puxavam-me para dentro do livro, envolvendo-me em universo de sensações intensas e avassaladoras.

As descrições que Rogério faz de Inácio, das luzes que o circundam e de seu poder inebriante fazem o leitor criar ao redor da personagem uma espécie de atmosfera enigmática e até demoníaca. Um ídolo de cera, com rosto de boneca, roupas ridículas e um particular brilho de ódio no olhar — assim se apresenta Inácio aos olhos de Rogério e, por conseguinte, do leitor. O fim da novela, impactante e surpreendente, põe em destaque a característica de grande contador de histórias cardosiana. O narrador Rogério, após assassinar, juntamente com

seu pai Inácio, o “pulha” Lucas Trindade, revela como foi levado ao sanatório, lugar em que escreveu as memórias narradas. A mesma sensação acompanha a leitura da novela *O enfeitado*. Nela, a personagem Inácio nos convida a conhecer o diário que pretende dar ao filho Rogério e nos leva a um mundo sombrio, enfadonho e marcado pelo fracasso, em que são recorrentes as sombras, a falência humana e divina, o ódio e o mofo.

Foi difícil mediar o entusiasmo da leitora – explicitado na forma sensorial e emotiva como as cenas do livro me tocavam – com o necessário afastamento que a determinação da pesquisa exige. Edgar Morin (2007) apresenta interessante reflexão acerca da relação sujeito-objeto na pesquisa. Para ele, a dicotomia entre o sujeito que isola, define, reflete e o objeto, aquilo que é efetivamente delimitado e pesquisado, não é muito clara – sujeito e objeto estão, pelas próprias orientações do método científico, interrelacionados. A leitura dos livros de Lúcio Cardoso deixaram em mim essa confusa relação, advinda da admiração da leitora e do necessário comedimento que a investigação, o estudo e a análise me impunham.

Sob essas premissas, escolhi como objeto de estudo para o mestrado as novelas que comporiam a trilogia denominada *O mundo sem Deus*. A forma como o autor cria paisagens emotivas, densas, permeadas de efeitos de sentidos, não só em suas obras escritas, como também em suas pinturas e obras cinematográficas, sempre me intrigou, principalmente pelo fato de as paisagens não serem marcadas por elementos “claros” ou “positivos”.

Lúcio Cardoso explora os becos, as vestes extravagantes, as luzes estonteantes, os quartos obscuros, os cheiros que inebriam, as sombras, as ideias proferidas por ébrios, os barulhos da loucura, elementos que levam o leitor a uma experiência sensorial intensa. A presente pesquisa dedicou-se, primeiramente, ao estudo das imagens que compõem os livros selecionados, buscando interpretar as relações elas estabelecem com a memória e com a própria vida do autor.

A trilogia *O mundo sem Deus* foi um projeto imaginado e não concluído por Lúcio Cardoso que se iniciou em 1944, com a publicação da novela *Inácio*. Na época, Lúcio Cardoso já expunha, nos textos que foram publicados posteriormente em seu *Diário Completo* (1970), o conflito que havia entre sua fé e sua sexualidade. Católico fervoroso e homossexual declarado, ele lutava com dificuldade contra seus desejos íntimos, reprimindo-os não só em sua vida, mas na representação de seus personagens. Dessa forma, a ideia de um mundo sem Deus surgiria como uma representação do que seria uma vida sem o cerceamento e julgamento dos desejos íntimos do ser humano.

Cardoso inicia a novela apresentando a personagem Inácio como uma personagem demoníaca, com rosto de boneca de cera e lampejos de ódio nos olhos. A trilogia tem continuidade em 1954, quando o escritor mineiro publica *O enfeitado* e nos dá a possibilidade de conhecer a mesma história por outro ponto de vista: Inácio, já velho, é quem tem a voz enunciativa. A continuidade seria com a novela Baltazar, no entanto, ela nunca foi terminada, permanecendo inédita (exceto por alguns fragmentos que foram publicados pela editora Civilização Brasileira).

Outra proposta desta pesquisa foi analisar os livros supracitados de forma a perceber como a memória assume o papel de matéria prima nas produções cardosianas e como essa matéria a que chamo de “memória-ficção” apresenta aspectos monstruosos nesses textos.

Além disso, procurei enfatizar como a autoficção de Lúcio Cardoso se faz no entrecruzamento da literatura com a vida, pois acredito haver entre ambas uma ideia de continuidade e não de causa e consequência, visto que sua escrita consiste em uma contínua reinvenção daquilo que ele mesmo viveu, uma mistura entre o real e o imaginário.

Trata-se de uma pesquisa de natureza bibliográfica e crítica e analítica, que, a partir da leitura e análise das novelas indicadas como corpus do trabalho e de teorias críticas que forneceram suporte para a confirmação das hipóteses, dividiu-se em três capítulos.

No primeiro capítulo, intitulado “A memória inscrita em Lúcio Cardoso”, foi analisado como as imagens sensoriais da memória do autor se inscrevem em sua narrativa, tornando suas obras fruto do que denominei de *memória-ficção*. Neste capítulo, busquei ancorar minhas hipóteses em análises de críticos sobre a memória, como Jeanne Marie Gagnebin e Márcio Seligman-Silva para, juntamente com as leituras de cartas escritas por Lúcio Cardoso, de confissões presentes em seus diários e de críticos especialistas nas obras cardosianas — como Mario Carelli, Ruth Silviano Brandão, Andrea Vilela e Ésio Macedo —, poder apontá-la [a memória] como matéria prima para a criação do autor.

Procurei redimensionar o conceito de memória e de ficção por meio das definições deixadas pelo próprio Lúcio Cardoso, chegando, assim, ao conceito de memória-ficção, nome que dei às características singulares que constituem a memória inscrita nas obras do autor e que, na perspectiva adotada nesta pesquisa, são compostas de impressões sensoriais e imagens mnêmicas que recriam paisagens e, por meio delas, reconstroem o próprio sujeito.

Para comprovar a existência dessa *memória-ficção*, além das teorias citadas acima, embasei meus questionamentos em análises das obras do autor, tanto as obras escritas quanto uma de suas telas.

No segundo capítulo, intitulado “A escrita monstruosa em Lúcio Cardoso: *Inácio e O enfeitado*”, discuti sobre os conceitos de monstruosidade, ancorando-me em teóricos como Julio Jeha e José Gil, a fim de os ressignificar — por meio dos conceitos dados pelo próprio Lúcio Cardoso em seus diários e em suas obras— e apontar a relação entre as imagens da *memória-ficção* discutida no primeiro capítulo e o caráter monstruoso da escrita cardosiana. Discuto, neste capítulo, por que considero a escrita de Lúcio Cardoso uma escrita monstruosa. O termo *escrita monstruosa*, surgido durante os estudos e inspirado pelas leituras que fiz da ficção cardosiana, com a ideia de *memória-ficção*, especialmente as novelas escolhidas para esta pesquisa — *Inácio e O enfeitado* — representa uma escrita que se constitui como um instrumento de libertação de si mesmo, uma escrita que se debate entre as amarras e padrões moralizantes impostos pela realidade a que Lúcio Cardoso foi apresentado desde a infância.

No terceiro capítulo, intitulado “*Inácio e O Enfeitado: A tentativa de um Mundo Sem Deus — Sem Pai, sem Pátria*”, busquei analisar as amarras presentes na vida de Lúcio Cardoso que o fazem buscar essa libertação de si mesmo e como elas acabam por dar às personagens, às paisagens das novelas supracitadas e às produções artísticas de Lúcio Cardoso como um todo um caráter monstruoso, grotesco e, muitas vezes, demoníaco. Para isso, aprofundi-me na análise da relação entre a vida e a obra do autor e pude perceber que a relação que Lúcio Cardoso estabelece com seu pai é um fator determinante em suas obras, podendo ser considerado um dos motivos para a sua criação literária. Assim, este capítulo ocupa-se das representações do pai ou da falta dele nas narrativas selecionadas, privilegiando a representação do *pai-Deus*, tendo em vista a relação conflituosa que o autor estabelece com o catolicismo e como isso influencia a narrativa tensa e dorida de Cardoso. Para analisar como esses textos ficcionais tecem pais perdidos, ou personagens que vivem sempre da busca para recuperar, de alguma forma, esse lugar da origem, utilizo as discussões acerca da paternidade feitas pelos críticos especialistas em Lúcio Cardoso, como Fábio Figueiredo Camargo, Mario Carelli, Ruth Silviano Brandão, Andrea Vilela e Ésio Macedo.

Mediada pelas leituras da fortuna crítica sobre o autor e de sua obra ficcional, discuto o fato de que a escrita cardosiana é marcada fortemente pela relação que Lúcio Cardoso estabelece com seu pai, destacando a busca por uma origem a partir da figura paterna como um dos motivos para a sua criação literária, principalmente por, dentre os signos paternos recorrentes nas obras do autor, estar a imagem do deus cristão, o qual representa o tradicionalismo patriarcal e opressivo tão expressivo no território mineiro (estado de origem de Lúcio Cardoso).

Por fim, esta pesquisa tem o objetivo de demonstrar, a partir da análise de algumas obras do autor, em especial, as novelas *Inácio* e *O Enfeitiçado*, que compõem a trilogia *O mundo sem Deus*, como a *memória-ficção* e a *escrita-mostruosa* cardosianas funcionam como uma tentativa de o escritor se reafirmar na sociedade a partir da libertação de si mesmo por meio da destruição de um dos signos paternos que mais atormentaram a sua existência: o Deus Cristão.

É importante ressaltar que as novelas cardosianas escolhidas como objetos deste trabalho possuem, predominantemente, um discurso sensorial, em que as paisagens são repletas de elementos que despertam no leitor sensações diversas. Por isso, optei por não seccionar algumas citações que, embora tenham ficado extensas no corpo do texto, são importantes para análise das representações monstruosas das obras cardosianas.

Finalmente, reitero que esta pesquisa, iniciada na graduação, não se dá por concluída, ainda que tenha que ter sido finalizada. O escritor Lucio Cardoso, com sua escrita densa, sombria, e sua técnica peculiar de prosador, demanda mais estudos no campo da literatura brasileira. Em seu *Diário Completo*, ele confessa que “Jamais perdoariam o excesso, e o excesso é o elemento primordial que nos compõe”. Essa humanidade por vezes aterradora, submetida a leis inflexíveis e a mordanças, encontra na arte, seu lugar de fala. Envolvida pelo prazer de uma narrativa tecida sobre excessos, não consegui afastar-me totalmente do objeto. Às vezes, neste trabalho, a ele me misturo. Como leitora e pesquisadora, confesso aqui meu excesso.

2 A MEMÓRIA INSCRITA EM LÚCIO CARDOSO

Sim, meus senhores, eu acredito no romance! Mas acredito apenas naquele que é feito com o sangue e não com o cérebro unicamente ou com caderninho de notas... mas com o desespero e a alma doente de seu autor. Aquele que foi criado com as vísceras, com os ossos, com o corpo inteiro. Aquele que foi feito como que se escarra sangue contra a vontade e como quem lança à face dos homens uma blasfêmia¹.
Lúcio Cardoso

Enveredar-se pelo abismo de si mesmo não é tarefa fácil, principalmente quando se trata de deixar vir à tona assuntos obscuros, que deixam transparecer certo desequilíbrio e inquietação perante o mundo, como as paixões e a tragédia humanas. Nesse viés, a arte pode funcionar como uma válvula de escape, uma forma de redesenhar (com)textos, ou até mesmo como um possível caminho para a recriação de si, sendo, muitas vezes, uma forma de o autor reafirmar ou recriar sua própria identidade. Quando isso acontece, é possível estabelecer relações entre a vida e a obra de determinado autor, o que nos permite perceber não uma simples relação de causa e consequência entre o que se viveu (ou se quis viver) e o que se criou, mas uma relação de continuidade, na qual o autor se inscreve em suas obras, transformando-as em um arsenal de várias versões de si mesmo.

Assim se tece toda a obra de Lúcio Cardoso, um artista complexo, que foi romancista, cronista, roteirista, cineasta, dramaturgo, tradutor, ensaísta, artista plástico e poeta. Também foi um ficcionista que, simultaneamente, fez uso de diversos recursos narrativos, como diários, cartas, confissões, poesia, depoimentos. A presença de textos do autor (ficcionais ou não) com forte impressão biográfica orienta este trabalho para a percepção de que, de forma explícita ou esteticamente trabalhada, Lúcio Cardoso utiliza a memória como um dos mais fortes constituintes de sua literatura.

Na ficção, personagens, lugares, acontecimentos trazem projeções da vida do autor, na cidade interiorana em que nasceu, ainda que tais projeções apareçam sob a forma de metáforas, pequenos sinais, recriações de traumas, sensações e percepções, permitindo-nos adotar, conforme discutirei ao longo deste trabalho, a ideia de que sua escrita alimenta-se continuamente de si mesmo e pode ser percebida como uma reinvenção da memória.

Nascido em Curvelo, no interior de Minas Gerais, no ano de 1912, Lúcio Cardoso teve sua infância marcada pelas tardes de Minas Gerais (tardes que, posteriormente, ganharão

¹ Frase que inicia o documentário “Lúcio Cardoso: inventor de totalidades existenciais”, publicado em 1993. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=e99LAPNzJvQ>. Acesso em: 16 set. 2019

cores e tintas em suas telas e livros), pelas novenas e festas religiosas — comuns ao tradicionalismo mineiro — e pela presença de uma família que, estruturada em um modelo tradicional, tinha como patriarca um “andarilho, fundador de cidades, com três anos de engenharia e o espírito de aventura (CARDOSO, 1970, p. vi)²”. Tais elementos marcam de maneira decisiva a vida do autor e perpassam por toda a sua produção, criando representações pitorescas que encantaram e ainda encantam a crítica literária brasileira. Nesse aspecto, destacam-se os trabalhos de Mario Carelli, Écio Macedo Ribeiro, Ruth Silviano Brandão, Cássia dos Santos, Andréa Vilela, Fábio Figueiredo Camargo e outros pesquisadores que, a partir de sua fortuna crítica, tornaram mais fácil o caminho da interpretação e análise das obras do autor.

Os autores supracitados aproximaram a vida de Lúcio Cardoso a suas obras, destacando, de diferentes formas, como a memória atua, como fundo e forma, na construção da escrita de Cardoso. Porém, a crítica ainda não se atentou para um aspecto que elegemos como determinante na presente pesquisa: a representação da memória, por meio de imagens monstruosas, nos livros do escritor mineiro³.

Mario Carelli, por exemplo, faz um levantamento da vida e da obra do autor. Em seu livro *Corcel de Fogo — Vida e obra de Lúcio Cardoso* (1988), apresenta-nos uma análise sobre toda a produção artística cardosiana, no entanto, conquanto apresente um ensaio sobre a fase satânica de Cardoso, não a aprofunda no caráter monstruoso de sua *escrita-memória*.

Ruth Silviano Brandão, em seu livro *A vida escrita* (2006), apresenta um trabalho fundamental acerca da escrita de Lúcio Cardoso como uma continuidade de sua própria vivência, aproximando suas obras das memórias do autor e da relação que ele estabeleceu com o mundo. Embora trate da memória, Brandão também não menciona o caráter híbrido e monstruoso das reminiscências de Lúcio Cardoso como matéria prima para sua escrita, circunscrevendo-se à relação estabelecida entre a vida e a obra do autor.

Fábio Figueiredo Camargo, em seus estudos, estabelece entre a ficção produzida por Cardoso e sua vivência uma relação de continuidade, com destaque para a relação de Joaquim Lúcio Cardoso Filho com seu pai, Joaquim Lúcio Cardoso. Camargo demonstra, em suas reflexões, como a ausência paterna – ausência/ presença, já que, como ressalta Camargo, a imagem do pai sobressai desde o próprio nome – pode ter sido um impulso para a criação

² Trata-se das notas da Livraria José Olympio Editôra, no Diário Completo de Lúcio Cardoso; página enumerada pela editora com o número romano vi.

³ Paula Franciele de Sousa, em *A manifestação do grotesco nos romances de Lúcio Cardoso* (2013), aproxima-se do tópico que desenvolverei no presente trabalho.

literária do autor. Essas leituras, fundamentais para a discussão que aqui apresento, não mencionam as figuras monstruosas da memória do autor, como pretendemos desenvolver. É importante, então, ressaltar, a princípio, em que consistem essas figurações monstruosas de que vamos nos valer para desenvolver este trabalho e a que tipo de monstruosidade nos referimos para desenvolver nossa perspectiva de análise.

Esta leitura utiliza o termo monstruosidade/monstro como algo que guarda em si uma ambiguidade, uma dualidade, confundindo, em sua própria representação, fronteiras diversas que delimitam o que é aceitável ou não na sociedade. Partindo desse pressuposto, acreditamos haver, nas obras cardosianas, um desejo de transcender essas barreiras sociais a partir de uma ideia de libertação que, na vida real, pareceria impossível, pois se embasaria em um tipo de liberdade que consiste em aceitar os próprios aspectos monstruosos, dando, para isso, vazão aos impulsos íntimos, aos desejos mais obscuros da alma humana.

Assim, a produção artística de Lúcio Cardoso funcionaria como uma tentativa de representar esses impulsos a fim de alcançar essa noção de liberdade, uma vez que tal produção (e aqui faço referência às muitas modalidades e gêneros textuais, além dos seus desenhos e pinturas) é marcada por histórias que desnudam o ser humano, deixando explícito um universo governado de paixões, universo esse tão bem representados pelas paisagens descritas em textos, como *Crônica da Casa Assassinada*, *O enfeitado*, *Inácio*, *O viajante*, entre outros. As imagens monstruosas são, então, decorrentes dessa representação de impulsos íntimos, os quais acreditamos serem fruto das imagens sensoriais da memória do autor.

Nas diversas fontes pesquisadas sobre a obra do escritor mineiro, poucos trabalhos tratam do tema das imagens monstruosas da memória representada em seus romances. É certo que inúmeras teses e dissertações, bem como diversos artigos publicados sobre a obra do autor discorrem sobre a questão, mas nenhum levou o trabalho a fundo, espraiando-se por outras questões da obra do autor curvelano. Por isso, falaremos, neste capítulo, sobre a memória como matéria prima da obra cardosiana e, no segundo capítulo, analisaremos a fundo as imagens monstruosas que constituem essas memórias.

Fato é que se percebe, nas obras cardosianas, a busca de uma origem ou a tentativa de recuperar, em seus textos, algo do que foi perdido no passado. Nesse processo, a memória é fundamental para essa busca e, como é falha e, muitas vezes, preenchida por meio da tentativa de suturar as lacunas, possui muito de ficcional, o que torna o lugar da origem um mundo fictício, envolto por luzes e sombras, que será representado por meio da linguagem. Assim, escrever seria, para o autor, uma forma de remontar a vida, deixando escapar, por entre as

palavras, a imagem que ele possui dela. É a partir dessa intersecção entre vida e escrita que este trabalho busca as imagens monstruosas da memória, criadas por Lúcio Cardoso, para analisar as novelas *Inácio* e *O enfeitado*.

Nesse sentido, é também conveniente recorrer a Maurice Blanchot, em *O espaço literário* (1978), para quem “as lembranças são necessárias para serem esquecidas”. Assim sendo, esquecer e lembrar constituem duas faces de uma mesma moeda, nas quais a representação, por meio da escrita, seleciona, secciona, metaforiza ou denega fatos e imagens. Para ele, a faculdade de esquecer é um poder, pois graças a tal faculdade, podemos viver, agir, trabalhar e lembrar. Por outro lado, segundo Blanchot, o esquecimento nos escapa:

Isso não significa simplesmente que, por meio do esquecimento, uma possibilidade nos seja retirada e uma certa impotência revelada, mas que a possibilidade que é o esquecimento é o deslizamento para fora da possibilidade. Ao mesmo tempo que nos servimos do esquecimento como de um poder, o poder de esquecer nos remete ao esquecimento sem poder, ao movimento daquilo que oculta e se oculta, o próprio desvio (BLANCHOT, 1978, p. 172).

O ato mnemônico é fundamental para o comportamento narrativo. A escrita atualiza o passado, a partir do apelo lançado aos mais íntimos espaços da memória. O passado, guardado nas camadas profundas do inconsciente, pode ser deslocado, quando é submetido à instância latente da escrita.

Na escrita de Cardoso, as lembranças dolorosas aparecem sob a forma de espaços cerceados, conflitos familiares, uso de tons de penumbra, desejos recalcados. Essas lembranças, retomando o pensamento foucaultiano, são evocadas para, simultaneamente, permitirem o esquecimento. Esquecer para lembrar e lembrar para esquecer são movimentos pendulares, que, inseparáveis, conferem à letra cardosiana sentimentos aparentemente ambíguos que vão da melancolia à raiva.

A dor, nos seus livros, não encontra conforto ou respaldo num mundo criado e protegido por um ente divino. A memória dolorosa não se abriga na crença ingênua de que as criaturas (já que se fala em um criador) estão sob a guarda e a proteção do deus paternal. No universo da escrita cardosiana, no excesso dele mesmo, reverberam as faltas que ele colecionou ao longo da vida e, em maior grau, a falta de si mesmo:

Escrevo — e minha mão segue quase automaticamente as linhas do papel. Escrevo — e meu coração pulsa. Por que escrevo? Infindável é o número de vezes que já fiz essa mesma pergunta e sempre encontrei a mesma resposta. **Escrevo apenas porque alguma coisa em mim não quer morrer e grita pela sobrevivência.** Escrevo para que me escutem — quem? um ouvido anônimo e amigo perdido na distância do

tempo e das idades... — para que me escutem se morrer agora. E depois, é inútil procurar razões, **sou feito** com estes braços, estas mãos, estes olhos — e assim sendo, **cheio de vozes que só sabem exprimir através das vias brancas do papel, só consigo vislumbrar a minha realidade através da informe projeção deste mundo confuso que me habita** (CARDOSO, 1970. p. 60, grifo meu).

O movimento pendular “esquecer para lembrar e lembrar para esquecer” alimenta, então, os escritos cardosianos, trazendo para ele a esperança de ser ouvido, de ser visto, de não morrer, de não ser esquecido e, assim, ser preenchido por um ouvido atento que o livre da sensação de vazio, de solidão. O medo do esquecimento é, portanto, uma marca de suas obras, porquanto, para dominar sua inquietação, o autor tenta fixar-se, por meio da escrita, trazendo em seus traços as marcas do passado, as lembranças que o assombram ou até mesmo a glória de produzir textos que não deveriam desaparecer. Por isso mesmo é que seu sofrimento não encontra amparo em entes divinos, pois, por mais que o autor, em alguns momentos de sua vida, busque se encontrar com Deus, o encontro sempre parece ser insustentável, assim como as explicações divinas para a vida, o que gera em Lúcio um sentimento de solidão e um excesso de ausências:

E também escrevo porque me sinto sozinho. Se tudo isso não basta para justificar porque escrevo, o que basta então para justificar alguma coisa na vida? Prefiro as minhas pequenas às grandes razões, pois estas últimas quase sempre apenas justificam mistificações insustentáveis ante um exame mais detalhado. (...) **Não são os acontecimentos que fazem um diário, mas a ausência deles** (CARDOSO, 1970. p. 60, grifo meu).

É desse excesso de ausências, e não de razões grandiosas e imensuráveis, que surge a escrita cardosiana — um universo criado pelo autor que tenta suprir as faltas de sua existência e, conseqüentemente, preencher os vazios que o formam como sujeito. Assim, ao tentar se livrar desses vazios, Lúcio Cardoso os recria nas paisagens de suas obras, ou seja, tentando esquecer-se, ele relembra e inscreve suas lembranças em seus textos, assim como veremos nas novelas analisadas neste trabalho.

As novelas *Inácio* (1944) e *O Enfeitiçado* (1964) compõem, juntamente com a novela incompleta *Baltazar* (livro ainda não publicado), a trilogia *O Mundo sem Deus*; um projeto imaginado (e não concretizado) pelo autor para repensar e contestar a relação do homem com as palavras divinas. Em suas páginas, Lúcio Cardoso nos apresenta três histórias que se cruzam e se interceptam, sob a narração de uma ou outra personagem. Esse tipo de jogo narrativo, comum em outros livros do autor, como *Crônica da Casa Assassina* (1959), permite que tenhamos acesso a distintos pontos de vistas, os quais — em uma espécie de

discurso confessional — apresentam-nos a histórias diferentes, mas, ao mesmo tempo, curiosamente semelhantes.

Em *Inácio*, publicado originalmente em 1944, Lúcio Cardoso apresenta ao leitor a versão da instável personagem Rogério Palma. Um homem que, “farto de vegetar como um pequeno animal obscuro e humilde” (CARDOSO, 2006, p. 30), busca no riso uma possibilidade de sentir-se superior ao submundo de prostitutas, de alcoólatras e de assassinos que frequentam as ruas do Rio de Janeiro. Ameaçado por Lucas Trindade e transtornado pela sombra de seu pai e pelo cadáver de sua mãe, Rogério passa a procurar, na figura de seu pai Inácio, um espelho para atingir tal superioridade, no entanto, acaba em um hospício por descobrir a falência do pai.

Em *O Enfeitiçado*, publicado dez anos após *Inácio*, os papéis se trocam: a voz do narrador nos aparece em forma de um diário, aparentemente endereçado a Rogério, no qual Inácio, já velho, procura pelo filho, fazendo uma peregrinação que o leva até o Méier e à descoberta de uma cartomante e sua jovem e bela filha, Adélia.

Na última novela, *Baltazar*, incompleta, é a vez de a prostituta Marcela — um dia conhecida como Adélia — mostrar o motivo de seu ódio por Inácio. Forma-se uma rede de intrigas narrativas, cujo mistério depende de uma nova personagem: Baltazar.

Trata-se, então, de uma trilogia (ou, pelo menos, um projeto de trilogia, já que Lúcio Cardoso não chegou a publicar *Baltazar*) que se constitui por meio da narração de ações de uma mesma personagem por olhares e vozes distintas. O que une as três novelas é a personagem Inácio e o efeito que ele causa às pessoas que o cercam. Para efeito didático e ciente de que a trilogia idealizada por Cardoso é pouco conhecida pelo leitor, consideramos ser necessária uma breve paráfrase dos livros.

Em *Inácio*, o narrador Rogério Palma conta sobre os encontros que tivera com seu pai Inácio. O discurso de Rogério tem um tom alucinatório de fascínio, adoração e horror pelo pai que, desde o início da novela, é apresentado ao leitor, conforme lemos no fragmento em destaque:

Uma só ideia me habitava naquele instante: encontrar Inácio, encontrá-lo seja a que preço fosse, atirar-me nos seus braços, propor-lhe que nunca mais nos separássemos. (...) Farto já de caminhar, sentindo que tudo se confundia à minha vista, fui bater à porta de Violeta. E de repente eu o vi, tão de repente quanto das outras vezes, quando também o meu coração se resignara a perdê-lo. (...) Precipitei-me sobre ele: — Inácio! Ele sorriu, indicando-me uma cadeira: — Já o esperava. (...) Durante um minuto, contemplei-o fascinado. O calor que se desprendia dele vinha até mim e contaminava-me como uma vaga escarlate (CARDOSO, 2002, p. 133).

Vítima de uma febre repentina, o rapaz inicia a narrativa descrevendo o desgosto que nutre por seu quarto, por seus velhos livros e por sua vida medíocre. Mostrando-se enfadado de sua própria realidade, Rogério sai à busca de uma libertação da mediocridade da vida, libertação que o permita rir de tudo e de todos e que o leva a um prostíbulo, onde encontra Violeta. Rogério passa, no decorrer da narrativa, a contar para a prostituta suas intenções e ideias. Ela o percebe febril e insano, no entanto, não consegue deixar de se interessar por ele, mais especificamente, pelo olhar marcante que ele lhe dirigia, pois seus olhos a fazem lembrar-se dos olhos de Stela. Assim, Violeta começa a escutar os planos de Rogério e, ao perceber que o rapaz deseja rir de tudo e zombar do mundo, assim como fazia Inácio, tenta intervir e desencoraja Rogério, mandando-o para casa a fim de evitar que o menino chegue à loucura. Com a intervenção de Violeta, Rogério, sentindo-se tonto, volta para a pensão em que morava e lá é surpreendido pela presença de Lucas Trindade, homem que, inicialmente, deseja matá-lo, mas que, depois de vê-lo pessoalmente, agarra-se ao rapaz como quem se agarra ao último sopro de existência.

É Lucas Trindade a primeira personagem a descrever os pais de Rogério e, nessa descrição, apresenta Inácio como um demônio e Stela como uma santa, vítima das crueldades de Inácio. Para provar a Rogério que Inácio levava Stela à ruína, Lucas Trindade leva o garoto ao quarto em que mantém o corpo de Stela escondido, o que acentua ainda mais o estado alucinatorio de Rogério. Após ver a mãe morta, o narrador passa a questionar sua própria identidade e a buscar incessantemente por sua origem, o que o leva a procurar por Inácio.

O encontro com Inácio acontece, suscitando em Rogério um estado ambíguo de pavor e de admiração. Completamente inebriado e dominado pela figura do pai, Rogério passa a tentar assemelhar-se a Inácio e o elege como um ídolo de cera, capaz de levá-lo ao torpor. É em um desses momentos que Inácio convence Rogério a cometer um crime: matar Lucas Trindade. Ambos vão até o quarto em que Lucas estava hospedado e atiram. A morte é o estopim da loucura de Rogério, loucura essa que se comprova nas últimas páginas da novela, em que o narrador confessa estar escrevendo de um sanatório, no qual está internado desde que, após matar Lucas Trindade, teve uma crise de riso no trem em que partiria juntamente com seu pai Inácio.

Em *O enfeitado*, Inácio escreve um diário que pretende ser entregue a Rogério. Somos apresentados, então, a um Inácio completamente diferente daquele narrado por Rogério, pois em vez de um ídolo de cera, enigmático e de um magnetismo intenso, temos a

figura de um homem velho, vencido pelos vícios e pelo cansaço, que busca, na figura do herdeiro, uma tentativa de recompor sua mocidade.

Assim, Inácio já mostra que o que o move nessa busca não é o vínculo afetivo, mas sim a necessidade de perpetuar-se através do outro, por meio da criação de um testamento vivo, uma duplicação de si em seu filho. Procura por Rogério em todos os cantos e, quando não o encontra, resolve procurar ajuda de uma profissional, a cartomante Lina de Val Flor. Lina, tentando se aproveitar da situação financeira de Inácio, propõe a ele que, enquanto espera por notícias de seu filho, se divirta com a menina Adélia, menina que Lina de Val Flor diz criar como uma filha. A mocidade de Adélia, seus olhos azuis, seu rosto angelical e sua espontaneidade fazem com que Inácio se deixe encantar pela criança, desejando tê-la para si como uma forma de alcançar de novo a juventude perdida.

Inácio vê-se, então, enamorado por Adélia e passa a levá-la para passeios, teatros, caminhadas, até que um dia, leva-a a um bar e a convence a experimentar um pouco de sua bebida. Inicia-se, aí, o momento em que o desejo de Inácio se torna maior que sua racionalidade. O narrador-personagem embriaga a menina e a leva para seu quarto. Lá, estupra Adélia, arrepende-se, pede perdão, mas ela, vendo-o como um monstro, foge para a casa de Lina de Val Flor. Lina, que havia imposto a condição de que Inácio só poderia ter Adélia após pagar a quantia prometida, enfurece-se e manda matar Inácio por profanar sua filha e descumprir sua palavra.

A partir desses acontecimentos, Inácio passa a ser perseguido e acaba confinando-se em seu quarto e escrevendo o dito diário. Entre as confissões que apresenta ao leitor, ele narra um encontro que tivera com Rogério em um bar localizado nesses becos da cidade em que só viviam os loucos, drogados e rejeitados pela sociedade. A imagem do beco, lugar de clausura, pequeno e claustrofóbico, onde estão confinados os párias sociais, os excluídos, infelizes, derrotados ilustra as imagens de dor, repulsa e intensidade dramática na escrita cardosiana, como podemos ler no trecho selecionado:

Seria difícil imaginar lugar mais imundo: o ar engordurado e nauseabundo como que transmite às faces e aos objetos um cansaço extremo, mortal. (...) Estava longe de acreditar que pudesse ver seu rosto destacar-se em cenário de tão grande decadência. E foi dele, justamente, que vi nascer de súbito o meu olhar. (...) A cólera, a surpresa, a ameaça que li naquelas pupilas outrora familiares, impediram-me de realizar um exame mais detalhado. (...) Fitamo-nos — e na sua face de mármore eu li uma repulsa completa e definitiva, um asco cuja força jamais poderei exprimir, mas que vinha até mim como uma vaga poderosa e fria (CARDOSO, 2002, p. 224).

O olhar que Rogério dirige ao pai, neste encontro, é narrado como um olhar de repulsa, que, juntamente com a lembrança do olhar de Adélia ao chamar Inácio de monstro e com o fato de ele estar sendo perseguido e ameaçado de morte, faz com que Inácio planeje suicidar-se e descreva isso no fim de seu diário.

É com a temática do suicídio que se encerra a narrativa de *O enfeitado* e se inicia a novela incompleta *Baltazar*. No entanto, em *Baltazar*, quem pretende se matar é a personagem Marcela, nome adotado por Adélia ao se tornar prostituta. Marcela tenta matar-se para fugir de sua vida miserável, vida que acredita ter que levar devido aos traumas deixados em sua infância por Lina de Val Flor e Inácio. Marcela passa, então, a narrar os acontecimentos que a levaram a tentar suicídio e acaba por apresentar ao leitor uma nova personagem: Baltazar. No entanto, não é possível para o leitor reconhecer ou descobrir quem é Baltazar, pois a novela foi interrompida devido ao derrame que acometeu Lúcio em 1962, ficando, para nós leitores, inacabada.

As novelas acima são, como já mencionado, parte de um projeto inconcluso de Lúcio Cardoso, que se iniciou em 1944, com a publicação de Inácio. Neste projeto, o autor tenciona criar um mundo — denominado *O mundo sem Deus* — governado pelas paixões humanas em que não há espaço para cerceamentos de desejos e vontades. Correspondendo às próprias confissões que Cardoso dá em seus diários, o dito “mundo sem Deus” é fadado ao fracasso e todas as personagens protagonistas sucumbem e entram em um processo de falência.

Temáticas como estupro, loucura, violências físicas ou psíquicas e suicídio permeiam as narrativas, envolvendo o leitor em paisagens macabras e monstruosas, unindo as três novelas por meio de um encaixe bem urdido e complexo, quer seja pelo fio condutor desses temas comuns, quer seja pelos personagens, que transitam entre as histórias, deixando em cada uma delas seu desespero, sua loucura e sua falibilidade.

Ainda que o projeto não tenha sido finalizado, pois Lúcio Cardoso não chega a publicar *Baltazar*⁴, podemos, como leitores, perceber a organicidade do conjunto de novelas que, podendo ser lidas independentemente, reiteram, no conjunto, a ideia do fracasso e da morte. As novelas têm em comum o discurso memorialístico e, por trás da memória dos narradores, podemos ler o sussurro da voz de Lúcio Cardoso, que se percebe por meio da escrita febril do autor. Isso porque há, no processo de criação do escritor, um conteúdo latente que provém de suas viagens introspectivas e da forma nebulosa e sombria com que ele

⁴ O que chega às mãos do leitor são apenas fragmentos publicados, em 2002, pela editora Civilização Brasileira e organizados, juntamente com *Inácio* e *O enfeitado* por André Seffrin.

percebia a realidade que o circundava (as ruas das cidades, os crimes dos jornais, os ambientes noturnos, bares etc).

Acerca disso, em seu livro *Lúcio Cardoso*, Hamilton dos Santos, ao realizar uma entrevista hipotética com o autor, reúne depoimentos do próprio Lúcio Cardoso e, em um deles, é possível notar que Lúcio Cardoso estabelece com a personagem Inácio uma identificação que carrega desde os pesadelos da infância, como se pode perceber no excerto a seguir:

Inácio era um velho pesadelo de infância. Em muitas noites seguidas, pelo sono que não vinha, sonhei com esse singular indivíduo de casaco xadrez, flanando em ruas que eu sempre imaginava limpas e bem cuidadas. Não sei de onde me veio esta sugestão; sei apenas que a todas as impressões de crime, ele se achava misturado e que nas histórias horripilantes narradas pelos jornais, Inácio estava presente. Se disser que sonhei noites seguidas com este tipo, que via em crimes hipotéticos, sempre com a mesma roupa e a mesma atitude ostensiva, talvez não me dêem crédito. Mas, ainda que realizadas no romance, certas figuras não têm necessidade de crédito para serem reais (SANTOS, 1987, p. 59).

Como um velho pesadelo de infância, Inácio surge nas novelas em questão como um esvaziamento dos fantasmas de Lúcio e por isso a voz do autor ecoa nas memórias das personagens. Sobre isso, em sua obra *Polêmica e controvérsia em Lúcio Cardoso*, Cássia dos Santos destaca um trecho de uma carta escrita por Lúcio Cardoso e dirigida a Paulo Hecker Filho em que o autor afirma:

[*O enfeitado*] é apenas um livro com que pretendi me “esvaziar”, não das minhas experiências, que provavelmente nunca se esvaziariam assim, mas de certos fantasmas que, se ainda conservam cacôs de catolicismo, fazem-no contra minha vontade e, hélas, contra minha vigilância (SANTOS, 2001, p.183).

Há, então, um desejo — declarado pelo próprio Lúcio Cardoso — de que Inácio, o velho pesadelo de Infância, seja um canal de esvaziamento do autor, o que nos permite entender que as memórias escritas pelo narrador de *O enfeitado* carregam em si um pouco da voz do próprio Lúcio Cardoso. Além disso, é possível, ainda, traçar um paralelo entre as memórias da personagem Inácio e as memórias inscritas no *Diário Completo* de Lúcio Cardoso, obra editada e publicada pela Livraria José Olympio Editora. Paralelo que se principia nos motivos que levam os dois — Inácio e Cardoso — a escreverem suas memórias, pois, enquanto Lúcio Cardoso confessa escrever o diário por começar a envelhecer e, assim, a viver experiências importantes, Inácio, narrador de *O enfeitado*, confessa-se um velho, que,

embriagado de si mesmo e de suas experiências, sente a necessidade de exteriorizar certos fatos, ambos com o objetivo de eternizarem-se através da escrita:

Seria difícil dizer qual o motivo real que me leva a escrever este Diário (...). Creio que é simplesmente o fato de sentir que começou a viver experiências importantes (quando a idade nos chegamos e principiamos a envelhecer, quase todas as experiências são importantes, como se selecionássemos de antemão a qualidade dos fatos que vão compor a trama de nosso destino) e que **talvez um dia alguém se interesse pelo roteiro destas emoções já mortas** (CARDOSO, 1970, p. 29, grifo meu).

O trecho acima, presente no *Diário Completo* de Lúcio Cardoso demonstra uma certa ânsia do autor de ser lido, de ser interessante para alguém, mesmo que suas emoções já estejam mortas. O mesmo se percebe nas primeiras páginas da novela *O enfeitado*, momento em que Inácio reflete sobre os motivos que o levam a escrever:

Jamais pensei que pudesse chegar uma época em minha vida em que eu sentisse a necessidade de exteriorizar certos fatos. (...) Estremeço, temo o que vou escrever, minha mão se recusa. Fito longamente a sombra da lâmpada baixa que se projeta sobre o papel — o silêncio se faz extraordinariamente mais denso. E, no entanto, é preciso. **Talvez, um dia, a memória que hoje escrevo interesse a alguém** (CARDOSO, 2002, p. 151, grifo meu).

Assim como Lúcio Cardoso, a personagem Inácio busca, avidamente, alguém que se interesse por sua memória, alguém que, de certa forma, seja capaz de eternizar sua existência. Essa vontade de “perpetuar” a existência por meio da criação de uma versão de si mesmo através da qual gostaria de ser lembrado, tão presente nas obras de Lúcio Cardoso, é uma tentativa de encontrar, na memória enunciada, subsídios que sustentem uma imagem erigida por narradores que buscam reconstituírem-se e estabilizarem-se por intermédio do discurso.

É o que ocorre, por exemplo, com os narradores das obras que compõem a imaginada trilogia, pois tanto Rogério, quanto Inácio, quanto Marcela tentam narrar a mesma história sob sua própria perspectiva. Essas perspectivas nos levam a criar diferentes versões e personalidades das mesmas personagens, pois, a cada narrador, há uma percepção diferente dos fatos, o que demonstra que o discurso recriador de si mesmo é, na verdade, uma forma de recriar-se através de uma ficcionalização das próprias memórias.

Importante ressaltar que não se pode considerar as novelas selecionadas para o presente estudo como autobiográficas. São, naturalmente, narrativas ficcionais que, no entanto, não se desprendem totalmente da biografia do autor. Primeiramente, porque identificamos em toda a produção artística de Cardoso traços semelhantes, repetições de

certos sentimentos e imagens, já detectados pelo conjunto de estudiosos de sua obra, que reiteram o amargor, o pessimismo e a busca constante. E, mesmo que não consideremos a sua escrita como uma escrita da vida de Lúcio Cardoso, há inegavelmente um “eu” que grita angustiado em sua literatura.

Em *A escrita de si*, Michel Foucault (1992), referindo-se à individualização da memória, remonta à Antiguidade para analisar o que seria uma das primeiras formas de escrita de si. Tratava-se de uma escrita que possuía como material os pensamentos, as ações diárias para se evitar o mau comportamento. Assim, a escrita tomaria o lugar daquele que poderia julgar. Seria uma forma textual aproximada da confissão, que combateria o mal e propiciaria o autoconhecimento.

Serve-nos de base, ainda, o pensamento de Jacques Derrida (1971), também partilhado por Foucault, que considera impossível uma separação entre a vida e obra de um autor, embora não aceite uma visão que tenta explicar a obra por meio da biografia do autor. Foucault (1992) afirma que autor é só uma das categorias de sujeito e que este só passou a ser importante quanto se tornou passível de punição. Assim, as categorias de sujeito, de autor, de indivíduo etc. são afinítárias do trabalho de disciplina do corpo próprio e, nesse processo, a escrita da vida, mas também do corpo, todos os procedimentos de biografização, são absolutamente decisivos. Para Derrida, os discursos ocidentais trazem sempre um quê de confessionais.

Os discursos memorialísticos, conforme a crítica especializada, são uma constante nas obras de Lúcio Cardoso, tanto no que diz respeito às suas ficções quanto a respeito de seus próprios diários. Nesse contexto, é preciso pensar quais elementos da memória a levam a um lugar de predileção nas produções cardosianas e como o autor se utiliza dela para desenvolver seus escritos. Por isso, apresentaremos, a seguir, algumas reflexões sobre a memória, que nos orientarão na discussão proposta no presente capítulo.

Em seu texto *A escritura da memória: mostrar palavras e narrar imagens*, publicado na revista *Remate de Males*, no ano de 2006, o escritor Márcio Seligman-Silva faz uma releitura da definição de memória para Aristóteles — presente no tratado *De memoria et reminiscencia* — que aproxima a memória da imaginação, unindo-as a partir do caráter de arquivo de imagens, o que faria com que ambas pertencessem à mesma parte da alma (SELIGMANN-SILVA, 2012, p. 33). Assim, para o autor, a memória, no conceito de Aristóteles, seria constituída como um conjunto de imagens que são fruto das impressões sensoriais, o que a tornaria, portanto, dependente da maneira como o indivíduo não só entende

o seu entorno, como também testemunha a forma como ele se insere no mundo sensível. Dessa forma, a memória seria não somente uma representação de um passado real, mas sim de um passado sentido e imaginado, passado esse, muitas vezes, distante da realidade e da racionalidade, uma vez que, se a memória se aproxima da imaginação — já que é formada de imagens sensoriais —, ela está mais próxima da ficção e do discurso do que da própria realidade, do que da própria verdade.

Nesse viés, as reflexões propostas por Seligman-Silva servem à leitura da ficção cardosiana, pois é a partir dessa concepção de memória é que os narradores personagens criados por Lúcio Cardoso são tecidos. Também, pelo mesma linha reflexiva, entendemos como tais narradores utilizam a escrita memorialística, para expurgar seus medos e angústias e como uma tentativa de se livrarem do fracasso. Isso ocorre porque essas personagens são, em sua maioria, marcadas pela falência moral, financeira e social, o que as leva a buscar, na reprodução de suas memórias, novas representações do passado que sejam capazes de modificar sua própria condição.

É o que faz, por exemplo, a personagem Inácio, que escreve um diário para seu filho a fim de recontar sua história a partir das sensações e das imagens mnêmicas que possui da época em que era jovem e, por meio disso, tenta rejuvenescer-se e perpetuar-se na figura do filho. Ou, ainda, o que faz a personagem Rogério que, ao ver as ideias como “parcelas íntimas que brotam do nada, e no entanto sacodem a base do mundo” (CARDOSO, 2002, p. 22), passa a acreditar que ter uma ideia mais forte é desprender-se das suas próprias sensações do passado e viver independente de tudo. No entanto, por não conseguir desvencilhar-se delas, dessas sensações retomadas, Rogério acaba por confinar-se em um hospício, o que reforça a ideia de que as memórias — fruto das imagens sensoriais — não se prendem ao universo da razão.

Em seu livro *Lembrar escrever esquecer* (2006), Jeanne Marie Gagnebin discute sobre vários aspectos da memória, relacionando-a ora à narração da história/memória coletiva, ora aos rastros e aos traumas deixados no próprio indivíduo e na sociedade. A partir da análise dos textos que integram o livro, é possível perceber a dificuldade que é conceituar ou descrever a memória, já que esta, percebida como uma faculdade paradoxal, consiste, ao mesmo tempo, em um exercício intelectual e ativo e em uma capacidade passiva que o homem tem de ser afetado por imagens. Gagnebin se refere, na maior parte dos ensaios que compõem a obra, a uma memória coletiva, fruto de um discurso de poder que deixou, na história da humanidade, rastros de um passado que, ao ser lembrado e (re)escrito, provoca nos

indivíduos o sentimento de pertencimento e de identidade. Para isso, autora se ancora nas discussões de Walter Benjamin, Theodor Adorno, entre outros pensadores que, por meio do revisionismo histórico, suscitaram na sociedade discussões acerca da importância da memória (principalmente a memória coletiva) para a modificação do futuro.

Embora essa visão da memória seja de suma importância para entendermos como nossa identidade — incluo aqui a identidade individual e a coletiva — é permeada pelos rastros das nossas lembranças, ela não é relevante para a análise das obras cardosianas. Então, o ponto que nos interessa, na obra de Gagnebin, é a discussão que ela tece sobre a memória e a ficção, pois, para a autora, “só a ficção (o disfarce, a mentira) permite a constituição de um discurso que reivindica uma verdade” (GAGNEBIN, 2006, p. 199). Assim, pode-se perceber que a articulação do passado por meio da ficção advém do fato de que a relação que estabelecemos com a memória é ligada ao nosso presente e se projeta em direção ao futuro, o que demonstra que a manipulação da memória está mais relacionada à ideia de poder do que à ideia de realidade.

Nesse contexto, o discurso e a escrita ganham grande relevância, pois são, por essência, mecanismos criadores de ficção e de reconstrução da memória. Sobre isso, Gagnebin ainda afirma:

Por que a dominância dessa metáfora da escrita? Talvez por ser mais arbitrária que a imagem, pelo menos em nossos alfabetos europeus, a escrita escape com mais facilidade da problemática da aparência e da realidade, problemática fatal quando se tenta aferir o grau de fidelidade ao real de uma lembrança. Como pode traduzir — transcrever — a linguagem oral, a escrita se relaciona essencialmente com o fluxo narrativo que constitui nossas histórias, nossas memórias, nossa tradição e nossa identidade (GAGNEBIN, 2006, p. 111).

Se trouxermos esse conceito de memória e de ficção para a escrita cardosiana, podemos entender o discurso do autor como uma tentativa de tradução recíproca entre palavras e imagens, ou seja, podemos inferir que seu discurso se constitui como uma maneira de dizer de si sem se comprometer com a verdade factual, como uma maneira de reconstrução do eu de forma ficcional, que busca mais a sensação de poder e de autoridade do que a mera representação da realidade.

Sabemos que conceituar a memória sob uma só vertente ou tentar agregá-la a um único conceito é tarefa difícil, pois ela é o resultado complexo da junção da faculdade intelectual do indivíduo, da capacidade de lembrar e das reminiscências (ou imagens mnêmicas). Grosso modo, chamamos de memória a capacidade que os seres vivos têm de adquirir, armazenar e evocar informações. A definição, aparentemente simplista, não nos

afasta da complexidade do entendimento da memória. A memória é um dos mais importantes processos psicológicos, pois além de ser responsável pela nossa identidade pessoal, e por guiar em maior ou menor grau nosso dia a dia, está relacionada a outras funções corticais igualmente importantes, tais como a função executiva e o aprendizado.

É possível perceber, portanto, que não há, necessariamente, uma relação direta entre a memória e a realidade, já que, conforme a própria autora, Jeanne Marie Gagnebin, não há como garantir a fidelidade das imagens memorialísticas, uma vez que as imagens mnêmicas – que ficam gravadas na alma — deixam rastros e impressões e, por isso, não correspondem a um determinado fato objetivo (mesmo que não existam realmente fatos, mas sim várias interpretações e impressões que ficaram depois).

A ficção tem feito das formas da memória suas formas de invenção. Em toda a ficção, há sempre uma invenção do “eu” que se entrelaça à escritura. De tal entrelaçamento resulta a relação entre o passado vivido pelo narrador e o que se narra ou escreve. É por meio da ficção que compreendemos a impossibilidade de recuperar o tempo perdido na memória do presente, visto que ele é uma busca de verdade que se projeta num futuro e que não se volta para o passado.

Esse complexo jogo de passado, presente e futuro, entre memória e escritura, tem lugar no papel da memória exercido pela arte do narrar em ato de rememoração. O tratamento autobiográfico que o autor confere às pessoas reais, sejam personagens inventadas, sejam evocadas pela vida da documentação ou da sua experiência, é uma espécie de “eus ficcionais”, desdobrados pelo ato do narrar. Quando o romancista conta histórias, ele cria um lugar onde a imaginação e a memória encontram-se, seja contando de si mesmo, no plano biográfico, ou interligando arte e vida em sua escrita. Assim são estruturados os “eus” como ficções e se escrevem histórias como uma forma de preservar essa ficção.

Ficção e memorialismo, sob essa perspectiva, podem ser vistos como duas faces de uma mesma moeda. Em elaboração pessoal e ficcional autônomos, o escritor se relata e relata-se como um eu reconstruído. Estas formas de memória em relato autobiográfico são (des)dobradas em narrativas do memorialismo. Autobiografia e ficção, ambas solidárias, compartilham elementos, uma das outras, entre si. A ficção, por sua vez, se duplica em dobras, em histórias da vida (romance), fazendo-se ficção de si mesma ou contribuindo para a invenção do eu.

Nas novelas de Lúcio Cardoso, vemos a presença do sujeito que se lembra em sua própria obra, desenha o seu autobiografismo ou sugere marcas autobiográficas numa escrita

não autobiográfica. Essa fusão de tempos, rememorações, lembranças chegam ao leitor sob formas de imagens que, por sua vez, sugerem outras imagens, lidas na escrita como sensações, sentimentos, recordações, personagens, simbologias, metáforas.

Trazendo essa concepção para as novelas *Inácio* e *O enfeitado*, é possível perceber que ambos os narradores-personagens concedem às suas versões os entrelaçamentos da memória, nos quais cintilam aqueles muitos “eus”, capazes de nos fazer chegar ao próprio Lúcio Cardoso, escritor, homem.

A personagem Inácio, por exemplo, narrador da novela *O Enfeitado*, é um homem que expõe, por meio de uma espécie de diário, os abismos de sua existência, mostrando-se como um indivíduo de alma arruinada, simbolizado pelo fracasso e pela decadência de toda uma sociedade na qual nem mesmo a fé e os princípios morais suprem a catástrofe, pois são apenas da ordem da aparência.

Nesse sentido, ao explicar ao leitor os motivos que o levam a escrever, Inácio se declara como “um velho que se embriaga com o significado das coisas fluidas, imponderáveis, essas que nos roçam sem nos tocar, que nos dominam pela sugestão, como a sombra, o sonho ou a memória” (CARDOSO, 2002, p. 152). Inácio argumenta que procura, nesse diário, algo mais profundo do que a mera exposição de lembranças, como uma última tentativa de reinventar-se e redescobrir sua essência:

Jamais assinaria o meu nome — Inácio Palma — num arrolamento de sensações banais e memórias de sentimentos azulados. (...) O que eu quero é a própria essência, a vida, Não é a triste visão desse rosto pálido, perdido para mim há tantos anos, o que me interessa, mas o que ficou no meu coração, essa sensação de inacabado, essa ânsia de revê-lo (CARDOSO, 2002. p. 153).

Ao renegar às suas lembranças sentimentos superficiais como as memórias azuladas ou a própria imagem de seu rosto pálido e gélido, Inácio deixa entrever o objetivo de sua escrita: a busca pela remontagem de um passado profundo, com suas marcas e desdobramentos íntimos; uma reconstrução que seja capaz de devolver a ele a essência ou a própria vida. No uso da sinestesia “memórias de sentimentos azulados”, o azul, cor fria, intensifica o estado íntimo do narrador que nega o azul, a tristeza do rosto pálido, à proporção que busca o calor da “essência, a vida”.

Sabemos que é das formas memorialistas às formas do gênero autobiográfico que tem origem “o olhar do eu” e a refração da verdade descentrada da realidade. Os textos de Cardoso selecionados para esta pesquisa não são propriamente autobiográficos, mas a poética de sua escrita nos revela aquele eu ressentido, cerceado pelas circunstâncias de sua origem (a

tradicional e interiorana cidade mineira), seu catolicismo fervoroso e sua condição de artista e homossexual, que clamam a uma abertura ou libertação.

Na análise de sua escrita, os gêneros textuais são limítrofes: memória, biografia, diário, ficção. As instâncias de autor e narrador também se (con) fundem. Autor e leitor, portanto, fazem o contrato pelo qual estabelecem limites entre autobiografia e texto ficcional.

De acordo com as reflexões de Philippe Lejeune (2008) sobre o pacto autobiográfico, forma-se uma espécie de contrato entre autor e leitor, no qual são estabelecidas as fronteiras entre autobiografia e texto ficcional. Nessa perspectiva, ao elaborar o conceito de ‘pacto autobiográfico’, Lejeune afirma que o autor se compromete de forma explícita com o leitor, quando fala de sua vida ou escreve na tentativa de compreendê-la, ainda que, no texto, não haja a exatidão da representação histórica. O valor do pacto autobiográfico está em criar-se uma identidade entre autor-narrador – protagonista e o nome real, importante para se ler os desdobramentos de gênero do texto autobiográfico. Esse contrato (pacto) que se faz entre autor, leitor, narrador e personagem legítima, por assim dizer, os vários estatutos do “eu” em primeira ou terceira pessoa.

Quando lemos as memórias de Rogério Palma, percebemos que elas não surgem no seu discurso como algo linear ou até mesmo claro, elas vêm envoltas em um turbilhão de emoções que invadem o leitor e o levam a caminhos obscuros das reminiscências narradas.

Tal como ressalta, Ruth Silviano Brandão, no texto *Uma poesia iluminada de sombras* (2006, p. 15), “Lúcio vai aos limites da palavra e exhibe seu espanto diante do mundo”, visitando “os lugares sombrios da morte e da noite, aí mesmo onde a palavra tem um outro estatuto e, debruçando-se sobre si mesma, cria uma dobra com valor de espelho, de reflexão sobre seu valor de signo”. A análise de Brandão, que contempla a poesia de Cardoso, estudada por Écio Macedo Ribeiro, serve também à sua prosa. Quer seja na escrita narrativa, na poética ou na expressão do desenho e da tinta, o artista mineiro levará consigo imagens, formas ou metáforas repetidas. Serve-nos de exemplo, a afirmação de Ribeiro, no livro *O riso escuro ou o pavão de luto: um percurso pela poesia de Lúcio Cardoso* (2006, p. 132): “a morte conduz a própria vida de Lúcio Cardoso, que cria, na maioria de seus textos, ambientes claustrofóbicos, quase sempre noturnos e obscuros”.

Essa redundância de temas, espaços, signos corrobora a ideia de que, quando escreve, o autor escreve a si mesmo, ainda que seus textos não estejam projetados na biografia, propriamente dita. E tal redundância corrobora a visão de uma memória monstruosa, conforme discutirei com maior profundidade no segundo capítulo, pois a forma como o

narrador se reconstrói no discurso memorialístico encaminha o leitor para um universo obscuro e dúbio, fruto das incertezas que constituem a essência, a natureza humana.

A personagem Rogério, da novela *Inácio*, em seu discurso em primeira pessoa, apresenta ao leitor suas memórias acerca do encontro que tivera com o pai Inácio e sua influência em sua vida. É certo que o discurso de Rogério é permeado de elementos que o revelam distante da lucidez, mas é exatamente esse ponto que nos permite aproximar ainda mais os relatos da personagem da visão de memória-imagem que Seligman-Silva traz em sua leitura acerca de Aristóteles. Percebemos que, uma vez fruto da imaginação e das lembranças de Rogério, a história narrada em *Inácio* é envolta de uma atmosfera sombria de lacunas e mistérios.

Logo no início da novela, Rogério se apresenta tomado por uma febre que o acompanharia durante toda a narrativa. Movido por um sentimento de revolta diante da mesquinhez a que se prendera até então, o rapaz busca no riso e na figura idolatrada do pai um último suspiro de vida, uma última centelha de existência que o leve a se sobressair e se livrar da mediocridade humana. No entanto, quando o encontro com o outro acontece, a falência de ambos se escancara e é impossível suportar isso de forma lúcida. O encontro com o outro é, pois, uma frustração, já que desnuda as versões falhas e arruinadas daquele que aparentava ordem e autoridade. Essa frustração é o que conduz a personagem Rogério Palma ao sanatório, momento em que, apavorado com a possibilidade de ser como seu pai, o rapaz se entrega à demência:

E, de repente, ante aquele execrável rosto de boneca, compreendi que o via pela última vez. (...) Não me contive mais e, relaxando os nervos tão longamente tensos, comecei a rir, a rir nervosa e descontroladamente, um riso que me libertava. Um senhor idoso, no banco defrente, voltou-se para trás: — Mas este rapaz está completamente louco! — disse. E tinha razão. Levaram-me do carro e, se bem que já me ache agora em convalescença, desde há três anos que estou num sanatório (CARDOSO, 2002, p. 147).

A história contada por Rogério captura a atenção do leitor por meio do apelo visual, sonoro, tátil, ampliada por termos de grande carga dramática (execrável, nervos tensos, descontroladamente). Essa representação das imagens sensoriais que o narrador cria, a partir de seus encontros com Inácio, confere às memórias narradas um tom mais próximo da imaginação que da mera rememoração, embaralhando as instâncias da lucidez e da loucura.

No que diz respeito ao narrar de uma memória que se confunde com a imaginação, é possível perceber, na personagem Rogério, traços do próprio Lúcio Cardoso, conforme observa uma de suas primeiras leitoras, Clarice Lispector, em carta ao amigo:

A princípio tinha dificuldade de lê-lo tão trágico me parecia porque é escrito na primeira pessoa e eu tinha a impressão de que o rapazinho era você. E como você é mesmo impossível poderia ser você. Aos poucos fui me acostumando e afinal separei você de seu livro (LISPECTOR, apud CARELLI, 1988, p. 46).

Assim como Clarice Lispector, ao lermos a primeira parte da trilogia — a novela *Inácio* —, vemos, na busca incessante pelo passado e, conseqüentemente, pela própria identidade e nas descrições de Rogério sobre seu pai e nas memórias de sua infância, características comuns a outros livros de Lúcio Cardoso. Nesse sentido, é possível aproximar não só as novelas *Inácio* e *O Enfeitiçado* quanto ao aspecto confessional e memorialístico do discurso, mas também a produção artística de Lúcio Cardoso, já que ela é permeada de indícios autobiográficos, os quais podem ser lidos na obra e estariam inscritos na criação artística do escritor, em suas escolhas temáticas, em seus diários, nas cartas trocadas, em suas pinturas etc.

A relação estabelecida entre a vida e a escrita sempre foi muito discutida no meio literário. No século XIX até o início do XX, biografias eram analisadas e vistas, muitas vezes, como precedentes ou motivos para a criação de uma obra, o que levava o crítico a não analisar o texto por si só, mas sim o texto em relação ao contexto cultural em que estava inserido e aos fatos relacionados à biografia dos autores.

Em 1968, após a publicação do texto “A morte do autor”, Roland Barthes, apresenta reflexões acerca da importância do Autor, da Crítica e do Leitor para o pensamento moderno, abrindo espaço para a crença de que o autor não deveria ser levado em consideração, sendo apenas o texto o objeto de pesquisa importante para o desenvolvimento da crítica.

No século XXI, Ruth Silviano Brandão, em seu livro *A vida escrita* (2006) apresenta-nos a escrita como uma reinvenção da memória. Para Brandão, escrever seria, portanto, uma forma de o autor remontar a vida, deixando escapar, por entre as palavras, a imagem que ele possui dela, conforme lemos no fragmento:

O que chamo de Vida Escrita é a unidade entre escrever e viver e vice versa, pois a escrita se faz por seus traços de memória marcados, rasurados ou recriados, no tremor ou firmeza das mãos, no pulsar do sangue que faz bater o coração na ponta dos dedos, na superfície das páginas, da tela, da pedra, e onde se possam fazer traços, mesmo naquilo que resta desses traços, naquilo que não se lê, o que se torna letra, som ou sulco, marcas dessa escavação penosa que fazemos no real (BRANDÃO, 2006, p. 28).

Quando se trata da obra cardosiana especificamente, Brandão nos apresenta a um escritor constituído por sua própria fragmentação, aproximando a vida de Lúcio Cardoso de seus romances, afirmando que, embora não haja uma “relação de causa e efeito” entre vida e obra, há uma grande proximidade entre elas:

Hoje, cada vez mais, a leitura que se faz da ficção literária leva em conta a vida daquele que escreve, não estabelecendo uma relação de causa e efeito entre ambas, mas considerando a própria vida como um texto tecido de palavras, linguagem que constitui o sujeito atravessado por elas que, por sua vez, dizem deles (BRANDÃO, 1998, p.26).

O mesmo caminho é percorrido por Andréa de Paula Xavier Vilela, que, em sua tese *Lúcio Cardoso: o traçado de uma vida* (2007), afirma que as obras cardosianas são construídas por meio da lembrança, salientando que a infância do autor é um fator determinante em suas obras:

No caso da obra cardosiana [...] não falamos apenas do infantil que se manifesta no sujeito da obra, mas de uma obra que se alimenta do olhar da infância, ou que se constrói sob o filtro da lembrança, alimentada pela melancolia de uma infância para sempre perdida. Seu trabalho, como um todo, necessita desse alimento (VILELA, 2007, p.42).

Essa reconstrução de si mesmo, por meio de memórias, pode ser compreendida, então, como um dos traços da escrita para Lúcio Cardoso, que, conforme afirma Ruth Silviano Brandão, utiliza do discurso para se reafirmar e se realizar:

Sabemos que a escrita vai na frente de quem escreve, tem alguma coisa de oracular, que é o outro nome do desejo: desejo de realização do que há de mais genuíno no sujeito: uma nova ordem, um mundo que se possa abrir para fora do instituído, dos estreitos limites do senso-comum, para além das representações vigentes, problematizando o conceito de normalidade, criando um novo espaço de construção de saber e de invenção da vida. Sua saída [de Lúcio Cardoso] talvez esteja em uma escrita que disse mais do que o escritor supunha, pois o ato de escrever ultrapassa aquele que escreve, abre outras fronteiras, franqueia um espaço para que o desejo fale, mesmo que essa voz não se faça reconhecer facilmente (BRANDÃO, 2007, p. 36).

Para Mario Carelli (1988, p. 72), há um “vínculo consubstancial que une o homem a sua obra”, uma vez que, para ele, Lúcio Cardoso deixa que “o mal de viver” entre na “própria economia de sua criação literária”. Sobre isso, o testemunho de Walmir Ayala, amigo íntimo de Lúcio Cardoso, pode nos servir para entender esse vínculo de que Carelli fala:

Lúcio Cardoso está irremediavelmente ligado ao mundo que ele criou. Jamais vi tanta integração, tamanha fidelidade, um destino tão obsedante. Isso o afasta talvez, vantajosamente, de tão numerosos contadores de histórias de nossa literatura. Criar em um escritório e deixar o espírito ir para outra parte é completamente diferente dessa participação noturna, angustiada e permanente, na vida de criaturas gigantescas e tenebrosas (AYALA, apud CARELLI, 1988, p. 72).

A contribuição significativa dos críticos para a análise da obra cardosiana pelo viés do discurso confessional é ratificada pela leitura dos diários do autor, bem como das cartas por ele trocadas; também a encontramos na análise de seus desenhos, pinturas, poemas etc. As linhas da criação estética embaralham-se às linhas do texto assumidamente autobiográfico, diluindo as fronteiras do que pode ser considerado fabulação e do que pode ser tomado como rememoração ou representação de vida.

De posse do caminho percorrido pela crítica, este trabalho objetiva não só fazer a releitura de alguns críticos sobre a memória, sem a pretensão de aprofundar-me nas várias e complexas questões que envolvem os textos memorialísticos, mas não perder de vista que a escrita e a memória são matéria prima para a criação do autor.

Com base nas leituras da fortuna crítica sobre o autor e na produção artística deixada por Cardoso, fixamo-nos num conceito de memória e de ficção, sugeridas pelo próprio Lúcio Cardoso. Denominaremos essa característica de *memória-ficção*, termo que nos parece apropriado para compreender como são constituídas as memórias na escrita do autor, que, na perspectiva adotada nesta pesquisa, se utilizam de impressões sensoriais e imagens mnêmicas para recriar paisagens e, por meio delas, reconstruir o próprio sujeito.

2.1 A memória -ficção em Lúcio Cardoso

*Não se pode interpretar a obra a partir da vida.
Mas pode-se, a partir da obra, interpretar a vida.
Susan Sontag*

*O que imploro a quem me ler é que sinta horror diante de mim, se não me compreender. Do
contrário eu o mando à merda!
Lúcio Cardoso*

A escrita memorialística, seja ela autobiográfica, seja ela manifestada por meio da ficção, é atravessada pela consciência e pela seleção de lembranças. Por isso, o conceito de verdade se compromete. Escrever-se é construir-se como uma personagem interessante, ou seja, fazer uma narração, muitas vezes, idealizada de si mesmo. Como somos seres anônimos

em uma sociedade de massa, sofremos por nossa insignificância cotidiana e sofremos por manifestar nossas diferenças.

Nos livros de Lúcio Cardoso, as manifestações do “eu” vêm por meio dos cenários sombrios, personagens alucinados, à beira da loucura ou no extremo da dor, expressões de solidão, abandono, incompreensão, raiva ou uma espécie de repulsa ou revanchismo contra o lugar ou os seres que causaram dor ou desconforto.

Tal revanchismo, embora não possa ser visto como o elemento determinante para a criação artística de Lúcio Cardoso, pode ser percebido nas próprias confissões do autor e em suas obras. Em um artigo feito sobre as obras de William Faulkner, ele afirma:

Do nada só se tira o nada – e o criador tira sua criação, qualquer que seja ela, do seu fermento íntimo (sic), de suas contradições, de sua ância (sic) de entender e impor ao mundo, um conjunto de valores que representem uma imagem de sua força interior (CARDOSO, s/d, p. 17)⁵.

Esse “fermento íntimo” de que trata o autor pode ser entendido como sua memória se nos embasarmos no conceito já trazido de que a memória consiste em um conjunto de imagens que são fruto das impressões sensoriais, ou, como o próprio Lúcio Cardoso afirma, como uma representação de sua força interior.

Pensaremos a memória, então, nessa perspectiva de investigação sobre a obra cardosiana, como um impulso, uma tentativa de entender e reconstruir o mundo a partir das impressões deixadas pelas sensações, pelas inquietações e pelo estar no mundo do próprio autor. Esse caráter híbrido é o primeiro requisito para aproximar as *lembranças-impressões* de Cardoso a imagens monstruosas, uma vez que, assim como as representações do monstro em nossa sociedade, essas *lembranças-impressões* são capazes de desmembrar a tessitura da realidade e entrelaçá-la ao discurso de maneira ficcional.

Sobre esse aspecto, Wolfgang Iser, em seu texto *Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional* (2002), apresenta uma nova maneira de ver os limites entre o real e o ficcional. Para ele, os textos ficcionais não podem ser considerados isentos de realidade, por isso, em vez de se pensar a ficção por meio da relação dicotômica ficção/realidade, ele propõe uma análise que se alicerça em três pilares: o real, o fictício e o imaginário. Assim, o imaginário seria um mecanismo do texto ficcional que o torna capaz de se referir à realidade sem se esgotar nesta referência, tendo, portanto, um caráter difuso, uma vez que, como elemento que se insere no entremeio da dicotomia realidade/ficção, ele acaba sendo o produto

⁵ Manuscrito encontrado no acervo de Lúcio Cardoso, na Fundação Casa de Rui Barbosa.

de uma transgressão de limites. Isso acontece porque, ao apresentar o real, o imaginário e a ficção em seus textos, o autor inicia um processo denominado por Iser de fingimento, o que, para ele, se configuraria como a concretização, por parte da escrita, da transgressão dos limites entre o imaginário e o real.

É nesse contexto de fingimento, tão bem descrito por Iser e esteticamente representado por Fernando Pessoa, em seu poema *Autopsicografia*⁶, que podemos inserir o conceito de *memória-ficção* que orienta a presente discussão. Essa modalidade de memória, sugerida pelo próprio Cardoso, perpassaria mais pelo universo da imaginação que o da realidade em si, sendo, portanto, um mundo ficcional de reconstruções de si mesmo a partir das sensações, dos anseios, das obrigações e das relações que o ligam ao seu entorno e o fazem desejar um lugar de importância para si no mundo.

Nesse contexto, em uma carta de Lúcio Cardoso, s/d, a Paulo Hecker Filho, incompleta e escrita em papel timbrado do jornal *A noite*, no qual ele fala da crítica de Paulo Hecker sobre *O enfeitado*, ele explica sobre sua condição de romancista e escritor de uma filosofia própria, fruto do esvaziamento de si mesmo:

Nem acredito que ao romancista seja necessário um compêndio explicativo, com doutrinas, capítulos e teorias elaborando uma imagem morta da vida. Filosofia própria do artista, sim, e neste caso, tão modestamente quanto julgo ser um escritor, creio que nada mais tenho feito ao longo de uma carreira literária sem justificativa senão aquela que é inerente a toda carreira que se diz que honesta e digna, senão exprimir **minha filosofia – a única** – e sem a qual não poderia ser nem mesmo um escritor de quinta, de última classe (...) (LC 112 cp, grifo meu)⁷.

Nessa mesma carta, ao afirmar que *Crônica da Casa Assassinada* se encontrava pronta, ele tenta explicar a Paulo Hecker Filho um pouco mais do que seria essa filosofia própria de que se vale para escrever seus romances e se entender como um escritor:

[Crônica] já se acha pronto e talvez lhe agrade mais do que meus livros passados. Foi tratado com mais cuidado, se bem que não me seja possível fugir a este clima por assim dizer vertiginoso, que não é, como você imagina, uma decorrência da minha facilidade, mas uma expressão muito aproximada do meu íntimo. Não procuro nada, mas sou mais ou menos aquilo, sem nenhuma intenção de ser assim para ser poético. Posso lhe garantir, e de um modo um tanto zombeteiro, que não se paga pouco por esse fútil prazer de jogar com emoções e sentimentos. É verdade que de todos os lados por onde envelheci, envelheci pela minha vertigem, mas ela não foi inventada nem mantida a custo de recursos artificiais. Esforço-me hoje para ser um homem equilibrado – e se a minha lucidez o permite, nem por isto posso

⁶ “O poeta é fingidor/ Finge tão completamente/ Que chega a fingir que é dor, a dor que deveras sente”. Primeira estrofe do poema *Autopsicografia*, de Fernando Pessoa. (PESSOA, Fernando. *Obras poéticas*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar S.A., 1995.)

⁷ Manuscrito encontrado no acervo de Lúcio Cardoso, na Fundação Casa de Rui Barbosa.

transformar essa atitude de conqusita num mero esforço literário. O meu dom, se ele existe, é o de exteriorizar esses momentos de tensão. É pouco, mas o que é que se há de fazer? (LC 112 cp)⁸.

Assim, ao perceber que, mesmo em seu romance tratado com “mais cuidado”, ou seja, com maior zelo estético, o clima de vertigem e tensões íntimas é que norteia sua escrita, Lúcio Cardoso reforça a ideia de que suas memórias são, na verdade, um mundo ficcional recriado e imaginado a partir de suas entranhas, já que se mostra consciente de que sua escrita é uma exteriorização de seus conflitos e, conseqüentemente, de si mesmo.

Também nos serve de exemplo um trecho do diário de Lúcio Cardoso, datado de 13 de novembro de 1949, presente na obra *Lúcio Cardoso Diário Completo* publicada pela Livraria José Olympio Editora, em que ele confessa que a imaginação lhe foi dada para que ele pudesse criar um novo mundo feito de palavras que não o firam como o mundo real, o que demonstra que, além de uma atitude de revanche, há em seu discurso uma tentativa de proteção e autopreservação.

O grande trabalho da minha vida é coordenar todos os elementos bons ou maus, de que me sinto composto. Percebo que tenho um sangue aventureiro, de cigano ou saltimbanco, aliado a não sei que instinto feroz e perfeitamente homicida. Reúne-se a isto uma diabólica fantasia, que me faz julgar tôdas as coisas extremamente fáceis às minhas intenções. Mas, ai de mim, são tão pobres as minhas forças, que mal consigo levantar uma parte do que me sinto capaz. Quando Deus me dará forças para ser paciente com meus pobres limites? Mas aos poucos vou compreendendo que o meu mundo é outro — **a imaginação que me foi dada é para criar um universo que não me fira com suas arestas**, uma cidade prisioneira do papel branco, feita de palavras. A sabedoria é fazer calar êste sangue selvagem, que arde nas minhas veias. Se puder, no entanto (CARDOSO, 1970, p. 43. grifo meu).

A partir desse trecho, é possível perceber entre a memória e a ficção uma ideia de continuidade, já que, pelo conceito do próprio Lúcio Cardoso, a memória é um conjunto de figurações formadas pelas sensações e pela imaginação do autor, e a ficção é o mundo criado a partir dessa memória, um mundo que não o fira, que não cerceie suas vontades e que seja capaz de, metaforicamente, dar vazão (ou fazer calar) — de forma consciente (fruto da “sabedoria”) — ao sangue selvagem que arde e pulsa em suas veias e o torna tão alheio e estranho ao mundo real.

Dessa maneira, encontramos o segundo ponto de que vamos nos valer para conceituar a memória e a ficção cardosianas: além de não se comprometer com a verdade e ser fruto das imagens sensoriais formadas pelo autor ao longo de sua vivência, a memória, no conceito do

⁸ Manuscrito encontrado no acervo de Lúcio Cardoso, na Fundação Casa de Rui Barbosa.

próprio Lúcio Cardoso, seria não só um mundo ficcional, mas sim um mundo criado a fim de protegê-lo da realidade e de seus próprios tormentos, descritos, por ele, como um “sangue selvagem, que arde” em suas veias.

Essa noção de memória e ficção, trazida pelas próprias confissões cardosianas, é ressaltada no plano do discurso por meio dos sentidos. A densidade já reconhecida de seus romances chega ao leitor não propriamente por meio de descrições extensas, mas pela intensidade que ele confere às cenas, aos personagens. Sua ficção, antes de requisitar um envolvimento intelectual do leitor, envolve-nos em sensações, captura-nos pelos sentidos. Ora, se as representações sensoriais são manifestações personalíssimas, em que sobressaem o modo como o “eu” percebe e sente o mundo, chegamos, então, ao termo *memória-ficção*, que me parece adequado para compreender a forma como Lúcio Cardoso escreve.

Para isso, vamos, de início, analisar as paisagens e as sombras que compõem o imaginário de Lúcio Cardoso, a partir da comparação entre seu diário e suas pinturas. Ao tratarmos das sombras, é preciso, primeiramente, entender como Lúcio Cardoso se relaciona com elas. Em seu diário, a sombra aparece como algo íntimo que preenche o interior do autor. Em setembro de 1949, conforme lemos em seu diário, ele se perde em devaneios sobre essa sombra que o circunda:

Hoje me veio à memória uma ideia que me ocorreu durante o sono e que me parece ao mesmo tempo estranha e poética. As noites, sua substância penumbrosa e indevassável, são feitas pela sombra de tudo o que passou. Por isto é que sempre se tornam mais escuras. E tempo virá, no fim de tudo, que elas serão compostas com a essência de todo passado. E serão permanentes. Em torno de nós ondularão como grandes vagas irremissíveis e sem fim. Um mar de plumas que houvesse perdido o dom da música (CARDOSO, 1970, p. 19).

A sombra é, então, fruto de um passado que, conforme afirma o próprio Lúcio, se tornará permanente e ondulará sobre o mundo como “grandes vagas irremissíveis e sem fim”. Partindo desse pressuposto, é possível associar as sombras – descritas como essas vagas sem fim – ao permanente sentimento de ausências em que vive o escritor. Sentimento esse que é o resultado do desconcerto do autor com a realidade, uma vez que, fruto de seus conflitos internos, demonstra o abismo que há entre o que se é e o que se mostra aos outros:

Dentro de mim, sombra —mas fria e calma. Fora, sombra onde cumpro os gestos que todos sabem. O que aprendemos, é como nos ocultar de um modo banal, como toda gente mais ou menos se oculta. **O que ocultamos, é o que importa, é o que somos.** Os loucos, são os que não ocultam mais nada — e em vez dos gestos aprendidos, traduzem no mundo exterior os signos do mundo secreto que os conduz (CARDOSO, 1970, p.20, grifo meu).

No trecho em destaque, o jogo especular entre a sombra de dentro e a de fora ressalta a linha divisória entre o que se é e o que se aparenta ser. Não é na luz, segundo Cardoso, que podemos vê-lo com mais intensidade, é na sombra, no ocultamento. A sombra, já aludida neste estudo, e mencionada pelo conjunto de estudiosos que se debruçam no estudo sobre a obra do escritor é ambigualmente, o signo por meio do qual podemos penetrar no “mundo secreto” de sua escrita. Seus personagens esgueiram-se entre sombras, seus cenários são, preferencialmente, espaços sombrios, noturnos, sua linguagem ressalta semanticamente a dramaticidade da pouca luminosidade.

Dessa forma, se imaginarmos a sombra como esse abismo entre o que se é e o que se mostra a fim de cumprir “os gestos que todos sabem”, conseguimos concebê-la como o entremeio, a oscilação entre a monstruosidade que se esconde e o padrão imposto pela sociedade. Por esse viés, a relação entre a vida e a escrita pode ser bastante produtiva para a análise da produção cardosiana.

Como vimos, as obras de Lúcio Cardoso consistem em uma contínua reinvenção das impressões deixadas por aquilo que ele mesmo viveu (de uma forma direta ou indireta), sendo, então, uma mistura entre o real e o imaginário, já que a vida do autor é a sua própria matéria prima que se transfigura em sua narrativa. Assim, vida e linguagem entrelaçam-se nas estranhas histórias narradas por Lúcio, levando-nos ao conceito de *memória-ficção* como a principal marca de sua escrita e como uma forma de reconstrução de si mesmo, reconstrução essa que busca suturar os vazios deixados pelas sombras, pelas ausências que formam o autor.

Essa carência(vazios) pode ser vista como a maneira por meio da qual o autor encarna em si o estado de solidão — solidão do escritor em meio a seus colegas, em meio à crítica ou em meio ao público indiferente à sua escrita por muito tempo⁹ — e que é, pois, o que impulsiona o autor a escrever, já que, conforme nos diz o próprio Lúcio Cardoso, é impossível separá-lo de sua escrita, como ele confessa em seu diário: “Até agora não consegui afastar-me do mal que escrevo, ou simplesmente representá-lo — esse mal sou eu mesmo, e a paixão do homem, nas suas auras e nas suas ânsias, é idêntica à paixão do romancista” (CARDOSO, 1970, p. 137).

Assim, Lúcio Cardoso insere-se em sua escrita como uma assinatura de si mesmo, ou seja, como um dos recursos de que ele se vale para se afirmar ante a sociedade, uma vez que a linguagem dá ao indivíduo a possibilidade de criação, de intervir, permitindo que o autor se

⁹ As obras de Lúcio Cardoso foram por muito tempo relegadas ao esquecimento. Em seu livro *Corcel de Fogo*, Mario Carelli discute um pouco mais sobre isso.

digladiar com os monstros e inimigos de sua memória a fim de preencher os vazios deixados por sua condição de “menino abandonado”.

Em um manuscrito incompleto, presente no acervo das obras do autor na Fundação Casa de Rui Barbosa, Lúcio Cardoso afirma que “ser romancista é ter um amor de todos numa paixão de ser sozinho”. Tal manuscrito, intitulado de *O menino abandonado*, deixa ainda mais explícita a maneira como o autor se utiliza do tecido da memória para reconstruir sua identidade por meio da escrita. O texto se inicia da seguinte forma:

A solidão é estar sozinho. O abandono é estar entre pessoas, sem que ninguém nos preste atenção. Dirão, ambas são formas de solidão – e se isto é exato, em essência é diferente: há uma compensação na solidão, o orgulho, mas não há nenhuma no abandono. O abandono dói, e não caustica nunca, ao contrário da solidão – e aquele que foi abandonado um dia, pela vida afora sente arder eternamente essa ferida que lhe foi feita – intencionalmente ou não.

Este é o livro de um menino que um dia foi abandonado – por quem, não sei, e também não importa. É escrevendo-o, que ele espera surpreender o segredo – o seu segredo. (LC 60 pi¹⁰)

Esse segredo ao qual o autor se refere é, então, sua própria condição. Condição essa que o leva a se interessar tão avidamente pelas paixões humanas, já que elas poderiam ser uma forma de preencher o vazio de si mesmo. No entanto, como todos os sentimentos humanos, a paixão é, por natureza, efêmera e, conquanto seja marcada pela intensidade e seja capaz de alterar aspectos do comportamento e do pensamento do homem, traz em si os sentimentos de desespero e inquietação.

Assim, a paixão que tanto interessa a Lúcio Cardoso é, na verdade, uma tentativa de preenchimento que, insuficiente e fugaz, escorre por suas obras e se expressa como uma sombra, como “grandes vagas irremissíveis e sem fim”. Por isso, as sombras são a primeira imagem a ser destacada como insumo da *memória-ficção* que compõe as obras de Lúcio Cardoso.

As sombras, juntamente com uma série de matizes, compõem as paisagens criadas pelo autor — tanto em suas obras escritas, quanto em seus filmes e em suas pinturas — como forma de representar a si mesmo e a realidade que o circunda. Neste seu universo criativo invadido por sombras, a falência humana é a regra e, por isso, não é passível de julgamentos, como se a única regra viesse da própria condição humana, por isso, um mundo sem culpas, um “mundo sem Deus”.

¹⁰ Manuscrito presente no acervo de Lúcio Cardoso na *Fundação Casa de Rui Barbosa* e referendado da seguinte maneira LC 60 pi.

Nesse contexto, pensar nesse “mundo sem Deus” imaginado por Lúcio Cardoso é reconhecer que os vazios do autor são transfigurados nas sombras das paisagens de suas obras e nos personagens torturados que povoam suas narrativas. Isso é perceptível, entre outros fatores, na relação conflituosa que as personagens cardosianas estabelecem com as figuras paternas que os cercam.

Acerca desse tema, em um artigo publicado com Fábio Figueiredo Camargo, na revista *Pensares em revista*, no ano de 2013, reflito, a partir de uma análise do romance autobiográfico cardosiano *Dias Perdidos*, sobre a relação que Lúcio Cardoso estabelece com seu pai e sobre como a ausência da figura paterna — ou sua presente ausência — pode gerar um sentimento de depreciação e de insegurança no indivíduo, causando, assim, uma sensação de orfandade, que, além de desestruturar o sujeito — que, muitas vezes, não consegue se entender formar como sujeito social — também pode levá-lo ao desejo de escrever:

Em uma carta que Joaquim Lúcio Cardoso escreve ao filho, ele diz: “A ti e a teus irmãos, confiam Deus a tarefa do meu amparo na última (sic) etapa da vida” (CARDOSO b, s/d, p. 1). O pai de Lúcio Cardoso é, assim como Jaques, um homem que fracassa em todas as suas funções sociais. Note-se como o pai se coloca em um papel que não é o lugar daquele que deve amparar os seus, que deve levar adiante os valores da sociedade, imprimir em seus filhos a lei da cultura, mas, ao contrário, coloca-se em um papel passivo diante dos filhos, a ponto de querer deles o amparo para sua velhice. Essa característica do pai do escritor reflete na construção de personagens de outras obras, pois assim será a personagem de *Maleita*, que fracassa em sua tentativa de civilizar uma cidade do sertão mineiro; Rogério Palma, que fracassa na criação do filho Inácio, em *O enfeitado*; e assim será Valdo, impossibilitado de cuidar ou de estabelecer a lei para seu filho André, assim como seu irmão, Demétrio, incapaz de ter filhos em *Crônica da casa assassinada*.

Assim, ao unir os pontos comuns entre Lúcio Cardoso e suas personagens, é possível, também, traçar um paralelo entre a figura paterna e a criação do indivíduo como sujeito escritor, o qual marca suas obras com características de sua própria vivência, de sua própria memória. O tema da paternidade, reiterado no conjunto da produção estética de Lúcio Cardoso, encontra, ainda, similaridade com outros aspectos da vida do autor, como sua relação com a cidade de origem, sua relação com o tradicionalismo de Minas Gerais e sua condição de homossexual.

Lúcio Cardoso foi visto durante muito tempo como um escritor católico; sua sexualidade, mesmo tão evidente em sua escrita, foi, muitas vezes, silenciada e até negligenciada pela crítica. No entanto, é fato que a homossexualidade influenciou decisivamente no processo de criação do autor, principalmente pelo fato de o tradicionalismo católico e patriarcal de Minas Gerais — estado de origem de Lúcio Cardoso e pelo qual ele

nutre um amor marcado pelo ódio e pelo ressentimento — representar para ele um símbolo de opressão. Isso fica claro, em seu diário, pois, em janeiro de 1951, em uma carta escrita a um frade que nunca foi enviada, Cardoso expõe os conflitos entre sua identidade e o catolicismo, apresentando-se como o próprio problema que o impede de alcançar a salvação e a redenção divinas:

Não sei por que, aquilo que era permanente, isto é, minha incapacidade para a vida prática e, além do mais, defeitos básicos de minha natureza, aos olhos de muitos pareceram sintomas de uma grave crise, de uma tragédia espiritual que precisava ser resolvida a todo pano. A crise existe, a tragédia é permanente. (...) Um problema existe, sim, e grave, mas há vinte anos que eu me debato dentro dêle, e é possível que, ultrapassando-o, nada mais me afaste desses sacramentos que são a base de toda a vida eterna. Êste problema sou eu mesmo, simplesmente. Não preciso ferir a natureza particular de meus defeitos para confessar que unicamente eles me impedem uma submissão total à Igreja — é que, lá dentro, êsses defeitos que sou eu mesmo, não teriam lugar e, sem êles, no momento, eu não consigo imaginar-me bem (CARDOSO, 1970, p 137).

A orientação católica, de modo geral, considera a homossexualidade um desvio pecaminoso, que deve ser combatido ou evitado. Isso faz com que o autor veja em sua religião e nas leis patriarcais que regem Minas Gerais uma ordem apenas aparente, pois a fé ou os valores sociais não conseguem sanar a angústia humana, deixando para os indivíduos apenas duas certezas: o fracasso e a culpa. Assim, ele se afirma como um ser defeituoso, como o próprio problema e se debate interiormente por isso, mas, ao mesmo tempo, resigna-se com a certeza de que vive uma “eterna tragédia espiritual”, uma vez que viver sem “esses defeitos” é viver sem ser ele mesmo, é não viver bem.

É nesse contexto que a criação artística surge como uma possibilidade de desprendimento e de libertação, pois Cardoso expressa, na escrita, um meio de se desvencilhar de opressões que lhe foram impostas. No entanto, para que isso seja possível, é preciso desnudar-se, encarar seus próprios abismos e monstros, a fim de refazer-se e libertar-se, já que, como afirma a personagem Timóteo, de *Crônica da casa assassinada*, “esta é a única liberdade que possuímos integral: a de sermos monstros para nós mesmos” (CARDOSO, 2009, p. 56).

Sob esse aspecto, é possível afirmar que a escrita cardosiana se configure como uma forma de expurgar seus medos e dores, emergindo de uma vida na qual se mostrou quase sempre como o já citado “menino abandonado”, um indivíduo inquieto e angustiado, marcado por ausências, por vazios, que deixam sombras em sua vivência e escrita. Sobre isso, Mario Carelli faz a seguinte constatação:

O ato sexual permanece, para ele [Lúcio Cardoso], indissociável da morte. “Não foi apenas todos os sexos que Deus me deu: também todas as formas de morrer”. Nos momentos de maior loucura, tem consciência de pactuar com o mal, e o remorso o encurrala em sua solidão interior. Muitas vezes tenta refrear-se: pune-se como um penitente medieval, mas não consegue se liberar. Simultaneamente, cultiva com refinamento e cinismo seu mal, sua crueldade, sem perder sua ligação vital com o Deus de sua infância, contra o qual não cessa de lutar, mas ao qual não pode impedir-se de mendigar misericórdia. Este era seu "mundo misterioso e secreto", com seus paradoxos, suas mistificações, suas contradições, suas meias verdades, seu gritos e seus escárnios. Queremos expor a questão nos próprios termos de Lúcio, pois suas revelações e seus mistérios são componentes brutos que ele utiliza na elaboração de sua obra. Limitamo-nos a descrever o drama existencial como um dos embasamento da obra (CARELLI, 1988, p. 60).

As sombras são, portanto, indícios do mundo misterioso e secreto do próprio Lúcio, uma vez que expõem conflitos, lacunas e ausências do drama existencial do autor. Sobre isso, Ézio Macedo Ribeiro, em seu livro *O Riso Escuro ou Pavão de Luto, um percurso pela poesia de Lúcio Cardoso*, apresenta a sombra como um dos símbolos da escrita cardosiana que se relacionam com a temática da morte:

Também o símbolo da *sombra*, correlato ao da noite, conforme referi, pode vincular-se ao motivo da morte — *sombra* que alude ao fantasma, ao espectral, àquilo que é fugidio, irreal e mutante. Lembre-se ainda que se no Islã místico toda manifestação divina é tida como sombra de Deus, luz negra, meio-dia obscuro, a psicologia analítica de Jung entende a sombra como o lado obscuro da mente, como traços inferiores da personalidade (MACEDO, 2006, p. 110).

Para Macedo, o símbolo da sombra estaria, então, diretamente relacionado com a noite, com a morte e, conseqüentemente, com os fantasmas que povoam o eu cardosiano. Nesse contexto, pode-se traçar um paralelo entre as sombras presentes nas narrativas de Lúcio Cardoso e a própria forma como ele se entende no mundo. Prova disso é a tela que o autor pinta, na década de 1960, intitulada por ele de *Auto-retrato*¹¹:

¹¹ Tela presente no livro *O Riso Escuro ou Pavão de Luto, um percurso pela poesia de Lúcio Cardoso*, de Ézio Macedo, p. 140.

IMAGEM 1 — Lúcio Cardoso. *Auto-retrato*, óleo s/tela, ass.: “Lúcio”, s/d. [década de 1960]. Col. De Rachel de Queiroz



Os autorretratos se constituem, na maioria das vezes, como projeções — advindas da autorreflexão — que os artistas fazem de suas próprias imagens no papel ou na tela e, por isso, tocam o gênero autobiográfico. Por meio desses retratos, os artistas se veem e se deixam ver pelo espectador, o que permite que o espectador tenha uma ideia da visão que o artista tem de si mesmo (ou daquela que o artista quer que ele tenha).

Ao analisarmos a tela de Lúcio Cardoso, podemos perceber que o autor imprime em sua imagem uma atmosfera sombria, angustiada e até mesmo fantasmagórica. Assim, o autorretrato é todo formado do jogo entre luz e sombra e a predominância da escuridão confere ao rosto de Cardoso um semblante espectral, corroborado pela representação dos olhos — embaçados, sem contornos, sem vida. É possível estabelecer, então, um diálogo entre as sombras e as ausências que formam o autor curvelano, pois, em seu diário, ele afirma: “agora vejo meus contornos. Os meus vazios, é o que reconquistei até agora. De ausências é que me formo. Revejo-me no espelho imenso da minha desolação — mas é assim de pedra que me quero” (CARDOSO, 1970, p. 20).

Essas mesmas ausências ecoam nas obras cardosianas e figuram como insumo de suas narrativas. Na novela *O enfeitado*, por exemplo, o narrador Inácio se enxerga de uma forma também sombria e espectral, como um ser sem vida, muito próximo daquele que vimos no autorretrato de Lúcio Cardoso e, quando essa sua condição fantasmagórica é escancarada por Lina de Val-Flor, ele se sente ferido e começa a fazer um exame de autorreflexão:

- O senhor não está vivo — disse ela, pousando o cigarro e retomando o baralho —, o senhor não passa de um espectro. (...) — Sim, é isto, o senhor não existe. (...) Na rua senti-me perseguido por uma única idéia: por que dissera aquilo, por que me chamara de espectro? Quem lhe **dera o direito de tocar numa realidade que só a mim pertencia?** (...) Espectro, por quê? Que sinal de maldição ou de falência descobria ela em mim, para me saudar daquele modo, da cabeça até o chão, como se a desgraça que me acompanhava merecesse uma homenagem especial? Ou então, se não era isto, qual o significado exato daquelas palavras que tanto me tinham perturbado? **Que havia de mim de um morto?** (CARDOSO, 2002, p. 207, grifo meu).

Assim, percebe-se em Inácio uma identificação com essa realidade espectral, formada por imagens fúnebres, que lhe conferem um estado fantasmagórico, um estado de morto-vivo, em que se sobrepõem as ausências e as sombras.

Após apontarmos as sombras como elemento crucial para a formulação das *memórias-ficção* que compõem as obras cardosianas, é preciso pensar nas paisagens que o autor recria, pois, assim como as sombras, elas são fruto das impressões sensoriais, ou seja, fazem parte desse “fermento íntimo” que guia o autor em sua composição. Para isso, é preciso, primeiro, entender a fixação que o próprio Lúcio tem pelas paisagens e a maneira como elas influenciam sua criação. Em 16 de março de 1958, ele escreveu em seu diário:

Paisagens, paisagens. Elas se levantam de mim, impetuosas, quer eu esteja dormindo, quer acordado — são paisagens reais, ou paisagens de sonho, mas todas de pungente nostalgia — paisagens de uma vida que eu perdi (CARDOSO, 1970, p. 241).

É possível perceber, então, que as paisagens são, também, fruto das imagens mnêmicas que afetam o autor (de forma consciente ou inconsciente) e o levam à recriação de uma vida perdida, ou seja, de maneira similar às sombras, as paisagens representadas nas obras do autor o encaminham para a criação de um mundo ficcional que tenta suturar os vazios, as ausências de sua existência.

Como dito no início deste capítulo, a infância de Lúcio foi marcada pelas tardes ensolaradas de Minas, pelas novenas e festas religiosas — comuns ao tradicionalismo mineiro — e pela presença de uma família que, estruturada em um modelo patriarcal, tinha como fundador um andarilho aventureiro, que vivia mais ausente que presente em sua casa.

As paisagens mineiras são determinantes para a produção do autor, por isso, ganham tintas em suas obras e — ao misturarem-se às representações dos subúrbios, dos becos perigosos e das noites boêmias do Rio de Janeiro — conferem à produção cardosiana uma atmosfera híbrida que, ao mesmo tempo em que assusta e prende o leitor, tenta juntar, em si, as duas pontas da vida, como se houvesse dois “eus” em Lúcio Cardoso: aquele menino

abandonado e puro, fruto das paisagens da infância mineira católica, e aquele homem corrompido, boêmio, extravagante e inquieto, imerso nos bares do Rio de Janeiro. Sobre os dois “eus” existentes em si, em outubro de 1949, Lúcio confessa em seu diário:

Sempre ouvi dizer que para se ser católico, é necessário ter força de vontade. O que é inegavelmente verdadeiro, mas não no sentido absoluto da palavra, pois quer tenhamos vontade ou não, a maioria de nós é indelévelmente católica. (Eu sei que só é católico o praticante, mas mesmo assim...) Não quero fazer aqui a conhecida diferença entre ser cristão e ser católico, pois a meu ver só há um modo de ser cristão, é ser católico. Assim, o difícil não é ter força de vontade para ser católico, mas para viver catolicamente. Sofro diàriamente, e com uma intensidade que seria desnecessário afirmar, de todas as ausências que me cria a minha pouca força de vontade. (E no fundo, bem no fundo, flutuando livremente, êsse sentimento, tolo, eu sei, de que talvez estivesse assim invalidando algumas de minhas possibilidades mais autênticas...Repito, tolice, mas ainda assim invencível sentimento.) Catolicamente é difícil, é terrível viver, mas não seria a única maneira possível? Como suportar certas contradições, certos erros, certas deficiências e obscuridades? Como suportar essa horrível atração do caos? Como juntar os dois eus diferentes que me formam? (CARDOSO, 1970, p. 35).

Essa tentativa de “juntar os dois eus diferentes” que o formam é responsável, portanto, por suscitar algumas das paisagens criadas pelo autor, as quais unem em si, as sombras e as cores do menino e do adulto Lúcio Cardoso a seus personagens.

Para entender um pouco mais sobre as paisagens criadas pelo autor em seus livros, é preciso, primeiro, entender as relações que ele estabelece com as cores, bem como quais os tons e tintas que compõem suas criações. Em 1949, ao escrever sobre as palavras e a forma como elas podem afetar nossas percepções da realidade, Cardoso acaba deixando explícito que não só as palavras, mas também as cores são capazes de levar à sua mente sonhos lúcidos, cenas inteiras retiradas das entranhas das memórias:

Também as cores me levam instantaneamente a mundos imprevistos. Mas são mundos da infância, que vi um dia magicamente e que perdi há muito. Certos tons de rosa, verdes ou azuis, fazem ressurgir em meu pensamento cenas inteiras que há longo tempo já havia submergido no oceano da memória. Olho uma colcha de retalhos, dessas que as senhoras de idade trabalham com carinho e meticulosidade, e pergunto a mim mesmo: este amarelo, este amarelo assim quente e fulgurante como uma réstia de sol, onde o vi, em que janela aberta o deparei um dia, em que canteiro esfacelado, sobre que papoula morna e sem remorso? E à força de investigar lembro-me que foi em tal e tal época, a sensação se torna sentimento, o sentimento lembrança, a imagem surge inteira: um farrapo de seda que certa manhã distante agitei junto a uma rampa como uma bandeira de vitória... Mas outras vezes, inúmeras outras, a lembrança não me revive mais nada, só aquela pequena dor continua a me roçar de leve coração, enquanto afago inutilmente a cor achada. E se cerro um pouco os olhos, sinto o passado deslizar como uma vasta correnteza cheia de vagas amarelas, verdes, rosas e lilases, onde por vezes fulgura, como um grito, um tom azul que me devolve sem descanso um céu que, este, tenho certeza, jamais encontrei em minha vida (CARDOSO. 1970, p. 29).

Dessa forma, as paisagens criadas por Lúcio Cardoso guardam, em si, tanto as cores da memória afetiva, principalmente ligada à infância, quanto as cores e as sombras da ausência, daquilo que nunca foi vivenciado pelo autor, mas que seus desejos mais íntimos o levaram a recriar em suas obras de maneira mais tangível que a realidade. São tais paisagens que conferem aos romances do autor uma atmosfera única, um clima que envolve o leitor e o instiga a imergir-se inteiramente nas obras cardosianas.

As novelas *Inácio* e *O enfeitado*, por exemplo, são repletas de paisagens e cores que são responsáveis por nos fazer imaginar o que seria um “mundo sem Deus”. Nesse contexto, a recorrência das cores amarelas e vermelhas, bem como suas relações com o verde, o azul escuro e o preto, recriam um universo satânico propício para personagens míticas como Inácio:

O circo ficava no meio de um grande descampado, cercado por quatro ou cinco postes que mal iluminavam o espaço ocupado. Desde longe vimos **as luzes coloridas que rodeavam os leiteiros e a multidão** que estacionava sob o palanque armado para a banda. (...) Sentamo-nos numa das arquibancadas, com a maré humana ondulando aos nossos pés. (...) Tudo parecia **oscilante, líquido, maravilhoso**. Havia uma jovem que voava em torno do picadeiro, de pé sobre um cavalo, a **carne branca apertada num maiô de seda vermelha**. (...) Depois, foi a vez do trapezista, um rapaz de quinze anos, vestido com uma colante roupa de **seda azul-marinho**, repleto de **luas de ouro**. (...) Foi neste momento, lembro-me bem, que começou a soprar um vento carregado, ruidoso, vindo não sei de onde. (...) A esta altura é que a vertigem me tomou: **todo o meu ser parecia flutuar, fugir, misturar-se à noite como o destroço de um fabuloso naufrágio** (CARDOSO 2002, p. 211, grifo meu).

No trecho acima, momento em que Inácio vai com Léa, uma mulher que conhece em um bar, ao circo, ficam claras as imagens sensoriais criadas por Lúcio Cardoso para criar paisagens que, como uma extensão das próprias personagens, se transfiguram e vão desde cores vivas, como o maiô vermelho da jovem que voava pelo picadeiro e o ouro das luas que ornamentam a roupa colante de seda azul-marinho do trapezistas, até a escuridão da noite, que leva Inácio a perder-se em um estado semelhante à procela, a destroçar-se em vertigens e naufrágios.

É importante ressaltar, também, que as paisagens cardosianas não se limitam às descrições dos ambientes das narrativas, elas, como resultado das imagens mnêmicas do autor, ultrapassam sua escrita, ganhando, por impulso, cores e representações caricatas nas próprias personagens. Sobre isso, ainda na carta incompleta de Lúcio a Paulo Hecker Filho, na qual o autor fala da crítica de Paulo Hecker sobre *O enfeitado*, ele afirma que:

[...] é que você deve imaginar o quanto é difícil explicar, sobretudo a respeito de um livro que, se por determinados lados pôde ser bastante característico do meu modo certo ou errado de ver as coisas, por outro está longe de ter para mim uma importância decisiva. É apenas um livro em que pretendi me “esvaziar”, não das minhas experiências, que provavelmente nunca se esvaziariam assim, mas de certos fantasmas que, se ainda conservam cacos de catolicismo, fazem-no contra minha vontade e, hélas, contra minha vigilância¹².

Assim, a descrição da personagem Inácio decorre, nas palavras do próprio Lúcio Cardoso, “única e exclusivamente de sua atitude interior”, sendo, portanto, uma forma de passar para o papel as imagens monstruosas da memória do autor¹³, o que nos permite analisar como as paisagens em que a personagem aparece recriam as impressões sensoriais da *memória-ficção* de Lúcio, uma vez que Inácio é apresentado ao leitor como uma figura demoníaca que reúne, ao fim da vida, os cacos do catolicismo que atormentam e oprimem o desejo e a sexualidade do próprio autor.

O nome Inácio, de origem incerta, muito provavelmente derivado de *Ignátios*, do grego, liga-se a significados como “filho ardente” ou “aquele que é como fogo”, ou seja, ao entender Inácio como “aquele que vive em chamas”, é fácil compará-lo com o diabo e, conseqüentemente, com aquele a quem falta um Deus. O próprio título da trilogia permite que entendamos essas reflexões, pois, ao nos apresentar o “mundo sem Deus”, Lúcio Cardoso decreta de uma vez por todas a falência de todas as figuras paternas, uma vez que até a figura de Deus Pai é posta em questionamento. Nesse contexto, são as cores que lembram o fogo que acompanham a descrição de Inácio, criando, em seu entorno, paisagens que exploram o lado obscuro do homem, indo desde a descrição dos bares e becos da cidade até ambientes em que o mofo representa o estado de putrefação do homem.

A noite protegeu-me, a densa e gordurosa noite desses becos e dessas vielas que margeiam a estrada de ferro. (...) Na escuridão, sem coragem para acender a luz, olhei o corpo estendido e as colchas amarfanhadas. Ela respirava mansamente, e aquele sono era como uma música surdina que enchesse todo o quarto. De pé, apoiado à borda da cama, pela primeira vez deixei que se extravasasse no meu ser o oceano intenso e desesperado do sentimento que me conduzia. Grande loucura, torturante e desapiedada. Nada em mim permanecia isento àquela chama, todo eu ardia como jamais pudera supor que ardesse um ser humano, contendo com dificuldade as duras pancadas do coração e sentindo desaguar-se através das minhas veias, pelo corpo inteiro, a causticante impressão daquele prazer e agonia (CARDOSO, 2002, p. 246).

¹² Carta de Lúcio Cardoso s/d a Paulo Hecker Filho, incompleta e escrita em papel timbrado do jornal A noite, praça Mauá 7 (LC 112 cp), presente no acervo de Lúcio Cardoso, na Fundação Casa de Rui Barbosa.

¹³ As imagens monstruosas das obras cardosianas serão melhor trabalhadas no segundo capítulo. Chamo de monstruoso tudo o que, no texto cardosiano, remete ao grotesco, ao doloroso, aos sentimentos extremos e à sensação de não pertencimento que sobressai em seus personagens.

Na cena acima transcrita, momento que antecede o estupro de Adélia, percebe-se um Inácio transtornado, completamente tomado pelo fogo e pelo prazer. Expressões como “oceano intenso”, “chama”, “todo eu ardia” e “prazer e agonia” nos fazem sentir na pele o ardor que se apossa de Inácio e, junto com ele, vivemos cada momento do estupro de Adélia, sem remorso e sem pudor. É assim que Lúcio Cardoso, ao recriar essas paisagens monstruosas nos leva a experimentar, por meio da catarse, o lado mais obscuro e demoníaco dos homens.

Entretanto, essas representações não se limitam ao universo literário, pois, levando em consideração o artista multifacetado que Lúcio Cardoso era, é possível perceber que a escrita, por si só, não foi o suficiente para sanar sua inquietude perante o mundo. Por isso, ir além das obras escritas do autor, perpassando por suas composições plásticas, é um passo importante para compreender o projeto artístico de Lúcio Cardoso. Nesse contexto, a relação que Cardoso estabelece com a pintura e com as artes visuais pode nos ajudar a entender um pouco mais sobre as paisagens compostas por imagens sensoriais, sobretudo as visuais, que fundamentam a *memória-ficção* do autor, já que suas telas deixam, também, explícitas as cores, as sombras e os vazios de que falamos anteriormente. Um exemplo disso é a tela *Paisagem*, obra presente na obra *Lúcio Cardoso – o traçado de uma vida*, de Andréa de Paula Xavier Vilela, apresentada como tese para a obtenção de título de doutor à UFMG, em 2007.

IMAGEM 2 — *Paisagem* – Lúcio Cardoso (s/d – Pastel sobre papel – Coleção Maria Luiza P. X. Vilela)



Assim como nas narrativas cardosianas, é possível observar, na tela acima, a predominância das cores azul, vermelho e verde, que, assim como as sensações de ardor descritas por Inácio em *O enfeitado*, nos encaminham para as sombras e para as ausências,

presentes na tela pela contraposição entre o branco em *sfumatto* que fica ao topo das árvores retorcidas e as sombras que se interpõem entre as raízes. De maneira análoga, pode-se pensar nessas cores como marcas da própria dicotomia que assombra Lúcio Cardoso e que nós apresentamos como um dos motivos que fazem o autor se considerar feito de ausências e de sombras: o branco, representando a transcendência, o divino; as sombras, representando o mundo das trevas, sem luz, sem Deus; as árvores — retorcidas, sem folhas, sem frutos e de raízes “tomadas” — representando a agonia e a inquietude do autor.

Sobre isso, o autor Mário Carelli apresenta, em seu livro *Corcel de Fogo*, o percurso de Lúcio pelas artes plásticas, destacando não só seu contato com desenhos na infância e com a própria crítica, como também com a ligação que ele criou com as pinturas após ter sofrido o derrame em 1962. Conforme Carelli, o AVC que acomete Lúcio Cardoso é responsável por desenvolver nele o “Lúcio pintor”, uma vez que, impedido de falar e de escrever, Cardoso viu nas telas uma forma de continuar exteriorizando as sombras, os vazios e as angústias perceptíveis em sua produção escrita.

Similarmente ao pensamento de Carelli, Carlos Drummond de Andrade afirma “o pintor estava dentro dele, vigiando e esperando sua hora, que poderia não vir, e veio, como ousou dizer que o músico está dentro dele, sugerido em certas soluções plásticas, na riqueza de dons que o fizeram, de nascença, fatalizado um artista” (DRUMMOND, apud CARELLI, 1988, p. 69).

Essa observação do Drummond leitor é, também, norteadora desta pesquisa que identifica na expressão sensorial de mundo – visual, sonora, plástica – a forma como Cardoso se percebe e se representa, na medida em que constrói suas narrativas, fabulações, a forma como, ao escrever, ele escreve a si mesmo.

O pintor que se descobre após o derrame é, então, apenas mais uma vertente do artista que é Lúcio Cardoso e, por isso, é possível aproximar suas pinturas de seus textos, pois ambas são parte de um projeto de reconstrução de si mesmo. Sobre isso, Andréa de Paula Xavier Vilela, em sua tese *Lúcio Cardoso: o traçado de uma vida*, afirma que:

O projeto de Lúcio é o mesmo, mas os meios de que se utilizou é que variaram. Sem dúvida, a escrita foi seu principal meio de expressão, e suas incursões pelo teatro, pelo cinema e pelas artes plásticas consistiram num desdobramento do seu projeto de escritura. Se é possível afirmar que a obra é uma só e que o que varia são os meios utilizados para realizá-la, no caso de Lúcio pode-se também afirmar que a principal matéria que a compõe também é a mesma. O que a alimenta ou o principal elemento de composição dessa obra é a memória (VILELA, 2007, p.113).

Para Vilela, as pinturas de Lúcio possuem uma liberdade composicional quase infantil, que, embora possa ser fruto das influências modernistas do autor, trazem aos olhos de quem vê um universo íntimo, marcado pelas brumas da memória e que não se encontra limitado à realidade:

Essas imagens manifestam-se de maneira diferente na sua obra plástica e na sua obra escrita, mas mantêm como unidade a atmosfera e a origem sendo resultado desse “movimento de paixão”. Há, como observa Carelli, uma unidade que confirma a “autenticidade de um projeto [...] que, ao mesmo tempo que se adapta a meios estéticos distintos, tenta apaixonadamente exprimir um mundo interior único (mas não unívoco).”⁹⁷ Para Lúcio elas estão relacionadas a um estado de alma, e isso fica evidente tanto na sua escrita quanto na sua obra plástica (VILELA, 2007, p.118).

Para finalizar o reconhecimento das impressões sensoriais que servem de insumo para a produção artística de Lúcio Cardoso, tomaremos como base, juntamente dos diários e das obras *Inácio* e *O enfeitado*, uma outra pintura do autor, presente no texto *Lúcio Cardoso – o traçado de uma vida*, de Andréa de Paula Xavier Vilela, apresentada como tese para a obtenção de título de doutor à UFMG, em 2007, para analisarmos as sombras e as cores que compõem as imagens mnêmicas que servem de “fermento íntimo” para a sua criação.

IMAGEM 3 — *Obra sem título* — s/d — Pastel sobre papel — Coleção Gilda Austregésio de Athayde



A imagem em destaque, retirada da obra de Andrea Vilela (2007), traz, em si, a representação de um grupo de pessoas as quais, como borrões azuis e brancos, parecem espectros que figuram uma paisagem abstrata composta por traços coloridos que ora se

assemelham a labaredas de fogo, ora se assemelham a árvores retorcidas. As cores que predominam nessa paisagem abstrata transitam entre as matizes do verde, do amarelo, do vermelho e do azul, configurando uma miscelânea de tons que envolve cada um dos espectros azulados no centro, o que deixa mais evidente o contraste existente entre esses dois elementos da obra.

Podemos, ainda, observar que a tela parece se dividir em dois planos: no superior, as “labaredas” que, além de ocupar dois terços da tela, recaem sobre as figuras em azul e branco, sugestivamente enfileiradas e “espremidas”, na parte inferior do quadro, como se houvesse a sugestão de um fogo infernal predominando sobre os homens que procuram o caminho da purificação.

Como lemos em seu diário, para Lúcio Cardoso, o azul é um tom que devolve à sua lembrança, sem descanso, um céu que jamais fora visto por ele em sua vida. Dessa maneira, é possível entender, então, o contraste entre os dois elementos que compõem a tela: no plano de fundo, as figuras abstratas que, em tons mais escuros e opacos, simulam, com suas formas retorcidas, árvores-labaredas que preenchem a maior parte da tela; no primeiro plano, figuras iluminadas pelos tons azul e branco, que, similarmente a espectros iluminados, se amontoam no centro da tela, destacando-se quase que como anjos intocáveis e inatingíveis do restante do quadro.

Para Andrea Vilela, o branco e o azul têm significados importantes nas produções cardosianas. O branco, por exemplo, pode significar a angústia da criação, a qual decorre do silêncio e da impotência de pronunciar-se diante do que inominável, insuperável ou até indelével para o autor:

O branco muitas vezes aparece em sua obra como angústia da criação — “esta tela, esta angústia, este ser — é branco?” — como o vazio diante do inominável, como o silêncio, como falhas a denunciar a impossibilidade de se dar conta de tudo, ou a apontar para um segredo não revelado, como impotência perante a morte e também como lembranças de algum lugar perdido da infância — “Uma campa, um sino, a casa — aquela casa”. Sua poesia está repleta de uma infinidade de brancos presentes em objetos, lugares, espumas e tantas outras possibilidades de manifestação dessa cor que aponta para o vazio. (...) Na obra plástica de Lúcio, o branco manifesta-se não apenas como cor a compor poeticamente as imagens, mas também como falhas a revelar a trama da tela. O elemento vazio compõe juntamente com as pinceladas, podendo parecer estar o quadro inacabado ou indicar o processo de sua execução. Há, porém, outro branco que aparece principalmente nos quadros em que se inserem figuras, e é o branco das faces vazias (VILELA, 2007, p.136).

Essas faces vazias, inalcançáveis, como as presentes nas figuras do primeiro plano da IMAGEM 3, também aparecem nas novelas *Inácio* e *O enfeitado*, por meio da descrição

idealizada que a personagem Rogério traça de seu pai, um ídolo de cera, com rosto de boneca, gélido, que, para o narrador, extraía sua força do fogo:

A rua surgia aos meus olhos povoada de seres amorfos e corações preches de sentimentos mesquinhos. Ao lado deles, como Inácio era grande, como a sua personalidade me parecia fabulosa, quase mitológica. Não tardaria muito que ele assumisse para mim um aspecto de um deus. Decerto hoje sei que o coração da juventude precisa de um ídolo e que, às vezes, como certas imagens vistas através do vidro e que tomamos como uma paisagem real, ele escolhe divindades de cera para colocar nos altares da sua admiração. Não direi que tenha escolhido um ídolo de cera, e muito menos de ouro, mas, ao pensar hoje no que me atraía tanto naquele homem, encontro, entre vários elementos que aos meus olhos o transformavam em um paradigma de perfeição, uma lembrança longínqua do fogo, como se já tivesse sido experimentado pelas chamas.

(...) Pois bem, o aspecto de boneca que Inácio apresentava, sua pele semelhante à louça experimentada era do fogo que ele o extraía. Não sei por que essa ideia bizarra não me causava nenhum susto (CARDOSO, 2002, p. 99).

Assim como os espectros da imagem 3, Inácio se destaca como uma personagem mitológica, fabulosa para seu filho Rogério, o qual, conquanto reconheça no pai um aspecto bizarro, nutre por ele fascínio em vez de pavor. Dessa forma, a figura do pai, uma ausência na vida do próprio Lúcio Cardoso, é representada pelo tom gélido, semelhante à louça, ou seja, pelo vazio do branco, pelo intangível e quebrável, o que nos permite aproximá-la ainda mais do conceito de *memória-ficção* que elaboramos como matéria prima das obras cardosianas, pois pode ser vista como uma representação das lacunas que o autor tenta suturar com sua produção.

Do mesmo modo, o azul — céu que jamais fora visto por Lúcio em sua vida — tem grande representatividade em suas obras escritas e plásticas, adquirindo, muitas vezes, um aspecto poético que “age ferindo e valorizando a intensidade de uma cena obscura” (VILELA, 2007, p.122), contrapondo-se a paisagens retorcidas e negras, como ocorre na imagem 3. Andréa Vilela, ao analisar a tela a que nos referimos, afirma ter a impressão de ver representada ali “uma procissão dantesca de almas, entre as quais talvez figure a aquela dos seus sonhos perdidos à espera da paz prometida às almas rebeldes atormentadas” (VILELA, 2007, p.124) e destaca o azul como uma das cores mais significativas para Lúcio Cardoso:

Percebi que na obscuridade da sala, dois olhos doces e selvagens procuravam a minha fisionomia. "Meu Deus, pensei comigo mesmo, esta menina não deve ter mais de dezessete anos!"

Lina de Val-Flor tomou a pequena lâmpada que se achava sobre a mesa e aproximou-a, num movimento rápido e violento, do rosto da pequena:

- Veja, é novinha, ainda não aprendeu nem a pentear os cabelos! Ofuscada pela claridade, ela recuou um pouco - e vi então que não era um tipo vulgar, e sim uma pessoa dotada de extraordinária beleza. Podia ser apenas um brilho passageiro, esse

imponderável e misterioso brilho que emana dos adolescentes. O que quer que fosse, contaminou-me: uma chama ligeira e morna percorreu-me o corpo. De novo percebi dois olhos azuis que me fitavam com inquietação. (CARDOSO, 2002, p. 175).

Os olhos de Adélia passam a ser para a personagem Inácio, assim como o céu azul nunca visto por Lúcio Cardoso, uma espécie de brilho da juventude, uma lembrança de descanso e de paz sonhada e não alcançada pela personagem, uma vez que, ao profanar a figura angelical de Adélia, Inácio vê-se encurralado em um quarto escuro e horrendo, em uma situação tão degradante que chega a cometer suicídio. Essa juventude tão almejada por Inácio é, também, o que o leva a procurar Rogério, pois encontrar em seu filho a marca de sua virilidade e força é uma maneira de perpetuar sua existência e comprovar, a partir do núcleo familiar, seu sucesso social.

Já no início da novela *O Enfeitiçado*, o narrador-personagem afirma em seu diário que o que o leva a procurar seu filho é não o amor paterno, mas a necessidade de encontrar nele sua continuação, fazer de Rogério seu testamento vivo e, portanto, sua possibilidade de sobrevivência:

Que me leva realmente a procurar Rogério Palma? (...) Talvez que, bem examinado, não fosse o amor que estivesse agindo como lastro principal do meu interesse. Mas há movimentos tão poderosos quanto o amor — e era nele a identidade comigo, o meu sangue, a minha herança, finalmente a minha própria imagem, o que me interessava. (...) Rogério Palma, quando o tempo me atraísse a seu insondável vórtice, seria a minha continuação, a imagem de minha sede, meu testamento vivo. Sobreviver, eis tudo (CARDOSO, 2002, p. 166).

Percebe-se, então, que, sentindo-se velho, Inácio busca na figura do filho uma possibilidade não só de “uma cópia, diluída e sem alma, mas um flagrante vivo” (VILELA, 2007, p.166), capaz de harmonizar diversas características que não haviam se harmonizado em sua existência, ou seja, Rogério seria a chance de Inácio se redimir, refazer-se no outro, a fim de deslegitimar seu fracasso social, elevando-se através de seu filho. De maneira análoga, o próprio Lúcio Cardoso vê, em sua velhice, a necessidade de eternizar-se pelos olhos do outro e afirma ser esse o motivo de escrever finalmente seu diário:

Seria difícil dizer qual o motivo real que me leva a escrever este Diário, depois de ter perdido um que redigi durante vários anos (lembro-me que, naquela época, senti meus dezoito anos emergirem a uma insondável distância de mim, enquanto eu experimentava, porque não confessar, uma inequívoca sensação de alívio, como quem tivesse atirado ao mar uma inútil e fastidiosa bagagem...) e de ter tentado outros que nunca levei adiante. Creio que é simplesmente o fato de sentir que começou a viver experiências importantes (quando a idade nos chegamos e principiamos a envelhecer, quase todas as experiências são importantes, como se seleccionássemos de antemão a qualidade dos fatos que vão compor a trama de nosso

destino) e que talvez um dia alguém se interesse pelo roteiro destas emoções já mortas. Para mim mesmo, para meu deleite íntimo, confesso que jamais tentar salvar estes fragmentos do passado: aos meus olhos, não possuem nenhum interesse. E depois, tudo o que morre e porque já teve o seu tempo. Mas insensivelmente penso nos outros, nos amigos que nunca tive, naqueles a quem eu gostaria de contar estas coisas como quem faz confidências no fundo de um bar. Esse diabólico e raro prazer da confidência, que vai se desfazendo a medida que perdemos a confiança na amizade, que ela mais e mais se afasta de nós como um bem inacessível... (CARDOSO, 1970. p. 29).

Nesse contexto, o discurso da personagem Inácio no início de *O enfeitado* se assemelha muito à confissão dada por Lúcio em seu diário:

Não é uma necessidade o que me obriga a escrever sentado aqui; (...) .A verdade é que sou um velho — terrível confissão — desses que se embriaga com o significado das coisas fluidas, imponderáveis, essas que nos roçam sem nos tocar, que nos dominam pela sugestão, como a sombra, o sonho ou a memória... (CARDOSO, 2002, p. 151).

Dessa forma, assim como Inácio procura, em seu diário, uma espécie de perpetuação de si mesmo, inspirado por “coisas fluidas”, como as sombras e a memória, Lúcio Cardoso utiliza sua escrita como uma forma de reafirmar-se na sociedade a partir da criação de personagens que traduzem sua angústia e solidão diante do mundo, numa tentativa de preenchimento de vazios e lacunas presentes em sua existência, seja pela ausência deixada por seu pai, seja pela não possibilidade de exercer sua sexualidade de forma livre, já que a cultura na qual fora criado o impedia de sentir-se livre e completo em sua homossexualidade.

Escrever é, portanto, uma forma de abismar-se nas profundezas de si mesmo e trazer para o mundo externo a possibilidade de se chegar ao que Crônica da casa assassinada nos conceitua como liberdade integral (VILELA, 2007, p.56), ou seja, aceitar a monstruosidade de si mesmo — da representação de paisagens formadas por sombras e cores de sua *memória-ficção* — e fazer dela a matéria prima para a sua produção escrita ou para suas pinturas.

Neste capítulo, analisamos a memória inscrita nas narrativas de Lúcio Cardoso, a partir do cruzamento das produções do autor com informações de sua própria vida. Optamos pelo uso do termo *memória-ficção*, pelo fato de os registros memorialísticos dos narradores da trilogia em estudo representarem, em conjunto, uma tentativa desesperada de os personagens encontrarem-se a si mesmos, rememorando acontecimentos e, simultaneamente, ir fabulando parte desses acontecimentos, por meio de lacunas (vazios), múltiplas vozes narrativas (que mostram várias versões dos fatos). Além disso, o entrelaçamento do plano artístico e ficcional, nas diferentes modalidades estéticas, de Cardoso com suas confissões (expressas em seus diários) , reforçam que, em sua escrita, em grande parte memorialística, os mundos da

ficção e da factualidade se unem, reforçando a escolha do termo memória-ficção. Essa memória, como argumentado no decorrer deste capítulo, falha, vaga, densa e angustiada, é representada principalmente por meio das sensações (sentidos).

Tomemos como exemplo a novela *Inácio*, em que a personagem Rogério Palma, vive parte considerável da vida numa pensão de corredores escuros, conforme lemos: “nunca o meu quarto de pensão me parecera mais repelente”, com “aquele teto baixo” e cuja porta se abria para um “corredor mal iluminado” (CARDOSO, 2002, p. 15, grifo meu). Os adjetivos, em destaque, convocam à leitura sensível do mundo claustrofóbico e sombrio de Rogério.

Na progressão narrativa, a paisagem e a ambientação do livro ficam cada vez mais obscuras: “atingimos finalmente uma rua escura e estreita, nos engolfamos num corredor sinistro, gorduroso e escassamente iluminado” (CARDOSO, 2002, p. 50). As sombras, com estreitamento de lugares, as sensações de medo remetem a um lugar ligado semanticamente a tudo o que é ruim e opressivo, ao mal (“sinistro”), sensações estas corroboradas pelo desfecho da história.

No próximo capítulo, analisaremos como as sombras e as cores das paisagens mnêmicas da trilogia em estudo constitui um caráter híbrido e lacunar a que chamaremos de “memória monstruosa”. Para isso, vamos nos valer não só da teoria crítica sobre o monstro, as monstruosidades na literatura, como também das conceituações que o próprio Lúcio Cardoso traz da ideia de monstruosidade, identificando e interpretando passagens de seus escritos como sinais de monstruosidade, tendo como base, principalmente, os jogos de luz e de sombra que o autor deixa em sua escrita.

3 A ESCRITA MONSTRUOSA EM LÚCIO CARDOSO: INÁCIO E O ENFEITIÇADO

Quero erguer para os outros a imagem da coragem que não tive. E esta é a única liberdade que possuímos integral: a de sermos monstros para nós mesmos.

Lúcio Cardoso

Aquela mesma angústia fria, aquela dor sem doer que se espalha pelo corpo inteiro. Arrumo, desarrumo, faço e refaço. Ah, como é difícil ser calmo. Encho-me de remédios, vou à janela: é noite, a noite dos homens, a minha noite. Ruídos de carros que passam pela escuridão. Rádios abertos. Vultos que transitam em apartamentos acesos. E eu, e eu? Onde vou, que faço?

Lúcio Cardoso

O conceito de monstrosidade é algo que circunda nossa sociedade há muito tempo. Chamamos de monstro tudo aquilo que, por não se enquadrar em um padrão preestabelecido, causa estranhamento, medo ou repulsa.

O dicionário nos indica alguns sentidos para o vocábulo¹⁴:

- 1-Particularidade, tendência daquilo que possui um formato monstruoso.
- 2-Algo ou alguém cujo aspecto ou composição se mostra contrário ao que é natural ou à ordem regular da natureza, irregularidade notável na forma, monstro.
- 3-Toda anormalidade de caráter genético apresentada por alguém.
- 4-Conduita ou atitude que agride os fundamentos relativos à moral: hediondo, horrendo.
- 5-Algo ou alguém que possui características atípicas ou anormais.
- 6-Relativo ao que é inimaginável ou excepcional.
- 7-Algo extraordinário ou muito diverso do que regularmente sucede: anomalia.

Os significados apontam para um sentido comum: aquilo que foge ao esperado, ao convencionalizado culturalmente, à lógica do senso comum pode ser chamado de monstruoso. Assim, a monstrosidade surge como uma espécie de designação daquilo que, por não o entendermos, tentamos inferiorizar, exterminar.

Historicamente, nações inteiras tentaram comprovar sua superioridade diante de outras atribuindo-lhes um caráter monstruoso. Um exemplo disso se dá na prática comum ao ideário imperialista europeu de negar uma identidade aos povos autóctones, reduzindo seus costumes a vícios e barbáries, o que, conseqüentemente, levou a um certo apagamento da cultura dos

¹⁴ Disponível em: <https://www.dicio.com.br/monstrosidade/>

nativos ameríndios. O conceito colonizador de selvageria e bárbarie, imputado aos povos ameríndios, por exemplo, deu aos nativos a feição distorcida e monstruosa, durante anos propagada entre os povos colonizados.

Dessa forma, há, no conceito de monstruosidade, uma espécie de visão deturpada do outro, visão essa que parte, possivelmente, de uma busca fracassada de si no outro: fracassada no sentido de que o outro ora é incapaz de superar nossas expectativas ora é tão diferente de nós que nos causa repugnância ou medo. É nesse ponto que podemos aproximar o conceito de monstruosidade da escrita cardosiana, mas, para isso, é preciso não só repensar as relações existentes entre a monstruosidade e a escrita, mas também entender, por meio da análise das obras cardosianas, qual a relação existente entre a figura do monstro e a *memória-ficção* que apontamos como *modus operandi* das produções de Lúcio Cardoso.

Assim, ao encadear os conceitos de monstruosidade com as expressões e imagens dadas pelo próprio Lúcio Cardoso em seus diários, buscamos ler e analisar a ficção cardosiana (especialmente a trilogia selecionada para esta pesquisa) sob a perspectiva da *escrita-monstruosa*.

Julio Jeha, em seu texto *Monstros como metáforas do mal* (2007), apresenta um recorte historiográfico que nos leva a entender que o conceito de monstro é reflexo das mudanças culturais de nossa sociedade e que, como tal, possui características distintas em cada contexto histórico, uma vez que o monstro se contrapõe à noção de normalidade de um certo grupo social e o conceito de normalidade se modifica entre os contextos culturais, históricos e sociais de cada população:

As definições de monstro se desenvolvem de maneira quase histórica: para os antigos gregos e romanos, o monstro era um prodígio, um aviso contra uma infração da pax deorum. Qualquer aliança que os deuses pudessem ter tido com os humanos estava para ser rescindida por causa de algum malfeito. Até meados do século 12, a palavra significava tanto prodígio quanto maravilha, e se aplicava a uma criatura meio humana, meio animal, “ou que combinava elementos de duas ou mais formas animais, e [era] freqüentemente de grande tamanho e aparência feroz”, resultante de uma agência sobrenatural. A Esfinge, a Quimera, o Minotauro e a Medusa indicavam que algum mal cometido estava sendo castigado. Ao contrário da maioria dos gregos, Aristóteles considerava o monstro não o resultado da punição divina para faltas humanas, mas sim uma questão do estágio em que o conhecimento se encontrava. Para o filósofo, o monstro não era uma ofensa contra a natureza, mas simplesmente um desvio do que nela usualmente ocorria. Gêmeos eram monstruosos por causa de sua raridade. A redescoberta das obras de Aristóteles no século 13 pode ter direcionado o conceito de monstro para a ordem natural, pois ele adquiriu os significados de “pessoa desfigurada” e “ser malformado”. Sob a fluência duradoura dos seus textos, um “indivíduo com uma má-formação congênita grave” seria considerado um monstro.³⁸ Um hermafrodita, que, nos tempos de Aristóteles, seria teras, maravilha, tornou-se monstruosidade na Alta Idade Média (JEHA, 2007, p. 21).

Assim, os limites e os valores sociais têm grande influência no nosso modo de ver o mundo e, por a sociedade se tratar de uma organização que muda com o passar dos tempos, aquilo que era tido como um padrão acaba se perdendo e cedendo lugar para que outros padrões sejam criados.

Diante disso, os conceitos de ordem e normalidade são, frequentemente, rompidos, transgredidos. São essas transgressões que, para Jeha, criam monstros, porquanto esses surgem como um estratagema para rotular tudo aquilo que infringe os valores culturais, ou seja, o monstro exerce um papel político de mantenedor das regras sociais, já que extrapola as fronteiras do certo e do errado, do normal e do anormal, estabelecendo-se como uma maneira de os indivíduos categorizarem aqueles que se diferem dos padrões estabelecidos. Isso é utilizado para manter a coesão interna dentro dos grupos sociais. Assim, o monstro é aquilo que fere a normalidade, ou seja, aquilo (ou aquele) que não repete ou não reproduz uma ordem instituída, aquilo que rompe com o que é padrão:

Os limites sociais afetam nosso conhecimento do mundo e vice-versa. Toda vez que ampliamos nosso domínio epistemológico, quer conquistando novos territórios, quer desbravando-os, as fronteiras que controlam nossas vidas também se movem (embora nem de pronto, nem facilmente). O mesmo acontece quando descobrimos ou inventamos algo: nossa visão de mundo tem de acomodar outros seres ou novos fenômenos e isso pode causar incerteza epistemológica. Nossa experiência se baseia em fundamentos epistemológicos e ontológicos; mudanças epistemológicas vão gerar alterações ontológicas, e um acréscimo ontológico vai forçar nosso conhecimento a se expandir. Quando isso ocorre, sentimos que nossas expectativas de ordem — as fronteiras — estabelecidas pela ciência, filosofia, moral ou estética foram transgredidas. E transgressões geram monstros (JEHA, 2007, p. 21).

Dessa forma, o que define os monstros, na verdade, são os conceitos de normalidade a que o indivíduo é apresentado. Aquilo que é raro, diferente, torna-se monstruoso — mesmo que cause fascínio e admiração — e aquilo que se repete e se torna comum perde seu caráter monstruoso, adequando-se à normalidade, mesmo que cause horror.

Comumente, se o ser humano se depara com uma alteridade demasiado assustadora, sob a qual não tem domínio ou para o que não possa nominar, ele tende a transformar esse novo, esse diferente, em uma forma monstruosa, pois ela lhe escapa de qualquer categorização ou controle. É possível perceber, então, que o conceito de monstro se vale do ato de apontar para o mundo o que é uma disfunção, uma aberração e, a partir disso, mostrar à sociedade aquilo que, conforme o padrão estabelecido, deve ser evitado.

Para o *Dicionário de símbolos* (1982), de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, o monstro “está presente para provocar ao esforço, à dominação do medo, ao heroísmo.” Presente em muitos ritos iniciáticos, exige que o sujeito passe por provas, que vença os monstros, representados na literatura pelos dragões, serpentes, feras, inclusive por si mesmo, para alcançar bens superiores. Na simbologia dos rituais de passagem, o monstro devora o homem velho para que nasça o homem novo, por meio de uma transformação interior. Por isso, conforme lembram os autores, vemos em todas as civilizações, imagens de monstros devoradores, andrófagos e psicopompos, símbolos da necessidade de uma regeneração (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1982, p. 615).

Segundo José Gil, em sua obra *Monstros* (2006), é comum, entre os autores que estudam a monstruosidade, associar a palavra monstro ao conceito de *monstrare* — do italiano, “mostrar” ou apresentar um “espetáculo”. Partindo desse pressuposto, é possível perceber que o monstro é, então, aquela criatura que, em si, deixa entrever mais do que pode ser visto, porque ele mostra o irreal verdadeiro por meio de sua deformidade e anormalidade, fascinando, assim, quem o observa e transitando entre as fronteiras do aceitável e do inaceitável de forma a ocupar a lacuna, o entremeio, aquilo que não tem limites, ou seja, o lugar da liberdade.

Ao mencionar o monstro, na epígrafe do presente capítulo, Lúcio Cardoso alude ao monstro interior, mistura de terror e coragem, que pode sinalizar para uma feição de si mesmo, com a qual ele conviveu, não sem culpas ou medo. Esses sentidos estão presentes nas reflexões acerca dos monstros e das monstruosidades, lidos nas representações literárias. Essas reflexões nos permitem aproximar a escrita de Lúcio Cardoso a imagens monstruosas, pois, sob esse aspecto, sua escrita é, em si, um exercício de liberdade. Liberdade essa que perpassa a ideia de entender e aceitar os monstros que formam a essência do indivíduo, as sombras e cores que formam as paisagens de sua memória, os impulsos e desejos que o movem. Uma liberdade capaz de não só entender, mas de se deixar fascinar pelas paixões humanas, independentemente do seu caráter vicioso ou transgressivo.

Nesse sentido, Jeffrey Jerome Cohen, em seu livro *A cultura dos monstros: sete teses* (2000), afirma que o monstro é um ser ambíguo, capaz de incitar no outro sentimentos contraditórios de admiração e horror, de atração e repulsa. Assim, sua presença deixa os outros perturbados, uma vez quem, diante da complexidade que o monstro representa, o que prevalece é a sensação de dúvida, de suspeita e de ambiguidade. Dessa forma, nós “suspeitamos do monstros, nós o odiamos ao mesmo tempo que invejamos sua liberdade e,

talvez, seu sublime desespero” (COHEN apud SILVA, 2000, p. 23-60). Esse conceito de liberdade é explicitado em diversas obras de Lúcio Cardoso, sendo um dos fios condutores das novelas *Inácio* e *O enfeitado* e da obra prima do autor, *Crônica da casa assassinada*. A partir desse romance tão estudado, podemos exemplificar a escrita monstruosa das obras cardosianas.

Crônica da casa assassinada (2009), livro mais conhecido de Lúcio Cardoso, é uma crítica à fragilidade dos valores e dos costumes de Minas Gerais, a qual — representada pelas tragédias vividas pelos moradores da chácara dos Meneses — denuncia a falência da tradição mineira defensora do nome e da honra familiar.

Assim como em muitas outras ficções estruturadas por Cardoso, em *Crônica da casa assassinada*, a manutenção da ordem e das tradições da família fica relegada à figura paterna, seguindo o modelo patriarcal tradicional mineiro. No entanto, a figura do patriarca, representada, na obra, por Valdo, é imperfeita e, desde o início da narrativa, já é apresentada como uma personagem fadada ao fracasso, seja pela impossibilidade de gerir os recursos da família, levando-a à falência, seja pela incapacidade de manter com sua esposa Nina uma relação íntegra.

Há, então, na figura desse patriarca fracassado, uma quebra de um padrão que, de certa forma, rege a sociedade mineira, o que nos permite aproximar a realidade construída na obra do conceito de monstruosidade trazido por Jeha, já que o fracasso da figura paterna, para a tradição mineira, é uma transgressão do padrão, o que gera, conforme Julio Jeha, o monstro, a anamalia.

O romance, dessa forma, apresenta, em sua estrutura narrativa, várias anomalias sociais como fruto dessa família desestruturada: o adultério, o incesto e outros fatores que demonstram como a ruptura da ordem é capaz de quebrar a coesão interna de um grupo social. Nesse contexto, a personagem Timóteo pode ser vista como uma tentativa da família (e da sociedade como um todo) de esconder seu caráter monstruoso herdado dessa quebra da coesão interna.

Timóteo, o Meneses homoafetivo, é prisioneiro em seu quarto e em sua loucura, mas, mesmo enclausurado, transveste-se com farrapos de roupas e com joias de sua mãe, com o intuito de atingir a vital libertação por intermédio da destruição dos falsos alicerces da família. Incapaz de se identificar com o nome dos Meneses, a personagem mantém-se em um cômodo fechado, representando, dessa forma, o que as famílias tentam esconder em seu corpo

monstruoso, ou seja, representando as lacunas, os vazios, os lugares sombrios que denunciam as rachaduras presentes em seus alicerces.

No capítulo intitulado “O Diário de Betty”, Timóteo explica à Betty o desejo que possui de alcançar a liberdade através da aceitação de sua própria monstruosidade, diálogo esse que nos permite discutir o que é a escrita monstruosa de Lúcio Cardoso:

Não podia deixar de vê-lo sem certa admiração: ali estava, gordo, o peito estofado, as lantejoulas rebrilhando na obscuridade. As lantejoulas, seu próprio símbolo: luxuosas e inúteis. Que poder o havia arrastado até aquela posição, de que elementos contraditórios sarcásticos compuseram sua personalidade, para que também explodisse, inesperado e forte, com todas as heranças e ressaibos dos Meneses? Ah, que aquele estranho ser sem sexo era bem um Meneses – e quem sabe, um dia, como ele anunciava, eu não veria em sua forma rústica e profunda controlar o próprio espírito da família, esse eterno vento que deveria ter soprado também sobre o destino de Maria Sinhá? O Sr. Timóteo levanta-se e, com este movimento, o vestido desenlaçou-se em majestosas pregas. – Houve tempo – disse ele quase de costas para mim – houve tempo em que achei que deveria seguir o caminho de todo mundo. Era criminoso, era insensato seguir uma lei própria. A lei era um domínio comum a que não podíamos nos subtrair. Apertava-me em gravatas, exercitava-me em conversas banais, imaginava-me igual aos outros. Até o dia em que senti que não era possível continuar: por que seguir leis comuns se eu não era comum, por que fingir-me igual aos outros, se era totalmente diferente? Ah, Betty, não veja em mim, nas minhas roupas, senão uma alegoria: quero erguer para os outros uma imagem de coragem que não tive. Passeio-me tal como quero, ataviado e livre, mas aí de mim, é dentro de uma jaula que o faço. É esta a única liberdade que possuímos integral: a de sermos monstros para nós mesmos (CARDOSO, 2009, p.55).

O trecho em destaque põe em relevo o sentimento dúbio, angustiado, de expor a figura grotesca brilhando em lantejoulas, como metáfora das máscaras sociais e da hipocrisia reinante. Sobre toda a cena, resvala um humor corrosivo e uma dor lancinante, que reitera o sentido de busca, um entremostrarse e esconder-se, muito característico da escrita cardosiana.

A fala de Timóteo à Betty nos permite analisar como as amarras sociais podem nos fazer reféns da não aceitação de nós mesmos, pois, ao tentar se enquadrar nos padrões impostos, Timóteo arrastou-se até chegar a um limite de não poder continuar tentado se adequar, por ser totalmente diferente dos demais integrantes de sua família. No entanto, ao se subtrair das leis do mundo, foi enclausurado pela sua própria família, que, tentando manter a coesão interna e as aparências, escondia o Meneses homoafetivo dentro da chácara, como um monstro em uma jaula. Não obstante esteja nessa condição, Timóteo agarra-se a um outro tipo de liberdade: a de aceitar seus aspectos monstruosos, a de dar vazão aos impulsos íntimos.

É, então, a necessidade de “erguer para o mundo a imagem da coragem nunca tida”, como uma forma de alcançar a liberdade integral através da aceitação de si mesmo, que nos possibilita conceituar a escrita monstruosa de Lúcio Cardoso. Isso ocorre porque, conforme

afirmamos, a matéria prima das obras de Lúcio Cardoso são sua memória. Assim, por meio dessas matérias de ficção, associadas às linhas confessionais de seus diários e de depoimentos do autor, percebemos que há uma relação entre sua vida e sua escrita. Essa razão nos permite, nesta dissertação, a (con) fundir propositalmente as instâncias de narrador e de autor, já que tal mistura condensa o cerne das discussões aqui apresentadas. Na ficção cardosiana, há demais dele mesmo.

Assim, ao traçarmos um paralelo entre o conceito de *memória-ficção* que estabelecemos no primeiro capítulo e a forma como Lúcio Cardoso se inscreve em suas obras, deixando marcas de si mesmo em seus escritos, podemos perceber que a *memória-ficção* é, então, constituída das sombras, lacunas e das paisagens que formam as imagens mnêmicas do autor e que são, como já vimos, muitas vezes, reconstruídas nos textos cardosianos como uma tentativa de o autor criar um mundo que não o fira, que não cerceie seus desejos e no qual ele possa, assim como Timóteo, dar voz à sua própria condição, no qual ele possa estar em paz com os monstros de si mesmo. A escrita para Cardoso seria, então, uma forma de liberdade, uma forma de assumir-se monstro para si mesmo.

Entretanto, não é o fato de ser a escrita um instrumento de libertação, de reconstrução de si mesmo, que a torna monstruosa. A busca por essa liberdade é apenas o que impulsiona e cria, na escrita cardosiana, traços de monstruosidade. A monstruosidade é o signo por meio do qual o narrador manifesta seu desacerto no mundo, sua insatisfação e sua dor. Ela aparece, por exemplo, em aspectos paradoxais, mas congruentes, de sua ficção, quando lemos, ao mesmo tempo, um quarto trancado e um homem travestido de brilhos, assumindo outra identidade. Sua letra aponta o lugar dolorido, cerceado, mas ilumina também as zonas de conflito, forçando o leitor a sentir, a perceber o outro em sua singularidade e, por extensão, a perceber-se. É por esse viés que conceituaremos a *escrita-monstruosa* de Lúcio Cardoso.

3.1 A escrita monstruosa em Lúcio Cardoso

Pois agora tenho um segredo a revelar: na verdade, Inácio não existe. Inácio somos nós mesmos, ou melhor, uma projeção de certas tendências nossas, do mau gosto e do ligeiramente suburbano que carregamos contra a vontade. Inácio somos nós mesmos, em vários e determinados sentidos. Se o fiz assim, se o fiz tão degradado no meu livro, é que desejava espantar os leitores e fazê-los corar do espírito Inácio que trazem em si [...]. Mas decerto, ao tentar reconstruí-lo, não mais como um simples sentimento, mas como um ser

idêntico a nós, sinto que já é muito, que já avancei bastante, ao descobri-lo e ao tentar devassá-lo para os olhares alheios.

Lúcio Cardoso

Antes de ser publicada a *Crônica da casa assassinada*, no final da década de 1950, Cardoso já revelava traços dessa monstruosidade em sua escrita. O período da década de 1940 foi muito profícuo em sua carreira. Nessa década, Lúcio Cardoso publicou um romance, quatro novelas e dois volumes de poesias. Além disso, fez traduções, escreveu duas peças teatrais, dois roteiros para cinema e ainda dirigiu e produziu o filme *A mulher de longe*. Nessas produções, destacam-se os temas da família patriarcal em decadência, seres em desarmonia e os lugares sombrios e claustrofóbicos, presentes na quase totalidade da produção artística cardosiana.

Elizabeth Cardoso, no artigo *A prosa de Lúcio Cardoso na década de 40* (2013)¹⁵, destaca que a expressão do mal tem sido analisada pelos críticos da obra de Cardoso, citando alguns dos estudos como os de Octávio de Faria (1996), que elegeu o ódio e o desespero como os representantes da presença do mal na prosa do escritor mineiro. Na mesma linha de análise, Nelly Novaes Coelho (1996, p. 777) afirma que, nas personagens de Lúcio Cardoso, prevalece “o desassombro em assumir o Mal, em face da torturante impossibilidade de encontro com Deus”.

Na análise da prosa cardosiana, especialmente nas novelas selecionadas para o presente estudo, o Mal é traço do discurso monstruoso, que enreda os personagens num ciclo contínuo de atos pecaminosos e busca de remissão. O Mal é a forma com que o narrador rumina seus erros e busca desesperadamente aproximar-se de Deus, num caminho quase paradoxal, mas exemplificado, por exemplo, na tradição da literatura brasileira, nos versos de Gregório de Matos:

Pequei, Senhor, mas não porque hei pecado,
de vossa alta clemência me despido;
porque quanto mais tenho delinquido,
vos tenho a perdoar mais empenhado
(MATOS, 1996, p. 32).

¹⁵ Publicado em *Todas as Letras*, v. 15, n. 1, 2013, p. 193.

Se é por meio do Mal que o personagem se distancia de Deus, é também por meio do Mal que se aproxima dele. Nesse contexto, as personagens cardosianas parecem sempre clamar por Deus e, ao mesmo tempo, desafiá-lo. São criaturas que, frente às decepções de suas próprias vidas, parecem ser tomadas por forças malévolas que se configuram como representação de todo o Mal que assola o mundo. São personagens marcadas pelo mal-estar que, em constante sensação de pecado, desafiam os limites do crime, da violência e da transgressão. Esse Mal que afasta e aproxima de Deus também pode ser entrevisto na imagem de santa que Lucas vê em Stela, em *Inácio*.

Mais do que a busca da expurgação dos pecados, a evocação do Mal, presente nas personagens de Cardoso, também significa transgressão, raiva, revolta, caracterizando a força angustiada que denominamos *memória monstruosa*:

voltei a examinar o aposento e o cadáver, como se ainda não acreditasse em tudo aquilo [...] Mas não, a realidade estava ali, uma tremenda, nítida realidade [...] o cadáver, com seus pés calçados de meias pretas [...] Agora, já não possuía nenhuma coragem para me aproximar da mesa e sentia a obscuridade e o terror crescerem na minha alma (CARDOSO, 2002, p. 56).

O trecho em destaque coloca em evidência a oposição da expressão “nítida realidade” e dos termos “obscuridade e terror”, através da qual podemos ler estratégias de revelar e esconder; escancarar os fatos, quase sempre cruéis ou grotescos, e velá-los por alguma sombra, pela incompreensão ou angústia extrema de que se reveste a cena.

Assim, é o jogo de luz e sombra que o autor utiliza para criar essa atmosfera que evidencia o que seria *O mundo sem Deus* será um dos pontos que analisaremos como aspecto monstruoso nas obras *Inácio* e *O enfeitado*. Nesse sentido, é preciso, antes de tudo, repensar os conceitos de luz e sombra e analisar a relação que eles possuem com a ideia de monstruosidade, aqui discutida.

A Luz e a Sombra são valores complementares ou alternantes de uma evolução. O simbolismo da iluminação, a qual significa a saída das trevas, encontra-se em praticamente todas as culturas, civilizações, conceitos, rituais e nas mais diversas crenças desde as remotas eras da humanidade.

Conforme o dicionário online *Michaelis*¹⁶, o conceito de luz está relacionado, entre outros fatores, ao conhecimento, às forças celestes (o fiat lux), à esperança, ou simplesmente, à exposição daquilo que, sem luz, permaneceria nas trevas. Já o conceito de sombra, segundo

¹⁶ <https://michaelis.uol.com.br/> . Acesso em 08/10/2020.

o mesmo dicionário, apresenta-se em oposição à luz, estando ligado, entre outros conceitos, ao irreal, fugidio e sujeito a mudanças, ou seja, a algo que pode ser relacionado às tendências incompatíveis ou a traços do caráter do indivíduo, traços os quais, conquanto o indivíduo se recuse a admitir ou reconhecer, se impõem sobre ele.

No *Dicionário de Símbolos*, a sombra é, de um lado, o que se opõe à luz; do outro, a própria imagem das coisas fugidias, irreais, mutantes. Para muitos povos da África, a sombra é considerada uma segunda natureza do ser e, por isso, é constantemente associada ao mundo dos mortos. Entre vários povos indígenas da América do Sul, uma mesma palavra significa sombra, alma, imagem. No Islã, toda manifestação da realidade é considerada como a sombra de Deus (1982, p. 842).

Nos interstícios da palavra, a luz e a sombra se projetam na escrita cardosiana, num desvelar-velando constantes. Não se trata, portanto, de uma escrita reconfortante, que traz ao leitor o apaziguamento da memória recobrada, da saudade. É a dor, a falta e a raiva que pavimentam as imagens mnêmicas recobradas por seus personagens. É um mundo em que os monstros ou as monstruosidades vêm à tona, seja por meio de figuras grotescas, personagens extremamente infelizes, amargurados, cindidos, seja por meio de crimes, violações, violências.

Por meio dessas reflexões, é possível perceber, então, a importância do jogo entre luzes e sombras na construção de uma narrativa que tenciona criar um mundo em que a ausência de Deus impera, ou seja, um mundo governado pelas paixões no qual não há cerceamento de desejos nem ideia de culpa. Assim, como dito anteriormente, é por meio do discurso pautado em sua *memória-ficção* que Lúcio Cardoso cria um mundo paralelo à realidade que seja capaz, mesmo que de uma forma tortuosa, de preencher os vazios do autor. Para que esse mundo sem culpa seja possível, ele precisa estar além dos paradigmas e dos limites que regulam a realidade, ou seja, ele precisa ser contrário aos elementos que garantem a coesão interna social, caracterizando-se, conforme Julio Jeha, como um mundo monstruoso.

É nesse ponto que exemplificamos a presença da escrita monstruosa em Lúcio Cardoso, pois, por meio das paisagens recriadas em seus romances, é possível desvendar um jogo entre luzes e sombras que nos encaminha às contradições das paixões humanas. Nesse velar-se e desvelar-se, evidencia-se o embate entre o ser do desejo e o eu social, presente tanto nos textos confessionais de Lúcio Cardoso como nos personagens de seus escritos ficcionais.

Nas novelas *Inácio* e *O enfeitado*, o contraste luz/sombra é um elemento indispensável para entendermos a relação entre as personagens Inácio e Rogério, uma vez que

é responsável por criar no leitor as sensações deixadas pelas impressões que tais personagens têm um do outro e até de si mesmos.

Mario Carelli, em sua obra *Corcel de fogo Vida e Obra de Lúcio Cardoso (1912 – 1968)*, ao analisar as novelas cardosianas, destaca-as como um laboratório para a criação dos romances de Lúcio. Ao falar da obra *Inácio*, percebe que, em sua criação, há a construção de um universo demoníaco, que se constitui de um clima de pesadelo e de enclausuramento:

Desde o primeiro capítulo, o clima de enclausuramento é criado, o personagem Rogério, profundamente desequilibrado (desgostoso de seus livros e pronto para simular um ataque de loucura para fugir), é definido. Então aparece a figura espectral de Inácio (...) O clima de pesadelo é associado aos cenários descritos (...) é acentuado pela descrição dos personagens (CARELLI, 1988, p. 128).

Há, então, toda uma atmosfera sombria criada ao redor das confissões de Rogério. Atmosfera essa que é construída por meio do jogo de ausências e presenças através do qual o leitor é apresentado a um personagem narrador febril, em aparente estado de loucura, que procura na figura do seu pai um ídolo que se destaque em meio aos indivíduos "amorfos" como os que o cercam.

Nesse viés, Carelli afirma:

No jogo de ausências e presenças, Lúcio pode se entregar a um exercício de virtuosidade descritiva. Além dos retratos esboçados, ele nos dá elementos para recompor a personalidade de Rogério através de fragmentos de auto-retrato. Aliás, o narrador nos traz as figuras dos ausentes e sua história do ponto de vista dos outros protagonistas. Essas imagens podem ser completamente antagônicas e, portanto, perturbadoras (CARELLI, 1988, p. 128).

O jogo de ausências e presenças ganha forma na narrativa por meio da oposição entre as trevas do mundo de Inácio e Rogério e o brilho e grandiosidade que o filho atribui ao pai e que tanto o fascina. Sobre o modo como Lúcio Cardoso escreve Carelli:

Lúcio Cardoso escreveu essa novela em quatro dias. Afirmção que nos foi confirmada por várias testemunhas. Mas ela nasceu de uma obsessão: [...] a visualização do personagem [Inácio], a **obsessão do autor e a violência da relação entre o criador e sua criatura** ("jacto contínuo e faiscante"). Essa faiscção dá brilho ao estilo da novela, assim como a busca do personagem estrutura a narrativa. De fato, a presença-ausência de Inácio preenche a narrativa (donde a escolha do título); ele acaba por arrastar Rogério à loucura, pois esse pobre danado o procurava como alguém parte em busca do pai. Personagem noturno, Inácio não habita um mundo de meias-tintas. Cores gritantes (como as que agradam às prostitutas da Lapa) ofuscam o olhar e explodem no texto. (CARELLI, 1988, p. 130, grifos meus).

É, então, o personagem Inácio e a forma como Rogério se coloca diante dele que é responsável por criar o jogo luz/sombra, ausência/presença, na primeira novela da trilogia *O mundo sem Deus*. O momento em que Rogério reconhece Inácio no parque é um exemplo disso:

Não poderia ter reencontrado de melhor modo: aquela música antiquada, as luzes coloridas e as gôndolas que subiam e desciam, tudo isso pertencia nitidamente à sua atmosfera. Ainda mais depois que pude reconhecer as duas mulheres entre as quais ele se exibia tão despudoradamente, tudo o que em meu ser era vida e consciência ergueu-se em pânico: tratava-se de duas das mais reles prostitutas que frequentavam os cabarés da Lapa, dessas que se convertem em tipos populares pelo exótico, pelo ridículo e pela decadência. Nunca na minha vida tinha visto pessoas se comportarem tão cinicamente, era isso, sem dúvida, que atraía as pessoas que já se comprimiam junto ao muro, olhos fixos no grupo escandaloso da roda-gigante. Indiferentes a tudo, eles riam alto, sacudindo pernas e inclinando demasiadamente a cabeça para trás. Ninguém se enganaria: ainda mesmo que se portassem como meninas de colégio, todos saberiam imediatamente que eram mulheres daquela laia, pois traziam escrito na testa, em letras de fogo, o estigma de sua condição. Entre tão vis criaturas, Inácio parecia florescer, como se mostrava satisfeito! Não havia dúvida, era o mesmo pulha que eu imaginava. E o que mais me espantava é que se vestia exatamente como eu imaginara: um terno de xadrez, excessivamente gaiato para um homem comum, e já fora de moda. Tinha um detalhe todo especial, apertado na cintura como roupa dos antigos janotas. No bolso, um lenço branco escandaloso voava ao vento como uma enorme rosa desabrochada sobre o incrível costume de xadrez (CARDOSO, 2002, p. 85).

Não escapa ao leitor a incomum disparidade entre o ambiente decadente, degradante, e a imagem de Inácio, que florescia. Quase como uma espécie de monstro libertado, de um ser horrendo e, ao mesmo tempo, encantador, que assinala, simultaneamente para os movimentos de repulsa e de atração.

A presença de Inácio é responsável por, ao mesmo tempo, elevar o espírito de Rogério e atirá-lo ao mundo da loucura. Fonte de horror e prazer, ele exerce sobre o filho uma espécie de poder enigmático, uma atração tóxica, monstruosa, que o deixa, simultaneamente, horrorizado e fascinado. Esse caráter híbrido e fascinante nos permite ver, na descrição de Inácio e das paisagens que o circundam, a *escrita monstruosa* de Lúcio Cardoso, a qual é fruto de um mundo sentido e percebido, menos reflexivo, racionalizado, como nos comprova o trecho anterior, em destaque. É pelos sentidos que o narrador envolve o leitor – as música, as luzes, o som das gargalhadas, o detalhismo pictórico dos trajés de Inácio.

Inácio é grotesco, extravagante e ultrapassa em tudo os padrões impostos pela sociedade. Suas roupas, seu rosto de boneca de cera, o ódio fulminante estampado nos olhos, o riso escarnecedor de tudo e de todos criam sobre ele um aspecto monstruoso, satânico, que, somado ao magnetismo que ele exerce sobre Rogério, concedem-lhe uma espécie de força

sobrenatural. Assim, Lúcio Cardoso o cerca ora de luzes coloridas e rodas gigantes ora de meias luzes em bares ou sombras dos becos da cidade, criando sobre ele um caráter monstruoso que causa no leitor um fascínio intenso, uma ligação tão profunda, que chega a ser impossível pensar Inácio sem pensar na própria ruína humana.

Enquanto o automóvel rodava, eu via as luzes desfilar através dos vidros descidos, letreiros grandes e pequenos, coloridos, rápidos, sucedendo-se uns aos outros, vertiginosamente, como num sonho. E era realmente um sono o que eu vivia naquele momento: tudo me parecia irreal, como detalhes de um mundo grotesco e inconsciente. O próprio Inácio, ao meu lado, era agora bem diferente do Inácio que eu imaginara tantas vezes na época em que acordava à noite para pensar na sua vinda próxima. Sim, ele tinha vindo, o milagre se realizara (...). No entanto, nunca o sentira tão longe, mais perdido para a esperança que durante tantos anos alimentara no meu coração. (...) Inácio não pertencia ao meu mundo, e o lugar que para ele eu reservara conservava-se vago, não ,aos à espera mas sangrando, como se dele tivessem arrancado alguma coisa (CARDOSO, 2002, p. 143)

Como se percebe no trecho acima, a atmosfera que envolve Inácio, permeada de luzes rápidas e letreiros coloridos, insere-o em uma espécie de sonho, de torpor, que embriaga não só a personagem Rogério, mas também o próprio leitor, que se sente atraído pela figura que Inácio representa. Entretanto, ao Inácio se tornar palpável, ao se materializar como um milagre alcançável, essa atmosfera se desfaz e o que toma seu lugar é um imenso vazio que sangra, assim como as ausências, as sombras de que a *memória-ficção* cardosiana é formada.

Inácio é quem concede ritmo às confissões de Rogério. O discurso do filho tem, desde o início um caráter febril, um tom alucinado que o leva a uma busca incessante pelo pai. Ele encontra, no caminho dessa busca, personagens que só aumentam o tom monstruoso da escrita. A figura de Lucas Trindade é um exemplo disso. Um homem estranho e nervoso que tenta, primeiro, matar Rogério, mas, depois, liga-se a ele na tentativa de afastá-lo de Inácio. É Lucas quem, pela primeira vez, narra para Rogério a história de seus pais e o faz apresentando Inácio como um demônio e Stela, a mãe de Rogério, como uma santa. Já é possível perceber, nas escolhas dos nomes das personagens, traços da monstruosidade da obra, uma vez que Rogério é representado como o filho de Inácio e Stela, ou seja, de uma figura demoníaca (Inácio, “filho ardente”, “aquele que é como fogo”, “o não nascido”, imagem que, muitas vezes adquire feições de um homem demoníaco) e uma figura celeste (Stela — “estrela”). Isso tudo é apresentado ao leitor aos olhos de Lucas Trindade, ou seja, a unidade trina que nos liga à referência católica de Deus. Dessa forma, a narrativa confessional vai criando atmosferas sombrias que acentuam ainda mais o caráter grotesco da obra.

O instante em que Lucas Trindade (cujo nome significa luz e leva, muito significativamente, o sobrenome “trindade”) leva Rogério para conhecer o lugar em que se encontra o cadáver de Stela ilustra bem essa relação entre as personagens e as paisagens que compõem a escrita monstruosa:

(...) atingimos finalmente uma rua escura e estreita — um beco quase —, onde morava o nosso homenzinho. — O senhor quer realmente mostrar-me alguma com a coisa: — Quero — respondeu ele, puxando-me pela mão. — Venha comigo. Verá algo que o deixará extasiado. E nos engolfamos num **corredor sinistro, gorduroso e escassamente iluminado** por uma pequena lâmpada suspensa de um teto vertiginosamente alto. Hesitei. Mas a curiosidade, que sempre fora um dos meus traços mais fortes, arrastou-me. Acompanhei o homem e, ganhando de novo corredor, fomos para diante de uma segunda porta, sem nenhuma dúvida a do quarto em que se achava o cadáver. Estava apenas cerrada, pois Lucas empurrou-a mansamente, convidando-me a entrar, com um gesto. **Um cheiro adocicado e estranho**, que mais tarde identifiquei como sendo o **de água de flor de laranjeira, estonteou-me no primeiro instante**. Além do mais, eu não via coisa alguma, pois **a luz baixa** como que fazia incidir toda a sua parca claridade sobre a morta coberta com um lençol. **Aquela obscuridade** emprestava um tom de maior irregularidade ainda ao aposento; apesar de tudo, vi que havia uma cama ao fundo, ainda desmanchada, como se alguém tivesse deitado nela recentemente, os travesseiros atirados de lado, e uma pequena mesa, cheia de frascos de remédios, algodão e ampolas vazias. Perto do cadáver, espalhados pelo chão, vários chapéus de senhora, chapéus fora da moda, uns ainda com os enfeites, flores e pássaros, outros desguarnecidos, semi-rasgados, como se tivessem sofrido uma violência (CARDOSO, 2006, p. 50, grifo meu).

Como pudemos ver, a descrição de Rogério provoca no leitor sensações horripilantes que, impulsionando os sentidos, criam uma imagem caricaturada das cenas narradas. O cheiro de água de laranjeira (que poderia acenar para um ambiente de pureza e ingenuidade, mas causa náusea e repulsa no narrador), a obscuridade que aflora os outros sentidos além da visão, a gordura acumulada no corredor sinistro encaminham o personagem para a luz que incide sobre o cadáver da mãe. O jogo luz/sombra evidencia-se no par caminho/encontro: o caminho, representado por um corredor gorduroso, sombrio e sinistro, é tortuoso, tenebroso; o encontro: iluminado, porém apenas na ordem da aparência, pois representa, no cadáver da mãe, o fracasso do encontro com o outro.

As escritas-confissões das personagens Rogério e Inácio nos levam, portanto, à reflexão do que seria um “mundo sem Deus”, uma vez que este mundo seria um espaço em que a procura pela origem não se pautaria nos ideais e sentimentos católicos de subserviência ao Deus Trino, mas sim na sobreposição do ego do indivíduo a qualquer outro tipo de sentimento.

Nesse viés, a liberdade das amarras divinas está em buscar no outro uma continuação de si ou uma melhor versão de si que não seja predestinada à falência, exemplo disso é a

personagem Inácio que quer fazer de Rogério seu testamento vivo ou o próprio Rogério, que quer rir como seu pai, para se sobressair e se livrar da mediocridade humana. No entanto, quando o encontro com o outro acontece, a falência de ambos se escancara e é impossível suportar isso de forma lúcida, pois o que fica é só o espaço vazio que sangra. A confissão de Rogério sobre a impressão deixada por Inácio ilustra bem essa situação:

Minha impressão fora tão forte, sentia-me de tal modo chocado com a visão daquele espetáculo - o rosto, sobretudo aquele inverossímil rosto de boneca...-, que os sentimentos mais fortes se diluíam num confuso mundo de emoções despedaçadas. Sentei-me de novo e pedi uma bebida qualquer. O meu único desejo era embriagar-me. Parecia-me que só assim estaria à altura do ambiente e das circunstâncias (CARDOSO, 2002, p. 91).

Como é comum que as personagens cardosianas estejam fadadas à falência, o encontro com o outro é sempre uma frustração, já que desnuda as versões falhas e arruinadas daquele que aparentava ordem e autoridade. Para o narrador Rogério, a frustração é o que o conduz ao sanatório. Tal frustração tanto se dá através da figura da mãe — que não passa de um cadáver adorado por Lucas Trindade, quanto pela figura do pai, que se transforma de ídolo a alguém que lhe causa repulsa. O momento em que, apavorado com a possibilidade de ser como seu pai, o rapaz se entrega à demência pode representar isso bem:

E, de repente, ante aquele execrável rosto de boneca, compreendi que o via pela última vez. (...) Não me contive mais e, relaxando os nervos tão longamente tensos, comecei a rir, a rir nervosa e descontroladamente, um riso que me libertava. Um senhor idoso, no banco defronte, voltou-se para trás: — Mas este rapaz está completamente louco! — disse. E tinha razão. Levaram-me do carro e, se bem que já me ache agora em convalescença, desde há três anos que estou num sanatório (CARDOSO, 2002, p. 147).

Dessa forma, nas novelas *Inácio* e *O enfeitado*, a escrita monstruosa está, quase sempre, associada ao ódio, ao terror ou à loucura. Isso pode ser explicado pelo fato de que, por se tratar da tentativa de representação de um mundo sem Deus, sentimentos associados à imagem divina, como o Amor e a Proteção não existem. O ódio e o terror passam a reger as relações humanas.

Em *O enfeitado*, por exemplo, Inácio, já velho, busca encontrar em seu filho a marca de sua virilidade e força, perpetuando, assim, sua existência e comprovando, a partir do núcleo familiar, seu sucesso social. No entanto, como já dissemos, não é o amor que rege as relações existentes no *Mundo sem Deus*, por isso, já no início da novela, o narrador-personagem afirma em seu diário que o que o leva a procurar seu filho é não o amor paterno,

mas a necessidade de encontrar nele sua continuação, fazer de Rogério seu testamento vivo e, portanto, sua possibilidade de sobrevivência:

Que me leva realmente a procurar Rogério Palma? (...) Talvez que, bem examinado, não fosse o amor que estivesse agindo como lastro principal do meu interesse. Mas há movimentos tão poderosos quanto o amor — e era nele a identidade comigo, o meu sangue, a minha herança, finalmente a minha própria imagem, o que me interessava. (...) Rogério Palma, quando o tempo me atraísse a seu insondável vórtice, seria a minha continuação, a imagem de minha sede, meu testamento vivo. Sobreviver, eis tudo (CARDOSO, 2002, p. 166).

Essa necessidade de perpetuar-se no filho é própria dos que não acreditam no poder alentador de outra vida; não há Deus, não há promessa de vida eterna, portanto. Não há trégua, não há alento no mundo fabulado por Cardoso. Ao negar Deus, o narrador vê no filho a única forma de perpetuação. No entanto, nessa ideia não se lê a esperança amorosa do pai que vê no filho o traço dele mesmo; sobreleva na narrativa um egocentrismo feroz, uma tentativa de prender-se à vida, de sobreviver no próprio filho, como criador e criatura, mesmo que isso custe o desrespeito à individualidade do outro.

Como já vimos, os encontros com o outro fracassam nas obras cardosianas, o que nos leva, mais uma vez à representação da monstruosidade por meio do sentimento de ódio. Para Inácio, o ódio é uma espécie de energia que o ajuda a livrar-se de um mundo de tediosa e mofada quietude:

Já aqui, de novo, posso falar em ódio. Sempre o senti em torno de mim, impregnando as ações e os gestos, sempre o senti escorregar imponderável entre os homens, atento, vigilante, olhos acesos e imóveis na obscuridade das casas, nas esquinas frequentadas, nas sarjetas, nos bailes e nos cafés. Enganei-me, ao dizer que o ódio permanece de olhos acesos, ele não tem olhos, ou se os tem, são pupilas cegas, úmidas pupilas de mofo, pois só o mofo traduzesse lento e progressivo trabalho, essa sufocante vegetação. Aos olhos menos desatentos não será difícil verificar o que está mofado, pois são nossas mãos que se mostram duras e cansadas, é o sangue que gira menos forte em nossas veias — e se os lábios nunca podem sorrir, os corações batem sem alma, um imenso véu deneblina e tédio se estende sobre o mundo. Mundo mofado, mundo de sono e odiosa quietude. E esse tóxico que altera a paisagem inteira, aos poucos nos embrutece e nos transforma em rígidas estátuas de cinza, monstros de mofo e anestesia, cidadãos de um vasto reino onde prevalece a falta de energia e de finalidade (CARDOSO, 2002, p. 171).

O ódio e o mofo, constantes na narrativa de *O enfeitado*, norteiam o discurso do narrador Inácio. Há um poder corrosivo no ódio, que tudo nega e tudo destrói, como podemos ler no trecho em destaque. O mofo, descrito pelo narrador como tóxico, ilustra metaforicamente o sentido de decadência e falência pessoal que norteia toda a narrativa. Nesse sentido, a *escrita monstruosa* fica ainda mais evidente, pois o mofo — decorrente do

estado de decomposição e putrefação das coisas — é descrito como um estado de espírito da humanidade. A partir disso, é possível perceber que, para a personagem, a sociedade carece de autenticidade, pois sofre de um esvaziamento de si mesma.

O tédio, mencionado pela personagem, principal responsável por imprimir ao corpo social esse estado de decomposição metaforizado pelo mofo, é, muitas vezes, decorrente da fuga dele mesmo e se configura em um sofrimento constante de uma existência sem sentido. A reação ao tédio seria, portanto, pautada no preenchimento do vazio deixado pelas ausências e se revela como a promessa de continuidade.

Nas novelas *Inácio* e *O enfeitado*, ambos os narradores, fartos da sociedade medíocre e tediosa, buscam no outro uma continuidade de si. Essa busca acentua o sentimento de incompletude e fracasso que os comprimem, no entanto, na busca incessante por preenchimento do vazio, acabam prisioneiros, tanto da sensação de tédio, como do desejo de se libertarem dele, o que os leva ao constante estado de ódio, de terror ou de loucura.

Para Mario Carelli (1988), essa representação do ódio e da loucura decorre da necessidade do próprio Cardoso de contradizer as regras sociais. O mundo (sem deus, sem esperança) que ele representa é alvo de crítica, de deboche; vem ao leitor por meio de figurações grotescas, doloridas e seres profundamente torturados. É perceptível — nessas figurações, na composição de cenários sombrios e no uso de um inventário linguístico que reitera termos como loucura, ódio, medo, morte — que a escrita de Lúcio Cardoso adota um tom de lucidez febril, transgressora, assumindo feições mostruosas, assustadoras.

Carelli ainda ressalta que o terror é outro sentimento forte a reger os personagens, sobretudo para os incapazes de sentir ódio. Tanto o ódio como o terror são elementos transgressores, porque sinalizam uma reação à sociedade de aparências e limites

Quando as relações humanas não são regidas pelo ódio, são dominadas pelo terror, sobretudo naquelas pessoas que são incapazes de odiar. Ou ainda, o medo surge diante da agressão do desconhecido, como quando Inácio se sente seguido pelo Sargento: “Um tropel de imagens, recordações antigas e sem nexos, fragmentos de terrores extintos e vigílias esgotadas há muito, subirá como um só jato ao meu pensamento – e, durante um minuto, trêmulo, curvei-me àquela onda que vinha do mais antigo e mais recuado do meu passado, sobrando-me nomes, possibilidade, ameaças e vinganças tragadas pelo tempo”. O medo e a angústia transfiguram o mundo circundante. [...] O ódio é descrito como um monstro, tal como a loucura o fora [...] Em alguns momentos, a narrativa alucinatória incorpora a criatura. Essas deformações voluntárias nascem de uma escrita de embriaguez e lucidez febril. Lúcio quer recriar essas imagens e intuições que fazem com que o mundo e suas convenções de todo tipo oscilem sob os pés do alcoólatra ou do drogado. Inácio tem necessidade de se sentir sob o domínio do álcool a fim de realizar seus desejos proibidos, mas em seu enfeitamento permanece perfeita e friamente lúcido (CARELLI, 1988, p. 134).

Dessa maneira, é possível perceber, em Lúcio Cardoso, a tentativa de criar um mundo que transcenda a realidade, que transgrida os parâmetros do certo e do errado, do aceitável e do inaceitável. É um mundo que, conforme reflexões de Júlio Jeha (2007), gera criaturas monstruosas, que se expressam por sentimentos ferozes, ou por meio de vícios ou em estado de embriaguez ou loucura.

Tal mundo, metaforizado pelo encontro arruinado de si no outro como uma reafirmação da identidade e como uma forma de se firmar socialmente, seria uma maneira de libertação, principalmente se o associarmos aos anseios do próprio Lúcio Cardoso. Como discutimos no primeiro capítulo, para o autor, a construção de um mundo sem Deus significaria um mundo livre de atitudes opressoras típicas do Catolicismo e do tradicionalismo mineiro e, portanto, uma possibilidade de expressar seus desejos, impulsos e sexualidade, sem o sentimento da culpa.

Assim, podemos entender a *escrita monstruosa* como se fosse um exercício de liberdade e de denúncia, tão típicas de narrativas que marcaram a negação da sociedade corrompida e que se incorporaram à literatura clássica, como é caso da novela gótica do escocês Robert Louis Stevenson, *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, publicada em 1886. Adaptada para o cinema e para os quadrinhos e traduzida para diferentes línguas, em português e populariza com o título *O médico e o monstro*.

Com elementos de ficção científica e de terror, Stevenson nos apresenta a um personagem que permanece contemporâneo, com seus conflitos internos e de ordem social – o médico Henry Jekyll, que dá lugar à persona de Edward Hyde, o “monstro” da narrativa. A história se passa em Londres, no final do século XIX, cidade então com quatro milhões de habitantes e marcada por profundas desigualdades sociais e crimes. Conforme lemos, Londres era a cidade de todos os vícios, do jogo à prostituição. Essa hipocrisia é um dos temas principais do livro.

O Dr. Jekyll, o médico, percebe-se dividido entre duas personalidades, ambas, para ele, completamente verdadeiras. Uma é a do emérito doutor, filantropo respeitado, exemplo de conduta; a outra, foi reprimida durante toda a sua vida, a do hedonista, que busca o prazer carnal e comete crueldades e vilanias, seguindo o próprio instinto. Por meio de uma porção que cria, ora ele é o médico, ora se transfigura em monstro. No entanto, o monstro cresce e se apropria de Jekyll, saindo de seu controle.

A criação do Dr. Jekyll explicita, ainda, um tema importante relacionado à sociedade: o bem e o mal convivem indistintamente dentro de cada ser humano; ora um, ora outro saltam à

superfície. O médico e o monstro são faces integrantes de um mesmo ser; juntos transmitem a desconfiança nos padrões instituídos e, como símbolos, evocam o clima de insegurança do homem em face à sociedade organizada.

Esse desdobramento, embora de modo mais sutil, existe também nas novelas cardosianas, em que cada personagem integra um compósito de ser social e ser monstruoso, levado a se mostrar, devido a um choque, uma dor, uma violência. Na leitura desse mundo sem esperança ou consolo que se delineia nas narrativas, o leitor se depara com personagens que possuem desejos reprimidos que, se libertados, revelam imagens distorcidas, animais e condenáveis socialmente. É em frente a um espelho que a personagem Inácio, narrador da novela *O enfeitado*, ao avaliar os objetos que compõem a história da sua vida, mostra-nos essa dualidade dos indivíduos, essa ambiguidade que, no jogo entre aparência e essência, nos faz perceber como a repressão dos desejos nos transforma em duplos de nós mesmos:

Ali estava inteira a história da minha vida: a mala aberta com as roupas desarrumadas, jornais pelo chão, cinco ou seis vidros de loções e perfumes, pomadas, escovas, tinturas para os cabelos, esmalte para unhas. E, Deus meu, o **espelho** já cheio de marcas de ferrugem, diante do qual eu recompunha o **Inácio exterior**, o Inácio **completo, acabado e sorridente, que eu mesmo servia aos outros, a mim mesmo, com obstinação e apuro**. Mas havia momentos em que não me era possível prosseguir a comédia, tudo cessava de repente como se eu me encontrasse diante de um muro alto e cinzento. A solidão chegava, todo o sangue esmorecia em meu corpo, exausto eu fechava os olhos: **ali estava o autêntico Inácio — um velho inútil e abandonado** (CARDOSO, 2002, p. 171, grifos meus).

O espelho exterioriza a visão subjetiva que Inácio constrói sobre si mesmo, ele o faz perceber-se em um conflito entre o interior e o exterior, entre o Inácio que se mostra aos outros e até a si mesmo e o Inácio autêntico, velho, inútil e abandonado, apenas à espera de algo que possa livrá-lo da mediocridade, seja a perpetuação de si no filho seja a retomada da juventude pelo profanar de Adélia. Há, então, dois seres que coabitam Inácio e, assim como ocorre na obra *O médico e o monstro*, um desses seres desperta, em Inácio, sua malignidade.

Acerca disso, o próprio Inácio, também frente ao seu duplo no espelho, descreve a imagem satânica que se projeta através dele, encontrando, nela, o seu lado sombrio e monstruoso.

E de novo, como um estranho capricho, senti alguma coisa desenhar-se mansamente na minha face, como se mãos invisíveis trabalhassem na sua escultura. Oh, eu não sabia ainda que trágico oleiro esculpia o barro da minha fisionomia – apenas sentia que revolviam o meu sangue, que me perfuravam as veias, que criavam um brilho novo às minhas tristes pupilas. E como aquele trabalho continuasse em surdina, levantei-me disposto a esclarecer o que se passava comigo. O espelho se achava não muito distante e a luz acinzentada, que vinha através da vidraça, era suficiente para

me auxiliar naquele exame. Debrucei-me — e então eu o reconheci, sem estremecimento, sem terror, sem nada que perturbasse o reconhecimento, que agora fazia (...). Lá estava ele, finalmente, modelado ao longo de tantos anos de crueza e impiedade, o deus que em vão eu procurara (...), o ídolo ébrio de riso e sangue (...), o príncipe desta terra e senhor de todos os infernos, que me fitava do fundo do espelho. (...) Não era eu, não era Inácio Palma, não era o velho ridículo e mesquinho, a pobre figura humana, sem grandeza e sem poder que transitara por todas as ruas desse mundo. Era ele, vociferante e negro, com rugas talhadas a limo e a fel (...). (CARDOSO, 2002, p. 262).

Conforme Nicole Fenandez Bravo, em seu texto denominado *O duplo*, presente na obra *Dicionário de mitos literários*, organizado por Brunel Pierre, o duplo, dentro de culturas antigas, era considerado uma espécie de presságio de morte que anunciava, ao mesmo tempo, o fim e o desejo de sobrevivência. Assim, para que um dos duplos exista, o outro deve ser eliminado. Através do espelho, a personagem se enxerga, assim como Dr. Jekyll, em *O médico e o monstro*, como um duplo de si mesmo: um ser externo e palpável e um ser interno — a consciência do seu demônio interior. Para que um viva, o outro precisa ser eliminado e, conforme vemos na narrativa, em Inácio, o demônio interior é o que prevalece.

O espelho, instrumento e símbolo da autorreflexão, obriga-nos, de certo modo, a assumir nossa aparência e mortalidade e, ao mesmo tempo, permite-nos perceber o que está além do reflexo. Conforme Luiz Nazário (1998), quando um espelho reflete outro espelho, transforma-se em um corredor infinito, em um duplicador do universo, uma das grandes fontes da fantasia, do mistério e do horror, pois é através dele — levando-se em consideração seu significado expressionista — que se dá o tráfego de almas; através dele o duplo e a morte vêm ao mundo. (NAZÁRIO, 1998, p. 287).

Dessa forma, é possível perceber que, nas obras cardosianas, a figura do duplo — revelado a Inácio por meio do espelho — desperta-o para uma tomada de consciência de sua essência demoníaca, assim o caráter da personagem vem à tona e, se o duplo representa a morte, certamente vale lembrar mais uma vez que o encontro de Inácio com o seu próprio eu decerto é o presságio de seu fim que estava próximo e bem encaminhado como resultado de suas mentiras e más ações. Assim, o encontro consigo mesmo, mais uma vez fadado à falência, caracteriza-se para Inácio por meio do suicídio e, para Rogério, por meio da loucura, o que nos remete à *escrita monstruosa* de Lúcio Cardoso.

Na novela *Inácio*, o leitor é conduzido aos limites de um estado alucinatório. Ali não encontramos apenas a constatação do monstruoso, absurdo e do grotesco. O aspecto bizarro com que as personagens são expostas e as atitudes disparatadas de Rogério e seus convivas demonstram como Lúcio Cardoso parte de um estranhamento inicial em direção a uma

mistura insólita de cores, formas e feições que contribuem, de forma deliberada, para um estado de mal-estar do leitor.

Rogério Palma é um personagem que exemplifica esse aspecto monstruoso. Desperto de uma febre que o acometera, após o estranhamento de um mundo que considera absolutamente medíocre, assume, aos poucos, os contornos de sentimentos extremos. No momento em que abandona seu quarto de pensão em direção às ruas do Rio de Janeiro, Rogério é tomado de assalto por sentimentos intensos:

Que grande espetáculo é a vida! E eu sentia que, mais do que qualquer outra coisa, minha “idéia” me auxiliava a viver naquele instante. Era sua força que me impulsionava. Sem descanso, perguntava a mim próprio: diante desta euforia, deste entusiasmo, como pode você conceber que tenha vivido durante tanto tempo naquele quarto lúgubre, entre livros empoeirados e idéias que assassinavam aos poucos? Se não fosse a súbita descoberta dos “tempos novos”, certamente você teria morrido, e neste caso não seria uma morte plenamente justificada, já que você nada tinha feito para merecer uma existência melhor? Mas as idéias são simples fragmentos, coisas diminutas, parcelas íntimas que brotam do nada e, no entanto, sacodem a base do mundo. As idéias são forças extraordinárias em movimento (CARDOSO, 2002, p. 22).

Rogério deseja viver extrapolando seus limites morais, com atitudes que o conduzem a uma loucura vertiginosa. O desvario do personagem continua, na progressão da história, como se sua própria loucura fosse, paradoxalmente, o modo lúcido de lidar com o desvelamento da vida a seu redor: “No dia em que soubéssemos de tudo, morreríamos. Sim, há coisas que ignoramos e cuja ciência nos mataria infalivelmente” (CARDOSO, 2002, p. 30).

A sua loucura alimenta-se do ódio; um ódio tão explícito na narrativa que, por vezes, nos remete aos últimos lampejos de lucidez que possui. Quando descreve Duquesa, a dona da pensão que insiste em assediá-lo, Rogério vislumbra o ódio diante de um rosto “envelhecido pelo prazer e pela usura” (CARDOSO, 2002, p. 19) e adensa o rancor extremo com que encara as pessoas ao seu redor: “Tornou-se mais agudo, instantaneamente, o meu antigo desgosto pelo gênero humano. Na verdade, como tolerar semelhante monstro perto de mim, dias, noites, semanas inteiras? O suicídio surgiu-me como uma benção” (CARDOSO, 2002, p. 19).

O traçado monstruoso das situações é (des)focado por uma lente distorcida, que visa a atender às grandes obsessões cardosianas. Tal como lembra Carelli, a respeito de Inácio, tais obsessões configuram “o olhar do alcoólatra sobre o mundo, os personagens que se espiam, os seres acuados que se mascaram para aparar os golpes, a vida comparada a uma doença, a morte violenta, as manifestações grotescas da loucura” (CARELLI, 1988, p. 130).

Nessas novelas, Lúcio Cardoso se lançará em uma verdadeira imersão pelo submundo da cidade do Rio de Janeiro. Essas narrativas urbanas desvendam um universo de seres desregrados e marcados por vícios e mistérios. Ancoradas em um clima fantasmagórico e monstruoso, as personagens circulam nas três novelas, levando seus monstros interiores.

O interesse pelos seres decaídos do ambiente citadino encontra-se também expresso no diário de Lúcio Cardoso. Nas ruas da Cinelândia, onde gostava de caminhar, ou diante do do Café Vermelhinho, no centro do Rio de Janeiro, o autor registra: “sinto que não é possível que tudo prossiga assim, nessa eterna espera, nessa angústia do nada e da mediocridade. (...) Ninguém suporta a horrível monotonia da vida” (CARDOSO 1970, p. 197).

Assim, o tédio e o ódio parecem impregnar o discurso cardosiano assim como impregnam a vida de Inácio e de Rogério. A busca pela quebra da monotonia e da mediocridade humana instauram nessas personagens um desejo pela transgressão e é por meio dessa transgressão que eles se encontram um no outro, pois, assim como Inácio encontra seu eu monstruoso e demoníaco através do espelho, Rogério encontra em si mesmo o mesmo riso do pai — riso que tanto procurou em sua vida, mas que foi o gatilho para sua loucura.

A *escrita monstruosa* estaria, então, nesse desejo de transgressão, pois, assim como afirma Timóteo em *Crônica da casa assassinada*, a liberdade só pode ser dada de forma integral ao indivíduo se esse se aceita como um monstro para si mesmo. Desse modo, ao escancarar as paixões humanas e a degradação do próprio homem em suas mais variadas facetas nas novelas que compõem *O mundo sem Deus*, Lúcio Cardoso parece libertar-se, por meio da escrita, das amarras que torturam sua existência. Ele parece debruçar-se sobre o livro, assim como Inácio debruçara-se sobre o espelho, e encontrar nele a sua própria essência. Sobre isso, o próprio Lúcio Cardoso, ao responder a carta que Paulo Hecker Filho publica na *Tribuna da Imprensa*, em junho de 1956, acerca da novela *O enfeitado*, confessa-nos o que Inácio representa:

Pois agora tenho um segredo a revelar: na verdade, Inácio não existe. **Inácio somos nós mesmos**, ou melhor, **uma projeção de certas tendências nossas, do mau gosto e do ligeiramente suburbano que carregamos contra a vontade**. Inácio somos nós mesmos, em vários e determinados sentidos. **Se o fiz assim, se o fiz tão degradado no meu livro, é que desejava espantar os leitores e fazê-los corar do espírito Inácio que trazem em si [...]**. Mas decerto, ao tentar reconstruí-lo, não mais como um simples sentimento, mas como um ser idêntico a nós, sinto que já é muito, que já avancei bastante, ao descobri-lo e ao tentar devassá-lo para os olhares alheios (CARELLI, 1988, p. 63, grifos meus).

Dessa forma, ao devassar Inácio para olhares alheios e, com isso, expor a essência da humanidade, fazendo-nos corar diante do “espírito Inácio” que trazemos em nós mesmos, Lúcio Cardoso acaba por, de certa forma, transformar a trilogia *O mundo sem Deus* em um espelho das paixões que regem os seres humanos. É por meio desse livro-espelho que Cardoso lança aos leitores a possibilidade de transgressão e de liberdade, pois, ao lerem o livro e ao se identificarem com a personagem Inácio, ou seja, ao aceitarem o “espírito Inácio” que trazem em si, os leitores se aceitariam como monstros para si mesmos, o que os poderia levar à liberdade integral descrita por Timóteo em *Crônica da casa assassinada*.

Porém, ao analisarmos o fim prenunciado pelas personagens Inácio e Rogério, podemos prever que o saldo dessa liberdade seria um mundo em que imperam as paixões, ou seja, um mundo que, sem Deus, sem cerceamento de liberdade, se encaminharia para a loucura e para o suicídio.

Por se tratar de Lúcio Cardoso, é possível perceber que, ao escrever a trilogia *O mundo sem Deus*, ele acaba profanando o maior signo paterno de Minas e um dos maiores responsáveis pelas inquietações de Lúcio — o Deus Cristão, afinal, se o mundo sem Deus só é possível fora da sobriedade, ou seja, fora da razão, Deus é racional e, por isso, fruto da construção humana, sendo, portanto, passível de falhas e questionamentos.

Talvez seja esse um dos pontos que leva o autor a fazer uso do discurso confessional e dos narradores em primeira pessoa nas novelas que compõem a trilogia, pois, assim como as memórias narradas por Rogério e por Inácio não são confiáveis, Deus — fruto do discurso humano — também não o seria e, por isso, a busca incessante pela origem (metaforizada, nas novelas, pela busca do pai e pela busca do filho) é marcada pelo encontro de si no outro — mesmo que o outro seja um duplo de si mesmo — e, assim, está fadada ao fracasso.

O caráter monstruoso da escrita cardosiana está, então, justamente no fato de essa se constituir como um instrumento de libertação de si mesmo das amarras e padrões impostas pela realidade a que Lúcio Cardoso foi apresentado desde a infância. No entanto, é preciso, também, repensar que amarras são essas que acabam por dar às personagens e às paisagens das novelas supracitadas e — por que não dizer às produções artísticas de Lúcio Cardoso como um todo — um caráter monstruoso, grotesco e, muitas vezes, até demoníaco, em que o tédio, o mofo, o ódio e a loucura são constantes na vida das personagens.

O próximo capítulo versará, então, sobre as representações do pai ou a falta dele nas narrativas selecionadas, visto que acreditamos que a relação de Lúcio Cardoso com seu pai reflete em seus livros, criando figuras paternas híbridas e monstruosas. Dentre as figuras

paternas, privilegiaremos a representação do pai-Deus, tendo em vista a relação conflituosa que o autor estabelece com o catolicismo e como isso influencia a narrativa tensa e dolorida de Cardoso.

4 INÁCIO E O ENFEITIÇADO: UM MUNDO SEM DEUS — SEM PAI, SEM PÁTRIA

O nada é apenas um outro lado do absoluto dos que poderiam acreditar em Deus
Lúcio Cardoso

Meu inimigo é Minas Gerais. O punhal que levanto, com a aprovação ou não de quem quer que seja, é contra Minas Gerais. Que me entendam bem: contra a família mineira. Contra a literatura mineira. Contra a concepção de vida mineira. Contra a fábula mineira. Contra o espírito bancário que assola Minas Gerais. Enfim, contra Minas, na sua carne e no seu espírito.
Lúcio Cardoso

A noção de paternidade perpassa a cultura e a história da humanidade. Em um sistema patriarcal como o que vivemos, o pai é responsável pela organização de toda uma sociedade, sendo, portanto, a representação da principal figura de autoridade e de influência para a formação do sujeito. Para que tal organização ocorra, é necessário alguém que se sobreponha aos outros, daí a importância da presença da figura paterna para a harmonização social.

Jacques Dupuis, em seu livro *Em nome do pai: Uma história da paternidade* (1989), apresenta-nos o sistema hierárquico patriarcal a partir de uma concepção histórica que nasce quando o homem percebe sua importância para a procriação, julgando-se superior à mulher, uma vez que ela só consegue cumprir sua função fisiológica da maternidade com a participação do homem. Assim, cria-se na sociedade a ideia de que cabe ao homem o papel de autoridade familiar, já que, sem ele, a família não existe.

Paralelo a isso, Sigmund Freud, em seu livro *Totem e Tabu* (1999), explica-nos que as questões paternas estão relacionadas às noções éticas e morais que regem a sociedade. Para isso, ele faz uma análise de tribos aborígenes que seguem as leis do Totem para organizarem os sistemas familiares. O Totem é tido por essas tribos como o “espírito guardião e auxiliar”, sendo responsável pela formação da família, uma vez que o parentesco está ligado não à consanguinidade, mas aos relacionamentos sociais, não necessariamente físicos. Para Freud, os primeiros desejos despertam-se por objetos proibidos. É nesse contexto que os totens trazem consigo os tabus. O Tabu é a representação do “temor sagrado”, uma vez que representa, concomitantemente, o “consagrado” e o “impuro”, o “sagrado” e o “proibido”.

Ao analisar as complexas relações entre pais e filhos, Sigmund Freud conclui que a imagem que o filho constrói do pai está relacionada ao poder, misto com uma sensação de ódio e de admiração pela figura paterna, visto que ele, o pai, configura como uma espécie de

obstáculo aos anseios de poder do filho. A ausência da autoridade paterna afetará de forma significativa o processo de identidade do filho, sempre será cindido, marcado pela falta.

Essas reflexões vão ao encontro da escrita de Lúcio Cardoso, em que as marcas de ausência, melancolia, busca e fracasso são significativas. A imagem do pai ausente descola-se da sua vida e chega à sua ficção. O pai do escritor mineiro, Joaquim Lúcio Cardoso, era uma espécie de andarilho, viajante rotineiro, sempre ausente na vida do filho, que lhe herda o nome e nunca o tem presente. Esse dado biográfico já confere à vida de Lúcio Cardoso uma dupla marca: o peso de um nome do pai – cujas relações vão desde a noção de transmissão de poder, herança etc. até o pesado fardo de carregar o nome de quem não lhe serve de modelo, pois nunca está por perto.

Lúcio Cardoso transfere para seus romances o que chamamos de “escrita da orfandade¹⁷”, que consiste em uma busca pela própria origem, uma tentativa de recuperar algo que foi perdido no passado. Na biografia não autorizada sobre o autor, Walmir Ayala observa a respeito do pai de Cardoso “Seu pai, Joaquim Lúcio Cardoso, era um andarilho, fundador de cidades, com três anos de engenharia e o espírito da aventura — este homem seria o personagem principal do primeiro romance de Lúcio Cardoso, *Maleita* (sic.), publicado em 1934” (AYALA, s/d, p. 01).

Essas figurações de pai ausente sempre aparecem na escrita de Lúcio Cardoso e, nas novelas que integram ao compilado de *O mundo sem Deus*, são uma referência importante, já que ficam evidentes, também, por meio da *escrita monstruosa* do autor que tem, conforme vimos anteriormente, como insumo a *memória-ficção*. Assim, a presença-ausência do pai constitui-se como signo marcante na criação literária do autor.

Aproximaremos a “ambivalência emocional” de Freud à noção psicanalítica da paternidade, pois, assim como o tabu, o pai é alvo de veneração e horror, uma vez que é ele que impõe ao filho as proibições, proibições essas que não cessam o instinto, apenas o reprimem, banindo-o para o inconsciente. A relação pai e filho se torna, portanto, ambivalente, uma vez que é pautada na ligação entre a necessidade emocional do filho para com o pai e a imposição de autoridade e castração do pai para com o filho.

A imagem que o filho constrói do pai está, portanto, relacionada aos poderes excessivos e à desconfiança, a qual está intimamente ligada à admiração que o filho possui pelo pai. Sendo assim, a figura paterna é alvo de ódio – uma vez que representa um obstáculo

¹⁷ Sobre isso, ler o artigo (RE)ESCREVER(SE) O PAI - DIAS PERDIDOS, DE LÚCIO CARDOSO, de CAMARGO, Fábio Figueiredo e RIBEIRO, Marina Couto, publicado na *Pensares em revista*, ano 2013, p. 199.

aos anseios de poder e aos desejos sexuais – e de admiração, pois sua ausência causa melancolia e desequilíbrio pessoal.

Nesse contexto, pensar a relação que Lúcio Cardoso estabelece com seu pai, Joaquim Lúcio Cardoso, bem como em sua sexualidade oprimida pela cultura do patriarcado católico, acentuado na tradicional sociedade mineira, é reconhecer que a paternidade tem grande influência no processo de criação do escritor, uma vez que o autor se escreve, inscrevendo-se no mundo.

Nas novelas *Inácio* e *O Enfeitiçado*, por exemplo, a função paterna aparece como figuração do fracasso e da insuficiência humana, o que nos leva a personagens atormentados, que nada mais são do que fragmentações do próprio Lúcio Cardoso, visto que, para o autor, aquilo que falta, aquilo que é incerto, ou seja, as sombras que compõem sua memória-ficção são uma das principais matérias de sua produção e até mesmo o que torna sua escrita uma escrita monstruosa.

Em seu diário, Lúcio Cardoso afirma: “Não existo no pleno, e sim no que carece” (CARDOSO, 1970, p. 23) e “Tudo em mim é instável, e eu navego sem destino certo” (CARDOSO, 1970, p. 222). Em ambos os fragmentos, transparece a nota de desamparo, desalento e falta. O que move o autor, da escrita cotidiana no diário até as páginas de sua vasta produção ficcional é esse sentido de incompletude, decorrente da ausência, especialmente a ausência paterna, reafirmado na sua escrita por seu excesso de negatividade. Os nada que o rodeiam e compõem o seu “eu” reverberam nas figuras grotescas, no verbo violento, na composição de cenários decadentes, em ruínas, que resultam no que denominamos de escrita monstruosa.

Muito dessa sensação de existência apenas no que carece é, portanto, fruto da própria vivência de Lúcio Cardoso, porque ele possui a vida marcada pela ausência de seu pai, o qual aparece sempre como um vulto enevoado, em histórias de viagens sempre fracassadas. Assim, é possível pensar que muito do que constitui a escrita monstruosa de Lúcio se relaciona com a ideia de falência associada ao patriarca, principalmente porque a ideia da ruína humana perpassa as narrativas do autor, ganhando formas e personagens.

Em uma carta datada de Petrópolis em 17 de Janeiro de 1935 para Lúcio Cardoso, Manuel Bandeira afirma que as personagens do escritor nada mais são do que uma descrição do próprio Lúcio: “As suas personagens são como você que é um homem de sensibilidade aguda e torturada.” (BANDEIRA, 1935, p. 1).

Essa “sensibilidade torturada” pode ser vista como consequência da imagem fracassada que o pai de Lúcio Cardoso representa, pois a falta da figura paterna e o ideal de paternidade fracassada podem, em certos casos, desestruturar o sujeito, forçando-o a encontrar em si outras formas de se afirmar ante a sociedade. Sobre a relação de Lúcio Cardoso com seu pai e suas implicações nas obras e personagens cardosianas, Andrea Vilela afirma que:

A figura do pai de Lúcio talvez empreste à sua obra uma experiência de falta, de errância, de presença do estrangeiro. Esse estrangeiro ou estranho surge em toda a sua obra como uma aparição que desestabiliza, seduz, transforma, escancara a falta, e, muitas vezes, ele encarna o mal ou arrasta consigo certa atmosfera maléfica, destruidora e, ao mesmo tempo, sedutora (VILELA, 2007, p. 44).

Ora, a ausência de um personagem essencial à construção do “eu” acaba por tornar-se presença contínua na criação do autor. Reescrever o pai é uma tentativa de rescrever a si mesmo, num processo que, em sua ficção, aproxima-se da ideia de um palimpsesto, pois se torna uma marca constante e significativa, uma escrita sobre a escrita, sempre se apoiando em no traçado anterior.

Já no seu primeiro romance, *Maleita*, publicado em 1934, esse signo de ausência paterna aparece. Conforme ressalta Vilela, possivelmente se trata de uma falta que impulsiona o desejo da escrita. Essa escrita, assim, seria advinda da necessidade de preenchimento:

O espaço, aberto pela ausência paterna, pode também ser pensado na vida de Lúcio como o vazio necessário para se iniciar a construção de uma obra. Ou, arrisco dizer, o vazio que funda o DESEJO de que uma obra se faça, de que alguma coisa se construa, de que uma vida se escreva, invente-se, faça-se corpo, nome (VILELA, 2007, p.48).

A paternidade é uma questão cultural que organiza todo um modo de vida de uma sociedade, no caso, a sociedade ocidental e, portanto, a sociedade mineira, que se estrutura sob o signo do ocidente judaico-cristão. O pai, dentro da cultura, é o representante da autoridade e do poder absoluto, constituindo-se como figura central do patriarcado.

O Patriarcado surge como uma organização social que enaltece a imagem do pai, que detém o poder da descendência, determinado que o parentesco esteja associado ao masculino. Os conceitos que sustentam o sistema patriarcal criam a ideia de superioridade e autoritarismo em relação à esposa e aos filhos, no âmbito da família e da sociedade. A segregação familiar configurou, durante muitos anos, as funções de cada progenitor, em que a mãe vivia para a família e os afazeres domésticos e o pai o mantedor, o provedor financeiro, sustentava a casa. O homem monopolizava a vida pública e sua posição hegemônica o distanciava afetivamente

da esposa e dos filhos. O papel controlador e soberano não dava margem para manifestações de afeto e nada poderia comprometer a figura de senhor e chefe.

Na tradição mineira, a figura paterna é sobressaltada, como vemos em grande parte das representações literárias da figura paterna. As diferenças entre o poeta Carlos Drummond de Andrade e seu exemplar do chefe de família, fazendeiro tipicamente mineiros, estão expressas em muitos versos de sua lírica, como lemos no poema *Distinção*, publicado em *Menino Antigo, Boitempo II*:

Distinção

O Pai se escreve sempre com P grande
em letras de respeito e de tremor
se é Pai da gente. E Mãe, com M grande.

O Pai é imenso. A Mãe, pouco menor.
Com ela, sim, me entendo bem melhor:
Mãe é muito mais fácil de enganar.

(Razão, eu sei, de mais aberto amor)
(DRUMMOND, 1973, p. 37).

A expressão do filho em relação aos pais é distinta, embora ambos sejam grafados com as iniciais maiúsculas. O “P” do pai liga-se ao respeito e tremor; “o Pai é imenso”, registra o poeta, insinuando nos versos a distância que havia entre eles. A Mãe, ao contrário, menor e mais próxima afetivamente do filho, é “razão (...) de amor”. Em poucos versos, o poeta de Itabira grafa o papel paterno na relação familiar e explicita as relações de poder exercidas pelo medo.

Para Alceu Amoroso Lima, em seu livro, *Voz de Minas* (2000), Minas Gerais é, sadiamente, tradicional. Assim, ao tratar da sociologia de Minas, o autor expõe que o grupalismo é a forma de organização da sociedade mineira, uma vez que essa se fundamenta não no indivíduo isolado ou no Estado, mas em grupos intermediários entre o indivíduo e o Estado, como a Família e a Igreja. O mineiro é, portanto, o homem da pequena coletividade, ele só se sente bem se amparado por seus pequenos núcleos sociais:

O mineiro é o homem dos pesos e contrapesos. Só se sente bem onde sente que as forças que atuam sobre ele se equilibram e se compensam. Gosta de sentir a sua individualidade amparada pelas forças sociais. Mas não de a sentir embaraçada e muito menos envolvida e anulada por dias. A sociedade, para o mineiro, é bem a realização de sua personalidade. Precisa dela. Não pode viver sem ela. É sociável,

segundo as fibras mais íntimas de seu ser. Mas desde que essa sociedade não lhe tolha a independência (LIMA, 2000, p 93).

Esse tradicionalismo mineiro ganha maior expressão nas relações domésticas, pois a família tem importância central na sociologia mineira e é uma das principais responsáveis pela forma como o mineiro se afirma como sujeito social, uma vez que, além de significar amparo, é a maior responsável por castrar e tolher a independência do indivíduo. A morte simbólica do pai pelo filho é um artifício de afirmação identitária e um meio de este se manifestar como sujeito social.

Trazendo essa concepção de sociologia mineira para as obras cardosianas, é possível perceber que Lúcio Cardoso produz vários tipos mineiros, os quais representam uma tradição mineira, defensores do nome e da honra familiar. O livro e seus personagens, conforme sabemos, são produto de seu tempo; estão cristalizados nas suas circunstâncias e representam as relações íntimas configuradas entre os sujeitos sociais.

Nas ficções estruturadas por ele, a manutenção da ordem e das tradições da família fica delegada à figura paterna, seguindo o modelo patriarcal tradicional mineiro. No entanto, as figuras paternas são imperfeitas, pairando, muitas vezes, dúvidas sobre a função que exercem, o que possibilita que aproximemos da relação que o escritor Lúcio Cardoso estabelece com seu pai.

Em uma carta que Joaquim Lúcio Cardoso escreve ao filho, ele diz: “A ti e a teus irmãos, confiou Deus a tarefa do meu amparo na ultima (sic) etapa da vida.”³⁰ (CARDOSO, s/d, p. 1). A carta é um pedido de dinheiro na qual o pai se coloca em posição de humildade para solicitar o empréstimo e espera ser digno de tal cuidado, mesmo não recebendo respostas positivas do escritor: “Espero ser digno, e embora você saiba que bastante me constrange pedir constantemente, as suas [sic]¹⁸ sem resultado e quase sempre aturdido, todavia eu peço desculpas de tantos aborrecimentos” (CARDOSO, s/d, s/p)¹⁹.

Tal carta mostra que o pai de Lúcio Cardoso é, assim como muitos de seus personagens, um homem que fracassou em sua função paterna tradicional, pois, sempre envolvido em devaneios, passou a vida tentando novos empreendimentos, novos negócios que o afastavam de casa por longos períodos e que eram marcados, em sua maioria, pelo insucesso. Sobre isso, Andrea Vilela afirma que:

¹⁸ Há uma parte na carta que se encontra ilegível.

¹⁹ Carta presente no acervo de Lúcio Cardoso, na Fundação Casa de Rui Barbosa, marcada com a seguinte referência: (CARDOSO, s/d, p. 1).

Embora as ausências do pai de Lúcio fossem entremeadas por aparições intermitentes, sua presença na casa durava apenas determinado tempo, uma vez que a natureza dos negócios a que se lançava, afastava-o de casa. Era um homem que amava as aventuras, o sertão, e que estava sempre em busca de algo a construir. [...] o senhor Cardoso nunca parou de sonhar. Envolveu-se em vários negócios: meteu-se, muitas vezes, a fazendeiro, sonhou com diamantes em suas terras, trabalhou com carvão, com navegação. Muitos desses negócios são conhecidos por Lúcio apenas pela voz dos seus, pois, por ser o filho caçula, não presenciou muitos deles. As vozes, que muitas vezes os repetiram, possivelmente tiveram o filtro do tempo que depura os acontecimentos ao trazê-los de volta. Esse menino, que presenciou a muitos desses empreendimentos, ao final das contas, pôde compreender que o que de fato aconteceu foi que algo lhe faltou. (VILELA, 2007, p. 53-54)

Percebe-se, então, que essa personalidade do pai reflete no escritor, pois suas personagens são, em sua maioria, marcadas pela falência moral, financeira e social. No texto “O desenvolvimento de caracteres na ficção de Hawthorne”, Lúcio Cardoso faz uma crítica aos textos deste autor, na qual ele aponta uma anotação feita por Hawthorne que lhe chamou a atenção: “Alguns homens não têm o direito de fazer grandes coisas ou de ter pensamentos elevados, Quando eles o fazem, dá-se uma espécie de fraude. Fariam melhor em se manter dentro das suas atribuições.” (CARDOSO, s/d, p. 49).

A mesma sensação de falência se estende a Minas Gerais, um dos signos paternos recorrentes nas obras cardosianas. Sabemos que a palavra Pai tem a mesma raiz etimológica da palavra Pátria, de onde derivam, na sociedade, as noções de pertencimento e identidade. Assim, a configuração de Minas Gerais, seu estado natal, como um estado paterno distante, tradicional e faltoso, terá forte acento na literatura cardosiana. Mesmo nas obras urbanas, em que os personagens perambulam pelos becos e zona boêmias de outras cidades, outros estados, como são o caso das obras ambientadas no Rio de Janeiro, o escritor carregará as sombras de sua infância, por meios dos personagens que buscam a figura paterna, buscando a si mesmos, ostentando uma falta que perpassa do ser de papel, no plano ficcional, para o homem, o escritor.

Fernando Catroga, no texto *Pátria e Nação*, lembra-nos sobre a relação entre o termos Pai e Pátria, dos quais decorreriam as noções de “patrícios” ou “irmãos”, para os nascidos no mesmo lugar, isto é, mesma pátria:

Recorde-se que é costume situar a genealogia do vocábulo “pátria” em Homero, onde *patra*, *patris* (e seus derivados: *patrões*, *patrios*, *patriôtes*) remetem para a “terra

dos pais” (hê patris) e possuem uma semântica que engloba, tanto o enraizamento natálico, como a fidelidade a uma terra e a um grupo humano identificado por uma herança comum, real ou fictícia. Pensando bem, o termo arrasta consigo uma forte carga afetiva, resultante da sobredeterminação sacro-familiar que o recobre, ancestralidade que tinha o seu ponto nodal no culto dos túmulos (CATROGA, 1982, p. 42)

Estado de origem de Lúcio Cardoso e pelo qual ele nutre um amor marcado pelo ódio e pelo ressentimento, é principalmente na questão religiosa que Minas Gerais aparece como uma das representações da paternidade buscada pelo autor em suas ficções.

Para Cardoso, a religiosidade mineira, pesada tradicional, desvelando-se nas pesadas procissões nas ruas mineiras, ou na atmosfera claustrofóbica e asfíxiante dos confessionários, representa um objeto de castração, símbolo da opressão, principalmente no que tange à homoafetividade, pois, como católico fervoroso que era, ele não podia seguir sua opção sexual sem viver o pecado, conforme orientação da Igreja católica. Isso faz com que o autor veja em sua religião e em nas leis que regem Minas Gerais uma ordem apenas aparente, pois nem mesmo a fé ou os valores sociais conseguem sanar a angústia humana, deixando para os indivíduos apenas uma certeza: o fracasso. Lúcio Cardoso, então, revolta-se contra Minas Gerais, erguendo para ela um “punhal”, o qual pode ser metaforizado através da escrita, pois os romances do autor, em sua maioria, ocorrem em paisagens mineiras que se acabam em ruínas.

Essa mineiridade, sobre a qual Lúcio Cardoso diversas vezes dizia se colocar contra, é a marca da imagem portentosa da família, advinda dos tempos do Império. Em entrevista concedida a Fausto Cunha, no *Jornal do Brasil*, em 1960, Lúcio Cardoso afirma:

Meu movimento de luta, aquilo que busco destruir e incendiar pela visão de uma paisagem apocalíptica e sem remissão, é Minas Gerais. Meu inimigo é Minas Gerais. O punhal que levanto, com a aprovação ou não de quem quer que seja, é contra Minas Gerais. Que me entendam bem: contra a família mineira. Contra a literatura mineira. Contra a concepção de vida mineira. Contra a fábula mineira. Contra o espírito bancário que assola Minas Gerais. Enfim, contra Minas, na sua carne e no seu espírito. Ah, mas eu a terei escrava do que surpreendi na sua imensa miséria, no seu imenso orgulho, na sua imensa hipocrisia. Mas ela me terá, se for mais forte do que eu, e dirá que eu não sou um artista, nem tenho o direito de flagelá-la, e que nunca soube entendê-la como todos esses outros - artistas! - que afaçam não o seu antagonismo, mas um dolente cantochão elaborado por homens acostumados a seguir a trilha do rebanho e do conformismo, do pudor literário e da vida parasitária. Ela me terá – se puder. Um de nós, pela graça de Deus, terá de subsistir. Mas acordado. (CARDOSO, 1960, p. 2)²⁰.

²⁰ Lúcio Cardoso (patético): “Ergo meu livro como um punhal contra Minas”. *Jornal do Brasil*. Caderno B, Rio de Janeiro, 25 nov. 1960, p. 2. Entrevista concedida a Fausto Cunha.

Assim, histórias sobre personagens que não conseguem esquecer-se de pais que se fazem presentes pela ausência ou até mesmo sobre pais que buscam em seus filhos – retratos de si mesmos – uma essência e juventude perdidas, como ocorre em *O Enfeitiçado*, são maneiras de se defender ou, por que não dizer, ofender a tradição mineira nas obras cardosianas.

Esse modo de “ofender” o estado de Minas Gerais encontra esteio nas novelas *Inácio* e *O Enfeitiçado*, sobretudo na representação da função paterna, pois a personagem Inácio busca legitimar a autenticidade de sua linhagem, a força da família burguesa ao querer resguardar a imagem de si no filho, símbolo da dignidade e força, perpetuação do velho no jovem.

Como vimos na perspectiva de Amoroso Lima, a família tem importância central para a sociologia mineira, principalmente quando se pensa na função exercida pelo pai, o qual é o responsável pelo sucesso ou falência dessa instituição. Dessa forma, encontrar em seu filho a marca de sua virilidade e força é uma maneira de perpetuar sua existência e comprovar, a partir do núcleo familiar, seu sucesso social.

Essa busca de reafirmar-se por meio do discurso pode ser vista nas novelas *Inácio* e *O enfeitiçado*, pois as escritas-confissões das personagens Rogério e Inácio nos levam à reflexão do que seria um *Mundo sem Deus* como um espaço em que a procura pela origem não se pautaria nos ideais e sentimentos católicos de subserviência ao Deus Trino, mas, sim, na sobreposição do ego do indivíduo a qualquer outro tipo de sentimento.

Dessa maneira, o Mundo sem Deus, metaforizado pelo encontro arruinado de si no outro como uma reafirmação da identidade e como uma forma de se firmar socialmente, seria uma maneira de libertação, principalmente se o associarmos aos anseios do próprio Lúcio Cardoso, já que, para o autor, um mundo sem Deus significaria um mundo livre de cerceamentos opressores típicos do Catolicismo mineiro e, portanto, uma possibilidade de expressar seus desejos, impulsos e sexualidade, sem sentir culpa.

Este capítulo pretende, então, demonstrar que, nas novelas *Inácio* e *O Enfeitiçado*, a função paterna aparece como figuração do fracasso e da insuficiência humana, o que nos leva a personagens atormentados, que, descritos por meio de uma *escrita monstruosa*, nada mais são do que fragmentações do próprio Lúcio e sua *memória-ficção*. Para isso, buscaremos aproximar essas figuras paternas fracassadas ao desejo declarado pelo próprio Lúcio Cardoso de destruir Minas Gerais, seu principal inimigo e, portanto, representante cultural do principal signo paterno da escrita cardosiana — Deus.

Embora as novelas em análise [*Inácio e O enfeitado*] tenham como maior cenário as noites sombrias e nebulosas do Rio de Janeiro, é possível perceber na tradição patriarcal os traços de Minas Gerais contra os quais Lúcio Cardoso lutou em toda a sua existência, isso porque, como Minas Gerais, a personagem Inácio representa para seu filho Rogério um misto de poder e decadência, um homem de aparência poderosa, mas de alma arruinada, simbolizando o fracasso e a ruína de toda uma sociedade. Nessa sociedade, nem mesmo o Deus pai e os princípios morais suprem a catástrofe, pois são apenas da ordem da aparência.

Dessa maneira, independente de as narrativas em análise se passarem no Rio de Janeiro, a opressão decorrente do tradicionalismo mineiro fica evidente na necessidade que o autor tem de comprovar, através de sua trilogia, a existência de um mundo livre da culpa e do pecado pregados pela fé cristã.

Dessa forma, buscarei explicitar, neste capítulo final, como a relação de Lúcio Cardoso com seu pai se reflete em seus livros, criando figuras paternas híbridas e monstruosas, por meio das representações que a narrativa tensa e dolorida de Cardoso tecem do que chamarei de pai-Deus.

Para isso, o capítulo será subdividido em duas partes: “Pai e encantamento” — a qual tratará das percepções que a personagem-narrador Rogério possui de seu pai Inácio e, conseqüentemente, de si mesmo — e “Horror e pai” — a qual tratará dos aspectos decadentes de um possível mundo sem Deus, representado pelo ódio — fruto das ruínas das noites da boemia dos centros urbanos, das paixões humanas, da loucura — e pelo suicídio.

4.1 Pai e Encantamento

Seja como for, éramos tão diferentes e nessa diferença tão perigosos um para o outro, que se alguém por acaso quisesse calcular por antecipação como eu, o filho que se desenvolvia devagar, e tu, o homem feito, se comportariam um em relação ao outro, poderia supor que tu simplesmente me esmagarias sob os pés, a ponto de não sobrar nada de mim.

Franz Kafka

Conforme Fábio Figueiredo Camargo, “saber que se tem um pai e discorrer sobre isso, assim como transformar essa figura paterna em literatura, talvez seja a forma de todo sujeito conseguir dizer a si mesmo que possui uma origem²¹”. Assim, ao aliar-se a essa figura paterna, o indivíduo conseguiria criar para si um ponto de partida onde possa se abrigar, posicionando-se ao lado daquele que ele julga ter a autoridade e o poder almejados pelos seres

²¹ Alusão ao livro *Escrever o pai é escrever-se*, que foi feito após a conclusão do projeto de iniciação científica do qual participei e que, ainda inédito, espera publicação em 2020.

humanos. No entanto, nas obras de Lúcio Cardoso, a função paterna, na maioria das vezes, distancia-se da ideia de autoridade e de poder, aparecendo, de forma recorrente, como figuração do fracasso e da insuficiência humana, o que nos leva a personagens atormentados, incompletos, perdidos, estranhos ao próprio texto da narrativa, quase sempre impossibilitados de serem vistos em seu todo. O questionamento que se faz, então, é: por que é essa a imagem que o autor atribui aos chefes de família em suas obras e como isso pode ser representado nas novelas em análise (*Inácio e O enfeitado*).

Para respondermos a esse questionamento, precisaremos, primeiro, entender o poder de encantamento que a personagem Inácio exerce sobre seu filho Rogério e quais são os desdobramentos disso na forma como as novelas se estruturam. O pai — representação simbólica dotada de poder — é quem deve proteger, ordenar e guiar aqueles que estão sob seu comando e se espelham em sua imagem. Por isso, sua ausência pode gerar um sentimento de depreciação e de baixa autoestima no indivíduo, o que, para mim, pode desestruturar o sujeito e levá-lo ao desejo de escrever. É nesse contexto que se constitui o discurso narrativo da novela *Inácio*, pois, logo no início, somos apresentados a um narrador em primeira pessoa que, por meio do discurso confessional, se apresenta como um jovem perdido em um “mundo de um menino sozinho”. Rogério é, então, quem nos guia na narrativa da primeira novela do que seria a trilogia *O mundo sem Deus* e, a partir de um discurso febril, tenta convencer o leitor da força de suas ideias:

“As idéias são simples fragmentos, coisas diminutas, parcelas íntimas que brotam do nada, e no entanto sacodem a base do mundo. As idéias são forças extraordinárias em movimento. Não há casas, nem ruas, nem homens, mas idéias, apenas idéias em ação, idéias que se matam, que amam, e raciocinam, idéias que envelhecem de repente e outras que aos poucos vão não valendo mais nada, idéias que ressuscitam e reclamam seus direitos à luz do sol. O que é preciso é ter sempre idéia mais forte”.
Aí está todo o ponto da questão (CARDOSO, 2002. p. 22).

Obcecado por suas ideias, o narrador ignora seu estado enfermo e passa a buscar nas ruas obscuras do Rio de Janeiro uma resposta para sua existência, tentando, de toda forma, livrar-se da mediocridade do mundo. É nesse caminho que encontra a prostituta Violeta, personagem a quem confessa seus planos e a primeira a comparar-lhe os olhos aos olhos da mãe — Stela. Embora Violeta associe Rogério à Stela, é a Inácio que ele quer se assemelhar, por isso, toda a narrativa se encaminha para o encontro de Rogério e Inácio. Tal encontro ocorre, por fim, na Feira de Amostras, momento em que Inácio aparece pela primeira vez para Rogério:

Inácio se voltou: vi então seu rosto pálido como se fosse de cera, corado ao centro, um rosto realmente de boneca, mas iluminado por tal expressão de ódio como jamais vi numa fisionomia humana. Não, ali falava alto alguma coisa mais extraordinária que a simples força que agitava o coração humano de Lucas... Aliás, devo declarar que a aproximação com aquele homem causou-me uma espécie de estupor: não podia me mover, olhos cravados no seu rosto, no seu rosto horrendo, que eu tanto vira transitar nos meus pesadelos de criança (CARDOSO, 2002. p. 88).

Fonte, ao mesmo tempo, de admiração, medo, horror e prazer, Inácio exerce na personagem Rogério uma espécie de atração tóxica, que deixa o filho horrorizado e fascinado. Se levarmos em consideração a descrição que Rogério faz de Inácio, é possível associar suas características a uma figura demoníaca, pois tanto a palidez de seu rosto quanto a expressão de ódio em sua fisionomia compõem as representações do diabo na literatura. Existem, em diversas culturas, vários tipos de demônios, os quais são descritos como seres intermediários: ora benevolentes, ora malévolos. Na tradição cristã, por séculos, a aparência do diabo foi relegada ao feio, àquilo que se transvestia de formas animais, como serpentes, dragões ou monstros com chifres, caudas e presas afiadas.

No entanto, embora o cristianismo tenha tentado não recordar que Satanás, por ter sido um anjo, era muito provavelmente belíssimo, a partir do século XVIII, as representações de Lúcifer se transformaram e passaram a associá-lo a figurações ambivalentes que, ao mesmo tempo, seduziam e traziam medo. Já no século XX, o diabo passa a figurar nas narrativas como um homem medíocre de aparência burguesa mesquinha que facilmente se mistura aos humanos, assim como pintam Dostoievski, em *Os irmãos Karamazov* e Giovanni Papini, em *O trágico cotidiano*. No conto *O demônio me disse*, Papini chega a descrevê-lo quanto à fisionomia:

O Diabo, pelo menos como me tem aparecido até agora, é uma figura fora do comum. É alto e muito pálido, ainda bastante jovem, mas com essa juventude que viveu demasiado e que é mais triste que a velhice. O rosto muito branco e comprido nada tem de particular a não ser a sua boca sutil, fina e apertada; tem uma ruga única e profundíssima, que se alça perpendicularmente entre as sobrancelhas e se perde quase na raiz dos cabelos. Nunca pude verificar bem a cor dos seus olhos, pois não consegui olhá-lo mais que alguns momentos. [...] Nunca conheci ninguém mais indulgente que o Diabo. Conhece tão profundamente a mesquinhez, a velhacaria, a sujidade e bestialidade humanas, que nada o espanta nem o desgosta. É pacífico e sorridente como um sábio antigo, e às vezes, me parece mais cristão que todos os cristãos do mundo [...] (PAPINI apud ECO, 2014, p. 183).

A descrição de Papini se assemelha às descrições que Rogério faz de Inácio, o qual, com seu rosto pálido de cera e seu aspecto de boneca iluminada por uma expressão de ódio, traz ao narrador a sensação de que o pai carregava em si algo de sobrenatural. Inácio aparece,

então, aos olhos de Rogério, como um homem que, embora irradie poder, possui a alma arruinada, tornando-se símbolo da decadência de uma sociedade na qual nem mesmo a fé e os princípios morais suprem a catástrofe, pois são apenas da ordem da aparência. Como vimos nos capítulos anteriores, a escrita de Cardoso é permeada de sombras e ausências que marcam sua *memória-ficção* e que dão às suas obras um caráter monstruoso, percebido nas paisagens e nas personagens narradas. Assim, é possível ver, na imagem de Inácio, uma forma de que o autor se vale para passar para o papel os monstros de sua memória, principalmente pelo fato de que Inácio é uma personagem demoníaca que reúne, ao fim da vida, os cacos do catolicismo que atormentam e oprimem o desejo e a sexualidade do próprio Lúcio Cardoso.

Sobre isso, a pesquisadora Cássia dos Santos (1997) destaca que o próprio Lúcio dava à personagem Inácio um caráter de grande importância, uma vez que o elegeu, entre tantas outras personagens que havia criado, como tema para o capítulo que escreveu na coletânea *Dez Romancistas Falam de Suas Personagens*, organizada por João Condé. Cássia dos Santos afirma que, em tal texto, o romancista revela que escrevera a novela Inácio em apenas quatro dias e que a personagem homônima surgira já amadurecida em sua consciência:

Não me foi possível, assim que o adivinhei, evitar o atropelo dos detalhes: Inácio começou a ser revelado brutalmente, em feiras, circos, iluminações, cinemas de subúrbio, passeatas e até em clubes carnavalescos. As roupas de Inácio, o lenço que usava no bolso, o casaco de xadrez, a gravata vermelha, tudo passou a ser para mim uma obsessão, tanto eu percebia o espírito de Inácio esparsos em torno de mim, tanto me sentia Perturbado pelo jacto contínuo e faiscante do seu nascimento, tanto Inácio estava presente e jamais abandonaria o seu trono de homem inteligente e "conhecedor" das coisas (SANTOS, 1987, p.117).

É possível perceber, então, que, ao escrever as novelas da trilogia *O mundo sem Deus*, Lúcio Cardoso voltava-se para si mesmo e deixava transparecer em sua escrita a *memória-ficção* que o levava à criação de personagens e paisagens que representam as sombras e ausências que compunham sua memória. Isso pode ser comprovado pelo fato de que, assim como a personagem Rogério, o próprio Lúcio Cardoso sentiu-se encantado pela figura de Inácio, o qual, conforme a descrição acima, surgira para Lúcio em forma de conhecedor das coisas, um homem capaz de deixar seu trono e que, sem controle, surge como um “atropelo” na mente criativa de Cardoso. Ao compararmos a forma como Inácio surge como personagem para Lúcio Cardoso e a maneira como ele é descrito na novela Inácio, é possível perceber que o encantamento que ele exerce sobre o filho é decorrente, principalmente, do seu caráter sobrenatural e ambíguo que, nas palavras do próprio Lúcio Cardoso, o apresentam como esse “conhecedor de todas as coisas”.

É preciso, então, analisar, por meio dos trechos da narrativa da novela *Inácio*, os aspectos que atribuem à personagem homônima esse caráter sobrenatural e híbrido, que eu acredito que o tornam uma representação da *memória-ficção* e da *escrita monstruosa* de Lúcio Cardoso, principalmente no que se refere aos questionamentos que o próprio autor levanta contra o cristianismo católico e, conseqüentemente, contra sua própria origem. Para isso, é preciso, primeiro, analisar as características monstruosas da personagem *Inácio*, dando ênfase para: o significado do nome *Inácio*, seu rosto de boneca de cera e suas manifestações de riso.

Os nomes são uma espécie de rótulo de identificação social e uma marca de singularidade que, de certa forma, transmite uma característica a seu portador. Assim, ao escolher um nome para seus personagens, o autor se vale de um recurso estilístico que se desdobra em significados, o que permite ao nome tornar-se um elemento que, de certa forma, sustenta a ambigüidade do discurso narrativo e aponta a fluidez e a ambivalência subjetiva da realidade representada.

Dessa forma, a escolha do nome das personagens não deve ser vista de forma aleatória por aqueles que buscam analisar uma obra. Sobre isso, o próprio Lúcio Cardoso, nas páginas iniciais da novela *Inácio*, já deixa uma “dica” para seu leitor, deixando claro que os nomes são plurissignificativos e resistem em nossas memórias:

Não são eles, os nomes, impregnados de um limo próprio, como se tivessem atravessado determinadas latitudes cansados alguns, brilhantes outros, mas sempre nomes que nos fazem lembrar ou sofrer por alguma coisa, às vezes mesmo de algo que não persistia mais no fundo da memória? (CARDOSO, 2002, p. 28).

É em busca deste “limo próprio” impregnado nos nomes que iniciaremos nossa análise do nome *Inácio*. Assim como a personagem, o nome *Inácio* guarda em si ambivalências que o levam a ser, ao mesmo tempo, sinônimo de horror e de admiração. Isso porque, tal nome, derivado do latim *Ignatius* — uma variação do grego antigo *Ignatios* —, liga-se, simultaneamente a significados como “ardente” ou “tomado pelo fogo” e como “o portador de Deus”.

Conforme Regina Obata, em sua obra *O livro dos nomes*, publicada em 1987, o nome *Inácio* é um nome de origem incerta, que, possivelmente, surgiu através do grego *Ignátios*, que corresponde ao latim *Gnatus*, que quer dizer “filho”. Obata explica, ainda, que algumas fontes o relacionam ao nome de família romana *Egnatius*, de origem etrusca, mas desconhecida, que, posteriormente, foi associada ao latim *ignis*, que quer dizer “fogo”. A

partir daí, surgiria, então, o nome Ignatus e seus derivados, que significam "filho ardente, o que é como o fogo".

Obata afirma ainda que, consoante a historiografia, o nome teria surgido por volta do século II da era cristã, sendo muito popular na Rússia. Porém, apenas séculos depois, fora encontrado na Europa, aparecendo na Espanha no século VIII — nas variantes Ignacio, Inigo e Eneco — e, em Portugal, em documentos datados do século XVII, mesmo sendo muito comum entre os católicos romanos desde o século XVI, principalmente por influência de Santo Inácio de Antioquia, bispo e mártir, discípulo de São João e sagrado bispo por São Pedro.

É a figura de Santo Inácio que garante, juntamente ao significado de “filho ardente”, a ambivalência que atribuímos ao nome e, por que não dizer, à própria personagem Inácio. Segundo a lenda, Inácio foi a criança que Jesus segurou em seus braços e sua influência e autoridade foram tão grandes que ele era conhecido como Teóforo (do grego antigo, o “portador de Deus”). Pelo fato de Inácio ser uma liderança de grande destaque, o imperador Trajano, grande perseguidor dos cristãos, resolveu prendê-lo, no intuito de fazê-lo negar a fé e, assim, desencorajar o cristianismo crescente. Assim, Inácio foi preso por um destacamento de dez soldados romanos e forçado a negar sua fé em Cristo, mas, como preferiu a morte a negar Jesus, foi enviado a Roma para ser jogado aos leões no Coliseu.

Dessa forma, o nome Inácio carrega, já em sua origem, uma dualidade que o liga, simultaneamente, ao céu e ao inferno, à santidade e ao satanismo. Assim também é a personagem que analisamos, a qual causa em seu filho uma espécie de torpor que o deixa fascinado:

Como Inácio era grande, como a sua personalidade me parecia fabulosa, quase mitológica. Não tardaria muito que ele assumisse para mim um aspecto de um deus. Decerto hoje sei que o coração da juventude precisa de um ídolo e que, às vezes, como certas imagens vistas através do vidro e que tomamos como uma paisagem real, ele escolhe divindades de cera para colocar nos altares da sua admiração. Não direi que tenha escolhido um ídolo de cera, e muito menos de ouro, mas, ao pensar hoje no que me atraía tanto naquele homem, encontro, entre vários elementos que aos meus olhos o transformavam em um paradigma de perfeição, uma lembrança longínqua do fogo, como se já tivesse sido experimentado pelas chamas. (...) Pois bem, o aspecto de boneca que Inácio apresentava, sua pele semelhante à louça experimentada era do fogo que ele o extraía. Não sei por que essa ideia bizarra não me causava nenhum susto (CARDOSO, 2002, p. 99).

Assim como seu nome, o rosto de Inácio, semelhante à louça e à cera, confirma seu aspecto sobrenatural e ambivalente, causando, em seu filho Rogério, uma espécie de fixação e atração que se assemelham à adoração: “Minha impressão fora tão forte, sentia-me de tal

modo chocado com a visão daquele espetáculo - o rosto, sobretudo aquele inverossímil rosto de boneca...-, que os sentimentos mais fortes se diluíam num confuso mundo de emoções despedaçadas” (CARDOSO, 2002, p. 91).

As bonecas fazem parte das nossas vidas há milhares de anos e, ao longo da história da humanidade, atravessaram continentes e classes sociais nas mãos das crianças de todo o mundo. Produzidas com os mais diversos materiais — como pedras, argila, porcelana, vinil, tecido e cera —, basicamente, as bonecas representam pessoas em miniatura. No entanto, apesar de elas parecerem humanas, nós sabemos que não o são, o que pode causar, naqueles que as observam, uma espécie de estranhamento que se divide em horror e encanto, motivo pelo qual esses brinquedos são tão comumente utilizados pela indústria de filmes de terror.

Porém, Inácio não é descrito pelo filho com um rosto que só lembra uma simples boneca, mas sim com um “rosto inverossímil como o de uma boneca de cera”. Conforme o livro *Brasil: Almanaque de Cultura Popular*, publicado em 2009 pela editora Ediouro, a palavra cera estaria ligada às noções de imperfeição e falsidade. Isso porque, em Roma, os escultores desonestos, quando esculpiam uma estátua de mármore com pequenas trincas ou imperfeições no material ou na confecção, usavam uma cera especial para ocultar e esconder esses defeitos nas estátuas de um modo que o comprador não percebesse. Com o tempo, as pessoas que compravam essas estátuas descobriam as imperfeições, ou seja, descobriam que era uma escultura “cum cera”. Por isso, os escultores honestos faziam questão de dizer que suas estátuas eram “sine cera”, ou seja, perfeitas, sem defeitos escondidos. Daí viria a expressão “sincera”, que, na verdade, significaria “sem cera”, ou seja, sem falsidades ou imperfeições.

Assim, o rosto de boneca de Inácio dava a ele uma impressão ainda mais intensa de seu aspecto dicotômico, pois, embora ele parecesse humano, sua expressão lhe dava um caráter sobrenatural. Além disso, o fato de Rogério destacar a cera como matéria prima da fisionomia do pai acentua ainda mais a imagem monstruosa e, portanto, híbrida de Inácio.

Como vimos anteriormente, Sigmund Freud, em seu livro *Totem e Tabu*, afirma que os primeiros desejos do indivíduo são despertados por elementos proibidos, por isso os totens trazem consigo os tabus e sua ambivalência emocional. Ao aproximarmos as ideias freudianas à dualidade presente na personagem Inácio, podemos perceber que tal ambivalência fica evidente na sensação de adoração e de horror que Inácio causa em seu filho, a qual faz com que Rogério passe a seguir Inácio, tentando imitá-lo em tudo, principalmente, no modo de ver o mundo e sorrir de tudo.

A cada encontro, Rogério entra em êxtase com a figura de Inácio, admirando-o, venerando-o e o seguindo cegamente como quem busca no outro uma réstia de si mesmo: “e, realmente, eu sempre me extasiava, chegava a achá-lo belo, com seu rosto de louça e o seu indefectível terno de xadrez. Nunca vira ninguém com tanta vida, nem com tanta capacidade de irradiar certa energia.” (CARDOSO, 2002, p. 101). Em meio a essa atmosfera tóxica e excêntrica que liga Rogério a Inácio, suas roupas e seu sorriso, juntamente com seu rosto de cera, tornam-no uma criatura emblemática e única:

Vi Inácio. De longe, eu imaginava que ele era mais alto e mais esguio do que eu supusera. Suas roupas — aquelas roupas que um homem decente jamais usaria — eram ainda as mesmas, isto é, um terno xadrez vermelho, muito justo na cintura e muito curto embaixo. Seus pés, grandes e calçados com botinas amarelas, moviam-se com estranha agilidade. (...) Imediatamente, antes mesmo que eu pudesse olhar ou dizer qualquer coisa, senti envolver-me uma onda de perfume, sem dúvida um perfume que não estava habituado a sentir, caro, e que devia impregnar o grande lenço que Inácio trazia no bolso do seu famoso paletó de xadrez. (...) Fitei-o estarelecido. Inácio rompeu numa súbita risada, deixando à mostra uma impecável dentadura. Mas, coisa singular, seus dentes miúdos causavam-me um sentimento de variava entre o pavor e a repugnância: dir-se-ia que eram dentes artificiais, certos e brilhantes (CARDOSO, 2002, p. 100).

O riso é mais um símbolo de ambivalência que compõe a personalidade de Inácio e que se constitui como uma das características que seu filho Rogério tenta imitar. Conforme Georges Minois, em seu livro *História do riso e do escárnio*, durante a Idade Média, o riso foi considerado pelos teólogos como aquilo que diferencia o homem de Deus, uma vez que não havia na Bíblia nenhum registro de que Jesus teria rido. Assim, os teólogos condenavam o riso, associando-o a uma fraqueza humana. O riso era, portanto, pagão por nascença e visto pela Igreja como símbolo da loucura e da não razão, sendo, muitas vezes, associado a imagens demoníacas. Para a Minois (2005), o riso, na visão da Igreja, não teria lugar no jardim do Éden, pois seria proveniente da imperfeição. Assim, ele teria surgido juntamente com o pecado original, sendo “filho do diabo”:

O pecado original é cometido, tudo se desequilibra, e o riso aparece: o diabo é responsável por isso. Essa paternidade tem sérias conseqüências: o riso é ligado à imperfeição, à corrupção, ao fato de que as criaturas sejam decaídas, que não coincidam com o seu modelo, com sua essência ideal (MINOIS, 2005, p. 112).

Nesse contexto, o riso se constituiria como um comportamento extremamente humano, alheio ao mundo divino e surgido depois da “queda do Éden”, sendo um dos símbolos da condição humana. Isso porque, embora haja registros bíblicos que sejam marcados pelo riso,

principalmente no Antigo Testamento, não há nenhum momento em que se afirme que Jesus haveria rido. É nesse ponto que se sustenta a ambiguidade do riso, pois, se Jesus é a forma humana de Deus, o fato de ele não sorrir não excluiria sua humanidade? Sobre isso, Verena Albertini, em seu livro *O riso e o risível na história do pensamento*, apresenta-nos a uma interpretação de Jacques Le Goff sobre o riso para o cristianismo:

Em torno do riso travou-se um grande debate, que vai longe, porque, se Jesus não riu uma única vez em sua vida humana, ele que é o grande modelo humano, [...] o riso torna-se estranho ao homem, ou pelo menos ao homem cristão. Inversamente, se é dito que o riso é próprio do homem, é certo que, ao rir, o homem estará exprimindo melhor sua natureza (LE GOFF apud ALBERTI, 1999, p.69).

Rir seria, portanto, a constatação da decadência, o que nos permite entender ainda mais a necessidade que Rogério tinha de rir como o pai. Para o menino Rogério, somente a capacidade de rir de tudo poderia retirá-lo da mediocridade de sua vida melancólica de “menino abandonado”. Assim, ao encontrar-se, finalmente, com Inácio, ele confessa seus planos e espera a aprovação do pai, tentando, desesperadamente, assemelhar-se a esse que tanto o fascina.

Olhei-o, desta vez sem sorrir, apenas tremendo com os lábios que procuravam em vão formar as palavras.
 — Sabe, Inácio, prefiro antes falar a seu respeito. Tudo o que imagino como minhas “idéias”, você as encarna admiravelmente.
 — E que lhe agrada tanto na minha pessoa?
 — Também não é fácil me exprimir. Mas o que me agrada na sua pessoa é essa capacidade de rir, não de rir ao lado, como um simples espectador, nem rir esmagado, como é o riso dos fracos... Mas rir, rir positivamente dentro da comédia; rir com crueldade e consciência, rir até o último dia do Juízo Final...”
 Ele estremeceu e olhou-me bem no fundo dos olhos.
 — E é assim que você acha que eu procedo?
 — Sim, é assim. Ninguém me tira isto da cabeça. Se pudesse, você atearia fogo ao mundo para poder rir melhor. Não há muitos como você, esteja certo disto. Todos ainda conservam alguma coisa, um amuleto, uma memória, algo que veneram em segredo e que inundam de lágrimas. Mas sente-se que você está acima dos outros e que se diverte sem descanso, que se diverte estrepitosamente, cada vez mais, cada minuto mais... (CARDOSO, 2002, p. 112).

Como visto acima, para Rogério, o riso de Inácio é o que o torna superior aos demais, é o que o torna mais vivo, mais cruel e consciente da sua condição humana. Assim, ao tentar assemelhar-se ao pai com a força de suas ideias, as escritas-confissões de Rogério acabam por nos levar à reflexão do que seria um *Mundo sem Deus* — o qual ganhará maiores representações na segunda novela da trilogia (*O enfeitado*)—, uma vez que este mundo seria um espaço em que a procura pela origem não se pautaria nos ideais e sentimentos católicos de

subserviência ao Deus Trino, como frequentemente se observa nas análises reflexivas católicas e mineiras, mas sim na sobreposição do ego do indivíduo a qualquer outro tipo de sentimento, já que a liberdade pessoal está em buscar no outro uma continuação de si ou uma melhor versão de si que não seja predestinada à falência, como podemos perceber no discurso do próprio Rogério, que quer rir como seu pai para se sobressair e se livrar da mediocridade humana.

Reconhecer a mediocridade humana, mesmo que tentando satirizá-la por meio do riso, seria, então, a melhor maneira de um indivíduo libertar-se de suas amarras culturais, religiosas e, conseqüentemente, livrar-se dos monstros de sua memória. Para isso, ter a certeza de que é possível encontrar no outro os caminhos para alcançar tal liberdade pode funcionar como um último resquício de esperança, algo que pode ser percebido nas confissões de Rogério, narrador da novela *Inácio*, e no diário deixado por Inácio, na novela *O enfeitado*. No entanto, esse fio de esperança se perde na falência do encontro com o outro, fato que leva nossos narradores à decadência — Rogério perde-se na loucura e nos mundos das drogas e da prostituição e Inácio termina como um velho estuprador e suicida. Dessa forma, não haveria esperança para a humanidade, pois essa estaria fadada ao fracasso. Sobre isso, em um diálogo com Inácio, o próprio Rogério se pronuncia:

Movi a cabeça devagar, procurando sorrir também.

— Os homens me causam um desgosto profundo. Cheiram mal, vestem-se de uma maneira inconcebível, são tolos e pretensiosos. Não é possível que Deus tenha inventado seres tão sórdidos para testemunhar da sua grandeza.

— E você acredita em Deus?

Perturbei-me:

— Não sei, Inácio, não sei. Se acreditasse, gostaria de matá-lo em mim, plenamente, a fim de poder realizar meus planos. Não poderia tolerar nada que deixasse de justificar o meu riso. E eu quero, precisamente como você, rir, do primeiro ao último dia, rir sem descanso, rir até ser acompanhado ao outro mundo pelo eco dessa risada... (CARDOSO, 2002. p. 113)

A ideia de “matar Deus dentro de si” aparece para Rogério como única possibilidade de realização de seus planos e ideias, o que nos permite perceber, através da leitura comparativa das novelas da trilogia *O mundo sem Deus* e dos diários de Lúcio Cardoso, um projeto no qual o autor voltava-se para si mesmo e deixava transparecer, em suas obras, um emaranhado de situações que, quase sempre, o levaram a ver o mundo como algo absurdo, que o fazia questionar sua própria existência e a possibilidade da existência de um mundo sem Deus, ou seja, sem a visão do pai-Deus regulador de tudo.

Talvez essa visão justifique o fato de o autor escolher a cidade como ambiente das histórias que compõem a trilogia, já que — construção genuinamente do ser humano — é o ambiente urbano que secreta em si uma “espécie noturna e desgraçada de seres (...) que se arruinam pelas esquinas, ao longo de uma vida inteira de febre e de procura”. (CARDOSO, p. 290).

É fato, para mim, que os romances cardosianos — frutos de sua *memória-ficção* — possuem um caráter analítico e fogem do cenário de paisagens ensolaradas mineiras, chegando ao subterrâneo e à escuridão, nos quais Cardoso — por meio de sua *escrita monstruosa* — apresenta-nos a personagens envoltas em tabus e contratos sociais que as levam ao fracasso. A tragédia humana aparece, então, como um dos principais temas cardosianos e é explorada com um tom alucinatório, carregado de paixão, melancolia, angústia, erotismo, solidão e desespero. Dessa forma, em busca de libertar-se a partir da eliminação daquilo que lhe é excessivamente desconcertante por meio da contemplação de si mesmo, a escrita é, para Lúcio Cardoso, uma forma de se reinventar e de recriar seu entorno.

É nesse contexto que surge nosso segundo questionamento: por que criar um mundo sem Deus? Ele seria possível? Para responder a tais questionamentos, precisamos, primeiro, analisar os aspectos que compõem o suposto “mundo sem Deus”. Faremos isso a partir do cruzamento entre as análises das novelas em questão e trechos do diário do próprio Lúcio Cardoso, dando ênfase para a forma como o autor descreve a *existência humana sem Deus* e suas consequências: o *ódio* e o *autoextermínio*.

4.2 Horror e Pai

Não se deixem enganar: de Deus não se zomba. Pois o que o homem semear, isso também colherá.

Quem semeia para a sua carne, da carne colherá destruição; mas quem semeia para o Espírito, do Espírito colherá a vida eterna.
Gálatas 6:7,8

Um mundo sem Deus seria, talvez, uma tentativa de negar os símbolos do catolicismo? Seria uma vida sem regras, sem opressões e pecados, ou seja, sem culpa? Muitos são os questionamentos ao redor da possibilidade de se criar um mundo sem Deus, por isso, é preciso analisar minuciosamente os aspectos que compõem a citada trilogia imaginada por Lúcio Cardoso. Nesse contexto, voltaremos, primeiro, à explicação da escolha de uma trilogia para analisar a importância do número três para as obras em análise e, depois, passaremos a

analisar as características de um possível mundo livre das amarras divinas e governado pelas paixões humanas.

Como já é de nosso conhecimento, este trabalho lê as novelas *Inácio* e *O enfeitado* que, juntamente com a novela incompleta *Baltazar*, compõem a Trilogia *O mundo sem Deus*. Tais novelas têm como ponto em comum a personagem Inácio, a qual é o fio que une todas as narrativas. O número três, símbolo da perfeição, na teoria do filósofo e matemático Pitágoras, é a soma do um, que significa unidade, e do dois, que significa diversidade. São três as visões que se tem de Inácio.

Na primeira novela, o narrador Rogério Palma — filho de Inácio — apresenta-nos a um Inácio viril, que encanta e causa horror, sendo detentor de características quase que sobrenaturais. As próprias descrições que Rogério faz de Inácio — seu nome, seu rosto de cera e seu sorriso — permitem que nós o entendamos como um ser monstruoso, híbrido, “que vive em chamas”, o que torna fácil a comparação dessa personagem com o diabo e com a falta de Deus.

Já, na segunda novela, Inácio é o próprio narrador e se apresenta como um homem, já velho, que expõe, através de uma espécie de diário, os abismos de sua memória e de sua existência e, por isso, representa, como já dissemos anteriormente, um indivíduo de alma arruinada, simbolizando o fracasso e a ruína de toda uma sociedade na qual nem mesmo a fé e os princípios morais suprem a catástrofe, pois são apenas da ordem da aparência. Já, na terceira novela, a prostituta Marcela nos apresenta ao Inácio monstruoso, um homem que a havia estuprado na infância e que, conseqüentemente, arruinara sua vida.

Assim, a escolha de três novelas corrobora nossa análise, pois, no contexto espiritual, o número três representa a unidade divina. A Santíssima Trindade, do universo católico, é um dos principais exemplos que mostram o caráter sagrado desse numeral e — juntamente com o fato de a ressurreição ter se dado ao terceiro dia — apresenta a fé em Deus Pai como aquilo que une o corpo humano de Cristo ao sopro do Espírito. Dessa forma, a escolha da personagem de nome do filho caído, o “filho ardente”, o “não-nascido”, para ser o fio que une a trilogia nos permite ampliar, ao lado do sentido do nome, a discussão sobre o nascer e o morrer por meio da escrita. Isso porque Inácio Palma é uma criatura errante, fracassada que, envolta nos abismos das paixões humanas, perde-se de si mesma e busca reafirmar-se através de um diário deixado para seu filho.

Assim, a escrita surge — em um momento em que ele descreve a si mesmo, na novela *O enfeitado*, como um homem “velho, ridículo e mesquinho, a pobre figura humana, sem

grandeza e sem poder que transitara por todas as ruas deste mundo” (CARDOSO, 1970, p. 263) — como uma possibilidade de matar a figura decaída que ele representava e renascer por meio da virilidade e juventude de Rogério, fazendo do filho um testamento vivo de si mesmo. Porém, é, assim como ocorre com Rogério na novela *Inácio*, através da constatação do fracasso do encontro de si com o outro que a personagem Inácio começa a se questionar e a questionar a condição humana, na novela *O enfeitado*, pois é somente ao perceber que perdera para sempre Rogério e Adélia — suas fontes de juventude — que ele começa a se entender como “um espectro, um homem morto” que, muito provavelmente, não existia:

Uma só idéia, fosforescente e obsedante, girava no meu pensamento: eu não existia, eu não existira até aquele dia. Espectro, fantasma, como o dissera a cartomante, e com razões mais profundas do que o suspeitara naquela hora. Mas isto era eu, unicamente eu, minha pobre matéria enganada e triste. Mas o Homem? Para onde ia, de que forças vitais se desfizera, como pudera chegar àquele estado de crise? Já não era apenas mal-estar o que eu sentia — do fundo do abismo contemplei o mundo com vertigem. O portal que eu atravessava deixava-me numa grande noite estranha e sem limites (CARDOSO, 1970, p. 276).

Como visto acima, é a personagem Inácio que nos leva a conhecer um pouco da visão que Lúcio Cardoso tinha do mundo e das mazelas humanas, pois a trilogia *O mundo sem* seria uma maneira de libertação, uma possibilidade de expressar seus desejos, impulsos e sexualidade, sem sentir culpa. A culpa e a penitência são marcas do tempo litúrgico que delimita a quaresma cristã — tempo que nos remete ao momento em que o cristão volta seu olhar para si mesmo, dedicando-se à reflexão e à conversão espiritual.

Fixar-se neste estado de contemplação de si mesmo pode levar o indivíduo à condição de escritor, que, para Lúcio Cardoso, “é um modo de agonizar com os olhos abertos²²”. Como já vimos anteriormente, a relação entre a vida e a escrita pode ser bastante produtiva para a análise da produção cardosiana. Nos capítulos um e dois, busquei comprovar como as obras de Cardoso consistem em uma contínua reinvenção daquilo que ele mesmo viveu, sendo, portanto, uma mistura entre o real e o imaginário, já que a vida do autor é a sua própria matéria prima e transfigura-se em sua narrativa em forma do que chamamos de *memória-ficção* e *escrita monstruosa*. Nesse contexto, a criação de um mundo livre das imposições divinas seria, talvez, uma forma de Lúcio Cardoso externar seus próprios anseios e tentar, a

²² Expressão utilizada por Lúcio Cardoso para definir a condição de ser escritor em uma entrevista intitulada Cinco Minutos com Lúcio Cardoso citada pela pesquisadora Valéria Lamego em uma palestra dada à ABL cujo nome era É quase tudo ficção: Lúcio Cardoso e o crime do dia. Disponível em: <http://www.academia.org.br/eventos/e-quase-tudo-ficcao-lucio-cardoso-e-o-crime-do-dia>

partir da escrita, vislumbrar como seria o universo governado pelo ódio e pelas paixões do homem em vez de guiado pelo Amor de Cristo.

Sobre isso, em 19 de agosto de 1949, Lúcio Cardoso escreveu em seu diário:

Como separar a fé do amor, a traição, da noção do pecado? São movimentos idênticos, são impulsos que nos atiram fora de nós mesmos, que nos dividem ou nos integram em harmonia, mas que exigem ambos, na chama em que nos fazem arder, uma sujeição total ao absoluto (...) Assim como o pecado nos perturba, a falta de amor nos humilha. E só aqueles a quem Deus elegeu com o esplendor da sua Graça podem, sem trair e sem pecar, comprometer o máximo amor na fé mais extrema. Na fé absoluta (CARDOSO, 1970, p. 5).

Assim, percebe-se que, na visão de Cardoso, o amor é uma forma de expressar a fé extrema, ou seja, uma forma de o ser humano demonstrar sua sujeição ao absoluto e, conseqüentemente, elevar seu espírito, pois a ausência de amor humilha a humanidade. É exatamente a ausência de amor que impera no *Mundo sem Deus*, sendo o ódio uma das características que marcam tal universo. Conforme Jeammet (2005), o ódio é um afeto humano inegável. Ele revela a existência de uma dimensão psíquica de destruição que pode ter como alvo o “eu” ou o “outro”. Na cultura grega clássica, a palavra *pathos* era uma forma de nomear o conflito entre estados afetivos que causam perturbação, transtorno e obscuridade e afetam o juízo crítico e consciente. O ódio é um afeto que causa perturbação, sendo, por isso, uma paixão humana.

Assim, embora seja constantemente associado ao sobrenatural e ao demoníaco, ele é uma característica inteiramente humana, que se expressa, na grande maioria das vezes, de forma destrutiva, o que reforça a ideia de que um “mundo sem Deus” seria regido pelo ódio e não pelo amor, já que o Amor e Deus teriam caráter construtivo e o Ódio e o Homem seriam, por natureza, destrutivos. Sobre isso, o narrador Inácio, na novela *O enfeitado*, faz uma reflexão sobre o ódio:

Já aqui, de novo, posso falar em ódio. Sempre o senti em torno de mim, impregnando as ações e os gestos, sempre o senti escorrer imponderável entre os homens, atento, vigilante, olhos acesos e imóveis na obscuridade das casas, nas esquinas freqüentadas, nas sarjetas, nos bailes e nos cafés. Enganei-me, ao dizer que o ódio permanece de olhos acesos, ele não tem olhos, ou se os tem, são pupilas cegas, úmidas pupilas de mofo, pois só o mofo traduz esse lento e progressivo trabalho, essa sufocante vegetação. (...) Mundo mofado, mundo de sono e odiosa quietude. E esse tóxico que altera a paisagem inteira, aos poucos nos embrutece e nos transforma em rígidas estátuas de cor cinza, monstros de mofo e anestesia, cidadãos de um vasto reino onde prevalece a falta de energia e de finalidade (CARDOSO, 2002, p. 171)

Ao afirmar que o ódio não teria olhos ou que — se os tivesse — esses seriam cegos e tomados pelo mofo, Inácio nos mostra que não há alma em quem é dominado pelo ódio, pois, se, conforme a cultura popular, “os olhos são as janelas da alma”, a ausência ou estado de putrefação (metaforizado pelo mofo) dessas janelas representaria a morte da alma, do espírito, ou seja, do sopro de Deus em nós. Assim, aos humanos, “cidadãos de um vasto reino onde prevalece a falta de energia e de finalidade”, restaria apenas uma existência decadente, amórfica e anestesiada, como estátuas sem cor, sem vida.

Por isso, o mundo sem Deus — regido pelo ódio e pelas paixões humanas — levaria o homem à ruína e ao próprio extermínio. Nesse contexto, a realidade passa a ser insuportável ao homem, o qual morre de tudo que vive, pois a expressão autêntica e sem restrições da humanidade é o que o conduz ao afastamento de Deus, pois, conforme o próprio Lúcio Cardoso afirma em seu diário, “morro de tudo o que vivo: sinto que a existência, em certos momentos, é quase um sacrilégio” (CARDOSO, 1970, p. 21). Sabemos que essa sensação de que a existência é um sacrilégio é o que motiva as personagens Inácio e Rogério a buscarem um no outro uma ideia de continuidade, de complementação de si através do outro.

Da mesma forma, Lúcio Cardoso, como discutido nos capítulos um e dois, utiliza-se da escrita para reinventar-se e recriar sua realidade, o que também é, de certa forma, uma tentativa de livrar-se do sacrilégio que é a realidade. Porém, embora as ideias sejam, conforme a personagem Rogério, “forças extraordinárias em movimento”, elas sucumbem à realidade e, conseqüentemente, levam o ser humano ao seu próprio fim. Sobre isso, em fevereiro de 1960, Lúcio Cardoso escreveu em seu diário:

Nós morremos do excesso de realidade — nós morremos dos limites que criamos para a vida. Se pudéssemos estabelecer, como tentamos sempre, fronteiras para o livre poder de Deus, talvez sobrevivêssemos nesse mesquinho terreno arrebatado ao mistério — mas ao contrário, já que não ousamos ser tão loucos que aceitemos de olhos fechados a loucura de Deus, é a impossibilidade de compreender que nos mata, é o mistério que nos torna trágicos, é esta luta entre o que vemos e o que se manifesta enigmático em nossa natureza, o que se debate e ruge nessa extrema solidão onde só ousamos penetrar em circunstâncias supremas (CARDOSO, 1970, p. 272).

O “excesso de realidade” seria aquilo que leva o indivíduo ao próprio extermínio, pois seria o responsável por lembrar ao homem os limites impostos à vida. Assim, a criação da trilogia *O mundo sem Deus* — por ser uma forma de criar um universo em que esses limites não existem — funcionaria como uma maneira de pôr fim à mortalidade do homem e, conseqüentemente, profanar o maior signo paterno de Minas — o Deus Cristão.

A relação pai e filho é, como dissemos anteriormente, ambivalente, uma vez que é pautada na ligação entre a necessidade emocional do filho para com o pai e a imposição de autoridade e castração do pai para com o filho. Assim, é possível compreender o pai-Deus da Igreja Católica um dos maiores símbolos opressores de Minas Gerais, uma vez que, conforme a visão de Amoroso Lima acerca da sociologia mineira, Minas organiza-se pelo tradicionalismo e pelo grupalismo ancorado em instituições sociais como a Família e a Igreja.

Já que a figura paterna não é necessariamente um homem, podendo ser exercida por qualquer ser ou lugar que seja responsável pela organização e estruturação de uma família, é possível analisar Deus/Minas Gerais como uma figura paterna, principalmente por se tratar de um estado regido por princípios patriarcais e marcados pelo catolicismo, característica essa que funciona como castração, limitação de vontades e desejos humanos.

Em *Totem e Tabu* (1999), Freud diz que as religiões provêm do sistema totêmico. Podemos incluir nessa ideia o catolicismo, uma vez que o pai-Deus católico funciona como totem, pois representa aquele por quem seus filhos nutrem temor e devoção e se faz carne para ser sacrificado, a fim de salvar a todos.

Tendo em vista a relação conflituosa que Lúcio Cardoso estabelece com o catolicismo e como isso influencia suas narrativas, podemos perceber que a *memória-ficção*, como matéria prima das obras cardosianas, seria responsável por criar a ambiguidade realidade-ficção que compõe as paisagens e personagens criadas por Cardoso e que, conseqüentemente, atribuem ao estilo de suas produções o que chamamos de *escrita monstruosa*, isso porque, como discutimos no início deste capítulo, a relação que Lúcio estabelece com seu pai reflete em seus livros, criando figuras paternas híbridas e monstruosas, sendo uma das amarras que acabam por dar às produções artísticas de Lúcio Cardoso um caráter monstruoso, grotesco e, muitas vezes, até demoníaco, em que o tédio, o mofo, o ódio e a loucura são constantes na vida das personagens.

No entanto, já sabemos que as ideias, por mais fortes e extraordinárias que sejam, não conseguem suplantar a realidade, o que torna a inexistência de Deus algo impossível para o ser humano. Sobre isso, em 26 de agosto de 1949, Lúcio Cardoso escreveu em seu diário:

Se Deus não existisse, não chegaríamos apenas à conclusão de que tudo seria permitido. A vida seria simplesmente IMPOSSÍVEL, o pêso do nada nos esmagaria com sua existência de ferro. Tudo pode desaparecer desde que seja possível continuar numa outra vida — mas saber que todo esforço é vão, que o jôgo não tem maior razão de ser, tira-nos não só o gôsto de brincar, como o de realizar qualquer coisa que valha a pena. A existência de Deus, mesmo mantida no subconsciente ou apenas pressentida, é o que garante a chama da vida no coração de quase todos os homens (CARDOSO, 1970, p. 10).

A impossibilidade de “continuar numa outra vida”, seja essa a promessa cristã de vida eterna ou não, é, para Lúcio Cardoso, o que leva o ser humano a perder a chama da vida e, conseqüentemente, é o que torna a inexistência de Deus a própria sentença de morte do homem, afinal, “mundo sem Deus” só seria possível fora da sobriedade, ou seja, fora da razão, o que tornaria a convivência com o pai-Deus e seus regulamentos e opressões algo que comprove a racionalidade e a sanidade do homem, ou seja, Deus seria fruto da construção humana, sendo, portanto, questionável e falível.

A existência ou não de Deus é talvez um dos conflitos mais percebidos nas obras e nos diários de Lúcio Cardoso. Por isso, a criação da trilogia *O mundo sem Deus seria*, para mim, uma forma de o autor desinvestir o Deus-pai, tirando dele seu status e associando-o ao fracasso e à desestruturação. Isso porque, na busca de Deus, os homens se perdem de si mesmos, o que o deixa relegado à realidade da escuridão, da monstruosidade e, por fim, ao *autoextermínio*. Isso é o que ocorre com a personagem Inácio que, ao fim da *novela O enfeitado*, suicida-se:

Sempre me diverti com o terror dos homens — e num mundo sem sentido eles é que terão me ludibriado. O que não suportar, compreende? — é a perda total. Se o homem é o pesadelo de alguém que não acordou ainda, gastei minha vida a me divertir com minha própria sombra. Melhor fora que eu tivesse, de punhal na mão, lançado neste abismo de paixões sem sentido e de destinos sem memória o sangue do meu desprezo e da minha desistência. (...) Não me despeço de coisa alguma, pois tudo me fere e me trai. Mas desgraçada esperança humana, no momento exato de abandonar a pena, ainda é de meu filho, é de Rogério Palma que me lembro. (...) É nele que vejo a minha redenção, a salvação de todos nós. O mundo existe, é inútil negar. Num único relance, já com os dedos neste laço que me suspendera sobre os meus erros, direi tudo, ousarei ir até o fim. É que tudo é invisível. Se somos fantasmas, é que procuramos estabelecer uma realidade proibida. A realidade é o segredo (CARDOSO, 2002, p. 277).

O ato suicida é marcado por uma grande ambivalência, pois o sujeito que o pratica vai atrás da morte, mas, de alguma maneira, não é à morte que o suicida deseja. O que ele busca é o fim do sofrimento, ou seja, quando um indivíduo comete o autoextermínio, ele o faz visando basicamente ao princípio de prazer. O princípio do prazer é a força motriz que guia a personalidade, levando-a, instintivamente, a evitar o sofrimento e a satisfazer as necessidades biológicas e psicológicas do indivíduo. Opondo-se a tal princípio, está o princípio de realidade, o qual se caracteriza, principalmente, pelo adiamento da gratificação objetivada pelo princípio do prazer, ou seja, o princípio da realidade é um regulador do princípio do

prazer, pois sua função é mediar os impulsos do indivíduo para que eles sejam satisfeitos de acordo com os princípios morais da realidade social.

Assim, ao afirmar que “a realidade é o segredo”, Inácio confirma a ideia de que a realidade é uma forma de racionalizar os impulsos e desejos do indivíduo de forma a delimitar, a partir de regras culturais, quais desses impulsos podem ser satisfeitos, quando podem e se são aceitáveis. Nesse sentido, se a realidade existe, o mundo dos homens é absurdo, pois não há, nele, possibilidade de liberdade que não seja a própria morte. Assim como Inácio chega à conclusão de que o único caminho para a fuga da realidade é a morte, Lúcio Cardoso também faz uso da morte para livrar-se de sua realidade e comete o autoextermínio metaforizado pela escrita.

A linguagem permite ao indivíduo tornar-se autor, ou seja, permite que ele seja um elemento de autoridade, de pai de sua escrita e, por que não, um elemento de origem e recriação de sua própria história, já que a literatura, mesmo que ficcional, está intrinsecamente relacionada à vida do escritor. Nesse sentido, ao escrever suas narrativas, Lúcio Cardoso utiliza-se da linguagem para se recriar em seus romances, o que imprime a eles um caráter de *escrita monstruosa*, percebida em seus textos, que são, em sua maioria, densos, lentos e profundos, como uma busca incessante de si através do outro, seja o outro o leitor, como no caso de *O Enfeitiçado*, em que há o diálogo do escritor com Rogério — o suposto leitor do diário, ou os próprios personagens, como em *Inácio*, em que o filho busca sua origem no pai e em *O Enfeitiçado*, no qual o pai busca sua essência no filho perdido.

Assim, já que a escrita cardosiana é uma forma de o autor se reinventar, utilizá-la para matar a si mesmo e recriar-se em um arsenal de obras — em suas paisagens e personagens — é uma forma de preencher os vazios e sombras deixados na memória do autor (elementos que, acredito, compõem a *memória-ficção* de Lúcio), o que está diretamente relacionado à necessidade de criação de um *Mundo sem Deus*, pois é apenas livre das imposições católicas, isto é, apenas através da morte metafórica de Deus-pai que o autor poderia viver intensamente sua condição de homoafetivo.

Talvez seja essa condição que leve Lúcio Cardoso a se interessar tão avidamente pelas paixões humanas, já que elas poderiam ser uma forma de preencher o vazio de si mesmo. No entanto, como todos os sentimentos humanos, a paixão é, por natureza, efêmera e, embora seja marcada pela intensidade e seja capaz de alterar aspectos do comportamento e do pensamento do homem, traz em si os sentimentos de desespero e inquietação.

Assim, a paixão que tanto interessa a Lúcio Cardoso é, na verdade, uma tentativa de preenchimento que, insuficiente e fugaz, escorre por sua escrita através de personagens que traduzem o excesso, a catástrofe, a passividade e o sofrimento que constituem o próprio autor. A única possibilidade é, portanto, ser múltiplo sem deixar de ser um, abismar-se e reescrever-se, transformando multiformes imagens do eu cardosiano em distintas indagações ontológicas de seu estar-no-mundo, a partir do moto perpétuo que é o seu pensamento em torno da vida e da morte. É, como ele afirma em seu *Diário Completo* (1970), ser “mais palavra que realidade”. Afinal, abismar-se é escrever-se(r).

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao ler as novelas que compõem a trilogia *O mundo sem Deus*, encantamo-nos pelas paisagens emotivas, densas e permeadas de efeitos de sentidos que Lúcio Cardoso imprime em suas páginas. Os becos, a noite, as vestes extravagantes, as luzes estonteantes, os quartos obscuros, os cheiros que inebriam, as sombras, as ideias proferidas por ébrios, os barulhos da loucura, são elementos que nos levam a uma experiência sensorial tão intensa, que é impossível não questionar o que levaria o autor mineiro a essa escrita tão marcada por imagens sombrias e monstruosas.

Esse foi o primeiro ponto que norteou nossa pesquisa: o reconhecimento das imagens que compõem as novelas *Inácio* e *O enfeitado*. Analisamos, então, como Lúcio Cardoso utiliza sua escrita como uma ferramenta de preenchimento de vazios e lacunas presentes em sua existência, ou seja, como a representação de paisagens formadas por sombras e cores constituem a *memória-ficção* do autor, termo que criamos para explicar de que maneira essas paisagens mnêmicas do autor funcionam como matéria prima para a sua produção escrita ou para suas pinturas. Para isso, foi preciso ressignificar o conceito de memória a partir do cruzamento das produções do autor com informações de sua própria vida.

Assim, utilizando trechos das novelas *Inácio* e *O enfeitado*, três telas pintadas pelo autor e o diário do próprio Lúcio Cardoso, conseguimos definir quais elementos compõem essa *memória-ficção* que é esteio das obras cardosianas: as *sombras* e as cores das *paisagens mnêmicas* com que ele se reconstrói por meio de sua escrita que, por ter um caráter híbrido e lacunar, se aproxima do conceito de monstruosidade. Ficou claro, portanto, que, nas obras cardosianas, a memória assume o papel de matéria prima, o que nos permitiu criar o termo *memória-ficção* para explicar a forma com que a vida e a obra de Lúcio Cardoso se encontram em seus escritos e, assim, colaborar com os estudos que se interessam pela relação Vida-Obra e pelo discurso memorialístico nas obras do autor.

No primeiro capítulo, para criar o conceito *memória-ficção*, ancoramos nossas hipóteses em análises de críticos sobre a memória, como Jeanne Marie Gagnebin e Márcio Seligman-Silva para, juntamente com as leituras de cartas escritas por Lúcio Cardoso, de confissões presentes em seus diários e de críticos especialistas nas obras cardosianas — como Mario Carelli, Ruth Silviano Brandão, Andrea Vilela e Ésio Macedo —, poder apontá-la [a memória] como matéria prima para a criação do autor. Por isso, acreditamos que a criação

desse termo tenha grande relevância no cenário acadêmico, principalmente entre aqueles que estudam as obras cardosianas.

Além disso, ao repensarmos a autoficção de Lúcio Cardoso como um produto decorrente do entrecruzamento da literatura com a vida, percebemos como a *memória-ficção* cardosiana é responsável, também, por criar em Cardoso uma espécie de *escrita monstruosa*. Por isso, no segundo capítulo, fomos além das teorias acerca da monstruosidade apresentada por Julio Jeha e José Gil e ressignificamos, também, — por meio dos conceitos dados pelo próprio Lúcio Cardoso em seus diários e em suas obras — o conceito de monstruosidade para Lúcio Cardoso e, baseados na fala de Timóteo, personagem icônico da obra *Crônica da casa assassinada*, associamo-no à ideia de liberdade, apresentando a *escrita monstruosa* de Cardoso (outro conceito que trouxemos em nosso trabalho) como uma representação do eu que se constitui como um instrumento de libertação de si mesmo, uma escrita que se debate entre as amarras e padrões moralizantes impostos pela realidade a que Lúcio Cardoso foi apresentado desde a infância. Esperamos, então, com o termo *escrita monstruosa*, engrandecer as pesquisas que se voltam para uma explicação do caráter sombrio e, muitas vezes, até demoníaco que é associado as obras do autor.

Após constatar que a escrita de Lúcio Cardoso funciona como uma espécie de espelho da essência monstruosa da sociedade e denominar isso, ancorada nas análises das novelas que compõem *O mundo sem deus* e nas próprias confissões do autor em seu diário, pudemos concluir que a criação literária tem, para Cardoso, um formato de libertação das imposições a que o escritor era submetido. Por isso, voltamos nosso olhar para a busca de indícios, nas obras cardosianas, dos motivos que levam o autor a se sentir oprimido e preso a ponto de ter que se reinventar através da escrita.

Por isso, no terceiro capítulo, analisamos a fundo as amarras presentes na vida de Lúcio Cardoso que o fazem buscar essa libertação de si mesmo e como elas acabam por dar às personagens, às paisagens das novelas supracitadas e às produções artísticas de Lúcio Cardoso como um todo um caráter monstruoso, grotesco e, muitas vezes, demoníaco. Isso só foi possível por meio de um estudo acerca da relação estabelecida entre Lúcio Cardoso e seu pai.

A busca pelo pai, metaforizada em representações da paternidade, é um fator determinante nas obras de Lúcio Cardoso, por isso, neste trabalho, nós a consideramos um dos motivos para a sua criação literária. Assim, por meio da análise das representações do pai ou da falta dele nas narrativas selecionadas, privilegiamos a representação do *pai-Deus*, tendo em vista a relação conflituosa que o autor estabelece com o catolicismo e como isso influencia

suas narrativas. Com isso, esperamos contribuir positivamente para os estudos que trabalham o tema da paternidade nas obras de Lúcio Cardoso.

Sabemos que esta pesquisa não se dá por concluída e terminada — pois tencionamos desenvolver, em projetos futuros, de forma mais aprofundada, os estudos acerca dos conceitos de *memória-ficção* e de *escrita-monstruosa* de Lúcio Cardoso —, mas consideramos que os objetivos que elencamos no início do processo foram alcançados e que confirmamos nossa hipótese de que a matéria prima das obras cardosianas é a própria vida do autor, as sombras e as ausências que povoam sua memória, ou seja, a sua *memória-ficção*, e que a busca de uma origem ou da tentativa de recuperar em seus textos algo do que foi perdido no passado imprime à escrita cardosiana um caráter monstruoso. Dessa forma, esperamos que, a partir das discussões apresentadas no presente trabalho, possamos contribuir para os estudos acerca de Lúcio Cardoso.

REFERÊNCIAS

- ALBERTI, Verena. **O riso e o risível na história do pensamento**. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.
- AZEVEDO, Ana Vicentini. **A metáfora paterna na psicanálise e na literatura**. Brasília: Editora Universidade de Brasília; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2001.
- BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Rio de Janeiro: Rocco, 1978.
- BRANDÃO, Ruth Silviano Brandão. **A vida escrita**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006.
- BRANDÃO, Ruth Silviano Brandão. **Lúcio Cardoso – A travessia da escrita**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.
- BRAVO, Nicole Fernandez. Duplo. In: BRUNEL, Pierre (org). **Dicionário de Mitos Literários**. Rio de Janeiro: Vozes, 2000.
- CAMARGO, Fábio Figueiredo. **A escrita do pai em “Maleita”, “Crônica da casa assassinada” e “Dias perdidos”, de Lúcio Cardoso**. 2008. Projeto apresentado à Pró-Reitoria de Pesquisa – Universidade Estadual de Montes Claros, Montes Claros, 2008.
- CAMARGO, Fábio Figueiredo. O pai em construção. In: MENDES, Lauro Belchior (Org.). **Memórias do presente**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000, p. 73-84.
- CARDOSO, Joaquim Lúcio. **Carta a Lúcio Cardoso**. Fundação Casa de Rui Barbosa: Acervo de Lúcio Cardoso, sem data.
- CARDOSO, Lúcio. **Diário completo**. Rio de Janeiro: José Olympio/INL, 1970.
- CARDOSO, Lúcio. Diário do Terror. Apud: SEFFRIN, André. Uma Gigantesca Espiral Colorida. In: CARDOSO, Lúcio. **Crônica da Casa Assassinada**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.
- CARDOSO, Lúcio. **Inácio, O enfeitado e Baltazar**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.
- CARDOSO, Maria Helena. **Por onde andou meu coração**. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio/INL/Ministério da Educação e Cultura, 1974.
- CARDOSO, Maria Helena. **Vida-vida**. Rio de Janeiro: José Olympio/Brasília: INL, 1973.
- CARELLI, M. **Corcel de fogo: vida e obra de Lúcio Cardoso (1912-1968)**. Tradução: Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988.
- CATROGA, Fernando. Pátria, Nação e Nacionalismo. In: TORGAL, Luís Reis; PIMENTA, Fernando Tavares; SOUSA, Julião Soares (Coord.). **Comunidades imaginadas. Nação e nacionalismo em África**. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 1982.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

DOR, Joël. **O pai e sua função em psicanálise**. Tradução: Dulce Duque Estrada. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.

DUPUIS, Jacques. **Em nome do pai. Uma história da paternidade**. Tradução: Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

ECO, Umberto. **História da feiura**. Tradução: Eliana Aguiar. Record, 2014.

ELIOT, T. S. **Ensaio**. São Paulo: Art Editora, 1989.

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: **O que é um autor?** Lisboa: Passagens, 1992.

FREUD, Sigmund. **Totem e tabu**. Tradução: Órizon Carneiro Muniz. Rio de Janeiro: Imago, 1999.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar Escrever Esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2006.

ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. In: LIMA, L.C. **Teoria da Literatura em suas fontes**. v.2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

JEAMMET, N. Ódio. In A. Mijolla (Org.). **Dicionário internacional de psicanálise: conceitos, noções, biografias, obras, eventos, instituições**. Rio de Janeiro: Imago, 2005.

JEHA, Julio. **Monstros e monstruosidades na Literatrura**. Belo Horizonte, 2007.

LIMA, Alceu Amoroso. **Voz de Minas: ensaio de Sociologia Regional Brasileira**. 4ªed. Rio de Janeiro: Vozes, 2000

NAZÁRIO, Luiz. **Da natureza dos monstros**. São Paulo: Arte & Ciência, 1998.

OBATA, Regina. **O livro dos nomes**. São Paulo: Círculo do Livro, 1986.

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

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

SELIGMAN-SILVA, Márcio. **A escritura da memória: mostrar palavras e narrar imagens**. Remate de Males. v. 26, n. 1, jan./jun. 2006.

VILELA, Andréa de Paula Xavier. **Lúcio Cardoso: O traçado de uma vida**. 204 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – UFJF, Juiz de Fora, 2007.