



**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA**  
**INSTITUTO DE LETRAS**  
**DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA**

**RAFAEL BATISTA DE SOUSA**

**ITINERÁRIO DE UM ESCRITOR:**  
**PROJETO ESTÉTICO E INTERPRETAÇÃO DA NAÇÃO**  
**NO *DIÁRIO COMPLETO* DE LÚCIO CARDOSO**

Brasília-DF

2019

**RAFAEL BATISTA DE SOUSA**

**ITINERÁRIO DE UM ESCRITOR:  
PROJETO ESTÉTICO E INTERPRETAÇÃO DA NAÇÃO  
NO *DIÁRIO COMPLETO* DE LÚCIO CARDOSO**

Tese de doutoramento apresentada para obtenção do título de Doutor em Literatura, área de concentração Literatura e Práticas Sociais, vinculada à linha de pesquisa Crítica Literária Dialética, do Programa de Pós-graduação em Literatura (PósLIT), Departamento de Teoria Literária e Literaturas (TEL), Instituto de Letras (IL) da Universidade de Brasília (UnB).

**Orientadora:** Dra. Germana Henriques Pereira (UnB)

**Co-Orientador:** Dr. Alexandre Simões Pilati (UnB)

Brasília – DF

2019

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,  
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

SO725i SOUSA, Rafael Batista de  
Itinerário de um escritor: Projeto estético e interpretação da nação no Diário Completo de Lúcio Cardoso. / Rafael Batista de SOUSA; orientador Germana Henriques Pereira; co-orientador Alexandre Simões Pilati. -- Brasília, 2019.  
246 p.

Tese (Doutorado - Doutorado em Literatura) --  
Universidade de Brasília, 2019.

1. Literatura Brasileira. 2. Lúcio Cardoso. 3. Crítica literária. 4. Diário. I. Pereira, Germana Henriques, orient. II. Pilati, Alexandre Simões, co-orient. III. Título.

## BANCA EXAMINADORA

---

Germana Henriques Pereira (UnB)  
Orientadora

---

Alexandre Simões Pilati (UnB)  
Co-Orientador

---

Wilson José Flores Jr. (UFG)  
Examinador

---

Bernard Herman Hess (FUP/UnB)  
Examinador

---

Edvaldo Aparecido Bergamo (TEL/UnB)  
Examinador

---

Deane Maria da Fonseca (TEL/UnB)  
Suplente

*Para Clara Etienne,  
que deu um novo tom à minha vida.*

## AGRADECIMENTOS

*“A vida é isto: um canto de amor, secreta melodia que ilumina a pauta inanimada das coisas. Um milagre de transfiguração permanente – por trás de tudo, como um grande gesto de carinho”*

*Lúcio Cardoso*

À Germana, pela orientação e por aceitar desbravar o caminho tortuoso desta pesquisa comigo.

Ao professor Alexandre Pilati, pela generosidade na co-orientação, que fez com que a minha leitura, do texto e da vida, se ampliasse ainda mais.

À Clara Etiene, por todo amor e todo companheirismo ao longo dessa jornada. Meu lugar de aconchego. Meu amor, meu colibri... sempre!

À minha mãe, Dona Eva, por todo amor devotado e por continuar rezando por mim e se alegrando com as minhas conquistas. Obrigado por tudo o que sou.

Aos meus cinco irmãos, companheiros de batalha. Agradeço a amizade e o carinho que recebo tão gratuitamente de cada um de vocês. “Eu sou porque nós somos!”.

Aos amigos Paulo, Rosinha e Côca. As palavras me faltam para expressar tamanha gratidão e alegria por tê-los na minha existência. Só amor define.

Aos companheiros do grupo de pesquisa *Literatura e Modernidade Periférica*, por dividirem comigo o desejo de uma sociedade mais justa e por me ajudarem a defender a literatura como um direito. Em especial agradeço à professora Ana Laura, minha maior referência, por ser exemplo de luta aguerrida e por me ajudar a enxergar a poesia íntima da vida.

Aos colegas do Colegiado de Letras do IFB/CSSB, sem os quais esta pesquisa não teria tido os mesmos resultados. Agradeço a força e o companheirismo.

Aos amigos e familiares, por serem ponto de partida e de chegada, por estarem sempre por perto.

À Edite, agradeço especialmente os cuidados, os conselhos e a presença carinhosa em minha vida.

Aos meus professores e alunos, de ontem, de hoje, de amanhã, por me auxiliarem na tarefa de sempre criar mais perguntas do que respostas. Minha esperança de dias melhores!

## **RESUMO:**

Lúcio Cardoso (1912-1968), além de romances, novelas, poesia e teatro, cultivou por longos anos a escrita de um diário. Esta tese tem como objetivo analisar o *Diário Completo*, publicado em 1970, compreendendo-o como obra capaz de, a um só tempo, aprofundar a leitura da literatura cardosiana e revelar uma forma peculiar de interpretação da nação. O *Diário Completo* nos possibilita recompor o itinerário do escritor mineiro, examinar os elementos fundamentais da sua poética e compreender as relações entre literatura e realidade brasileira pela ótica do escritor. Esta pesquisa, portanto, investiga de que modo o *Diário Completo*, por meio da figuração do escritor, suplanta a contingência biográfica para tornar-se forma de interpretação da literatura e da nação.

**Palavras-chave:** Lúcio Cardoso; Diário; Escrita íntima; Literatura Brasileira; Interpretação da nação.

## **ABSTRACT:**

Lúcio Cardoso (1912-1968), in addition to novels, *novellas*, poetry and theater, cultivated for many years the writing of a diary. This thesis aims to analyze the *Diário Completo*, published in 1970, understanding it as a work capable of, at the same time, deepen the reading of the Cardoso's literature and revealing a peculiar interpretation of the Brazilian nationality. The *Diário Completo* makes it possible for us to recompose the itinerary of the Minas Gerais' writer; to examine the fundamental elements of his poetics; and to understand, from the perspective of the writer, the relations between literature and Brazilian reality. This research, therefore, investigates how the *Diário Completo*, through the figuration of the writer, supplants the biographical contingency to become a interpretation of literature and the Brazilian nationality.

**Keywords:** Lúcio Cardoso; Diary; Personal narratives; Brazilian Literature; Interpretation of the Brazilian nationality.

## RÉSUMÉ

Lucio Cardoso (1912-1968), outre les romans, les nouvelles, la poésie et le théâtre, a toujours entretenu l'écriture d'un journal. Cette thèse a pour but d'analyser le *Diário completo*, publié en 1970, en le considérant comme une œuvre capable d'approfondir, dans un seul et même mouvement, la lecture de la littérature de Cardoso et de révéler une manière particulière d'interpréter la nation. Le *Diário completo* nous permet de recomposer l'itinéraire de l'écrivain de Minas Gerais, d'examiner les éléments fondamentaux de sa poétique et de comprendre la relation entre littérature et réalité brésilienne du point de vue de l'écrivain. Cette recherche étudie donc comment le *Diário completo*, à travers la figuration de l'écrivain, supplante la contingence biographique pour devenir une forme d'interprétation de la littérature et de la nation.

**Mots-clés:** Lúcio Cardoso, Écriture intime, Journal, Littérature brésilienne, Interprétation de la nation.

*“É verdade que eu não saberia viver sem a paixão;  
mas é verdade também que são tão poderosas  
suas forças na minha alma que o seu tumulto me mata.  
Sobrevivo, pela graça de ser poeta.”*

*Lúcio Cardoso.*

## **LISTA DE SIGLAS**

DC – Diário Completo

CCA – Crônica da Casa Assassinada

MA - Maleita

SA - Salgueiro

ALS – A luz no subsolo

DP – Dias Perdidos

IN – Inácio

OE – O Enfeitiçado

OV – O Viajante

## SUMÁRIO

<b>APRESENTAÇÃO - LÚCIO CARDOSO COMPONDO A TRAMA DO DESTINO.....</b>	<b>13</b>
<b>1. “UM ECO DA MINHA SOLIDÃO”:</b>	
<b><i>UM ESCRITOR E SEU TEMPO</i>.....</b>	<b>25</b>
1.1. Considerações sobre o Romance de 30.....	29
1.2. Lúcio Cardoso e o Romance de 30.....	49
1.3. No horizonte: o <i>Diário</i> .....	62
<b>2. “UMA SEGUNDA VIDA SECRETA”:</b>	
<b><i>O DIÁRIO DE LÚCIO CARDOSO</i> .....</b>	<b>69</b>
2.1. Os papéis íntimos na literatura brasileira.....	73
2.2. Os escritos íntimos e a crítica.....	92
2.3. Diário de autor vs Diário de literatura.....	104
2.3.1. O diário do escritor.....	110
2.3.2. A literatura em crise.....	118
<b>3. EM BUSCA DA UNIDADE PERDIDA:</b>	
<b><i>O DIÁRIO COMO AUTOCONSCIÊNCIA</i>.....</b>	<b>126</b>
3.1. O Diário como núcleo de experiências comuns entre autor e personagens.....	129
3.2. A autoconsciência do escritor.....	142
3.3. O catolicismo de Lúcio Cardoso.....	154
3.3.1. O homem católico.....	154
3.3.2. O escritor católico.....	165
<b>4. O MITO DO PAÍS AGONIZANTE</b>	
<b><i>O ESCRITOR E A RUÍNA</i>.....</b>	<b>180</b>
4.1. A estética da ruína.....	184
4.2. O Diário de um projeto.....	193
4.3. O mito do país agonizante.....	204
4.4. “Noite, que faremos?": o interior e o litoral.....	214
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>229</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>238</b>

## **APRESENTAÇÃO**

**Lúcio Cardoso compondó a trama do destino**

## Lúcio Cardoso compondo a trama do destino

Em 14 de agosto de 1949, no dia de seu aniversário de 37 anos, Lúcio Cardoso dava início à escrita sistemática de um diário, diferente dos outros tantos que já havia iniciado, perdidos ou esparsos, sem organização efetiva<sup>1</sup>, que terá publicação de uma primeira edição em 1960, pela Editora *Elos*. Lúcio Cardoso era já um autor que gozava de reconhecimento em meio à intelectualidade literária do país, tendo publicado romances, poesias, teatro e novelas, quase todas as obras merecedoras de notas e críticas pelos principais nomes da época, além de ser notável também por seu lugar entre os escritores ditos introspectivos ou intimistas e pela rivalidade com os autores nordestinos representantes do romance regionalista de 1930.

Sobre sua estreia, com o romance *Maleita*, em 1934, Agripino Grieco, um dos mais ácidos críticos da época, escreveu: “Talento admirável, como raras vezes se tem verificado em nossas letras” (GRIECO, 1934). Compara-o a Álvares de Azevedo, pela precocidade e pelo temperamento exaltado e rico. Também Carlos Drummond de Andrade, em carta ao autor, comenta o romance: “A impressão que ele me deixou, lido há meses, perdura. Você tem grandes coisas a fazer na seara das letras, e *Maleita* é uma bela antecipação do que será você, romancista, quando o tempo houver realizado a obra de depuração” (ANDRADE *apud* RIBEIRO, 2006, p. 34).

O processo de depuração a que se refere o poeta itabirano de fato se consuma e lapida a escrita cardosiana, que aprofunda a sondagem interior e lhe garante lugar de destaque na literatura nacional. A proximidade com Augusto Frederico Schmidt, e pouco mais tarde com Otávio de Faria e Cornélio Penna, consolida-o entre os escritores intimistas, de pendor introspectivo e de inflexão católica.

---

<sup>1</sup> Em seu *Diário Completo*, Lúcio registra: “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 os 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.” (CARDOSO, 1970, p. 6).

Vinte e seis anos passados desde o romance de estreia, é publicado o *Diário I* de Lúcio Cardoso, aquele mesmo iniciado em agosto de 1949. O escritor experimentou nesse ínterim, de maneira oscilante, os elogios e dissabores da crítica, seja pelas experiências pouco exitosas, sobretudo no teatro e no cinema, seja pelo sucesso que logrou com o seu romance definitivo *Crônica da casa assassinada*, em 1959.

Sobre a publicação desse *Diário I*, diz Otávio de Faria, reconhecendo a riqueza e densidade revelada por esta faceta do escritor:

Só nos faltava travar conhecimento com o Lúcio Cardoso autor de 'Diário', que agora se nos revela em toda sua força e riqueza interior, aliadas a uma beleza estilística raras vezes atingida entre nós (CARDOSO, 1970<sup>2</sup>, p. xii-xiii, grifo do autor).

Diário atípico, pois, desde o princípio, Lúcio Cardoso manifesta o desejo de publicá-lo. Não apenas um, mas uma espécie de ciclo, totalizando cinco volumes<sup>3</sup>, projeto que ficou inconcluso devido à morte do autor, em 1968. No entanto, em 1970, a editora José Olympio lança uma publicação póstuma intitulada *Diário Completo*. Nessa nova edição consta, além do *Diário I*, publicado anteriormente contendo os escritos de 1949 a 1951, o *Diário II*, cujos registros datam de 1952 a 1962, ano em que sofre um acidente vascular cerebral resultando em uma hemiplegia, que lhe paralisa todo o lado direito do corpo e lhe impede de continuar escrevendo. Assim, tem-se o *Diário Completo* de Lúcio Cardoso, reunindo as anotações que abarcam de agosto de 1949 a outubro de 1962. É o *Diário Completo* que constitui o objeto desta tese.

A presença do *Diário* na literatura cardosiana, longe de constituir exceção ou desvio, confirma a força do artista e de sua personalidade

---

<sup>2</sup> Doravante, utilizaremos apenas as iniciais *DC* para nos referirmos às citações constantes do *Diário Completo*. A referência completa consta na Bibliografia deste trabalho.

<sup>3</sup> “Lúcio tencionava lançar mais quarto volumes de diários, como podemos ler em muitas de suas anotações, entrevistas e, mesmo, no verso de páginas de guarda de alguns de seus livros. Infelizmente, só viu o primeiro deles publicado.” (RIBEIRO, Ésio Macedo. In: CARDOSO, Lúcio. *Diários*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.)

inquieta, e se integra de forma coesa ao seu projeto estético, cuja grande força se abrigou no desvendamento dos mistérios da alma humana. Nele, pouco a pouco, a escrita vai traçando um retrato (mais completo? mais complexo?) problematizador dos desesperos e das paixões inerentes a todos os homens.

Percorrendo as páginas de seu diário, escritas com a típica (ir)regularidade desse gênero íntimo, o leitor se depara com as entradas mais diversas. Vê-se, por intermédio dele, as múltiplas facetas de Lúcio: o escritor, o cineasta, o dramaturgo, o poeta e o pintor, o *flâneur*, que flagra o outro com sua sensibilidade, o artista em sua reflexão aguda em torno do processo de criação, o intelectual às voltas com o seu contexto literário, político, histórico.

Sendo, pois, o diário de um escritor, a constituição do sujeito encerra uma clara ambivalência. Há a dimensão do homem que se confessa e que oferece ao leitor (ainda que virtualmente concebido) uma parcela de sua subjetividade, com seus afetos e suas emoções. Por outro lado, há a dimensão do intelectual, do artista, consciente de que seu diário compõe um vestígio, um rastro de si, e que condiciona ou alimenta leituras ao longo do tempo.

De maneira geral, a estrutura diarística suporta um sem-número de possibilidades temáticas. Pode-se dizer que o diário de Lúcio Cardoso apresenta um leque considerável de temas e conteúdo, mas, em um esforço de síntese, aparecem organizados em torno de alguns eixos mais recorrentes, quais sejam: a) anotações que documentam a cotidianidade, momentos de frivolidade (“A calma deste hotel me faz sonhar agora na possibilidade de viver aqui permanentemente”, DC, p. 4); b) registro de leituras, muitas vezes acompanhadas de uma apreciação crítica (“Releio Julien Green: de novo com a curiosidade de um adolescente, apalpo as nossas escandalosas diferenças...”, DC, p. 6); c) discussão sobre as outras artes com as quais o autor se envolveu, sobretudo o cinema e o teatro<sup>4</sup> (“O filme já se acha localizado *take por take*, mas ainda assim visitamos hoje

---

<sup>4</sup> Parte considerável do *Diário I* abriga entradas relacionadas à filmagem de *A mulher de longe*, película cujo roteiro e direção era assinado por Lúcio Cardoso, mas que não chegou a ser concluída.

algumas praias lamacentas por onde devo começá-lo”, DC, p. 10); d) reflexões sobre o próprio diário, sobre a escrita diarística (“Esse gosto de confiança que tanto nos persegue, e que em muitos escritores é como a própria suma de suas inspirações e pensamentos”, DC. p. 6); e) notas sobre a religiosidade, sobre o catolicismo, sobre suas crenças (“Acredito em Deus, acredito em Jesus Cristo – mas não como uma lição servida a meninos obedientes...”, DC, p. 250); f) reflexões acerca da própria literatura (“Sei que para escrever romances – os romances que eu escrevo – é necessário não uma simples imaginação, mas uma imaginação em profundidade, uma imaginação plantada nas raízes do existido”, DC. p. 266); g) análise do panorama político da sua época (“Quase tudo – para não dizer tudo – me desespera nesta campanha do Brigadeiro<sup>5</sup>”, DC, p. 41); g) anotações sobre os seus pares da literatura ou sobre os autores com os quais mais dividia (“Clarice Lispector me fala ao telefone sobre *O filho pródigo* que escrevi tão rapidamente e que hoje me desgosta por variados motivos”, DC, p. 61); h) escritos em torno da temática da morte (“E que é a morte senão a essência de todos nós?”, DC, p. 51). Além disso, o diário conforma trechos de cartas, registro de memórias, sonhos, estados psicológicos, trechos carregados de lirismo.

Multifacetado, Lúcio Cardoso promove também, por meio de sua escrita íntima, o desfile de toda uma galeria de tipos e personagens que habitam sua literatura, expõe dramas relativos à vida e à arte, esgarça sua problemática relação com Deus.

Dessa forma, o diário, por um lado, cumpre a função de fazer-se retrato do escritor que, valendo-se do estatuto confessional, revela-se de modo ambivalente ao tensionar os limites entre o público e o privado, o real e o ficcional, e forja uma imagem que pretende eternizar de si para o que viriam. É sabido que a escrita íntima é sempre uma espécie de entrega a um outro, é, conforme Lejeune, uma tentativa de “fixar o tempo passado, que se esvanece atrás de nós” (LEJEUNE, 2014a, p. 303), mas também deseja apreender o futuro, como defesa de um esvanecimento no devir.

---

<sup>5</sup> Lúcio refere-se ao Brigadeiro Eduardo Gomes, candidato da UDN à presidência da República, no pleito de 1950.

Constitui, portanto, todo diário uma espécie de *Janus* bifronte, cujos olhares se voltam a um só tempo para o que foi, divisando um passado já insuperável, mas projeta-se para o amanhã, diante do horizonte que desponta. Portanto, “o diário é um apelo a uma leitura posterior” (LEJEUNE, 2014a, p. 305), atuando nessa dupla temporalidade: a que registra o homem que escreveu e a que plasma o homem como será visto pelas gerações que lhe sucedem.

Em seu diário, Lúcio Cardoso escreve: “quando a idade nos chega 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” (DC, p. 6). Escrever diário para o autor é entregar-se ao registro de “experiências importantes” e que “talvez um dia alguém se interesse pelo roteiro destas emoções já mortas” (DC, p. 6). Note-se que, para o autor, trata-se de trabalho de “seleção” e “composição”, palavras que denunciam de antemão labor artístico empreendido, e que necessariamente dão forma a uma trama. Trama – um conjunto de fios que, entretecidos, resultam em uma urdidura ou sucessão de acontecimentos que constituem a ação de uma obra de ficção; entrecho, enredo?

Escreve ainda que salvar estes “fragmentos do passado” não lhe interessam pessoalmente, mas, como uma garrafa lançada ao mar, pode ser que encontre leitores em um futuro, um leitor-outro: “Mas insensivelmente penso nos outros, nos amigos que nunca tive, naqueles a quem eu gostaria de contar essas coisas como quem faz confidência no fundo de um bar” (DC, p. 6). Deste modo, *a priori* e ainda que sob o signo do fingimento, o diário cardosiano é fruto do “diabólico e raro prazer da confidência (...) que tanto nos persegue” (DC, p. 6)

Por outro lado, compõe ele também o registro de um tempo. O tempo em que se insere a obra de Lúcio Cardoso, o contexto, as condições de produção, o panorama político, econômico, social que se tornaram chão de onde brota sua inventividade. Fixa e problematiza, por assim dizer, um momento e todas as contradições a ele inerentes.

Mário Carelli, em um dos mais significativos estudos sobre a vida e a obra de Lúcio Cardoso, aponta o diário íntimo do autor como uma importante chave de leitura para o conjunto da obra, uma vez que nos “permite acompanhar um escritor em um procedimento de reflexão sobre si mesmo e sobre sua criação” (CARELLI, 1988, p. 112). De fato, perseguir o itinerário dessas emoções traduzidas no papel, pela sua força autobiográfica, é algo altamente sedutor, porque representa a possibilidade de aproximar-se do sujeito por trás da sua palavra. Instaura-se um jogo entre uma lógica narcísica que subjaz da escrita íntima e uma espécie de voyeurismo por parte do leitor, que intenta esquadrihar a vida íntima do escritor no enalço de pistas que elucidem algo para além de suas obras.

Assim, a leitura que ora fazemos do diário de Lúcio Cardoso cumpre essa função primeira, a de investigar como ele configura um importante manancial donde avultam elementos capazes de iluminar a obra deste autor. Penetrar os caminhos dessa escrita é defrontar-se com uma labiríntica forma textual que faz com que os fragmentos colhidos do calor da hora e transcritos, sob a forma do diário, ressoem uma verdadeira poética da obra cardosiana.

Além disso, o interesse pelo diário recai sobre o fato de que, apesar de lograr importância e de merecer destaque em alguns dos principais manuais da história literária, a obra de Lúcio Cardoso permanece marginal, envolta em certo obscurantismo, e, não raro, reduzida à sua obra prima – a *Crônica da casa assassinada* (1959). O estudo do diário passa a oferecer ao leitor uma mirada mais abrangente, uma vez que nele se entrevê o escritor, em sua escrita-divã, mas também, e não menos importante, se recoloca no debate o momento histórico em que foi produzido e ilumina uma série de questões em torno do processo de constituição de nossa literatura no embate entre tendências e descaminhos, sobretudo no tocante às décadas de 30 a 50, no enalço do jogo entre forças estéticas e políticas em que se situa a escrita cardosiana.

Noutras palavras, lendo o diário lemos também parte da história da literatura brasileira, a história das forças políticas em questão, e se pode, por meio dele, investigar como o momento histórico e as condições sociais

interferem na forma como a literatura do autor da *Crônica* vai se forjando. Dessa maneira, o diário imprime um retrato do autor e, indelevelmente, do contexto no qual se insere. A análise do *Diário* oferece subsídios para a interpretação da nação brasileira, ao problematizar a realidade contraditória do país, marcado por processos inconclusos de modernização.

Algumas questões, portanto, orientam esta leitura e nossa análise do diário do escritor mineiro, a saber: Como o diário constrói uma poética de Lúcio Cardoso? Ou de que modo é possível mapear alguns dos elementos basilares da escrita cardosiana e do seu modo de pensar e fazer literatura? E de que modo o diário amplia e atualiza o debate acerca da literatura brasileira, sobretudo situando a discussão acerca da intrínseca relação entre literatura e processo social brasileiro?

Em diversas entradas acompanhamos o escritor diante de sua própria literatura. Comenta o andamento dos romances e novelas, as dificuldades de construção da narrativa, analisa os progressos e fracassos de sua escrita, traça os alicerces da *Crônica da casa assassinada*, romance que lhe consagra definitivamente, e do inconcluso *O viajante* – publicado postumamente, em 1973. A busca constante pela palavra e pelas soluções estéticas também se faz pela experimentação, da qual o diário é espaço profícuo. Principalmente, Lúcio faz do *Diário* espaço privilegiado onde o plano de um ciclo romanesco se faz presente como projeto e como feitura em si. Reativa em seus cadernos íntimos dilemas não superados nos anos de 1930 e, com isso, revela as contradições do processo modernizador brasileiro.

Lúcio Cardoso faz do diário, muitas vezes, moldura para uma série de outros gêneros: cartas escritas e nunca enviadas, narrativas de viagens, diálogos e confissões. Ademais, este diário harmoniza e articula os elementos típicos da linguagem que tornaram a literatura de Lúcio Cardoso singular. A articulação do gesto confessional aliada à sua escrita visceral impõe-se, portanto, como desafio necessário ao desvendamento desse sujeito e de sua obra

A produção de Cardoso pode ser ainda facilmente delineada como a obra de um “inventor de totalidades existenciais”, com assinalou

Alfredo Bosi (2006, p. 414). Romance de atmosfera sensorial, mergulho interior, fluxo de consciência, apego à exploração das misérias humanas, tom soturno e presença constante da morte, luta incessante com Deus, eis algumas das características consensuais em torno de sua escritura.

O *Diário* constitui, portanto, repositório peculiar para a busca da compreensão de tais elementos, mais ainda se estabelece como uma fonte privilegiada no afã de descortinar como esses princípios organizadores do texto cardosiano encontram na realidade brasileira uma das suas principais chaves. O lirismo captado nas páginas dos romances, das novelas e de seus poemas, faz eco na escrita do diário e colore a percepção que o escritor tem de si mesmo e da realidade que lhe circunda. A escrita agônica perpassada pela perspectiva melancólica e pelo tom de decadência ressoam não apenas na construção que tece de si mesmo, mas recai sobre a forma como concebe a realidade política, social, material, fortemente encenada pela forma da ruína.

Lúcio dá forma ao debate sobre o “mito de um país agonizante”. Se considerarmos que a escrita do diário perpassa um intervalo de tempo que abarca desde o fim do governo Eurico Gaspar Dutra, passando por Getúlio Vargas e por Juscelino Kubitschek e sua euforia desenvolvimentista nos anos 50, observa-se que a lógica modernizadora que se faz bandeira desde o Estado Novo é fortemente problematizada pelo autor. O autor concebe a modernização brasileira como elemento desagregador, fator observável desde *Maleita* (1934) e, de forma contundente encenado, na *Crônica*, e também posta em cena em seu caderno íntimo.

A simultaneidade do passado e do presente, que marcam absolutamente o enredo da história brasileira, aparecem em *Maleita* transmutados no resto de Quilombo que se transforma na cidade de Pirapora, significativamente massacrada pelas pestes e pelas doenças; na *Crônica* dão forma à decadência da moral burguesa assentada no patriarcalismo da tradicional família mineira, fruto do abalo sofrido com a chegada da protagonista Nina, signo da modernidade contraditória. Mas também se fazem presentes no registro diarístico da “consciência de miséria”, nas “fáceis qualidades de uma elite macia que apenas nos sufocam” (DC, p. 70), na

relação entre o sertão mineiro e o litoral, no retrato lírico de uma realidade social em constante processo de degradação.

“Somos apenas uma massa bruta e amorfa, fragmentada por experiências negativas e de desistência” (DC, p. 70), assinala em seu *Diário*, atestando a inércia do povo marcado pela permanência de um atraso enraizado nos aparelhos e agentes modernizadores como vestígios de uma herança de tentativa de equiparação com os modelos europeus e do forjamento de uma burguesia brasileira condenada desde sempre à ruína e à decadência. No *Diário*, as especulações dessa natureza vão se amalgamando à forma peculiar da escrita cardosiana. Somadas, tais reflexões acerca da realidade do país, apontam para a formulação estética que caracteriza sua obra.

Portanto, os embates em torno do processo social e o enfrentamento das questões elencadas em seu *Diário* vão refazendo um caminho frutífero em relação à concepção e elaboração de seu esteio ficcional. Noutras palavras, o *Diário* reflete o arranjo estético que capta as contradições do contexto em que a literatura de Lúcio Cardoso se insere e apontam caminhos que nos levam à analisar a presença do catolicismo de uma geração de escritores, o vetor intimista e a pesquisa psicológica, o questionamento dos limites da linguagem literária como possibilidades de interpretação da realidade brasileira.

Em suma, trata-se de uma questão problema que pode ser duplicada da seguinte forma: 1) Em que medida o *Diário Completo* de Lúcio Cardoso, ao figurar a vida e a literatura de um personagem-escritor, ilumina a leitura de sua obra pondo em cena elementos fundamentais de sua poética? e 2) Como o *Diário Completo* reflete e problematiza todo um contexto histórico e social, que abarca desde os anos de 1930 ao início de 1960, fornecendo elementos para uma interpretação da realidade brasileira?

No encaixo dessas questões, a tese que ora se desenvolve está estruturada em torno de quatro capítulos. O primeiro – “*Um eco da minha solidão*”: o escritor e seu tempo – tem como principal objetivo situar o escritor mineiro nas letras brasileiras. Para tanto, faz-se necessária uma breve

incursão em torno do Romance de 30, de modo a compreender como os ambientes estético e, sobretudo, histórico atuam no interior do decênio de 1930 e de que modo tais questões vincam a produção cardosiana.

O capítulo passa em revista algumas das polêmicas ligadas à lógica dicotômica que pôs em lados opostos autores ditos regionalistas e intimistas. Polêmica da qual Lúcio Cardoso participou ativamente. Além disso, objetiva-se compreender como as questões mais dilemáticas do Romance de 30 foram fundamentais na trajetória do autor mineiro, inclusive encaminhando reflexões que levam à constituição do *Diário Completo*.

O segundo capítulo, “*Uma segunda vida secreta*”: o *Diário de Lúcio Cardoso*, pretende discutir o lugar da escrita íntima, tanto na obra de Lúcio Cardoso quanto no âmbito da crítica literária brasileira. O que se persegue é o fato de que, ao contrário do que se pode crer, a escrita de caráter autobiográfico se faz muito presente no seio do sistema literário brasileiro, de Alencar aos contemporâneos.

Compreendido nesse espectro mais amplo, o *Diário* cardosiano surge apontando questões em torno do papel do escritor, bem como das concepções que alimentam essa escrita diarística. Partindo das declarações de Lúcio Cardoso, é possível pensar no diário como escrita da crise. Crise do escritor, crise da literatura, que demonstra suas fragilidades em um mundo marcado pela lógica da mercadoria.

O terceiro capítulo, intitulado *Em busca da unidade perdida: o diário como autoconsciência*, é constituído a partir de três grandes aspectos da poética cardosiana. Trata-se do diário como núcleo de experiências comuns entre o criador e a sua obra. Isto é, repousa sobre a reflexão da tentativa por parte do escritor de estreitar ao máximo os limites do binômio vida-obra. Outro aspecto centra-se no diário como processo de autoconsciência do escritor. Por meio da figuração de personagem-escritor, Lúcio Cardoso lança mão de estratégias e recursos para refletir sobre a sua própria escrita e sobre os caminhos da literatura brasileira.

Além disso, outro aspecto investigado neste capítulo recai sobre a obsedante temática do catolicismo no diário de Cardoso. A religiosidade é

explorada tanto do ponto de vista da formação do sujeito Lúcio Cardoso, na tentativa de perceber como a herança mineira, familiar, conservadora, patriarcal e católica ressurgem nas páginas do autor. Mas o catolicismo também aparece como sintoma do tempo, como um dos vetores da disputa estético-ideológica, desde os fins dos anos de 1920 e se estende como marca da produção ao longo das décadas seguintes.

O quarto e último capítulo, *O mito do país agonizante: o escritor e a ruína*, tem como objetivo compreender como as questões sociais, políticas e literárias não resolvidas na década de 30 ressurgem nas páginas do diário de Lúcio Cardoso, dando forma ao que aqui chamamos de estética da ruína. A proposta geral é entrever, pela via da linguagem confessional, a imagem de um país inteiro, agonizante e arruinado, que se transfigura em uma escrita da ruína.

Esta tese pretende, ainda, de maneira geral, oferecer-se como espaço de reflexão sobre a obra de Lúcio Cardoso, na tentativa de trazê-lo mais uma vez à cena. O *Diário Completo* aqui torna-se ponto de partida para uma incursão mais profunda, desejosa de desbravar as letras desse autor tão significativo – e tão ofuscado – para o sistema literário brasileiro. Espera-se, assim, pelo diálogo, alimentar o debate sobre Lúcio Cardoso e sua vultuosa obra.

1

**“UM ECO DA MINHA SOLIDÃO”:  
UM ESCRITOR E SEU TEMPO**

**“UM ECO DA MINHA SOLIDÃO”:  
UM ESCRITOR E SEU TEMPO**

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?

Ouçõ a voz de Cornélio Pena – naquele tempo – “o seu sofrimento é um sofrimento bom, de permanecer à margem”. Não há, Cornélio, pior sofrimentos do que permanecer à margem. Não tenho temperamento para isto. Quero amar, viajar, esquecer – quero terrivelmente a vida, porque não creio que exista nada de mais belo e nem de mais terrível do que a vida. E aqui estou: tudo o que amo não me ouve mais, e eu passo com a minha lenda, forte sem o ser, príncipe, mas esfarrapado. (CARDOSO, Lúcio, 1970, p. 304)

Com essas palavras, em 17 de outubro de 1962, o *Diário Completo* de Lúcio Cardoso se findava. Fim inexoravelmente ligado à impossibilidade do autor de continuar traçando o itinerário de suas emoções em seus cadernos da intimidade. Pouco menos de dois meses depois dessa anotação, Lúcio sofreria um acidente vascular cerebral (AVC), responsável por uma hemiplegia, que lhe paralisaria todo o lado direito do corpo, impedindo-o de falar e de escrever. Iniciaria assim mais uma das muitas lutas que Lúcio Cardoso travaria contra a morte. Luta que duraria seis anos, até 24 de setembro de 1968, quando “esgotou, para sempre, a curva de sua rica e agitada aventura humana”, como assinalou Hélio Pellegrino (1996, p. 785).

Nessa última entrada, estão presentes alguns dos elementos que atravessam toda a atividade diarística do autor. O tom angustiado e uma dor sem nome, que não dói, emoldurados pela noite ruidosa e conturbada, perpassam linguagem impregnada de certo lirismo na captação das imagens. O eu que se enuncia expõe a sua desorientação. Demonstra um estado de desequilíbrio que concorre para a confusão entre o real e o irreal. Os ruídos

de carros e do rádio misturam-se aos vultos que divisam outros apartamentos. Serão os remédios? Ou a inquietação é quem produz esse turbilhão de imagens de desassossego?

Em meio a tudo isso, o autor de *Crônica da casa assassinada* evoca a presença de Cornélio Penna<sup>6</sup>, morto há quatro anos. Sintomática evocação daquele que, ao lado de Lúcio Cardoso e de Octávio de Faria, permaneceu igualmente à margem. Solitários baluartes de uma literatura que encontrou muita resistência em seu tempo e que abrigava outros tantos nomes relegados a um espaço secundário e obscuro das letras nacionais, mas que, a seu modo, atestava a força dos grandes problemas vividos na realidade brasileira no momento em que se produzia e circulava.

A presença fantasmática de Cornélio Penna como interlocutor de Lúcio Cardoso tem a força de um balanço de vida, significativamente encerrando o diário cardosiano. O autor mineiro se queixa de sua condição marginal, ainda que, segundo Penna, essa condição seja positivamente a marca de uma negação. É, pois, sob o signo da contradição que repousa essa condição periférica. Contradição inclusive é palavra cara à produção geral de Lúcio Cardoso, esse “príncipe esfarrapado”, para quem a vida só pode ser bela e terrível, ao mesmo tempo.

Irmanados pela condição excêntrica em relação à produção mais prestigiada no contexto em que se inscrevem, suas literaturas recompõem e problematizam o ambiente intelectual e cultural brasileiro, assumindo temas e formas impostos pela grande realidade vivida nos anos de 1930, sem contudo aderir ao movimento geral que ganhava força com o romance regionalista e social. Alfredo Bosi afirma que foram eles dois, Lúcio e Cornélio, talvez os únicos narradores brasileiros da década de 30 capazes de afastar-se do “mero relato psicológico” para alcançar a paisagem moral da província e descrever a decadência “das velhas fazendas e a modorra dos burgos interioranos” que compõem os desvãos de um país tão imenso quanto desigual (cf. BOSI, 2006, p. 414).

Nossa leitura parte do princípio de que o *Diário Completo* de Lúcio Cardoso deve ser analisado a partir de dois vetores. Configura, como já

---

<sup>6</sup> O registro correto do sobrenome do autor é “Penna” e não “Pena”, como Lúcio Cardoso registra em seu *Diário Completo*.

sugeria Mário Carelli (1988), importante chave de leitura para o conjunto da obra cardosiana, mas, ao mesmo tempo, se faz literário por fazer dele um espaço privilegiado de construção da linguagem e do mobiliário que o autor movimenta no seu trabalho artístico. Sobretudo porque nele Lúcio projeta a imagem do escritor, que se oferece como personagem da grande narrativa que é a própria vida transmutada sob a forma das palavras.

“Trabalho na composição da minha identidade com um furor cego e desatinado” (DC, p. 121), afirma o escritor expondo o jogo que delineia a construção do seu diário como um todo. Trata-se de um texto calcado em uma ambiguidade estrutural, pois ao mesmo tempo em que se revela a anotação diária de um sujeito, o faz por meio da projeção de um escritor, e, assim, expõe os andaimes dessa escrita constituída no limiar entre fato e ficção.

Como chave de leitura, o *Diário* nos oferece uma gama inumerável de passagens que repassam os grandes problemas que obsedavam sua criação, e, pela própria condição do gênero, inescapavelmente sintonizadas com o seu tempo. Sendo assim, nele lemos um autor pensando sua vida e sua obra – dois aspectos inseparáveis em se tratando desse artista – e testemunhando a relação com as muitas dimensões que balizam a feitura da arte, isto é, as condições sociais, políticas, econômicas e culturais em que ela se insere. Por conseguinte, funda-se também como arma crítica nas mãos de um autor que viveu profundamente os dilemas da literatura, em um momento em que coube a ela o enfrentamento dos principais problemas brasileiros.

Além disso, no outro vetor, o diário cardosiano se oferece como fonte de substância literária. Walmir Ayala afirma que ele possui “a mesma música de sua novelística, o mesmo ardor poético que dá sangue aos seus episódios, a mesma paixão pelo subterrâneo, o mesmo desdobramento luxuoso diante das luminosidades” e, portanto, é também uma obra literária. Assim, conforme o crítico, nele se encontram, sob a forma de “depoimento sincero de um espírito atribulado” com feroz agonia de vida, os grandes temas que costuram a literatura e a vida de Cardoso. Isto é, a angustiada relação com a morte, o dilacerado conflito com a fé católica e a profundidade da visão acerca do humano, para além da “carne fadada ao passamento”,

articulados em uma linguagem que ultrapassa o relato e o documento (cf. COUTINHO, 1999, p. 455).

Encará-lo com obra de substância literária não significa tomar todas as palavras ali dispostas como arranjo ficcional. Tampouco, se pretende desprezar a porção de realidade impressa no registro da cotidianidade. O que se vislumbra no *Diário Completo* é um construto de linguagem produzido por um escritor, capaz de questionar e problematizar quaisquer fronteiras que o queiram delimitar aprioristicamente.

Ainda que a trajetória de Lúcio Cardoso se estenda até o início da década de 1960, os anos de 1930 serão decisivos para o autor. Momento pródigo de experiências intelectuais e artísticas que procuravam dar forma à complexa e contraditória experiência brasileira, é também o momento em que se constitui a marginalidade que o escritor registra em seu *Diário*. Trata-se de uma espécie de isolamento que traz em seu bojo o debate sobre a própria literatura brasileira. Esse decênio forja, a nosso ver, os grandes eixos que estruturam o pensamento e a atividade de Cardoso e ao mesmo tempo dão base para os muitos questionamentos acerca da literatura a que ele se propôs ao longo de décadas.

Portanto, esse capítulo pretende fazer uma panorâmica passagem em torno de certa lógica dicotômica que dominou por longos anos a análise do Romance de 30, protagonizada por regionalistas e intimistas, com vistas a compreender em que medida esse debate venceu a produção cardosiana. Participante ativo desse cenário, Lúcio Cardoso, por diferentes vias, demonstra a sua concepção de literatura, possibilitando-nos uma compreensão maior da presença do *Diário* em sua trajetória literária.

### **1.1. CONSIDERAÇÕES SOBRE O ROMANCE DE 30**

A análise sobre o chamado “Romance de 30” foi historicamente marcada por uma divisão. Embora seja difícil precisar o momento exato em que essa visão se consolida, é certo que a defesa de duas tendências no interior desse decênio ainda permanece de diferentes maneiras. No entanto,

o estudo de Luís Bueno, *Uma História do Romance de 30*<sup>7</sup>, desde 2006, representa já um esforço no sentido de dismantelar a lógica dicotômica que dominou a crítica dessa geração, ao questionar principalmente os procedimentos formais que amparavam o discurso crítico.

A proposta de Bueno, ao compor um quadro geral do período valendo-se de uma monumental pesquisa, contribui para a compreensão do jogo de forças estéticas e políticas que protagonizam a literatura do decênio. Atento às polêmicas em torno de críticos e escritores, *Uma história do Romance de 30* ocupa-se sobretudo da leitura de diversos romances do período, acercando-se da fragilidade de uma bipartição apriorística que pouco contribuiu, segundo o autor, para o exame das obras em si.

Assim, o que se demonstra é que, sob o ponto de vista de uma larga parcela da crítica literária, haveria uma clara separação que põe em lados opostos os escritores do período. De um lado estariam os escritores regionalistas, quase reduzidos ao “romance do Nordeste”, de apego ao social e de intenção denunciante. A esse grupo estariam reservados os nomes de maior destaque, por, de certa maneira, estarem sintonizados com as muitas agruras pelas quais passava o país no momento de sua produção e circulação.

Com efeito, Graciliano Ramos, Rachel de Queiroz, José Lins do Rego, Jorge Amado, ao empregarem seus esforços no afã de esquadrihar a complexa problemática de um país assinalado profundamente pelas desigualdades de toda ordem, contribuem inegavelmente para o enfrentamento das contradições que vincam o destino brasileiro.

Do outro lado, e relegados a uma clara marginalização, estariam os autores que, na contramão do romance social-regionalista, foram designados de intimistas. Ao romance intimista, de cunho psicologizante, estariam reservados os dramas pessoais, focados nos contornos das subjetividades das personagens, cujo universo é devassado por um mergulho em sua interioridade. Por mais piegas que possa parecer, essa foi a forma mais usual de caracterizar o romance introspectivo, que, entre nós, vai

---

<sup>7</sup> O estudo de Luís Bueno é resultado de sua tese de doutoramento pela Universidade Estadual de Campinas. Em 2006 foi publicado em livro pela EdUnicamp e EdUSP. A referência completa encontra-se ao final deste trabalho.

surgindo com força, não como casualidade excepcional, nos anos de 1930. Lúcio Cardoso, Otávio de Faria, Cornélio Penna, Cyro dos Anjos, Marques Rabelo, por exemplo, compõem o grupo marginal dos intimistas, vistos com certo desdém principalmente porque, segundo a crítica mais hegemônica, distanciam-se da problemática social, e portanto política, que assola a realidade nacional.

Essa tendência dicotômica revela uma série de confrontos em se tratando de representação literária. Desse modo, ao romance social-regionalista e ao romance intimista corresponderiam outros pares opostos: de um lado a visão localista *versus* a tendência universalizante; a opção pelo coletivo *versus* o apego ao individual; a dimensão política contra a alienação; a apropriação do concreto e do material em contraponto à visão abstrata e não raro nefelibata.

Note-se que esses pares antitéticos podem, sem muita dificuldade, estabelecer-se apenas no plano da temática, do conteúdo. Ora, não se deseja subtrair a importância do conteúdo em nosso estudo. Antes, conforme afirma Adorno (2008), “forma é conteúdo sedimentado”, e portanto há que se buscar de maneira simbiótica a relação entre essas duas dimensões.

O que se quer destacar, em conformidade com os estudos de Bueno, é a predominância de uma leitura do Romance de 30 pautada em questões muito mais externas que internas às obras. Ou ainda, muito marcada pelo imediatismo do conteúdo, como se, por tratar da seca, do retirante e da fome, o romance estivesse “condenado” a um grupo inescapável, e em tudo distinto daquele que, no mesmo período e respirando os mesmos ares, se propõe a escrever sobre o drama de uma mulher que, após perder um filho para a pneumonia e cometer um adultério, entrega-se ao rio para o suicídio, como é o caso de *Mãos vazias*, novela cardosiana. É claro que romances como *Vidas Secas* ou *Crônica da Casa Assassinada* já dão mostras de que essa polarização não se sustenta.

No entanto, a linha imaginária que divide a produção de 1930 em dois grupos não está de todo apagada. Ela ainda se sustenta nos bancos escolares e nos manuais didáticos e se mostra nas produções acadêmicas e

editoriais, cujos números apontam a estabilidade de uns na mesma proporção em que promove a obscuridade de outros.

É fato que as transformações de ordem política, econômica e social da década de 1930 impõem questões muito específicas no que tange à literatura e à arte em geral. Trata-se de um contexto que fundamentalmente desvela um país com suas fraturas e atrasos, impossíveis de serem recobertas sob a ideologia de país novo que vigorara até meados da década de 20, e cujas marcas se espriam na produção artística e intelectual brasileira.

No ensaio *Literatura e subdesenvolvimento* (2006a), Antonio Candido afirma o fundamental papel da literatura nacional no decênio de 1930 em face da consciência do subdesenvolvimento. Segundo ele, “o romance adquiriu uma força desmistificadora que precede a tomada de consciência dos economistas e políticos” (CANDIDO, 2006a, p. 172), pondo de lado o encanto pitoresco e o cavalheirismo ornamental que euforicamente se fez ver em muitas páginas de nossa poesia e ficção.

No entanto, é possível aceitar pacificamente que apenas uma vertente internaliza a atmosfera exterior, ao passo que outro tipo de romance inequivocamente negligencia o contexto no qual se insere? Se a literatura é sempre a literatura de um determinado tempo, ainda que o transcenda, diferentes formulações podem apontar diferentes direções para o enfrentamento da realidade que nos move. Ainda assim, ao Regionalismo foi dado um lugar de destaque no ambiente literário de 1930.

O *Manifesto Regionalista* dos modernistas de Recife, escrito por Gilberto Freyre, em 1926, conclamava desde então os intelectuais nordestinos a assumirem a condição de porta-vozes de sua região. Assim, o Nordeste, ainda vivendo o *status* de “Esquecido da República”, chama a atenção sobre si e sobre suas riquezas, denunciando um projeto de país marcado pela exclusão e pela espoliação. Também aí reside o problema geral do âmagão brasileiro.

Ao fim e ao cabo, o que se tem é um debate acerca das produções que se voltam para a realidade brasileira – ou o que se possa entender como tal – e daquelas que, pela via da imitação, buscam se afinar com o ideário europeu e dominante à época. Nesse sentido, afirma Schwarz:

“Essa experiência tem sido um dado formador de nossa reflexão crítica desde os tempos da Independência” (SCHWARZ, 1987, p. 29).

Se a ressonância do Manifesto de Freyre não pode ser medida, e mesmo deve ser relativizada nos resultados artísticos dos principais autores nordestinos que despontam na década de 30, o fato é que ele atesta uma ambientação intelectual preocupada com os rumos de nossa produção e, por conseguinte, de nossa visão acerca de identidade.

A defesa dos valores nordestinos liga-se direta e profundamente ao contexto nacional, sobretudo em relação à industrialização imposta como modelo desenvolvimentista. Modelo que faz com que os engenhos de açúcar provem da obsolescência do capitalismo, dando lugar às usinas com seus motores e suas novas formas de trabalho e gerando um êxodo migratório rumo às cidades, movimento fortalecido pelas secas que se abatem sucessivamente.

Além disso, os anos 1930 se abrem com a ascensão de Getúlio Vargas ao poder que, colocando-se, *a priori*, na contramão dos interesses de uma aristocracia cafeeira que dominara a República Velha, incorpora a classe média urbana e o operariado em sua plataforma política. Esse Brasil aspirante à integração no concerto das nações, almejante de inclusão na grande economia mundial, vê a impossibilidade de negar as classes trabalhadoras, o que resulta na promulgação de diversas leis trabalhistas, na regulamentação do trabalho feminino, no interesse pela alfabetização. O crescimento urbano e o desenvolvimento industrial, por sua vez, põem às claras o arcaísmo das estruturas agrárias que dominavam o sertão nordestino.

O sem-número de homens e mulheres vivenciando os conflitos de uma nova ordem social, política e econômica será incorporado ao romance, dando fluxo a um ciclo ficcional atado ao ambiente sócio-geográfico do Nordeste, compondo tipos humanos em confronto com a aridez da realidade que impera. Eis o momento de maior protagonismo do oprimido, em suas diversas facetas: o operário, o lavrador, o retirante, a mulher, a criança etc. Ressalte-se ainda a disputa ideológica que se instaura com a ascensão do nazi-fascismo (na Europa e resvalando também no Brasil) e a crescente apropriação dos ideários comunistas entre nós.

Diante disso, é possível compreender a força do romance regionalista nordestino. Autores como Amando Fontes e Jorge Amado, para citar apenas dois, fazem de sua ficção também testemunho de um Brasil cindido, cujas marcas do atraso se revelam na permanência do cangaço, na trajetória de migração, na exploração do trabalho, na decadência das estruturas rurais, ancorado em uma formulação realista e não raro naturalista do ambiente e das personagens.

Uma questão importante é que a preferência da crítica pelo romance do Nordeste ofusca e secundariza experiências igualmente regionalistas fora desse eixo, o que, conforme Luís Bueno, em *Divisão e unidade no romance e 30*, opera um estreitamento da noção de regionalismo: “A ficção sempre forte do Rio Grande do Sul, que naquela década nos deu Cyro Martins e Telmo Vergara, por exemplo, já estaria excluída de vez. Ou a crescente literatura ambientada na Amazônia. Ou em Minas Gerais.” (BUENO, 2012, p. 19)

Entretanto, simultaneamente ao romance nordestino que avulta, encontram-se experiências exitosas no campo da investigação das subjetividades. Distanciando-se do espectro em vigor, os autores que se enveredam pela densidade psicológica das suas personagens e pela notação dos movimentos interiores recebem a designação de intimistas ou de romancistas introspectivos.

Dentre outros, Lúcio Cardoso figuraria nesse campo, principalmente a partir de seu terceiro romance, *A luz no subsolo* (1936), tendo sua obra lida de larga maneira como avessa às preocupações que cercavam a experiência brasileira. A pecha de alienados ou indiferentes à atmosfera política vai ganhando força nos suplementos de crítica literária à proporção em que o romance social é louvado. Desse modo, é como se o fardo da realidade material recaísse com pesos muito diferentes por sobre os autores do período.

Em *Navegação de Cabotagem* (1992), Jorge Amado traça um roteiro das memórias de seus mais de 60 anos de produção, o que lhe confere, por conseguinte, o *status* de retrato da produção literária brasileira do século XX, ainda que sob um olhar muito particular. Nele, a única menção

a Lúcio Cardoso, inserida na notação sobre José Olympio, diga-se, reafirma o lugar secundário do nosso autor:

[José Olympio] Tinha a generosidade dos patriarcas. Lúcio Cardoso, grande romancista, não possuía público numeroso, as tiragens de seus livros não ultrapassavam os mil exemplares, enquanto José Lins do Rego saía de 5 mil na primeira edição. José Olympio contratava com Lúcio uma edição de 2 mil exemplares, pagava direitos correspondentes aos 2 mil, imprimia mil. Dobrava assim o público do autor de *Salgueiro*, o público e os direitos autorais. (AMADO, 2012, p. 251, grifo nosso).

Os números da tiragem apresentadas por Jorge Amado dão um pouco da dimensão acerca desse autor de um público muito restrito. O editor, que “revolucionou a indústria editorial brasileira e possibilitou aos escritores nacionais atingirem o público, até então extremamente restrito” (AMADO, 2012, p. 251), é visto por Jorge Amado como paternalista, cuja generosidade contribuía para que Lúcio Cardoso não experimentasse a frustração real de seus poucos leitores.

É interessante, ainda, ressaltar os dois polos de comparação, gesto que implica colocar em termos as condições de produção da época e o contexto estético e histórico em questão. Dito de outro modo, os mais de 5 mil exemplares de José Lins do Rego comunicam clara e diretamente a atmosfera do romance social-regionalista que vigorava no momento, atingindo a massa de leitores e obtendo os muitos louros da crítica hegemonicamente de esquerda.

Também a informação sobre as tiragens, por mais ilustrativa que seja nesse caso, pode ser problematizada, contribuindo para mais uma forma de desmantelamento da polarização do período. É o que Luís Bueno demonstra quando lembra que *O Amanuense Belmiro*, livro de estreia de Cyro dos Anjos, autor considerado intimista, foi um sucesso de vendas, tendo uma segunda edição apenas dez meses após sua publicação, superando em números as tiragens de estreia do mesmo José Lins do Rego e de Jorge

Amado, que só obteriam vendas significativas em seus romances posteriores.<sup>8</sup>

Se a obra de Lúcio Cardoso vai ganhando formas próprias e contornos mais definidos à medida em que se afasta do grosso de seus contemporâneos, fica mais fácil perceber o reduzido espaço ao qual o autor precisará se conformar ao longo dos anos de sua escrita.

Além disso, é interessante pontuar como essa condição marginal de Lúcio Cardoso parece se tornar aproveitamento estético no decurso do tempo. A sua acentuada solidão aparecerá sob diferentes vestimentas compondo um retrato singular do autor. É esse, inclusive, um dos sentimentos que atravessam o seu *Diário*. O autor forja um retrato de si inexoravelmente marcado pelo isolamento: “Às vezes, relendo essas desordenadas notas que escrevo ao sabor da minha inspiração, sinto a tristeza de supor tudo isso apenas um eco da minha solidão”. E prossegue traçando uma linha que liga a solidão à inadequação diante do seu contexto: “E serão realmente sonhos, deformações de um homem que se sente irremediavelmente – por que castigo, por que privilégio? – fora do tempo?” (DC, p. 71)

Ainda assim, trata-se de um grande romancista, conforme afirma Jorge Amado em sua *Navegação de Cabotagem*. No entanto, “um grande romancista, e de modo especial um criador de ambientes”, como sintetizou Tristão de Ataíde (ATAÍDE, 1969, p. 165), somando um designativo que estampa o avesso do ramerrão dos anos 1930. Não coincidentemente expressão aproximada com a qual Bosi definiria Cornélio Penna, “um romancista de atmosfera” (cf. BOSI, 2006, p. 417).

A polêmica divisão do Romance de 1930, como defende Bueno, parece se dar muito mais no âmbito da crítica do que propriamente no exame e na análise das obras em si mesmas. Trata-se de uma “crítica empenhada – que faz o papel de leitor benévolo nuns casos e exigente noutros” (BUENO, 2006, p. 17), sobretudo fazendo de sua atividade uma reação aos regimes

---

<sup>8</sup> Sobre isso, além do já citado *Uma história do Romance de 30*, vale considerar o breve artigo “*Contra o romance social*”, de Luís Bueno, publicado no Suplemento Mais! da Folha de São Paulo, em 14 de dezembro de 1997.

conservadores de direita, supervalorizando uma literatura igualmente “empenhada”.

Não faltaram artigos e notícias para movimentar o cenário da literatura, dos mais sérios e comprometidos com o debate sobre a ficção até os sensacionalistas interessados em atizar os ânimos entre os escritores.<sup>9</sup> Lúcia Miguel Pereira, no artigo *Poetas e romancistas*, publicado em 1934, discorre sobre a predominância do romance em relação à poesia nos anos 1930. Segundo ela, o romance gozaria de maior prestígio principalmente por expressar a “curiosidade do documento humano, fruto de uma inquietação social crescente” (PEREIRA, 2005, p.52), em contraposição à poesia que, inevitavelmente, cederia mais espaço aos contornos da subjetividade.

Sendo assim, a preferência pelo romance, sobretudo em se tratando de autores estreantes, parece atender mais imediatamente às demandas da realidade social vigente. Inegavelmente o romance tem o seu auge na década de 30, fazendo surgirem alguns dos nomes e das obras mais influentes da ficção brasileira. É perceptível no artigo que a autora não se lança na análise da poesia daquele momento, ou mesmo na discussão sobre o surgimento de importantes editoras e o fortalecimento da crítica literária de jornal, o que poderia lançá-la em uma mirada mais conjuntural da produção brasileira, quem sabe chegando a diferentes conclusões acerca da eclosão da forma romanesca.

No mesmo ano, ela lança outro artigo no qual discute o que chama de “moderno romance brasileiro”. Traçando oposições à novelística do século XIX no Brasil, a autora destaca, com crítica arguta, a predominância do romance social naquele momento, que estaria supostamente mais comprometido com o real. Serve-se de Jorge Amado para criticar a “confusão entre o valor social e o valor humano” (PEREIRA, 2005, p.64). Dessa forma,

---

<sup>9</sup> Haja vista o artigo “Esbofeteado o sr. Lins do Rego?” publicado no Jornal *O Povo*, em 1937, de autoria desconhecida, uma vez que o texto aparece sem assinatura. Nele, o jornalista narra uma suposta agressão física de Lúcio Cardoso a José Lins do Rego, motivada por um desentendimento acerca da publicação de *Mundos Mortos*, de Otávio de Faria. A notícia seria posteriormente negada e esclarecida em nota na *Revista Acadêmica*, no nº 30, de setembro de 1937. Os dois artigos são muito bem apresentados e discutidos em *Polêmica e controvérsia em Lúcio Cardoso*, de Cássia dos Santos. (2001).

o suposto engajamento, faria com que a classe se sobrepusesse ao material humano, comprometendo com isso a qualidade estética.

Constituindo uma espécie de defesa, uma vez que, além de estudiosa da literatura, Lúcia Miguel Pereira encontra-se, ao lado de José Geraldo Vieira, nas origens disso a que se chamou literatura intimista, psicológica, introspectiva ou católico-espiritualista<sup>10</sup>, o artigo coloca-se frontalmente contra a visão de que a verdadeira literatura deve estar subordinada exclusivamente às questões sociais e políticas:

Também aqui vai medrando o preconceito de que a vida só existe nas fábricas, nas cozinhas, nas casas de cômodo. Sem dúvida, ela existe “também” lá, pululante, palpitante, e talvez mais fácil de captar. Mas será a sua realidade mais real do que a dos salões, das salas de jantar burguesas, dos conventos, das alcovas? Por quê? A humanidade está em toda a parte. (PEREIRA, 2005, p.65, grifos da autora)

O artigo dá voz à polêmica fundante da visão dicotômica do romance da década. Batizando de “concepção soviética do romance”, a autora reage à prevalência da noção de documento e se ergue contra a redução a que estaria condenado o romance intimista, impossibilitado de dar a ver de forma ampla a vida que se materializa pela ficção. Ao romance, pela sua amplitude de realização, caberia representar o homem todo, em suas diversas facetas e dimensões: “E se o homem, como os fenômenos históricos, se explica pela matéria, não se explica só por ela. Há, em ambos, um elemento espiritual, subjetivo, que não depende só dos fatores econômicos ou sociais.” (PEREIRA, 2005, p.65).

Desse modo, a posição aqui explicitada pela autora não elimina as forças históricas em jogo na constituição dos indivíduos, mas reclama que uma “literatura interiorizada” pode oferecer-se também como forma de interpretação dos efeitos dessa sociedade moderna, que se estabelece em âmbito material. Constitui, antes, um modo de adentramento na mente e na sensibilidade das personagens, traduzindo a “dolorosa fragmentação do homem moderno” (PEREIRA, 2005, p. 77).

---

<sup>10</sup> Em 1931, José Geraldo Vieira publica *A mulher que fugiu de Sodoma*. Em 1933, Lúcia Miguel Pereira tem seus dois primeiros romances publicados: *Maria Luísa*, pela editora de Augusto Frederico Schmidt; e *Em surdina*, que sai pela Livraria José Olympio.

O texto de Lúcia Miguel Pereira, embora se valha da defesa do romance intimista, aponta para um alargamento da discussão sobre o romance de maneira geral, no sentido de observar como as transformações de ordem externa podem ser manipuladas de diferentes modos pelo escritor, inclusive perscrutando os seus efeitos nas camadas mais profundas do indivíduo. Aí reside a concepção de uma literatura que busca dar forma e compreender a relação entre o homem e o mundo. Não coincidentemente o romance intimista volta-se tantas vezes para a solidão do sujeito e para o sentimento de deslocamento em uma realidade que em tudo lhe parece hostil. Diz a autora:

Os eixos da vida moral e mental sofreram o contrachoque do deslocamento do eixo da vida social. Rechaçado do mundo das coisas, o homem se refugiou dentro de si, e indagou das causas de sua derrota. E também aí só encontrou desordem (...) Assim sendo, o movimento exterior que destruiu a supremacia dessa razão sobre as coisas, tinha de forçosamente influir no seu íntimo e levá-lo a duvidar de si. Com a volúpia de certos doentes que se comprazem em descrever os seus padecimentos, começou a observar os próprios sintomas mórbidos. A literatura não criou esse estado de espírito, mas falharia aos seus fins se não o tentasse registrar. O seu objeto não é a vida, a vida como é e não como deveria ser? (PEREIRA, 2005, p.75)

Desse modo, ao contrário de negar a realidade – o eixo da vida social, Pereira defende que a “literatura interiorizada” abre espaço para a representação do refúgio para dentro de si. Isolamento sobre o qual incide a força da história, embora não seja essa a expressão da autora. Esse movimento que leva o indivíduo a duvidar de si, a questionar-se, a “observar os próprios sintomas”, se revela na busca constante de identidade e de auto-compreensão diante da realidade atroz. Frente à desordem que se instala dentro de si, o homem refugia-se também em uma linguagem fugidia, desejosa de sublinhar os movimentos complexos da interioridade.

Sendo assim, “tudo é matéria de romance, desde que haja conflito, e que as proporções sofram as modificações indispensáveis para passarem do plano do efêmero – o da vida – ao do permanente – o da arte” (PEREIRA, 2005, p.94). O que se infere, portanto, é que o contexto é determinante inegavelmente, mas a relação que a literatura com ele

estabelece não é mecânica, tampouco determinista. Antes, o internaliza e reformula de uma maneira muito específica.

Forçosamente essa reflexão contribui para livrar os romances intimistas de um existencialismo por si mesmo ou para não resvalar em um misticismo fortuito. Assim, a análise da angustiada Ida, da novela *Mãos Vazias* (1938), personagem cardosiana marcada pela intensa desolação, pode ser travada à luz desse jogo externo-interno. Ambientada no vilarejo de São João das Almas, a novela narra a derrocada do casamento e de uma vida inteira, que se finda com o suicídio da personagem. Mas principalmente o leitor acompanha a saga desse desmoronamento. Há nela um desencanto e uma fragilidade diante da vida, que se pontua no texto pela perda do filho de 6 anos, pelo adultério com um médico amigo de seu marido, pela constatação da mediocridade de todos que a rodeavam e, por fim, pela decisão de morrer afogada no rio que corre nos fundos de sua casa.

O protagonismo da mulher, a crítica ao provincianismo e aos costumes, a decadência da família são elementos que se comunicam diretamente com o temário dos romances regionalistas e denotam a relação entre a angústia do indivíduo com a realidade material que tateia, e que se encontram, doutro modo, em romances como *O quinze* (1930), de Rachel de Queiroz, ou *Gabriela, cravo e canela* (1958), de Jorge Amado. No entanto, em *Mãos Vazias* aparecem estilizados na tentativa de aproximação com o universo de uma subjetividade que sofre imediatamente os abalos do real. Mesmo sendo subjetiva, a literatura se faz assentada no concreto da vida e coloca o leitor frente a um mundo a um só tempo estranho e familiar.

Nesse sentido, prossegue Lúcia Miguel Pereira, em uma afirmação que contempla essa forma de entender o romance intimista:

O romance é a vida – e percorre, como a existência, toda a gama do fútil ao trágico, e muitas vezes consegue nos mostrar, condensada por um temperamento de artista, essa verdade profunda do homem que o cotidiano dilui de ordinário. (PEREIRA, 2005a, p.145)

Ou, melhor dizendo, a literatura pode colocar-se à altura da vida. Pode reconfigurá-la com elementos próprios dotando-nos de uma visão que se quer mais ampla, justamente por tocar em pontos que a experiência

cotidiana nos impede de ver. Desse modo, o romance, por mais extravagante ou insólito que possa parecer, comunica-se com o seu tempo, testemunha o fluxo contínuo da história dos homens. E dela revela nuances capazes de promover uma forma de interpretação do mundo.

No prefácio de *Capitães da areia* (1937), Jorge Amado dava mostras de que o momento era marcado por leituras em disputa. O tom carregado de acidez mescla a defesa do romance social-regionalista e a crítica mordaz aos ditos intimistas, ilustrando o terreno pantanoso em que o romance patinava naqueles anos:

Tenho certeza de que não fiz obra de repórter e sim de romancista, como tenho a certeza de que, se bem meus romances narrem fatos, sentimentos e paisagens baianas, têm um largo sentido universal e humano mesmo devido ao caráter social que possuem, sentido universal e humano sem dúvida muitas vezes maior que os desses romances escritos em reação aos dos novos romancistas brasileiros e que se distinguem por não aceitarem nenhum caráter local nem social em suas páginas, romances que no fundo não passam de masturbação intelectual, espécie de continuação da masturbação física que praticam diariamente seus autores. (AMADO, 1937, p. 12-13)

Depreende-se do fragmento do prefácio a intenção do escritor de detratar uma forma de romance que se volta contra o seu ideal de literatura e, ao mesmo tempo, de distanciar-se de um rótulo também fortemente empregado ao tipo de romance que escrevia – “obra de repórter”.

Fica clara a ideia que o romance de cunho psicológico ou o “espiritismo literário”<sup>11</sup>, para usar a expressão de Graciliano Ramos em artigo publicado no mesmo ano, longe de representar um momento de maturidade de nossa literatura ou um processo gradual de acumulação, é forjado como simples oposição ao romance regionalista. Haveria, dessa maneira, uma atitude renitente dos intimistas, que faziam de sua escrita um libelo contra o romance de cor local e de conteúdo social.

Curioso que o texto de Amado, ao utilizar o “mesmo”, com sentido claramente adversativo, ainda que deseje negar, confirma a atitude

---

<sup>11</sup> Trata-se do artigo “Norte e Sul”, publicado em abril de 1937. O texto pode ser lido em *Linhas tortas* (1981, p. 138-139), vide referências bibliográficas.

dualista. O sentido universal e humano seria resultado estético, ainda que se valha de fatos, sentimentos e paisagens baianas. Novamente põe-se em jogo a dialética do localismo e do cosmopolitismo, a que se referia Antonio Candido. A uma certa noção de local se interpõe o “compromisso mais ou menos feliz da expressão com o padrão universal” (CANDIDO, 2006b, p. 117).

As acusações e defesas, de um lado e de outro, parecem justamente assentar-se na disputa em torno disso a que se chama caráter universal da obra de arte. Dito isso, o romance social-regionalista sofreria a detração de encarcerar-se em uma representação chã, afastando-se do padrão universal; ao passo que o romance intimista, pela sua busca insensata pelo adensamento da vida psicológica do indivíduo, afastar-se-ia dos problemas e dos tipos humanos que brotam de sua terra. Candido afirma que o que há de mais bem realizado como obra e como personalidade literária são “os momentos de equilíbrio ideal entre as duas tendências” (CANDIDO, 2006b, p. 117).

Se mudarmos o olhar, voltando-nos para o desejo de entrever na literatura de 1930 a busca de ambas as vertentes do desejo de alcance desse equilíbrio a que se refere Antonio Candido, a discussão ganha em amplitude. Parece claro que os autores envolvidos na produção dessa década estão às voltas com esse problema, ainda que isso não se manifeste de forma tão consciente, como parece ser para Jorge Amado. O prefácio do autor baiano manifesta exatamente o desejo de equilíbrio. *Capitães da areia*, assim como toda sua obra, seria uma tentativa de, mesmo focando nas peculiaridades da terra baiana, atingir o sentido universal de alguma forma. Mas, em sentido contrário, em que medida essa afirmação não se aplicaria à *Menina Morta* (1954), de Cornélio Penna, a *Mundos mortos* (1937), de Octávio de Faria, ou ainda à *Luz no subsolo* (1936), de Lúcio Cardoso?

Outro aspecto a se considerar no tocante a uma tentativa de visão de conjunto do romance de 30 recai sobre o caráter cíclico que teria marcado essa produção. A ideia de “ciclo”, comumente relacionada ao desejo dos romancistas de atingir uma espécie de painel totalizante da experiência nacional, revelaria a um só tempo a impossibilidade de romances isolados

reterem as agruras que representavam o presente brasileiro e a necessidade de um conjunto maior para dar forma a esse espectro.

Flora Süssekind, em *Tal Brasil, qual romance* (1984), foi uma das autoras a afirmar a presença do ciclo como modelo romanesco do decênio de 1930. Segundo ela, trata-se de uma aproximação clara entre a literatura e as ciências sociais dominantes à época, uma vez que ciclo foi uma palavra recorrentemente associada aos grandes momentos econômicos do país. Portanto, essa analogia já confere uma relação de causalidade entre os romances cíclicos e os fatores externos a ele. Ainda de acordo com a autora, ao ciclo cabe narrar episódios que atestam uma longa transformação, por isso Jorge Amado e José Lins do Rego necessitariam de todo um ciclo para “matar senhores de engenho e coronéis” (cf. SÜSSEKIND, 1984).

Com efeito, é notável que os ciclos se fizeram presentes e a eles foram atribuídos vários sentidos em torno da formação brasileira. Luís Bueno, no entanto, aponta que a maior parte dos romances de conjunto não foi planejada de forma cíclica, o que compromete sua compreensão como mais um traço distintivo de uma tendência ou uma geração. Segundo Bueno,

as primeiras edições de *Menino de Engenho* e de *Doidinho* não fazem qualquer referência a um ciclo em andamento e é preciso que a crítica identifique uma continuidade entre os dois livros. *Banguê*, assim como a segunda edição de *Menino de Engenho*, teve duas capas, uma de Santa Rosa, outra de Cícero Dias. Apenas nas capas de Santa Rosa se informava ao leitor que estava com o primeiro ou o terceiro volume do “Ciclo da Cana-de-Açúcar” nas mãos. O caso dos romances de Jorge Amado é mais interessante ainda pois somente no último volume, *Capitães da Areia*, havia a informação, na capa e no prefácio, de que se tratava de um romance cíclico. (BUENO, 2006, p. 42)

O autor cita ainda o caso de Abguar Bastos, escritor paraense, cujos livros receberam o subtítulo “Romances de Amazônia”. De forma jocosa, Bueno arremata: “A impressão que dá é que quem tinha mania de ciclos era José Olympio”, aludindo ao fato de que todos esses romances foram por ele publicados. O curioso é que um dos poucos casos de romances cíclicos autênticos seja exatamente o de Octávio de Faria, um escritor intimista, que, com *Mundos Mortos*, em 1937, dava início a um deliberado

ciclo intitulado *Tragédia Burguesa*, planejado para conter vinte volumes, o que não se realiza completamente devido à sua morte em 1980, contando com quinze títulos no total.

Também Lúcio Cardoso manteria ao longo de toda a sua trajetória a obstinação pelo romance cíclico, se bem que não tenha dado cabo de nenhum desses projetos. Sendo assim, *A luz no subsolo*, seu terceiro romance, fora pensado inicialmente para dar início a uma trilogia intitulada *A luta contra a morte*, tendo como continuidade *Apocalipse* e *Adolescência*, romances nunca concluídos.

Lido largamente como o romance que “desfez por completo as ambiguidades que ainda cercavam a recepção da obra literária de Lúcio Cardoso” (SANTOS, 2012, p. 138), visto que sob os dois primeiros pairaram a atmosfera do regionalismo-social, o livro contou com muitas críticas negativas justamente por acentuar o caráter subjetivo e por caminhar por espaços limítrofes entre o sonho, o absurdo e a realidade.

De fato, no momento em que vem a público, o romance opera um desconcerto na crítica literária e estranha até mesmo os leitores mais experientes. Mário de Andrade, por exemplo, após a leitura de *A luz no subsolo*, envia uma carta para o seu autor, na qual registra: “Que romance estranho e assombrado você escreveu! (...) Não sabia em que mundo estava, inteiramente despaisado.” Embora afirme serem as personagens absurdas e ataque a confusão em torno da ideia de luz no subsolo, Mário diz que tem em mãos um forte livro, ainda que “artisticamente ruim” e socialmente detestável.

O mais interessante porém é quando o autor de *Macunaíma* sintetiza: “Mas percebi perfeitamente a sua finalidade de repor o espiritual dentro da materialística literatura de romance que estamos fazendo agora no Brasil. Deus voltou a se mover sobre a face das águas”.<sup>12</sup>

Depois de 1936, quando o romance foi lançado, Lúcio só voltaria a falar do ciclo em 11 de novembro de 1949, quando em seu *Diário* escreve:

Atormentado durante todo o dia pela ideia de escrever romances. Já não penso em novelas, o que resolvia um

---

<sup>12</sup> Os trechos da carta ora reproduzidos encontram-se no trabalho de Cássia dos Santos, *Polêmica e controvérsia em Lúcio Cardoso* (2001). O original da carta encontra-se no acervo do Arquivo Lúcio Cardoso do Arquivo-Museu de Literatura da Casa Rui Barbosa.

pouco a minha preguiça em atacar temas muito extensos, mas em retomar o velho painel de *A luta contra a morte*. Sem dúvida teria de vencer as dificuldades do primeiro volume, publicado quando eu tinha pouco mais de vinte anos. Mas com alegria iria desaguar nos outros, cujos temas há tanto vivem em minha mente, cujos personagens conheço tão bem, numa paisagem feita de tão obstinadas recordações! Ah! Como lamento os meus dias de preguiça e ociosidade... É em momentos como este que outros trabalhos, o cinema principalmente, tornam-se uma sobrecarga para mim. (DC, p. 42-43)

No artigo *A luz no subsolo e a obra madura de Lúcio Cardoso*<sup>13</sup>, Cássia dos Santos faz um balanço do que esse terceiro romance representou para o autor e demonstra como a estrutura cíclica que o envolvia se desenvolve metamorfoseando-se em outros projetos. Assim, o segundo volume do ciclo, *Apocalipse*, evoluiria ele mesmo para um romance cíclico, formado pelos títulos a seguir: I) *As cidades estéreis*; II) *As fúrias*; III) *A enfeitada*; IV) *As chaves do abismo*; V) *Os regicidas* (cf. SANTOS, 2012, p. 143).

Todos os romances aí elencados ficaram incompletos (em diferentes estágios) ou mesmo não passaram de rascunhos. Lúcio registraria somente em 8 de fevereiro de 1951, portanto quinze anos depois, o desejo de retomar o ciclo: “O plano do romance avança (...). Converte-se numa série inteira: o velho, o nunca acabado *Apocalipse*, que já mudou de nome várias vezes” (DC, p. 147).

O que se pode notar é que, embora ganhe outras formas e o plano precise se readequar, Lúcio parece manter coerência com a gênese do projeto que se instaurava desde meados dos anos 1930. Não à toa, registra no *Diário*, na mesma passagem citada acima: “Todo eu sou o mapa de um antigo romance que ideei na adolescência” (DC, p. 147). Fato é que o *Apocalipse* gestado, mas não nascido, nos anos 1930, se converterá em um novo ciclo que abriga as obras cujo intento maior é dar vida a uma cidade – a

---

<sup>13</sup> Trata-se de um breve artigo de Cássia dos Santos publicado no volume *Literatura Brasileira 1930*, conforme se pode consultar em nossas referências bibliográficas, mas cujo conteúdo encontra-se bastante mais desenvolvido e aprofundado em sua tese de doutoramento intitulada *Uma paisagem apocalíptica e sem remissão*, cujos dados também são constantes ao final deste trabalho.

fictícia Vila Velha, situada na Zona da Mata Mineira – para depois destruí-la fazendo jus ao apocalipse que batiza a empreitada.

Os romances em torno dessa cidade que constituiria o grande painel de destruição da tradicional família mineira, do patriarcado, do jesuitismo mineiro, da usura entranhada no cerne das Minas, conforme ele próprio brada<sup>14</sup>, seriam a *Crônica da casa assassinada*, *O viajante* e *Réquiem*. Apenas o primeiro viria público conclusivo editado pela José Olympio em 1959. *O Viajante* ganhará uma versão póstuma inacabada, organizada por Octávio de Faria. Do terceiro e de outros como *Introdução à música de sangue*, *O menino e o mal*, *O que vai descendo a rua*, que supostamente poderiam expandir o ciclo, rompendo a trilogia, restariam apenas fragmentos ou planejamentos mais ou menos avançados (cf. SANTOS, 2012).

Nos anos de 1940, em uma espécie de hiato do projeto *Apocalipse*, Lúcio empreenderia, por meio de novelas uma nova tentativa cíclica. Trata-se da trilogia *O mundo sem Deus*, composta por *Inácio*, publicada em 1944, *O enfeitado*, escrita em 1947, mas lançada somente em 1954, e *Baltazar*, novela inacabada, cujos fragmentos só seriam conhecidos pelo público leitor geral em 2002, na edição da Civilização Brasileira.

Nessas novelas, Lúcio se lançará em uma verdadeira imersão pelo submundo da cidade do Rio de Janeiro. Abandona temporariamente o mundo arcaico das fazendas, dos casarões antigos, das pequenas províncias de interior de Minas Gerais para mergulhar no *bas-fond* do Rio dos anos de 1920. Essas narrativas urbanas, mesmo dando continuidade à pesquisa da interioridade nunca abandonada pelo autor, abririam as frestas para o universo de seres desregrados e marcados por toda sorte de vícios e mistérios.

O interesse pelos seres decaídos do ambiente citadino encontra-se também expresso em seu *Diário*. As deambulações das personagens de suas novelas urbanas repetem-se em sua rotina e são registrados nos cadernos íntimos. Caminhando pela Cinelândia ou defronte do Café Vermelhinho, no centro do Rio de Janeiro, ele anota: “sinto que não é possível

---

<sup>14</sup> Trata-se de uma polêmica entrevista de Lúcio Cardoso concedida a Fausto Cunha, em novembro de 1960, cuja referência encontra-se ao fim deste trabalho.

que tudo prossiga assim, nessa eterna espera, nessa angústia do nada e da mediocridade. (...) Ninguém suporta a horrível monotonia da vida” (DC, p. 197).

Ancoradas em um clima fantasmagórico e fáustico, as personagens circulam de uma trama a outra nas três novelas. Na primeira, o protagonista e narrador é Rogério Palma, um moço de dezenove anos, que vive em uma sórdida pensão no subúrbio do Rio de Janeiro, sozinho, e se propõe a procurar seu pai, Inácio, vagando pelo submundo da Lapa e dos arredores. Nessa busca, Rogério conhece Lucas Trindade, figura central para que o jovem acesse parte da tão lacunar história de sua vida, de sua mãe e de seu pai. O encontro e a aproximação entre pai e filho, no entanto, serão marcadas pelo crime, pelo estranhamento e pela frustração.

Na segunda novela, o narrador é o próprio Inácio. Já velho, lança-se à narração de suas memórias. Agora a busca se altera e é o pai quem procura desesperadamente o filho. Para tanto, conta com a ajuda da cartomante Lina de Val-Flor, que oferece a sua jovem filha, Adélia, para relacionar-se com Inácio. A deambulação pela Lapa, pelo Méier, pela Glória, vão colorindo a paisagem urbana escolhida por Lúcio Cardoso, mas os tons são frios, obscuros. Em *Baltazar*, o foco narrativo recai exatamente sobre Adélia, que desvela mais uma vez a perversidade de Inácio. No entanto, a novela é interrompida e muito da trama permanecerá em suspenso.

Mário Carelli afirma que as novelas para Lúcio Cardoso funcionaram como verdadeiro laboratório para o romance. Nelas, o autor aprofundava o estudo da psicologia das personagens e testava a atmosfera que circularia em seus romances: “Em sua trilogia inacabada, Lúcio explora possibilidades formais de um ciclo de novelas que preparam, pela multiplicação de pontos de vista narrativos, o romance *Crônica da Casa Assassinada*.” (CARELLI, 1988, p. 117).

A constatação de uma organização cíclica, menos episódica ou mais consciente, em autores como Marques Rabelo, Octávio de Faria e Lúcio Cardoso, todos “condenados” ao intimismo, coopera novamente para o desmantelamento da lógica dualista a que se vinculou tal projeto. No caso específico de Lúcio Cardoso, o desejo de ciclo revela um projeto ainda maior, menos interessado em descrever longos processos de transformação de uma

determinada ordem, como sugere Flora Süssekind ao pensar os ciclos de 1930, e mais atento à narração do fim de uma dada forma de organização da vida e da sociedade.

Lúcio Cardoso deseja narrar a destruição, o apocalipse, por isso a decadência, em suas mais diversas facetas, se faz conteúdo e forma em sua literatura. Decadência de uma determinada forma social, muito vinculada ao espírito desencantado dos anos 1930, mas também decadência da forma literária, que necessita de uma linguagem específica para dar cabo de seu projeto.

Considerando, pois, a trajetória do autor, a presença do *Diário* no conjunto de sua obra pode abrir caminhos em direção a muitas dessas questões. Por meio dele, o autor, convertido em personagem-escritor, caminha por sobre os tênues limites entre a memória e a criação. Limites impossíveis de serem mapeados já que se misturam sob a forma das anotações do cotidiano buriladas pelas ferramentas de um artista.

Em meio a essa condição fronteira, Lúcio compõe um retrato de si, forja uma imagem para a posteridade com as tintas que lhe são possíveis (e adequadas?). Além da sua fisionomia, projetada nos cadernos íntimos, desponta também o retrato de um tempo – o tempo do autor, um tempo do país. Dois retratos imbricados e revelados pelas notas de um escritor que se põe a registrar a experiência vivida.

“O que me habita é o medo secreto de perecer pela estagnação, de comprometer numa situação facilmente conquistada essa capacidade de renovação que julgo imprescindível a todo criador” (DC, p. 28), afirma Lúcio Cardoso em setembro de 1949. Sob essa égide, o *Diário* se impõe como uma das maneiras pela qual o autor buscou arriscar-se, costurando a sua própria vida às grandes questões que atravessaram o momento em que produzia.

Noutra passagem, ele escreve:

Num jornal literário alguém se lembra de um artigo meu sobre poesia, condenando muito justamente a frase: “Nenhum poeta verdadeiramente grande deixará de cantar o mar para cantar o peixe.” Quis dizer, se não me engano, que ele preferirá o grande tema ao detalhe. Mas talvez isso tenha sido mal expresso – e hoje, confesso que tudo é importante, desde que o poeta se realize. (DC, p. 96).

A entrada dá a dimensão de que a escrita diarística, dentre outras funções, converte-se em espaço de reflexão constante. Nele, o autor passa a vida em revista, questiona-se a si mesmo, revê posições, cria e labora com a palavra, sua grande matéria-prima. Os dilemas que desde sempre vincaram a sua atividade literária surgem reelaborados pela linguagem e dão forma à estrutura singular do seu *Diário*.

O registro do comezinho e da frugalidade do cotidiano misturam-se, pois, a momentos de grande realização estética e de análise apurada de seu contexto histórico, político e social. Em suas páginas da intimidade encontra-se o homem que volta o olhar para si na tentativa de compreender-se como artista, considerando toda a complexidade que essa palavra implica. Em seu *Diário*, Lúcio canta os peixes – miúdos, variados, numerosos – para nos oferecer a visão do grande mar.

## **1.2. LÚCIO CARDOSO E O ROMANCE DE 30**

Vale a pena destacar uma passagem do *Diário* de Lúcio Cardoso, em maio de 1949, na qual o escritor dá prosseguimento a um debate já iniciado páginas antes, sobre a problemática relação entre o escritor e a identidade nacional, ou mais amplamente, sobre literatura e política. Criticando os “numerosos salvadores e grandes pregadores do espírito nacional”, Lúcio afirma sua procura, “com certa insistência”, daquilo que marca o “espírito brasileiro”. *Conditio sine qua non*, segundo ele, para a existência de um verdadeiro escritor”:

Resta que não somos escritores em vão, como um instrumento vibrado pelo vento: nosso destino, queiramos ou não, está estreitamente vinculado à terra em que nascemos. Deus me livre de ser um artista exótico e sem nacionalidade, um desses despaisados que se adaptam a qualquer lugar e que compõem os buracos de qualquer paisagem necessitada. (DC, p. 55)

O *Diário* de Cardoso, portanto, abre espaço privilegiado no tocante à trajetória do autor e ilumina muito acerca do debate de seu lugar na

literatura, não apenas, mas também em se tratando do Romance de 30. Nesses cadernos encontram-se, diversas vezes e de distintas formas a reflexão acerca da dialética local e universal entranhada à literatura do período.

Afirma o autor de *Maleita* a certeza de uma essência verdadeira, que existe “em qualquer escuro desvão desse país de ambições diminutas”, ao que se pode “adaptar livremente nossos sonhos de realidade e sobrevivência”. E, de forma taxativa, escreve:

Antes de sermos identificados à terra obscura que nos gerou, jamais poderemos atingir a posição de lucidez e de calma – e porque não acrescentar, de luminosa humildade – que nos colocará acima dos litígios e das negações inúteis, estreitamente vinculados à voz que exprime o que de mais saudável e de mais profundo caracteriza a fisionomia permanente de um povo. (DC, p. 55)

Ainda que o trecho tenha sido escrito em 1949, o seu conteúdo reanima a discussão acerca da visão dualista que se estreitou na década anterior e que ainda não estava sanada. Valendo-se da estrutura fragmentária do diário, que desestabiliza um antes e um depois, a entrada pode ser um importante ponto de reflexão, pela via da contraposição, sobre a visão da literatura intimista como “masturbação intelectual”, em tudo distante do caráter local e social, a que se referia Jorge Amado.

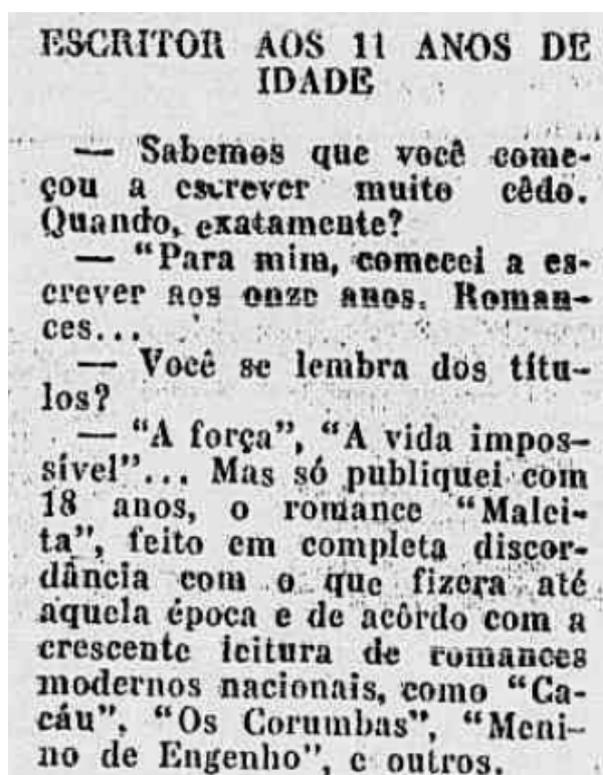
Em vista disso, não nos parece tão difícil entrever nas páginas de Lúcio Cardoso, seja no âmbito do *Diário*, seja em sua ficção, a relação entre o fazer literário e a preocupação em representar a fisionomia de um povo, de uma nação, de uma realidade mais concretamente material. A questão central reside no fato de, não apenas Lúcio, mas uma série de outros escritores se apropriarem dessa preocupação com instrumentos diferentes daqueles que se empenharam tão decisivamente na missão de dar voz aos oprimidos e de cantar as agruras de um país subdesenvolvido como o Brasil.

Também não nos parecer razoável nivelar tais formulações, sob pena de incorrer em uma indistinção igualmente pernicioso. Seria mesmo forçoso encontrar uma medida exata que pusesse lado a lado romances como *Angústia*, de Graciliano Ramos, *Usina*, de José Lins do Rego e *A luz no*

*subsolo*, de Lúcio Cardoso, todos publicados no mesmo período. No entanto, menos forçoso e mais eficaz seria recorrer a uma justa medida, o que talvez pudesse ser sintetizado pela busca de uma expressão adequada da fisionomia do povo brasileiro.

Contudo, é nítida a intenção de Lúcio Cardoso de se afastar dos rótulos de uma literatura minimamente engajada. Na verdade, mesmo tendo sido inicialmente recebido – não de forma unívoca – como autor de obra regionalista e social por seus dois primeiros romances, pode-se verificar uma tentativa de afastar-se programaticamente daquilo que, a seu ver, fora feito em desacordo com o que comporia de fato o núcleo de sua literatura.

Lúcio Cardoso admite em entrevista concedida a Almeida Fischer, em 1946, que seu romance inaugural, *Maleita* (1936), representa uma espécie de desvio em sua produção e estaria de acordo com a sua crescente leitura de romances modernos nacionais, como *Cacau*, *Os Corumbas*, *Menino de Engenho* e outros<sup>15</sup>:



*Revista A Manhã. Letras e Artes, Rio de Janeiro, n. 21, 10 nov. 1946.*

<sup>15</sup> Apesar de afirmar ter publicado aos 18 anos, é sabido que, na verdade, Lúcio Cardoso, que nasceu em 1912, tinha 22 anos quando da publicação de *Maleita* (1934).

Sob influência dos “romances modernos nacionais”, *Maleita* ergue-se pautado em vários elementos que, sem forçar a nota, se comunicam com o grosso da produção dos regionalistas. Isto é, a saga de modernização, contraditória e complexa do interior do Brasil, o retrato das moléstias de uma terra marcada pelo abandono, a denúncia da permanência do atraso em oposição direta ao sopro de progresso posto em marcha no país, a descrição dos tipos humanos espoliados de dignidade, o trânsito de retirantes oriundos do Nordeste para prover o trabalho de desenvolvimento do centro-sul, o duelo entre o homem e a natureza a quem tenta dominar, enfim todos esses elementos são articulados na narrativa inaugural cardosiana.

Além de tudo isso, por se tratar de um romance que narra a saga de seu próprio pai, Joaquim Lúcio Cardoso, agente modernizador que dá vida à ficção de *Maleita*, esse romance de certa maneira se integra à literatura de testemunho dos anos 1930, que nos legou romances como *O quinze*, no qual Rachel de Queiroz ficcionaliza muito da seca por ela vivida nas primeiras décadas do século XX; ou como *Menino de Engenho*, no qual a história do menino Carlos, de seu avô José Paulino e da decadência de uma dada estrutura social e econômica tão intrinsecamente se ligam à biografia do próprio José Lins do Rego.

É certo porém que esse romance de estreia também contou com a leitura atenta de Agripino Grieco, que já antecipava a filiação de Lúcio Cardoso com a novelística de orientação católica francesa, relacionando-o a Julien Green e a seu “visionarismo apocalíptico”. Grieco reconhece no jovem autor um “talento admirável”, cuja precocidade o ligaria a “temperamentos exaltados e ricos à Álvares de Azevedo” (cf. GRIECO, 1948, p. 62-65).

Anos mais tarde, em maio de 1950, Lúcio Cardoso anota em seu *Diário* uma proposta de estudo bastante significativa em relação à sua visão da literatura brasileira:

Ideia para um estudo: Álvares de Azevedo, o cantor de Satã, de Macário e outros mitos poéticos do romantismo, contra Castro Alves, o cantor naturalista dos escravos. Aliás poderia haver uma separação mais profunda e que viesse até os

nossos dias: Álvares de Azevedo, Machado de Assis e Graça Aranha (o do prefácio às cartas de Machado e Nabuco) como líderes de uma corrente que se opõe nitidamente a Castro Alves, Lima Barreto ou Aluísio de Azevedo, até os escritores regionais de hoje. Neste último caso, penso particularmente em Jorge Amado. (DC, p. 64-65)

Embora o estudo não haja logrado êxito, e mais não tenha sido desenvolvido em seu *Diário*, pode-se extrair da anotação cardosiana duas linhas muito sintomáticas. Considerando a formulação de Agripino Grieco, muitos anos antes, é fácil perceber em qual das duas vertentes Lúcio Cardoso se enxergaria. A divisão a que alude o autor, por mais superficial que se apresente, se assenta em uma oposição ao naturalismo, que, segundo ele, inaugura-se em Castro Alves e se espraia até os regionalistas.

Em carta a Érico Veríssimo, de 27 de setembro de 1937, ano de lançamento de *Capitães da areia*, Lúcio escreve algo que pode iluminar a análise de seu suposto estudo: “Em *Capitães de areia* não encontramos uma só parcela do que é o verdadeiro Jorge Amado, a não ser uma tentativa ingênua de realidade fabricada”. E prossegue: “essa péssima realidade que tem envenenado quase toda a nossa literatura nos últimos anos” (*apud* SANTOS, 2001, p. 54). A ideia de uma falsa realidade pode sugerir o que, segundo Cardoso, ligaria Jorge Amado ao “poeta dos escravos” e aos autores de *O Cortiço* e *Triste fim de Policarpo Quaresma*.

Na acidez da expressão do autor parece conter algo de recusa a uma realidade artificial ou muito apegada a um imediatismo, sacrificadora de algo essencial que é posto em segundo plano. A crueza da escravidão e a luta pelo abolicionismo de Castro Alves; a opção de Aluísio de Azevedo pelas misérias condensadas na insalubridade das habitações coletivas, na animalização dos homens encarcerados pelos determinismos, na luta de classes; a internalização dos elementos sociais que pautaram diretamente a vida de Lima Barreto, tais como a questão racial, a loucura, o alcoolismo manifestados de forma deliberada nas páginas de sua ficção; tudo isso, figurando em primeiro plano, parece estar na mesma linha da literatura praticada pelos regionalistas e, por conseguinte, atestariam a continuidade de uma forma “fabricada”, e por isso pouco natural.

A adjetivação do termo “realidade”, utilizada pelo autor, encaminha para a ideia de uma representação manipulada, forjada, o que em se tratando de literatura opera necessariamente uma inautenticidade diante da vida e da própria arte.

Sendo assim, estariam na outra ponta Álvares de Azevedo, Machado de Assis e certo Graça Aranha. A medida em que tais autores se aproximam é difícil dizer, mas talvez seja importante pontuar que tanto Álvares de Azevedo quanto Machado de Assis foram, por longas décadas, lidos a partir de uma ótica pouco nacionalista e, quase de maneira automática, mais ligados ao universalismo.

Antonio Candido afirma que “Álvares de Azevedo foi antinacionalista em matéria de literatura”, chegando mesmo a considerar que não havia nada de vantajoso em se proclamar independência da literatura portuguesa, da qual fazia parte inequivocamente (cf. CANDIDO, 2006a, p. 17). Em *Duas notas sobre Machado de Assis*, Roberto Schwarz aponta que “criticavam em Machado de Assis a falta de intenção e do colorido nacional: seria um literato estrangeirado, sem interesse em problemas pátrios” (SCHWARZ, 1987, p. 165).

De todo modo, parece residir no pensamento cardosiano, ainda que de forma mais sutil e sob outra tônica, a velha problemática acerca do local e do universal. Álvares de Azevedo e Machado de Assis se integrariam a uma linha da literatura brasileira mais bem realizada do que a dos escritores de base naturalista, estes muito apegados ao localismo e, por seu turno, às preocupações de ordem social e política de maneira imediata.

Ainda que pare sob o plano das conjecturas, a análise do proposto estudo do autor de *Crônica da casa assassinada* pode levar a conclusões problemáticas ao apostar nas antinomias. O estudo do próprio Schwarz, *Um mestre na periferia do capitalismo*, demonstra de que maneira Machado de Assis, estando imbuído de seu tempo e de seu país, revela a sua eficácia estética por um viés nacional menos óbvio e com uma caracterização específica (cf. SCHWARZ, 2001, p. 10), pondo em xeque a dissociação entre Machado e o espírito nacional.

Lúcio Cardoso tenta demarcar o distanciamento entre a sua literatura e a de seus contemporâneos. Na mesma carta a Érico Veríssimo, o

escritor, que caracteriza o romance de Jorge Amado como uma “monstruosidade que os nossos críticos têm considerado grande romance”, prossegue com o mesmo azedume: “Me sinto feliz em ser o último dos romancistas numa terra onde semelhante crápula é tido como escritor de grande brilho”. E finaliza afirmando que, com exceção de dois ou três, já não mantém “relação nenhuma com o meio literário brasileiro” (*apud* SANTOS, 2001, p. 54), como quem tenta fincar ainda mais a bandeira de um escritor solitário e marginal em meio às letras nacionais.

Vale ressaltar ainda que, em seu discurso de posse na Academia Brasileira de Letras em 1961, Jorge Amado também demarca uma divisão interna da literatura brasileira, tendo numa ponta José de Alencar e na outra, Machado de Assis. Nas palavras do próprio autor, lemos:

São dois os caminhos do nosso romance, nascendo um de Alencar, nascendo outro de Machado, indo um na direção do romance popular e social, outro com uma problemática ligada à vida interior, aos sentimentos e problemas individuais, a angústia e a solidão do homem, sem, no entanto, perder seu caráter brasileiro.

É curioso notar que, se numerosa é a descendência de Alencar, não tem ele praticamente imitadores, como se os romances que compõem esta vertente de nosso romance recebesse do mestre apenas a indicação de um caminho. Enquanto a maioria dos descendentes de Machado - com evidentes e importantes exceções - são seus imitadores copiando do mestre não apenas a posição ante a vida transposta para a arte, mas também os cacoetes e os modismos. É que Alencar nos logra a vida e a vida vive-se, não se imita, enquanto Machado nos lega a literatura, a perfeição artística que invejamos e tentamos imitar<sup>16</sup>.

Segundo Jorge Amado, essa “oposição se prolonga em nossa novelística”. Embora os polos da divisão amadiana sejam diferentes dos de Lúcio Cardoso, é certo que entre elas se sustenta problemática muito parecida. Ainda que o autor de *Cacau* afirme no mesmo discurso que o complexo do romance brasileiro se realize com a soma das duas vertentes, ficam claras a sua opção pelo caminho aberto por Alencar e a crítica à

---

<sup>16</sup> O discurso completo de Jorge Amado encontra-se no site da Academia Brasileira, donde retiramos o trecho. Disponível em: <<http://www.academia.org.br/academicos/jorge-amado/discurso-de-posse>> Acesso em 12 jun 2018.

tradição machadiana. O contraponto entre o romance popular e social e o romance dos sentimentos individuais e da angustiante solidão do homem, segundo Amado, se prolonga e dá o tom da produção a ele contemporânea.

As palavras de Jorge Amado também põem na balança a vida e a literatura. Como se os autores que optam pelo romance social estivessem preocupados com a realidade de fato, ao passo que os autores oriundos da linhagem machadiana se ocupam do elogio à literatura e à perfeição formal, logo, distanciando-se da vida.

Dessa forma, um dos pontos centrais da discussão entre Lúcio Cardoso e Jorge Amado, que se estenderia, em uma lógica dicotômica, entre regionalistas e intimistas, reside na concepção de realidade. À realidade “fabricada” Lúcio prefere uma realidade mais assentada na imaginação, algo mais subterrâneo, capaz de driblar uma apreensão puramente aparente do cotidiano e dos seres que a ele dão movimento.

Apesar disso, essa formulação parece ter passado batido pela crítica em larga medida no seu romance de estreia, haja vista sua filiação imediata ao regionalismo em vigor. O mesmo, porém, não aconteceu com *Salgueiro*, segundo romance do autor, publicado em 1935, pela José Olympio, o qual divide a crítica em leituras que apostam em um escritor social e leituras que anteveem o visionário espiritualista que crescerá em uma vertente ainda nascente ou pouco expressiva.

A obra narra a história do esfacelamento de uma família ambientada no morro do Rio de Janeiro que dá título ao romance e desvela o cotidiano de miséria e de violência que permeia e impregna a vida dos homens ali encerrados. Dividida em três partes correspondentes às três gerações – O Avô, O Pai, O Filho – não se pode negar o protagonismo do morro do Salgueiro, constantemente personificado, com linguagem e força imagética que muito lembra *O Cortiço*, de Aluísio de Azevedo, como se pode notar:

Todo o Salgueiro se move como um corpo gigante, na noite larga que vai crescendo. Uma força desconhecida brota daqueles casebres acorados no escuro, daqueles barrancos agressivos da estrada. Mas é uma força de doença e de morte, de coisa estragada” (SA, p. 49)

Além da aproximação com a descrição do cortiço azevediano, aquele que crescia e se multiplicava como larvas no esterco em uma atmosfera úmida e lodosa, é possível observar também a recorrência à animalização das personagens, descritas muitas vezes como “animais que se acostumam às trevas” (SA, p. 20), “abandonados de toda sorte, que vivem nas grimpas, como animais renegados de toda convivência humana” (SA, p. 48).

A pobreza extremada dos casebres se faz presente na narrativa no esforço para lançar ao leitor às sensações nauseantes provocadas pelos odores exalados dos monturos, na representação da exploração dos trabalhadores, no exame das condições insalubres do morro, nas doenças e mutilações surgidas como marcas das personagens, na crueza das cenas que se sucedem ao longo da história e no selo racial em um romance cujas personagens são majoritariamente negras ou mulatas.

Muitas leituras apontaram a força da denúncia social nesse romance. Álvaro Lins, em um texto de janeiro de 1941, no qual faz uma espécie de balanço da literatura cardosiana, considerava serem os dois primeiros trabalhos do autor livros destituídos de importância propriamente literária, livros de ocasião, feitos “de acordo com modelos formais”, escritos por um “autor de superfície, num momento em que não tinha ainda se encontrado a si mesmo”<sup>17</sup>. Apesar disso, Lins considera que *Salgueiro* “já representa, como construção formal, como caracterização de personagens, como estilo literário, um passo adiante do primeiro” (LINS, 1963, p. 109).

Desse modo, por um lado, a segunda publicação de Cardoso se aproxima dos romances em voga do decênio, mas, por outro, já indica uma trajetória sinuosa justamente por lançar-se na pesquisa das questões religiosas como forma de investigação da complexidade humana e da introspecção.

Assim, a força da denúncia da escassez, da privação, do pauperismo como signos da barbárie, tão marcadamente presentes nas duas primeiras partes do livro, vai dando lugar ao terreno da inquietação existencial e religiosa da personagem Geraldo, que centraliza a terceira

---

<sup>17</sup> O texto mencionado, publicado originalmente em 1941, foi recolhido no volume *Os mortos de sobrecasaca*, de 1963, edição da qual nos valemos neste trabalho.

seção. O movimento geral parece ser o de escavação, que parte do mais imediato para alcançar lentamente os veios mais profundos daquilo a que se propõe representar.

Narrado em terceira pessoa, o enredo gira em torno do cotidiano de uma família que, apesar de dividir a mesma casa, não se comunica e mesmo os laços de afeto são muito frágeis, quando não inexistentes. Há uma atmosfera de seres emurados, algo que se tornará elemento típico da literatura cardosiana.

Nas duas primeiras partes da história, *O Avô* e *O Pai*, o leitor é apresentado aos personagens da trama e aos fatos mais dinâmicos da narrativa. Manoel, o avô doente, acometido de tuberculose e impossibilitado de trabalhar, o que agrava ainda mais a penúria da família, é casado com Genoveva, ambos já velhos vivem em constante medo da morte e em meio a lapsos de senilidade. José Gabriel, operário, o único a trabalhar na casa, sustenta a família e a amante, Rosa, que com eles divide o barracão. Aí vivem também Marta, a filha de Manoel e Veva, que nutre um profundo ódio pela mulata Rosa, e Geraldo, filho de José Gabriel, desprezado e visto quase sempre com indiferença pelos que o circundam.

Nessas duas primeira partes, o leitor acompanha o processo de desagregação da família, iniciado com a morte de Manoel, seguido da transformação de Marta em prostituta, numa atitude de ódio e vingança contra toda sua família, e finalizada com um roubo de José Gabriel para sustentar as luxúrias de sua amante, que o denuncia à polícia em um assomo de vingança. José Gabriel precisará fugir e se esconder para livrar-se da cadeia. Segue-se o abandono de Geraldo, uma vez que a avó parte com a prostituta Marta para viver fora do morro, evento este que inicia a terceira parte do romance e que de fato cumpre o propósito da obra.

Geraldo encarna a desolação extrema, vive a solidão da perda de seus familiares mais próximos, a espera de um pai ausente e se depara com uma concepção de Deus violenta, cruel e injusta. À medida em que a personagem ganha mais destaque e o leitor pode acompanhar mais de perto seus conflitos interiores, também o espaço opera uma metamorfose, ganhando contornos menos escatológicos e mais subjetivos:

O Salgueiro se erguia à parte de tudo, sozinho no seu silêncio e no seu abandono como uma determinada espécie de inferno. Os que ali viviam eram como seres exilados, culpados de algum tremendo crime, e que jamais sairiam de seus sombrios limites. (SA, p. 181)

O morro adquire uma dimensão simbólica “que ultrapassa os limites da observação das condições de vida de uma família esmagada pela miséria”, como afirma Mário Carelli (1988, p. 156). Nesse morro transfigurado, Geraldo irrompe como a única personagem capaz de questionar os limites entre o inferno constituído materialmente e o inferno que habita a si mesmo e os outros, e que os enclausura como condenados de algum crime jamais revelado: “Sim, o Salgueiro era uma terra condenada, uma terra de exílio, sem culpa, ali é que eles pagavam a pena de não serem lembrados por Deus” (SA, p. 204).

Geraldo é um herói vitimado pelas relações medíocres e danificadas, por isso promove uma luta interna travada sobretudo em termos de questionamento religioso. Deus se afigura como um ponto de interrogação na narrativa para encaminhar a busca de um caminho outro, revelador de sua identidade ou da mera consciência de uma humanidade possível em meio ao caos em que se encontra. Sobre esse aspecto, Bueno explica que esse movimento apresenta indícios de uma tentativa, por parte de Lúcio Cardoso, de espiritualizar o universo social explorado em *Salgueiro*:

Os motivadores das ações das personagens são muito remotamente sociais e mesmo a pobreza aparece menos como resultado das forças econômicas e sociais e mais como decorrência de um afastamento de Deus. O morro do Salgueiro é uma espécie de inferno – designado literalmente por essa palavra em mais de uma ocasião – em que mais facilmente se veem aquelas vidas em que a fé é substituída pelo medo. Trata-se um universo aparentado do trágico, uma espécie de Tebas vivendo sob a desgraça causada por algum erro. (BUENO, 2006, p. 275).

Após ver-se totalmente abandonado pela família, Geraldo fica no morro sob a proteção de Vicente Aleijado, o “amigo de Deus”. Figura quase mística, Vicente é apresentado ao leitor como um homem dotado de fé e crente no poder divino. No entanto, essa convivência vai sendo

problematizada à medida em que Geraldo compreende que o sagrado para Vicente se revela cruel e vingativo, o que o faz revoltar-se contra essa imagem de Deus. Geraldo frustra-se diante dessa divindade revelada por Vicente, cuja face violenta parece, longe de promover uma libertação, confirmar o sopro da morte que ressoa em toda a sua trajetória. Diz ele:

É por isso que morrem os homens que pecam... Os anjos espiam para contar... Vem depois o vento... e sopra, e sopra. Tudo fica gelado, e Deus, sozinho, passeia de novo pelo mundo. Ele não nos quer, não nos ama, porque não somos anjos e fazemos porcarias. O mundo dele é branco e limpo... O nosso é o Salgueiro. (SA, p. 193).

Importante lembrar que o morro é parte do Rio de Janeiro, a capital promissora e em pleno processo de desenvolvimento no início do século XX. Contudo, o Salgueiro constitui uma chaga cancerosa no grande corpo da cidade que crescia de forma acentuada. Nicolau Sevcenko afirma que o Rio de Janeiro abre o século XX de forma privilegiada em função de seu papel intermediador da economia cafeeira e de centro político brasileiro. Segundo ele, “essas condições prodigiosas fizeram da cidade o maior centro comercial do país” (SEVCENKO, 2003, p. 39).

Esse fato intensifica a marginalidade do morro e todas as privações que dela derivam. Marginalidade que transcende para tornar-se símbolo das inúmeras limitações da condição humana em uma realidade que brutaliza os seres. Assim, conjugada aos apelos sociais, encontram-se as feridas expostas e latentes da alma humana, consumidas pela atmosfera de degradação, donde surge a busca redentora de Deus, como contraposição ao Inferno do Morro. Geraldo vai pouco a pouco encarnando, portanto, um sopro de vida em meio ao ar mortificado do romance. Esse sopro é que faz com que a personagem rompa com os limites tão rígidos daquele mundo e daquele Deus apequenado que se mistura à precariedade do morro do Salgueiro.

Consciência que o faz, ao final da trama, afastar-se do morro e buscar sua liberdade, ainda que careça de construir uma nova imagem de Deus, distante daquilo que o mundo amesquinhado do Salgueiro lhe é capaz de revelar: “Diante daquelas faces desconhecidas, daquelas janelas abertas

e daqueles gritos diferentes, compreende que Deus havia, afinal, descido ao seu coração. Não o Deus do Salgueiro, mas um outro Deus” (SA, p. 254-55).

O que se deseja enfatizar aqui, no breve exame do segundo romance de Lúcio Cardoso, é o fato de que, apesar de enveredar pela tentativa de esquadrihar a vida interior e os dilemas da espiritualidade, *Salgueiro* se estrutura em torno de problemas de ordem social. Ou talvez valha também a afirmação contrária: o romance, que se encarrega de questões de suma importância para o universo social, é arquitetado em uma forma cuja força maior talvez seja o delinear do mundo psicológico e íntimo dos seres ali impressos. Num e noutro modo de dizer, o que se percebe é que, para além da hierarquização, o romance inequivocamente se integra nesse subsistema do Romance de 30, amalgamando em sua forma as questões que costuraram as principais narrativas daquele momento.

Por mais que se possa destacar a opção pela via da interioridade e a presença da religiosidade como elementos centrais no arranjo da obra, é inegável que esse é um mundo forjado na favela, habitado por negros, operários, marginais, mulheres, prostitutas, cujos crimes e pecados intrinsecamente se relacionam com questões de classe. A angústia da solidão de Geraldo e sua busca desesperada por um Deus redentor, capaz de livrá-lo do inferno, não pode ser reduzida a um drama individual descolado dos aspectos sociais, raciais, econômicos.

Reflexão que pode se estender para a compreensão da eclosão da literatura católica em meio aos anos 1930. É curioso que em um momento de grandes questionamentos e de enfrentamento da dolorosa, porém reveladora, consciência de país subdesenvolvido, a religiosidade se apresente como bálsamo em face dos problemas. Não à toa o espiritualismo católico tenha nutrido tanta simpatia e, em vários casos, se misturado às ideologias de direita, de cunho fascista, como o Integralismo bem demonstrou, em busca de soluções para os problemas políticos enfrentados durante a primeira metade do século XX.

Por tudo isso, a tentativa de Lúcio Cardoso de distanciamento em relação aos seus contemporâneos é vã. Durante a preparação de seu terceiro romance, *A luz no subsolo*, o escritor revela em uma carta de fevereiro de 1935, encaminhada a Octávio de Faria: “Meu romance não tem

dessa vez, ó Deus, nem negros nem morros nem sertão” (apud CARELLI, 1988, p. 34).

Como negação de *Maleita* e *Salgueiro*, o romance se delinea noutra direção, isto é, adentra o terreno das subjetividades, como tentamos evidenciar anteriormente. Mas, se por um lado, *A luz no subsolo* se despede do morro e do sertão e se de fato concentra seu núcleo pulsante na interioridade das personagens emuradas em seus crimes e pecados, por outro lado inaugura a estética da decadência dos grandes proprietários rurais.

O “velho casarão”, que “pesava apenas como pesa nestes velhos porões desabitados algum pobre móvel que já teve o seu tempo de glória e de riqueza” (ALS, p. 10), desse terceiro romance, abre caminho para a representação do casarão de uma família arruinada do Sul de Minas, vivendo a dolorosa sobrevivência das coisas idas em *Crônica da casa assassinada* (1959).

Embora possa ser pontuada desde a estreia e vista em seu segundo romance, é a partir de *A luz no subsolo* que Lúcio Cardoso aprofunda a representação da decadência e da desagregação, que perpassará toda a sua obra. Assim é que essa estética da ruína vai se delineando e ganhando formas mais sedimentadas. Intimamente ligada aos rotos de uma aristocracia rural desvalida, mas atada também aos muitos marginais que transitam pelo submundo urbano de um Rio de Janeiro, componentes da galeria de seres conspurcados nas novelas, a ruína transcende o plano do conteúdo e alcança com mais eficácia o plano da forma, até atingir o *Diário*, do final da década de 1940 até o início de 1960, signo por excelência da estética da ruína cardosiana.

### **1.3. NO HORIZONTE: O DIÁRIO**

Em sua *Teoria Estética*, Adorno afirma: “os antagonismos mal resolvidos da realidade retornam às obras como problemas imanentes da forma” (ADORNO, 2008, p. 16). Segundo o autor, é justamente isso que define a relação entre a arte e a sociedade. Essa máxima adorniana ilumina a

leitura que ora faremos do *Diário Completo* de Lúcio Cardoso. É sob essa ótica que o diário do autor transcende a noção de arquivo pessoal e revela a convergência entre documento histórico, trabalho estético e espaço de reflexão e autoquestionamento literário.

A incursão pelo decênio de 1930 revela a trajetória de um artista profundamente envolvido com as principais questões que se abatem sobre a cultura e sobre a realidade brasileira, procurando dar forma a uma literatura capaz de responder aos seus anseios pessoais e aos dilemas da nação, ainda que se arrogue um lugar distante deles. Torna-se Lúcio Cardoso uma espécie de intérprete do Romance de 30 pelo avesso.

Apesar do desejo de distanciar-se da problemática nacional que o romance enfrentou no Brasil de 1930, Lúcio Cardoso mergulhou nela e, como um naufrago, se debateu em busca da sobrevivência. Desse modo, experimentou diferentes maneiras de navegar no mar agitado da realidade brasileira e fez de sua produção uma fonte inesgotável de tentativas de compreensão do homem em sua máxima complexidade.

Fez da solidão sua uma marca indelével. Solidão que testemunha uma oposição clara à rotinização do regionalismo, ao artificialismo da realidade, ao apego às aparências e à sobreposição de uma linguagem documental em lugar da investigação dos recônditos da alma humana. Não à toa, afirma: “Procurei descobrir uma segunda realidade, que para mim é a verdadeira e cuja existência nos apercebemos sem, entretanto, poder atingi-la<sup>18</sup>”. Mas é ainda a solidão de um intelectual em face da própria escritura, dos dilemas da sua própria literatura. Diante disso, o *Diário* espelha esse intenso sentimento sob a forma de escrita confessional.

Lúcio Cardoso sabia que percorria um terreno difícil e que sua literatura forçosamente se tornava sinônimo de disputa e de controvérsias. Junto a Octávio de Faria e Cornélio Penna, por excelência, buscava romper com uma literatura que, segundo ele, se reduzia à arte de observação e de fotografia da realidade. Comentando a morte do amigo Cornélio Penna, Lúcio registra em 14 de fevereiro de 1958: “Telefonei a alguns amigos (Schmidt) procurando lembrar o morto – e senti que era inútil, que Cornélio de há muito

---

<sup>18</sup> Entrevista concedida a Brito Broca em Junho de 1938 em ocasião do lançamento de *A luz no subsolo*, cuja referência encontra-se ao final deste trabalho.

pertencia a esta ausência e a este silêncio e que, no fundo, era isto o que ele amava” (DC, p. 240).

Embora remeta ao amigo morto, as palavras de Cardoso parecem ressoar sobre a sua própria imagem. A ausência e o silêncio que compõem a pauta de sua anotação servem como emblemas de um grupo pouco alinhado aos seus contemporâneos, marcado pela inadequação e da hostilidade, ainda que delas se comprazam. São esses sentimentos que assinalam suas escolhas estéticas e seus posicionamentos diante da arte e da vida.

Nesse desejo, lançou-se em diferentes empreendimentos, do romance ao cinema, da poesia ao teatro, da novela à escrita diarística. Sem reservas buscou obsessivamente formas de sublinhar o seu lugar de artista, empenhado em formular um mundo singular. Em seu *Diário*, ele escreve: “Tudo é perigoso para quem sofre vertigens. Mas para quem não desdenha os grandes saltos na inquietação e no obscuro, tudo é bom para ser visto de perto” (DC, p. 28).

As lutas que enfrentou em busca de “ver de perto” são gestadas em meio à primazia do romance regionalista e social, o que, por seu turno, opera como um dado decisivo em sua criação. Desde *Maleita*, é possível notar um escritor tateando as formas e perscrutando uma maneira mais apropriada à sua criação. Nesse itinerário, entre erros e tropeços, faz de sua produção um verdadeiro questionamento dos problemas que saltam e se impõem como matéria da novelística geral. Um questionamento que se torna em si mesmo a forma de sua literatura.

Lúcio Cardoso percorre, portanto, o mesmo caminho que a maioria de seus contemporâneos, mas opta pela contramão. Os temas nucleares de sua produção literária são basicamente os mesmos de seus pares antagônicos: uma galeria de seres amargando uma nova ordem social e política para quem a utopia encontra-se adiada ante a visão do fracasso de um projeto de nação. No entanto, Lúcio não abdicou da ambição de examinar o mais detidamente possível a paradoxal condição humana em meio aos dilemas íntimos que grifam a existência dos indivíduos. Equação complexa que desagua em uma literatura que se fez espaço permanente de pesquisa e de transformação.

Os dilemas das personagens, por mais íntimos que sejam, encontram-se emoldurados pela conjuntura de decadência rural, pelo esfacelamento da família tradicional, pelo desmoronamento de sonhos e certezas, pela constatação de uma atmosfera hostil, segregadora e sectária – ingredientes que, de Jorge Amado a Octávio de Faria, passeiam aos montes pelas páginas dos romances da década de 30 e pelas posteriores. Isto é, com tons e formas diversas, há uma visão recorrente entre os autores, ainda que as disputas aparentes e imediatas ofuscassem, de um país vacilante entre o novo e o velho. Novo porque busca a consolidação da industrialização como principal via de desenvolvimento e tenta imprimir o cosmopolitismo das grandes economias mundiais, mas velho em suas estruturas oligárquicas, na política financeira da cafeicultura, na permanência da divisão latifundiária enraizada no coronelismo e na exploração do trabalho. Nesse cenário, as personagens vivem suas sagas e descobertas.

Por tudo isso, a dialética novo/velho faz erigir a imagem da ruína como principal forma de representação do momento histórico vivido na realidade brasileira. A ideia de ruína surge como emblema da permanência entre passado e presente, funciona como instrumento de memória atestando a coexistência de tempos e estruturas sociais, históricas, políticas.

Em Lúcio Cardosos, a experimentação a que se propôs desde o início no enalço da ruína das estruturas sociais determinantes da experiência histórica brasileira encontra na forma do diário seu ponto de excelência. Nele, o autor se põe a narrar a decadência, não como espectador distanciado ou como um narrador que costura os fatos, mas totalmente nela inserido. O *Diário*, como parte de um projeto estético que se inicia nos anos 1930, oferece ao escritor a possibilidade de transpor os rígidos limites entre intelectual, artista, homem e personagem, para dar vida a uma amálgama que se estabelece em cada registro do cotidiano e, por seu turno, tornam-se processo de autoconsciência do escritor.

Os conflitos mal resolvidos, para utilizar a expressão de Adorno, vivenciados sobretudo nos anos 1930 e que se espraiam por toda a sua ficção, sedimentam-se no *Diário*, que constitui em si mesmo um espaço privilegiado para questionamento dos limites da própria literatura.

Com isso não se deseja obliterar a existência do diário como escrita íntima, como escritura de um eu em constante processo de autoconhecimento e autoanálise. Por meio dele é possível uma aproximação com o sujeito que ali se expõe. Afinal, “o que faz tão atrativos os diários para um leitor é a ilusão de tomar parte em uma vida comum com o escritor”, afirma Trapiello (1998, p. 26). O leitor, assim, tem a ilusão de que participa de algum modo da vida do escritor, traça linhas de identificação, personaliza e dá ao artista uma existência mais concreta e mais sintonizada com a sua realidade.

No entanto, mais do que o retrato de uma personalidade que abre a sua vida pelo gesto confessional, o diário de um escritor é atravessado por questões específicas e por recursos suficientes para lhe retirar da galeria dos diários comuns. Nele não há fronteira demarcando a diferenciação entre o homem empírico, interessado em registrar os momentos tão excepcionais quanto fugais que compõem o decurso de um dia, e o artista, que maneja as palavras para dar forma ao mundo.

Portanto, o registro da subjetividade no *Diário* cardosiano é já produto de um trabalho artístico, é resultante de um labor literário:

Vago, escuto, assisto – sombra de mim mesmo, vazio, paralisado de que sentimentos, de que continuadas ausências? Acaso existo fora deste ser solitário e cinzento, acaso ousei imaginar mais do que esta silhueta cabisbaixa e devorada de ambiciosos desejos? Em que dia, em que minuto de alucinações e fantasia? Ainda queimo, mas de fatigadas ambições. (DC, p. 128)

A anotação do início de dezembro de 1950 demonstra a primazia do lirismo na composição de uma entrada do diário. A intensa subjetividade presente no breve texto demonstra a profundidade característica da literatura cardosiana. Isto é, para falar de si, muitas vezes o escritor faz uso do mesmo mobiliário disposto na feitura de suas obras ficcionais. Ou, melhor dizendo, a escrita do *Diário* se prolonga ampliando a extensão criativa do seu escritor.

No trecho, é possível perceber um movimento em que o eu que enuncia parece distanciar-se do eu enunciado, como se pudesse mirar em um espelho para divisar algo além da aparência. Mira uma sombra e, sob a

forma de indagações, perscruta as dimensões mais recônditas de si mesmo, sempre sublinhado pelas ausências, como se afirmasse que a inteireza é em si mesma uma impossibilidade. Assim é que a fisionomia do escritor vai se constituindo, imbuído de um lirismo que convida a outra espécie de reflexão diante do registro aparentemente frívolo do cotidiano e ancorada na fragmentação, cujos cacos revelam o eterno trabalho de (re) composição.

Dessa maneira, não se pode negligenciar a construção do diário como estratégia do escritor de plasmar uma imagem de si para a posteridade. Mas o *Diário* como forma de investigação da ruína revela também dilemas do próprio sistema literário brasileiro.

Ao registrar as agruras do seu cotidiano, Lúcio Cardoso dá vida a um personagem-escritor: “Acredito que muitas vezes costumo inventar para mim um segundo eu mais legendário do que outra coisa – e é estranho que surpreenda este outro eu vivendo quase sempre com mais intensidade do que eu mesmo” (DC, p. 189). Amalgamados ao escritor, os sintomas de uma realidade hostil aparecem no *Diário* incrustados em seu corpo: “A noite mais bela é a inventada. (...) Restam as minhas paisagens, e as ruínas do mundo que não consigo construir. No entanto, as visões são tão fortes, tão onipotentes, que se confundem em mim ao próprio instinto da vida” (DC, p. 203).

O *Diário* cardosiano traz em seu bojo a problematização da própria forma literária. O personagem-escritor em um processo de construção da autoconsciência expõe os dilemas do trabalho literário, questionando a reificação da literatura e a sua capacidade de internalizar os problemas que vincam a vida nacional. Em setembro de 1954, Lúcio escreve:

De novo me sinto penetrar no mesmo ciclo de preocupações: dinheiro, dívidas, falta de repouso para escrever o que pretendo. As horas se sucedem mornas e difíceis. E como tantas vezes, acordo com a sensação do tempo passando e de estar desperdiçando momentos essenciais. Em dez anos, conseguirei levantar todos os romances com que sonho? Mas onde, com que elementos materiais de tranquilidade, como resolver meu problema? (DC, p. 190)

A voz que se ouve é a de um escritor angustiado, como de resto em quase todo o seu *Diário*. A angústia da escrita dos romances que esbarra

na contingência da vida diária, dessacralizando a literatura, coloca-a no mesmo patamar das preocupações de ordem material, de subsistência. Lúcio Cardoso, em suas páginas íntimas, fala de um escritor cujas possibilidades estão fortemente limitadas, quando não ameaçadas, expõe uma literatura que precisa encarar o seu lugar problemático na nova ordem social. Os romances, sonhados, vacilam na incerteza, dissolvem-se nas preocupações prementes do escritor, cuja vida material impõe sua força gigantesca.

Se o romance pode não se realizar, o *Diário* se realiza e, com isso, discute o lugar da literatura, suas fronteiras, suas possibilidades, seu alcance, a sua eficácia na aproximação com a vida, com as questões que tocam o cerne da experiência brasileira.

Acompanhar as páginas íntimas escritas por esse “príncipe esfarrapado” é buscar as muitas possibilidades que ele oferece de compreensão da visão de país e de literatura pelas lentes de um artista que fez do binômio vida-obra uma forma de empunhar as bandeiras de sua inquietação em face da realidade.

**2**

**“UMA SEGUNDA VIDA SECRETA”:  
O DIÁRIO DE LÚCIO CARDOSO**

## “UMA SEGUNDA VIDA SECRETA”: O DIÁRIO DE LÚCIO CARDOSO

Um ano após a publicação da *Crônica da Casa Assassinada* (1959), romance de maior destaque em toda a trajetória de Lúcio Cardoso, tanto no âmbito da crítica literária quanto em relação à vendagem, viria a público, pelo selo da editora *Elos* das Organizações Simões, o *Diário I* do autor. Seu lançamento foi anunciado meses antes na coluna *Vida Literária*, assinada por Mauritônio Meira, no *Jornal do Brasil*, em 31 de maio de 1960.

**VIDA LITERÁRIA**

Mauritônio Meira

**“Diários Íntimos” de Lúcio Cardoso serão publicados finalmente: pela Simões**

Vão ser publicados, finalmente, os cinco volumes do *Diário Íntimo* do romancista Lúcio Cardoso. A edição do primeiro volume está sendo feita febrilmente pela Simões que, para isso, suspendeu todo seu trabalho editorial. Simões planejou o lançamento da primeira edição para julho, anunciando que guardará a composição do livro para uma segunda edição “que será necessária imediatamente”, dado o grande interesse que o livro despertará.

A propósito, o romancista nos disse que “não se trata de um diário de literatura”, mas, simplesmente do “diário íntimo de um escritor”, escrito dia a dia.

**O LIVRO E O AUTOR**

Como se sabe, correm as seguintes informações nas rodas literárias sobre esse livro:

1 — É uma confissão aberta de cenas do dia-a-dia do escritor, incluindo até descrições de práticas de homossexualismo;

2 — É um livro que foi recusado por alguns editores, inclusive por José Olympio, lançador tradicional das obras de Lúcio Cardoso;

3 — Pessoas que tiveram acesso aos originais consideram-no um “livro forte demais para o Brasil”.

A esse respeito, disse-nos Lúcio Cardoso:

— Não é bem isso. O livro não foi recusado por editores, como se diz. Levei-o ao editor Enio Silveira, da Civilização, que, para publicá-lo, exigiu uma leitura prévia de um comitê de pessoas — que nomearia — com o que não concordel.

**VEM DESDE 49 ATE HOJE**

Os cinco volumes abrangem um período que vem de 1949 até hoje. O primeiro inclui os fatos ligados à vida de LC de 1919 a 1951. Todos serão publicados sob o título único de *Diários*, com a numeração alusiva a cada volume, com capa de Carlos Penafiel.

Referindo-se a seu livro, disse o escritor:

— Acho muito importante publicar esse livro, porque a literatura brasileira é pobre em “papelis íntimos”. O autor brasileiro não se confessa. Meu livro é uma confissão. Não é um diário de literatura. É o diário da vida de um escritor. Evidentemente, como idéias fazem parte de minha vida, lá existem muitas. Mas não se trata de anotações de leituras. É a minha vida — e só.

**Morreu Boris Pasternak**

Moscou — (AP-MM) — Morreu ontem à noite (às 23h30m, ho-



Lúcio Cardoso



Boris Pasternak

**Vidinha**

1 — O Teatro do Rio, que funciona no Teatro São Jorge, no Flamengo, vai prestar uma homenagem à União Brasileira de Escritores (UBE Guanabara) depois do amanhã. A homenagem consistirá em oferecer à UBE-G a pré-estréia da peça de John Mallington Syngé, *O Prodígio do Mundo Ocidental*, tradução de Nilton Fernandes. A pré-estréia (às 21 h) terá entrada franca a todos os escritores, como uma aproximação afetiva entre o teatro e os escri-

2 — Na próxima sexta-feira será feito o lançamento carioca dos livros *Tempo de Amor*, de Homero Homem, Major Calabar, de João Faleiro dos Santos, e *Os Negrinhos*, de Zora Seljan, na Livraria Eldorado, em Copacabana. Os três escritores estarão naquela livreria, para os autógrafos, a partir das 21 horas e 30 minutos.

— O Vereador Murilo Miranda apresentou uma indicação à Assembleia Legislativa no sentido de que seja concedido o título de Cidadão Carioca ao escritor Valdemar Cavalcanti, alagoano de nascimento. Na justificativa, MM diz que VC “vem desenvolvendo há longos anos uma incansável atividade como crítico literário, através das colunas de alguns dos principais órgãos da imprensa desta Cidade” sempre “no melhor sentido humanístico”.

4 — O mesmo Vereador fez requerimento no sentido de que seja solicitado ao Ministério da Educação providências para a publicação da *Antologia de Autores Argentinos*, de Antônio Alonso, adido cultural da Argentina no Brasil.

Remessa de livros e de informações: Av. Ataulfo de Paiva 50 — Bloco C-2, ap. 1204 — Leblon.

*Jornal Do Brasil*. 31 de maio de 1960.

O conteúdo da coluna, embora longo, vale cada uma de suas linhas aqui reproduzidas:

## VIDA LITERÁRIA

*Diários Íntimos de Lúcio Cardoso serão publicados finalmente pela Simões*

Vão ser publicados, finalmente, os cinco volumes do Diário Íntimo do romancista Lúcio Cardoso. A edição do primeiro volume está sendo feita febrilmente pela Simões que, para isso, suspendeu todo seu trabalho editorial. Simões planejou o lançamento da primeira edição para julho, anunciando que guardará a composição do livro para uma segunda edição “que será necessária imediatamente”, dado o grande interesse que o livro despertará.

A propósito, o romancista nos disse que “não se trata de um diário de literatura”, mas, simplesmente do “diário íntimo de um escritor”, escrito dia a dia.

## O LIVRO E O AUTOR

Como se sabe, correm as seguintes informações nas rodas literárias sobre esse livro:

- 1 – É uma confissão aberta de cenas do dia-a-dia do escritor, incluindo até descrições de práticas de homossexualismo;
- 2 – É um livro que foi recusado por alguns editores, inclusive por José Olympio, lançador tradicional das obras de Lúcio Cardoso;
- 3 – Pessoas que tiveram acesso aos originais consideram-no um “livro forte demais para o Brasil”.

A esse respeito, disse-nos Lúcio Cardoso:

– Não é bem isso. O livro não foi recusado por editores, como se diz. Levei-o ao editor Ênio Silveira, da Civilização, que, para publicá-lo, exigiu uma leitura prévia de um comitê de pessoas – que nomearia – com o que não concordei.

## VEM DESDE 49 ATÉ HOJE

Os cinco volumes abrangem um período que vem de 1949 até hoje. O primeiro inclui os fatos ligados à vida de LC de 1949 a 1951. Todos serão publicados sob o título único de Diários, com a numeração alusiva a cada volume, com capa de Carlos Penafiel.

Referindo-se a seu livro, disse o escritor:

– Acho muito importante publicar esse livro, porque a literatura brasileira é pobre em “papéis íntimos”. O autor brasileiro não se confessa. Meu livro é uma confissão. Não é um diário de literatura. É o diário da vida de um escritor. Evidentemente, como ideias fazem parte de minha vida, lá existem muitas. Mas não se trata de anotações de leituras. É a minha vida – e só.

O flagrante tom de espetáculo em torno da publicação do *Diário* / por parte de Maurítônio Meira parece embarcar ainda no sucesso obtido por

Lúcio Cardoso com a *Crônica*. A ideia de uma pentalogia anunciada de forma eufórica, cujas doses seriam pouco a pouco distribuídas ao público leitor “dado o grande sucesso que o livro despertará”, a exploração da sexualidade do autor e o tom febril do articulista vão enxertando de polêmica o lançamento do *Diário I*, envolvendo-o em uma atmosfera altamente sensacionalista.

Como é sabido, a sequência de diários não se realizou, conforme o desejo de Cardoso. Além do *Diário I*, o público só teria conhecimento da edição póstuma, intitulada *Diário Completo*, lançada em 1970 pela José Olympio, que acrescentaria o *Diário II*, com escritos de maio de 1952 a outubro de 1962.

A propaganda do diário como “confissão aberta” que destrincharia as experiências mais íntimas do escritor é ainda acompanhada de certa pecha que reforça o caráter singular e, por conseguinte, solitário do autor mineiro: “livro forte demais para o Brasil”. Alçada à condição espetacularizada que planeja e projeta o sucesso editorial, a coluna promete algo que Lúcio Cardoso não estava disposto a oferecer. Ou pelo menos não da forma como se anunciava no jornal. O exame detido dos escritos demonstra que a homossexualidade, destacada por Meira, foi um tema bastante difícil para o autor, aparecendo de forma pontual e muitas vezes sutil ao longo de toda a sua produção, incluindo obviamente o diário.

Essa estratégia é ilustrativa no tocante ao exotismo a que os papéis íntimos de um autor eram reduzidos. O interesse pelo diário denota uma espécie de voyeurismo, que desvela o mais secreto da vida de um sujeito que até então permanecera reservado e auratizado pela condição de intelectual. Até porque, em se tratando de um diário, a verdade, a sinceridade e a autenticidade surgem como pressupostos para o leitor interessado em investigar a vida íntima que se desenrola quando ninguém está olhando. A noção de que tais documentos podem estar conectados a um projeto literário, ou mesmo que o valor artístico se sobressaia em relação à mera notação do cotidiano, alargando o espectro da literatura do autor-diarista, bem como iluminando o caminho da própria literatura brasileira, demoraria ainda algum tempo para se estabelecer em meio à crítica literária.

A declaração de Lúcio Cardoso para Maurítônio Meira, a propósito do seu *Diário*, é válida sobretudo por destacar duas questões particularmente importantes em nosso estudo. A primeira delas relaciona-se ao lugar do diário na vida literária nacional. Diz o autor que a literatura brasileira é pobre de papéis íntimos. Sendo assim, o seu escrito se estabelece novamente na contramão, abrindo espaço para reflexões acerca do diário enquanto gênero (se é que se pode enquadrá-lo como gênero) e de como ele se relaciona com a sua produção e com a tradição brasileira.

A outra questão repousa sobre a vaga distinção, proposta por Lúcio Cardoso, entre “diário de literatura” e “diário da vida de um escritor”. Há que se debruçar sobre a aparente dicotomia aí apresentada de modo a compreender em que medida tais categorias são de fato aplicáveis. Ou ainda, de que formas essas nomenclaturas se tocam em sua realização efetiva.

Desse modo, o capítulo que ora se desenvolve percorre essas duas questões. Partindo da declaração do autor, há que se pensar, ainda que brevemente, na presença dos “papéis íntimos” na literatura brasileira. Essa mirada panorâmica tem como principal objetivo compreender a condição marginal dos escritos íntimos, além de investigar de que forma esse movimento da escrita para a interioridade, em Lúcio Cardoso, pode se comunicar também com a tradição e iluminar a leitura de sua própria obra.

Em seguida, atendo-se ainda mais o *Diário* cardosiano, faz-se necessário desenvolver a reflexão em torno da relação entre diário de literatura e diário de autor. Tendo em vista a forma visceral com que Lúcio Cardoso teceu sua trajetória artística, pode-se pressupor que a distinção proposta, e não esmiuçada, pode revelar-se frágil. Isto é, em se tratando do universo do autor mineiro, literatura e biografia, invenção e recolecção da memória, conjugam-se de modo particular.

## **2.1 OS PAPEIS ÍNTIMOS NA LITERATURA BRASILEIRA**

Considerando as condições de produção da década de 1960 no Brasil, Lúcio Cardoso aparentemente tem razão quando afirma que a

literatura brasileira “é pobre em papéis íntimos” e que o escritor brasileiro resiste à confissão. Com efeito, no Brasil como na Europa, os diários, livros de memórias, autobiografias (declaradas deliberadamente ou não) amargaram séculos de quase total desprezo. Encarados como gênero menor, os subalternos escritos em torno da vida pessoal eram desconsiderados no âmbito da crítica literária tradicional, que não via neles mais que fragmentos descontínuos ou anotações de segunda ordem em torno da vida privada.

Ainda que se considere romances como *Meninos de Engenho*, de José Lins do Rego, ou *O quinze*, de Rachel de Queiroz, cujo veio confessional já foi apontado anteriormente, a correlação vida-obra aparece como dado secundário ou mesmo ilustrativo e não como elemento estético, como concepção formal.

Mesmo na França, onde textos de pendor autobiográfico de autores renomados compunham o rol das leituras mais triviais das elites (vide André Gide, Henry Marie de Montherlant, Francis Jammes, Charles Du Bos, Eugene Delacroix, Julien Green etc), a crítica se encarregou de historicamente promover o rebaixamento sistemático desses gêneros. Os principais detratores acusavam-lhes de serem arremedo de verdades incompletas ou distorções históricas que afastam o leitor da essência dos fatos (cf. LEJEUNE, 2014a).

Desse modo, a principal questão está centrada no fato de que esses textos estariam situados em um lugar limiar problemático entre a ficção e a história. Por configurar uma parcela fragmentada do real, os gêneros autobiográficos, embora cumprissem o papel de fonte primária, ocuparam um lugar secundário entre os historiadores. Tais escritos foram muitas vezes tachados de “elemento parasita capaz de perturbar os objetivos científicos” (DOSSE, 2015, p. 16). Por problematizarem o estatuto do ficcional, perdem espaço no terreno da literatura. Esse caráter ambivalente (ou cambiante) fundamentou boa parte das críticas em torno da questão. François Dosse, em *O desafio biográfico*, sintetiza parte desses dilemas:

O caráter híbrido dos gêneros autobiográficos, a dificuldade de classificá-los numa disciplina organizada, a pulverização

entre tentações contraditórias – como a vocação romanesca, a ânsia de erudição, a insistência num discurso moral exemplar – fizeram dele um subgênero há muito sujeito ao opróbrio e a um déficit de reflexões. Desprezado pelo mundo sábio das universidades, o gênero biográfico nem por isso deixou de fruir um sucesso público jamais desmentido, a atestar que ele responde a um desejo que ignora os modismos. Sem dúvida, a biografia dá ao leitor a ilusão de um acesso direto ao passado, possibilitando-lhes, por isso mesmo, comparar sua própria finitude a da personagem biografada. Ademais, a impressão de totalização do outro, por ilusória que seja, responde ao empenho constante de construção do eu em confronto com o outro. (DOSSE, 2015, p. 13)

Dosse aponta que a escrita biográfica sempre esbarrou na ilusão de dar um sentido coerente e unitário à heterogeneidade e à contingência de uma vida, configurando, segundo seus detratores, um engodo. Mas assinala ainda a mudança no início dos anos 1980, quando as ciências humanas parecem redescobrir “as virtudes de um gênero que a razão gostaria de ignorar”, dando vez a uma sintomática virada de interesse em torno desses escritos e constituindo uma “febre coletiva que dura até hoje”. Afirma ainda que a apreensão de tais textos propiciou a prática de estudos transversais e o diálogo entre os diferentes saberes oportunizando uma compensação diante de um importante material humano que “padeceu de um óbvio déficit reflexivo” (DOSSE, 2015, p. 16-17).

À “redescoberta” dos textos autobiográficos por parte das ciências sociais, soma-se ainda o surgimento das narrativas de traumas, tais como a Segunda Guerra Mundial e a *Shoah* na Europa, ou as ditaduras na América Latina e no Brasil, inaugurando um novo capítulo na história desses gêneros, justamente por compartilhar a intrínseca relação entre experiência e narrativa, o que lega a esses textos o estatuto de gesto testemunhal de vivências traumáticas, unindo a tarefa individual ao escopo coletivo.

Primo Levi, no prefácio de *É isto um homem?* (1988), livro em que narra a sua estada em Auschwitz, escreve: “A necessidade de contar aos outros, de tornar ‘os outros’ participantes alcançou entre nós, antes e depois da libertação, caráter de impulso imediato e violento, até o ponto de competir com outras necessidades elementares” (LEVI, 1988, p. 8, grifos do autor).

A utilização da primeira pessoa denuncia exatamente a missão do narrador, a de reconstruir, sob a forma da linguagem, a terrível experiência dos campos de extermínio como parte de sua matéria individual – necessária à libertação, mas também como componente de uma dimensão maior, a da coletividade que participa de diferentes modos da vivência dessa memória. Entre o “nós” e os “outros” de Levi há uma imensa rede da qual faz parte toda a humanidade.

Narrativas como a de Anne Frank, Primo Levi e outros tantos sobreviventes ou herdeiros da *Shoah* cumprem, portanto, função bastante peculiar ao configurar-se como testemunho de um dado momento histórico, político e social, ao mesmo tempo que se erguem como necessidade de sobrevivência e como processo social de enfrentamento dos traumas, sejam eles pessoais ou coletivos, por meio da palavra.

Tzvetan Todorov, em *Memória do mal, tentação do bem* (2002), afirma que os regimes totalitários do século XX “revelaram a existência de um perigo antes insuspeitado: a supressão da memória” (TODOROV, 2002, p. 135). Afirma ainda que a memória se dá em um jogo de preservação do passado – a lembrança – e o esquecimento. Assim, narrar os traumas impõe-se como uma necessidade, uma vez que a negação de um passado doloroso pode ser ainda mais funesta. Todorov salienta que há uma inclinação da coletividade ao esquecimento daquilo que aniquila ou envergonha, por isso as narrativas que expõem tais fraturas ganham ainda mais relevância, porquanto trazem consigo o desejo de colocar o passado à serviço do presente e a memória submissa à justiça.

Para o estudioso búlgaro, não se trata no entanto de uma sacralização da memória que a faça “isolamento radical da lembrança”, tampouco se intenta banalizar as recordações numa “assimilação abusiva do presente ao passado”. Trata-se de buscar o “sentido do acontecimento”, que opera uma (re)interpretação do passado para elucidar o presente. (cf. TODOROV, 2002, p. 191).

Do outro lado do oceano, em meio à ditadura brasileira, de 1964 a 1985, uma grande quantidade de escritos se realizam equacionando de

distintas maneiras a tensão entre ficção e testemunho. Sejam mais próximas do factual, mais atreladas ao espectro memorialístico, tal como *O que é isso, companheiro?* (1979), de Fernando Gabeira, livro que narra os embates da ditadura brasileira, o sequestro do embaixador norte-americano e o exílio na Europa; ou de elaboração mais ficcional, como *A festa* (1963), de Ivan Ângelo, *Reflexos do baile* (1976), de Antonio Callado, *Avalovara* (1973), de Osman Lins, *K* (2011), de Bernardo Kucinski; para citar apenas alguns poucos dos que se propuseram a tratar desse episódio traumático da história brasileira.

“Escrever para exercer minha liberdade individual e escrever para exprimir minha parte da angústia coletiva”, eis o dilema da personagem de Ivan Ângelo, em *A Festa*, dilema que parece unir tais narrativas no afã de reconstruir um mosaico de visões acerca de uma experiência traumática de ruptura democrática e constituir um questionamento da própria arte e da condição do artista.

Assim, pouco mais de cinquenta anos do Golpe de 1964, com numerosas reedições ou lançamentos, a literatura ligada à ditadura civil-militar tem ganhado espaço nas prateleiras e problematiza as categorias de memória individual e coletiva. Ademais, é evidente que a cultura midiaticizada promoveu um interesse ainda maior pelas narrativas íntimas, alçando-as, muitas vezes, ao extremo da espetacularização, como se pode ver na excessiva quebra das fronteiras do privado nos *reality shows* e nas redes sociais. A diluição dos limites outrora rígidos entre literatura e verdade assume múltiplas formas de construção narrativa e se serve também a múltiplas formas de recepções por parte dos leitores.

Ainda assim, considerando o contexto brasileiro, a afirmação de Lúcio Cardoso encontra certa coerência com o painel dos escritos íntimos no Brasil daquela época. Constatação reiterada por Walmir Ayala, quando, ao discutir a obra cardosiana no quinto volume de *A literatura no Brasil*, organizado por Afrânio Coutinho, diz – quase repetindo as palavras de Lúcio – que “a literatura brasileira é pobre de documentos íntimos” e que “Cardoso publica o primeiro *Diário* importante em nossa literatura. Tudo o que houve

antes, no gênero, foi impreciso e econômico diante da avalanche existencial que o romancista nos reservou” (in. COUTINHO, 1999, p. 455).

Afrânio Coutinho, em *Literatura no Brasil* (1999), afirma que em nosso país há uma carência em relação aos escritos de tradição memorialista, tal como esses gêneros despontaram na França e na Inglaterra. Realmente poucos textos de inclinação autobiográfica, sejam diários, cartas, livros de memórias, lograram êxito entre os estudos da crítica literária nacional até meados da segunda metade do século XX. Também por aqui, como aconteceu na Europa, a crítica se desinteressou longamente pelos escritos em que as memórias do escritor ocupavam o lugar central da narrativa, a menos que elas estampassem o emblema de “ficção” desde a capa.

O que se registra é que na tradição literária brasileira, os escritos autobiográficos, mais do que parcos ou raros, eram mesmo indesejados e mal vistos por serem considerados narcísicos relatos de si mesmo e, portanto, esvaziados de valor artístico.

Vale lembrar que José de Alencar, em um texto que pode facilmente ser elencado nas origens das autobiografias no Brasil, *Como e por que sou romancista* (1893), esforça-se para se distanciar da mácula do autobiográfico, escrevendo sob a forma de uma carta, cujo intento maior, segundo ele, era iniciar uma grande obra na qual discutiria seus romances contribuindo, assim, para a escrita da história de “nossa ainda infante literatura” (ALENCAR, 2005, p. 12). Em sua *Formação da Literatura Brasileira*, Antonio Candido afirma que “o escrito mais importante para conhecimento da personalidade é a autobiografia literária *Como e Porque Sou Romancista*, um dos mais belos documentos pessoais da nossa literatura” (CANDIDO, 2006c, p. 766).

Joaquim Nabuco, em 1900, publica *Minha Formação*, livro de memórias no qual narra fatos de sua vida pessoal, intelectual e política. O trecho do prefácio de Gilberto Freyre para uma das edições recentes revela muito da recepção crítica do livro de Nabuco e ilustra bem o juízo em torno da escrita autógrafa no país:

Para o Brasil da época em que apareceu, *Minha Formação* foi livro um tanto escandaloso, por ter sido, para muitos, cheio de louvor em boca própria. Não faltou quem acusasse o autor de deselegante narciso. Nem quem estranhasse em fidalgo tão autêntico o que a vários dos seus críticos pareceu mau gosto: o mau gosto de escrever um homem da responsabilidade de Joaquim Nabuco todo um livro acerca de si mesmo; e de escrevê-lo com mais complacência do que rigor crítico, acerca daquela metade, menos da sua pessoa do que da sua vida, mas capaz de sugerir a seu favor a elite e o público mais culto do seu país. Não se compreendia então, sem-cerimônia dessa espécie. Era contra as melhores convenções que regulavam o comportamento quer de homens públicos, quer de escritores ilustres. Repugnava aos melhores mestres brasileiros de bom-tom que um indivíduo elegante escrevesse de si próprio: da sua própria formação. Faziam-no franceses, ingleses e russos, é certo: os últimos indo ao extremo de recordar suas deformações. Mas eram estrangeiros. (FREYRE, Gilberto. In: NABUCO, Joaquim, 1998, p. 9-10)

Louvor em boca própria, narcisismo, mau gosto, deselegância, vaidade excessiva, eis algumas das pechas sobre as quais recaíram historicamente os textos autobiográficos no Brasil. O pudor e o recato a que estariam relegados os escritores e intelectuais parecia distanciá-los dos gêneros que pusessem suas vidas à baila, como se se desejasse manter intactas suas personalidades ou que as rebaixasse às vidas comuns.

Basta observar que um dos primeiros textos memorialísticos que a literatura brasileira registra oficialmente pertence a Visconde de Taunay. Trata-se de *Memórias*, produzido pela década de 1890, mas com publicação somente na segunda metade do século XX. Nele, Taunay vale-se da autodiegese para compor um retrato de si que une claramente os elementos de uma vida pessoal ao cenário de transformação por que passava o país com a proclamação da República.

A revisão do passado empreendida pelo escritor, contida em um texto intitulado como “memórias”, e, portanto, dotado de aparente sinceridade, conjuga autor, personagem e narrador desde a capa. Essa relação de identidade entre as três instâncias funciona como princípio do pacto autobiográfico, como propõe Lejeune (2014a). Para o teórico francês, a

autobiografia é “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade.” (LEJEUNE, 2014a, p. 16). O crítico aposta em uma relação de identidade entre o autor, o narrador e o personagem, capaz de legar ao texto o estatuto de verdade autobiográfica.

Desse modo, o pacto autobiográfico constitui uma relação entre enunciado e enunciação, na qual o narrador, falando em nome do autor, representa o sujeito da enunciação e, por sua vez, o personagem figura como sujeito do enunciado. Assim, o “eu” que se inscreve nos textos autobiográficos seria um tríptico em que se conjugam estes lugares de fala e de representação, tal como se apresentam no texto do Visconde.

As memórias de Taunay, para além de um espelho narcísico, remontam um panorama social, histórico e político, ao promover uma tomada retrospectiva em relação à Monarquia, na qual o autor foi criado e educado, como forma de compreender o presente republicano que emergia e apontava seus novos significados. O gesto memorialístico insere o sujeito em uma ordem da vida de maneira peculiar. Faz da reconstituição dos fatos vividos uma forma de interpretação da realidade maior.

Esse procedimento de reconstituição memorialística articula-se com o pensamento de Le Goff (cf. 2003, p. 406), para quem a memória é signo de poder, na medida em que o ato apropriar-se do passado é ao mesmo tempo tornar-se sujeito do presente e, portanto, uma forma de libertação e de consolidação da consciência e da tradição. Assim, criação (ou reconstituição) da memória e poder vinculam-se fazendo da recordação um instrumento de liberdade da consciência.

Ainda que para Taunay essa lógica de libertação não esteja clara, bem como para a crítica, que pouco se tem dedicado a esta obra do autor de *Inocência*, o pensamento de Le Goff aponta para uma forma de enfrentamento da escrita autobiográfica, capaz de ultrapassar o interesse imediato em relação às miudezas da vida privada do escritor para encontrar nela um texto interessado em compreender o sujeito dinâmico inserido em contexto que significa sua vida, sua obra e sua história.

Dessa maneira, a escrita da memória não encerra o homem em uma lógica estática, vítima de um passado cristalizado e imutável. Antes, faz-se movimento ao rememorar para ressignificar o já ido e vivido.

No prefácio de *Um homem sem profissão* (1954), Oswald de Andrade escreve: “Antonio Candido diz que uma literatura só adquire maioridade com memórias, cartas e documentos pessoais e me fez jurar que tentarei escrever já este diário confessional.” (ANDRADE, 2002, p.36). O livro de Oswald se realiza, ainda que o projeto em seu todo não se complete. Esse volume de memórias, que narra a infância e parte da juventude, tem sua continuidade impedida pela morte do autor. Nele no entanto há mostras de que narrar as memórias e escrever as confissões, tanto para Candido quanto para Oswald, não configuram atividade secundária, obtendo papel decisivo, conforme o crítico, para a maturidade da literatura de um escritor e, por conseguinte, da literatura nacional. Além de estarem – as memórias e a invenção – intimamente relacionadas, questionando os limites dos gêneros.

No início do livro, diz o narrador:

Como e por onde começar minhas memórias? Hesito. Devo começá-las pelo início de minha existência? Ou pelo fim, pelo atual, quando, em 1952, os pés inchados me impossibilitam de andar no pequeno apartamento que habitamos em São Paulo, à Rua Ricardo Batista, 18, no 5º Andar (ANDRADE, 2002, p. 35).

O narrador apresenta-se desde as primeiras páginas em total equivalência com o autor empírico – Oswald –, segundo os dados podem comprovar, constituindo-o, pois, como personagem-protagonista, que se dobra ao ato de recontar sua vida, de refazer sua trajetória.

No entanto, a certa altura das memórias, escreve Oswald: “O meu nome é Miramar” (ANDRADE, 2002, p. 164). Ainda que se distancie trinta anos da publicação de *Memórias Sentimentais de João Miramar*, cuja redação já contém uma série de elementos referenciais ligados à vida de Oswald de Andrade, o narrador de *Um homem sem profissão*, ao fazer tal

declaração, no mínimo abre frestas para questionamentos diversos em torno do gênero a que a obra pertence.

Considerando o itinerário oswaldiano, há claramente em sua obra uma verve inovadora que problematiza esquemas e limites da criação artística. Suas memórias, por conseguinte, transitam na mesma órbita. Miramar e Oswald tornam-se equivalentes e amalgamados pelas memórias reais ou inventadas que se sucedem na narrativa.

Essa afirmação parece levar a duas interrogações: quanto de Oswald há em cada personagem? E quanto de personagem há no Oswald que se inscreve? Embora nossa análise não recaia sobre a produção oswaldiana, trata-se de uma questão importante para os desdobramentos da crítica em torno das obras de caráter autobiográfico.

Portanto, os limites impostos aos gêneros de pendor confessional não prescindem da elaboração artística. Pelo contrário, dela fazem ingrediente essencial. Assim, as questões podem se reelaborar da seguinte maneira: Quanto de ficção há nos escritos autobiográficos? E quanto de real há na literatura? Perguntas permanentes que encontram apenas respostas provisórias e incompletas.

Wolfgang Iser, em *Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional*, afirma que a oposição usual entre ficção e realidade assenta-se em uma espécie de “saber tácito”, mas é insuficiente para elucidar a questão a que se propõe desde o título do seu ensaio. Iser amplia a interrogação reelaborando-a da seguinte maneira: “Os textos ficcionados serão de fato tão ficcionais e os que assim não se dizem serão de fato isento das ficções?” (ISER, 2002, p. 957).

Conforme o estudioso, essa dupla relação deveria ser substituída por uma forma tríplice que inter-relaciona realidade, ficção e imaginário. Isto é, uma vez que o texto ficcional contém necessariamente elementos da realidade, sem no entanto reproduzi-los mecanicamente ou com uma finalidade em si mesma, trata-se de uma figuração do real, um fingimento, portanto no âmbito do imaginário.

Desse modo, a tríade real, fictício e imaginário oferece-se como forma de compreensão do jogo instaurado pelo texto literário: “Se o fingir não pode ser deduzido da realidade repetida, nele então surge um imaginário que se relaciona com a realidade retomada pelo texto” (ISER, 2002, p. 958). Assim, na literatura a realidade transfigura-se em signo e o imaginário reelabora o real.

Essa tríplice aliança constituída no texto serve também como chave de leitura para o *Diário* do autor mineiro. Nele, a objetividade experienciada torna-se componente da matéria ficcional, que instaura o ato de fingir, transgredindo os limites antes impostos entre essas diferentes instâncias. Em 30 de julho de 1950, o escritor registra em seu caderno:

Penso, com uma insistência que parece se misturar ao meu sangue, numa fazenda qualquer, num sítio, onde possa atirar-me para escrever histórias, as infundáveis histórias que me encham a cabeça, os olhos, as mãos e que formam esse angustiado personagem que transita pela vida diária. Uma mesa, sob uma árvore, um velho eucalipto talvez; e essas vozes que são mais fortes do que eu, que cochicham segredos que não me pertencem, e que me iluminam por dentro, com essa estranha luz que os outros descobrem no meu rosto e que me faz sozinho, um homem acompanhado por uma multidão de fantasmas inquietos e inexoráveis. (DC, p. 108).

Para além de qualquer misticismo especulativo, a anotação denota exatamente a íntima relação entre realidade e ficção, em um jogo que anula tais limites. Em seu espaço confessional, Lúcio admite-se um personagem transitando pela vida diária, composto de vozes que segredam os universos que ele transpõe para a esfera ficcional. A parcela de si que habita suas personagens portanto é incalculável, na mesma medida em que o retrato que compõe do eu diarista não se aparta do imaginário, do fingimento a que teoriza Iser.

Em outra passagem, mais claramente, escreve: “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” (DC, p. 137).

Desse modo, tanto em Oswald quanto em Cardoso, a escrita íntima, bem mais que atividade diletante de uma personalidade empenhada em ofertar vaidosamente um retrato de sua intimidade, concorre para uma reflexão atenta aos procedimentos que sinalizam o tríptico entre real, ficcional e imaginário, em um texto que por si mesmo já problematiza as fronteiras.

Para Lúcio, o pensamento se adensa de tal maneira que vai, aos poucos, tornando-se parte de sua constituição física. Mistura-se ao sangue, toca a cabeça, as mãos, os olhos. O personagem que transita pela conjuntura ordinária é composto pela mesma matéria viva que corre em suas veias. E, novamente, o contrário também se estabelece: o homem de carne, osso e sangue mistura-se com o sujeito feito de palavras. Por isso, a escrita diarística é tão significativa no conjunto da obra cardosiana. O seu anseio de atar as duas pontas da arte – a vida e a criação da vida, torna-se marca inapagável de sua concepção artística.

Em se tratando de papéis íntimos, outra obra que merece destaque na literatura brasileira é, sem dúvida, *Memórias do cárcere*, de Graciliano Ramos. Obra póstuma, publicada em 1953, o texto de Graciliano também apresenta elementos imprescindíveis ao debate que ora empreendemos, ao narrar o período em que esteve preso entre março de 1936 e janeiro de 1937. Motivada pela sua proximidade com o Partido Comunista, a prisão, sem processo e sem provas, deu origem às memórias que, conforme Sodré, ultrapassam a experiência pessoal e constituem “autópsia de uma época das mais sombrias que este país já atravessou” (SODRÉ, 1979, p. 11).

No caso do autor alagoano, poderíamos pensar também em *Infância* (1945), livro das memórias do infante Graciliano, ou ainda em uma jornada muito mais ampla marcada, conforme apontou Antonio Candido, em 1956, por toda uma literatura alicerçada na íntima relação entre ficção e confissão. Contudo, os dois casos de livros deliberadamente pessoais,

segundo Candido, “não apenas revelam certas características pessoais transpostas ao romance, como esclarecem em geral o modo de ser do escritor, permitindo interpretar melhor a sua própria atitude literária, isto é, humana e artística” (CANDIDO, 2006d, p. 69). Optamos, por tratar apenas brevemente das *Memórias do Cárcere*, por sua relação consubstanciada com um panorama político tão bem demarcado.

Aparentemente nas *Memórias do Cárcere*, tem-se a narrativa de um homem real que fala de sua experiência real ou “presumivelmente verdadeira” (cf. RAMOS, 1989, p. 9), recorrendo à memória de fatos resultantes sobretudo da prisão sofrida, fruto do “pequenino fascismo tupinambá” (RAMOS, 1989, p. 12). Mas só aparentemente, pois o texto constituído está certamente muito além desse relato superficial.

Hermenegildo Bastos (1998) defende que nas *Memórias* de Graciliano Ramos há um conjunto de ambiguidades de gênero e situa a obra entre a literatura e o testemunho, cujas recordações passaram pela complexidade do trato estético. Mais ainda, tais memórias são (re) elaboradas valendo-se de todo instrumental ficcional que caracteriza a estética do autor.

Também Alfredo Bosi defende que, em Graciliano Ramos, as memórias de fatos históricos se tornam construção literária pessoal, sem abrir mão do compromisso com a realidade objetiva, pela via do testemunho. Testemunho que se quer autêntico e idôneo, mas, sendo obra de uma testemunha, é produto de um ponto de vista singular. Portanto, é um relato “subjetivo e, por esse lado, se aparenta com a narrativa literária em primeira pessoa.” (BOSI, 1995, p. 309-310).

Ainda segundo Bastos (1998), as memórias do autor articulam-se com toda a sua produção artística e, ao revisitá-la, convertem-se em um processo de autoconsciência artística. Desse modo, o próprio Graciliano converte-se em personagem, passível de ser analisado, dissecado e exposto conforme as técnicas utilizadas em relação aos protagonistas de seus romances. O crítico afirma ainda que se tem assim um processo de criação

em que o autor funda um trabalho que projeta a leitura de sua obra para um futuro. A autoconsciência do artista torna-se consciência de sua literatura e, de algum modo, de consciência acerca também da literatura brasileira e do intelectual em face da história. Portanto, nas palavras de Bastos, Graciliano transcende as memórias de um escritor, pois, além de lembrar e reconstruir o passado, também “são as memórias de sua atividade de escritor, memórias da obra, dos seus códigos, temas, técnicas do mundo da obra como parte do mundo real” (BASTOS, 1998, p. 78).

Ademais, trata-se de um texto que conjuga um eu particular – o sujeito empírico – e um eu “social”, na medida em que a linha que separa os episódios vividos e extraídos da esfera individual e o movimento da história política e social brasileira é quase nula. Antes, essa linha é tensionada de maneira que o homem das letras, o político do partido comunista, o intelectual e o cidadão encontram-se em total comunhão, constituindo pela via da escrita uma forma de resistência, como propõe Alfredo Bosi:

A resistência é um movimento interno ao foco narrativo, uma luz que ilumina o nó inextricável que ata o sujeito ao seu contexto existencial e histórico. Momento negativo de um processo dialético no qual o sujeito, em vez de reproduzir mecanicamente o esquema das interações onde se insere, dá um salto para uma posição de distância e, deste ângulo, se vê a si mesmo e reconhece e põe em crise os laços apertados que o prendem à teia das instituições (BOSI, 2002, p.134).

Se as *Memórias* de Graciliano são resistência a um processo de redução da humanização forjado na esteira do Estado Novo no Brasil, o gesto de olhar (e escrever) a si mesmo, simultaneamente aproximação e distanciamento, não contraria a lógica coerente que perpassa toda a sua produção. Em suas *Memórias* também a literatura é vista como uma arma fraca forjada de papel, insuficiente em si mesma para extinguir as contradições que formam a sociedade brasileira. Graciliano vê-se a si mesmo como “revolucionário chinfrim” (cf. RAMOS, 1989, p. 10), cuja distância em relação ao outro é muitas vezes abissal, mas sempre necessária ao

autoquestionamento, este sim processo fundamental à compreensão das contradições.

Assim, as *Memórias* de Graciliano, mesmo sendo publicadas em 1953, mantém a linha de coerência que o autor delineou desde suas primeiras obras no início da década de 1930. Fruto de um conflito de ordem política clara, cuja perseguição e prisão coroam o autoritarismo do período, todas as passagens revelam a envergadura materialista de um intelectual que se dedicou ao exame profundo das contradições de um país desigual como o Brasil.

Curioso lembrar que, em 1958, Lúcio Cardoso registra em seu *Diário* a anotação da leitura de *Memórias do Cárcere*, revelando a sua impressão com clara reprovação:

Leitura: *Memórias do cárcere* de Graciliano Ramos. Não posso, não tenho forças para gostar de livros assim – a modéstia do autor é falsa e o que ele viu e aprendeu durante o período de sua prisão, restrito e superficial. Não há uma visão inteira do homem, mas de seu lado mais imediato – é uma projeção física e não interna. Espanta-me que se possa comparar este livro com *A Casa dos Mortos* de Dostoiévski. A diferença é fundamental: um é o ponto de partida em que um escritor acha o Cristo e descobre que o homem em sua profundidade – o outro é o ponto de chegada de um autor visceralmente materialista. (DC, p. 248).

A impressão de Lúcio Cardoso reacende um revanchismo datado dos anos de 1930, em uma crítica ao materialismo do autor de *Vidas Secas*. Materialismo que se liga a uma visão de mundo na qual a dimensão política encontra-se totalmente integrada. Mas, para além disso, é possível notar em seu exame da obra de Graciliano a mesma recusa a um realismo que o autor via como mecanicista ou artificial e do qual buscava afastar-se. À rotinização desse realismo, que, segundo ele, carece de maior aprofundamento, Lúcio prefere o caminho da introspecção, o que faz com que as declarações acerca do livro de Graciliano Ramos sejam ao mesmo tempo um espaço de defesa

de sua própria escritura.

Lúcio condena em Graciliano a visão parcial do homem como se naquelas páginas o ser humano assumisse apenas a dimensão objetiva, puramente física e, portanto, deficiente. Falta, conforme aponta, o conteúdo interno, a exploração de uma subjetividade capaz de promover uma visão total do homem, ainda que a visão dessa totalidade não esteja desenvolvida na breve anotação de leitura.

Postas lado a lado, as memórias de um e de outro parecem mesmo situar-se em pontos opostos. Se, em uma tentativa de análise imediata, se pode dizer que Graciliano privilegia o homem em franca luta com a objetividade de um mundo marcado por conflitos de ordem externa e materialmente situados, a projeção de Lúcio Cardoso padeceria do mal inverso. Sua imagem projetada no *Diário* privilegia o conteúdo interno, a interioridade, em conflitos que, mesmo materialmente demarcados, são filtrados e formulados sob o prisma da introspecção. Por isso mesmo, ele afirma, ao final do *Diário I*:

Se nem de tudo falei, se sobre aquilo que provavelmente constituiria o interesse do público mais numeroso calei-me ou apenas sugeri o que devia ser a verdade, é que um arrolamento dos fatos sempre me pareceu monótono e sem interesse para ninguém (...). Mas por outro lado, procurei, para com as minhas ideias e os meus sentimentos, ser tão exato quanto possível. (DC, p. 169)

E, páginas à frente, reitera o desejo de se sobrepor à notação dos fatos cotidianos em defesa de um conteúdo mais interiorizado: “O que para mim faz o interesse de um Diário não são os fatos, mas a ausência deles, pois só o sossego pode nos trazer a emoção necessária e a lucidez para escrever” (DC, p. 175).

Mais importante, no entanto, é a defesa de uma visão total do homem. Totalidade que compreende a dimensão individual e coletiva, que conjuga a subjetividade e a objetividade, que se revela física e animicamente,

que participa das esferas sentimentais, políticas, sociais e, por meio dessa integração, refazem o percurso da saga humana, redesenham de forma metonímica o destino de todos os homens. É a busca dessa totalidade que se descobre em um e em outro, ainda que burilados com diferentes instrumentos.

Sendo assim, por caminhos diversos, as narrativas de Graciliano Ramos e de Lúcio Cardoso impõem-se como frestas nas quais se pode vislumbrar paisagens muitas vezes não miradas pelo historiador. Não se trata aqui de reduzir o papel do historiador, tampouco de enaltecer a literatura como lâmpada na escuridão. Mas trata-se de perseguir a elaboração das memórias compreendendo, como defende Adorno, “a relação que o sujeito poético, que sempre representa um sujeito coletivo muito mais universal, mantém com a realidade social que lhe é antitética” (cf. ADORNO, 2003, p.78). Fruto dessa relação, a literatura, seja deliberadamente inventada ou reelaborada pelo ato autobiográfico, permite um olhar diferenciado diante da vida que transcorre no curso da história.

Esse ângulo fronteiro do gesto testemunhal, ao figurar-se como mimese da realidade objetiva ao mesmo tempo em que exprime o estado anímico e subjetivo daquele que escreve, lança sobre o diário a mesma problemática. O autor do diário repassa a banalidade do seu dia ao mesmo tempo em que a ela atribui significados e enxerta sua visão de mundo. Se nas *Memórias* de Graciliano a noção de testemunho resolve o impasse, livrando o seu autor de uma defesa da realidade, no caso de Lúcio Cardoso o gesto testemunhal não se dá de forma pacífica.

No *Diário*, o escritor dá voz a essa angustiante preocupação em torno da apreensão do real, dobrando-se a uma espécie de necessidade de pagar a conta da verdade que marcou a história dos gêneros autobiográficos. Diante de suas páginas, em um momento em que as considerava excessivamente repetitivas, escreve: “Assalta-me a suspeita de que tudo isso possa parecer ‘literário’, ‘composto’, no pior sentido. (...) Revolvo as páginas, indago, tentando descobrir onde se localizam as frestas através das quais escorrega a verdade” (DC, p. 149). Na mesma passagem, o autor responde a

si mesmo com uma declaração que o retira da condição de mero observador (em eterna espreita pela precisão da realidade), e o eleva a sujeito que, mais que viver e anotar, sente, reflete e, sobretudo, recria no momento da escrita:

Mas logo após, num momento de maior serenidade, sinto que é assim mesmo, que deve ser assim, pois se é verdade que existem muitas anotações deficientes, não é porque deixem de corresponder a uma verdade, a um sentimento ou emoção real, mas apenas porque no momento em que escrevo, minha alma se acha num estado pouco propício, de ausência, de aridez. Foi um coração sem voz que ditou a informação velada – e se ela nada exprime, é porque substituímos pela verdade mais funda uma verdade de momento. (DC, p. 149)

O tom de recato e de pudor que enovelam o trecho transcrito também pode e deve ser lido pela nota da dubiedade. A busca pela verdade e o temor diante do que, segundo ele, parece composicional e literário, em um sentido artificioso, parecem estar à serviço do fingimento do autor. Assim, como um processo de elaboração de si mesmo como personagem escritor, essa voz questiona a própria escrita e desestabiliza a noção de verdade, dotando o texto de uma atmosfera de sinceridade que dá ao diário o penhor da credibilidade.

Apesar da declaração de Cardoso quanto à pobreza de uma escrita confessional por parte dos escritores brasileiros, a década de 1960 começa anunciando alguma mudança desse panorama. Já em janeiro de 1961, Tristão de Athayde dedica uma série de artigos sobre quatro diferentes diários publicados “nesse crepúsculo de 1960”. Trata-se do *Diário do Imperador Dom Pedro II*, do *Quarto de despejo – diário de uma favelada*, de Carolina Maria de Jesus, do *Diário* de Roberto Alvim Correia e do *Diário I* de Lúcio Cardoso. Somam-se a eles ainda *Missão em Portugal: diário de uma experiência diplomática*, de Álvaro Lins e dos livros de memória de Gilberto Amado, fazendo com que o gênero diário, segundo Athayde, constituísse “o maior acontecimento das letras de 1960” (ATHAYDE, 1969, p. 159).

De lá para cá, a presença do diário e de textos autobiográficos de maneira geral, seja como relato da experiência supostamente autêntica, seja como estratégia narrativa, tem ganhado cada vez mais espaço no cenário da literatura. A contemporaneidade assiste a um fenômeno dessa escrita de si das mais distintas formas. Dito isso, se é possível traçar uma linha – de Alencar à contemporaneidade, não é forçoso dizer que, embora ofuscados ao longo do tempo, os gêneros autobiográficos se integram, ainda que à margem, sistemicamente à literatura brasileira. Ofuscamento que se justifica sobretudo por uma lacuna crítica, pouco inclinada à escrita confessional dos autores brasileiros, como se pode apontar.

O que se pode perceber é que a escrita confessional ou autobiográfica se faz presente na trajetória da nossa literatura. Compõe também ela um veio do nosso sistema literário, que encontra no início da década de 1960 um momento de evidente maturação. A maturidade dessa escrita íntima pode refletir, por sua vez, o processo de transformação ou de revisão do sistema literário como um todo. A adesão à forma confessional coloca o artista em um lugar de enfrentamento da própria condição de escritor. E, questionando-se a si mesmo, questiona a literatura como um todo.

A evidência dos textos de caráter autobiográfico concorrem também para a problematização da própria forma literária. Lembre-se que os anos de 1960 iniciam-se ainda sob a repercussão das correntes concretistas, que, na década anterior, empunharam a bandeira do fim do ciclo histórico do verso e de questionamento da palavra literária, advogando a diluição de estruturas rígidas e propagando o desejo de renovação da linguagem artística. Ao mesmo tempo, o verso tão atacado pelos concretistas encontra novo fôlego na poesia de Drummond e João Cabral, por exemplo. Trata-se de uma década que espelha bem um processo de acumulação tal que faz com que o sistema literário reveja sua história.

## 2.2. OS ESCRITOS ÍNTIMOS E A CRÍTICA LITERÁRIA

No campo da crítica literária brasileira, os gêneros autobiográficos padeceram longamente de uma clara indiferença quase generalizada. *A literatura no Brasil*, compêndio dirigido por Afrânio Coutinho entre 1955 e 1959, revista e atualizada em 1968, representa indubitavelmente um dos mais importantes trabalhos de historiografia literária no Brasil. Em seus seis volumes, um número significativo de intelectuais contribuíram não apenas com um mapeamento dos diferentes estilos de época que se sucederam na literatura nacional, mas também apresentando as perspectivas que orientariam os seus principais rumos. Diante disso, trata-se de uma obra de grande importância por seu caráter abrangente, por resultar de um trabalho coletivo e por redirecionar os caminhos da própria crítica literária no Brasil.

O espaço dedicado à escrita íntima, no entanto, demonstra o estreitamento histórico desses textos ao longo do tempo. No capítulo 57, constante do sexto volume – *Relações e Perspectivas*, Coutinho propõe a seguinte distinção:

De acordo com a concepção do fenômeno literário adotada como princípio diretor desta obra, os gêneros literários dividem-se em dois grupos: aqueles em que os autores usam um método direto de se dirigir ao leitor, e aquele em que os autores o fazem indiretamente, usando artifícios intermediários. Ao primeiro grupo, em que há uma explanação direta dos pontos de vista do autor, dirigindo-se em seu próprio nome ao leitor ou ouvinte, pertencem: o ensaio, a crônica, o discurso, a carta, o apólogo, a máxima, o diálogo, as memórias. São os gêneros que se podem chamar “ensaísticos”. Ao segundo grupo, conforme o artifício intermediário: o gênero narrativo, epopeia, romance, novela, conto; o gênero lírico e o gênero dramático. (COUTINHO, 1997, p. 117)

Em seguida, afirma Coutinho que o capítulo apresentará o estudo de alguns gêneros ensaísticos “tal como se apresentam na literatura brasileira”. É assim que o autor traça um importante histórico da

transformação do ensaio, originalmente francês e inglês, na crônica brasileira e desfila entre os maiores cronistas do país. Parte de Francisco Otaviano de Almeida Rosa, que publica no *Jornal do Commercio* entre 1852 e 1854, passa por José de Alencar e Machado de Assis, até chegar em João do Rio e Rubem Braga.

Após a crônica, no subtópico “Outros gêneros afins”, Coutinho debruça-se sobre os gêneros que participam da natureza ensaística, pela ausência de mediação para com o leitor, tais como: a oratória, a epistolografia, as memórias, os diários, as máximas, a biografia. Quanto ao diário, gênero de nosso maior interesse, cumpre sublinhar que apenas um parágrafo basta para que o autor resuma seu lugar no espectro nacional:

No gênero diário, impõe-se o registro do *Diário* (1960), de Roberto Alvim Corrêa (1901-1983), repositório interessante sobretudo por suas impressões de leitura, e o *Diário* (1961) de Lúcio Cardoso (1913-1968), documentário impressionante de uma alma conturbada em luta com os problemas do ser, do destino, do homem. (COUTINHO, 1997, p. 140)<sup>19</sup>.

Em sua *História Concisa da Literatura Brasileira* (1970), Alfredo Bosi não apresenta sumariamente seção alguma dedicada ao tema. O mais aproximado restringe-se ao que chama de “ficção suprapessoal”, quando trata da intensa pesquisa da escrita subjetiva clariceana, ou de “documentos imediatos do Brasil pós-64”, citando brevemente Loyola Brandão, Ivan Ângelo, Renato Pompeu e Fernando Gabeira.

Por outro lado, Antonio Candido foi um dos poucos que voltou o seu interesse para os gêneros autobiográficos de diferentes maneiras. Crítico arguto, Candido exerce fundamental influência sobre Oswald no tocante ao

---

<sup>19</sup> O texto de Afrânio Coutinho apresenta duas informações equivocadas. A primeira é o ano de nascimento de Lúcio Cardoso, que nasceu em 14 de agosto de 1912, e não em 1913, como está registrado no texto. A outra é a data de publicação do *Diário I*, que veio a público em 1960, e não em 1961. O erro em relação a essa data deve-se, supostamente, ao fato de que no verso da folha de rosto da edição *Diário Completo*, de 1970, a editora José Olympio informa que o primeiro volume do diário cardosiano teria sido publicado em 1961 erroneamente.

projeto de *Um homem sem profissão*, conforme mencionado anteriormente.

Telê Ancona Lopez também narra um episódio que ela denomina como mais uma “das frentes pioneiras de Antonio Candido”, quando, em 1962, o então professor de Teoria Literária e Literatura Comparada da Universidade de São Paulo – USP – propõe a algumas alunas o estudo e a organização da marginália fundida à biblioteca de Mário de Andrade. Esse gesto deu origem às dissertações *Mário de Andrade e L’Esprit Nouveau*, de Helena Grenbecki, *Leituras em francês de Mário de Andrade*, de Nites Feres, e *O se-sequestro da dona ausente*, de Telê Lopez. Segundo ela, “talvez os primeiros trabalhos universitários sobre o escritor, envolvendo fontes primárias” (LOPEZ, 2011, p. 54).

Ainda que distanciem-se de certa forma da escrita íntima, trata-se de um crítico atento às leituras e às notações registradas às margens dos livros que traçam todo um itinerário de formação do escritor, além de constituírem uma espécie de “memória da criação”.

Outrossim, é ele um dos primeiros críticos a destacar o papel que a escrita missivista ganharia na literatura brasileira. Pouco tempo após a morte de Mário de Andrade, o crítico declara: “A sua correspondência encherá volumes e será porventura o maior monumento do gênero, em língua portuguesa: terá devotos fervorosos e apenas ela permitirá uma vista completa de sua obra e do seu espírito” (ANDRADE & BANDEIRA, 2000, p. 9).

Longe de configurar uma profecia, é antes uma consciência capaz de antever um elemento que hoje nos parece bem mais plausível, mas que, a seu tempo, encontrava ainda resistência e um pouco de pudor por parte da crítica. Não à toa, Candido debruça-se sobre Lima Barreto, Carlos Drummond de Andrade, Murilo Mendes e Pedro Nava, acentuando os liames entre literatura e testemunho, vendo no gesto confessional não um empecilho à qualidade artística, mas um dos muitos aspectos estéticos na fatura de suas obras.

No ensaio dedicado a Lima Barreto, *Os olhos, a barca e o*

*espelho*, constante de *A Educação pela noite e outros ensaios* (1987), Candido apresenta de pronto a tese de que, nos escritos íntimos do autor, o elemento autobiográfico atua como ficção, tornando-os, portanto, mais bem realizados esteticamente do que a própria obra deliberadamente ficcional do autor de *Triste fim de Policarpo Quaresma*.

A constatação do crítico não se oferece no entanto sem a justa ponderação acerca do escritor e da sua concepção de literatura. Isto é, a estreita vinculação entre a matéria vivenciada – registrada pela via da confissão típica do diário – e a elaboração estética, que lhe confere algo do âmbito da ficção, se torna fecunda justamente em um autor para quem a literatura devia “dar destaque aos problemas humanos em geral e aos sociais em particular” (CANDIDO, 2006a, p. 47). Candido define como “concepção empenhada” a *ars poetica* barretiana, em que cor, raça, estigma social e loucura fundem-se no labor artístico.

O ensaio demonstra como a literatura para Lima Barreto não se concebe apartada dos motivos que sulcaram profundamente a sua vida, promovendo um movimento ambivalente, pois, conforme Candido, “ele canalizou a própria vida para a literatura, que a absorveu e tomou o seu lugar; e esta doação de si mesmo atrapalhou-o paradoxalmente a ver a literatura como arte” (CANDIDO, 2006a, p. 49). Opera-se, assim, um movimento em que os romances são tocados por demais pelo testemunho e pelo tom de desabafo, ao mesmo tempo em que nos registros íntimos o escritor parece dar mais liberdade à verve criadora. Nas palavras do crítico:

Nos escritos pessoais e nos artigos a sua concepção de literatura se realiza às vezes melhor, porque é mais adequada a eles. O seu ideal declarado é a representação direta da realidade; e no fundo os recursos expressivos lhe parecem intermediários incômodos. (...) É como se a sua consciência artística decorresse do desejo polêmico de não ter consciência artística propriamente dita. Nos escritos pessoais podemos surpreender momentos significativos deste fato, quando vemos o texto literário se constituir na medida em que o autor parece estar querendo “mostrar” a vida, mas chega, aparentemente sem querer, aos níveis da elaboração criadora. (CANDIDO, 2006a, p. 49-50)

Nesse sentido, Candido prossegue analisando os escritos de Lima Barreto flagrando neles o seu potencial estético, sua literariedade, apontando para o fato de que nesse excerto da obra barretiana, imediatamente ligada ao testemunho e ao documento, encontram-se os elementos mais bem realizados do ofício artístico que se pode ver no autor. Ainda segundo o crítico, “tendo muita densidade de experiência e de escrita, eles servem para mostrar até que ponto na sua obra o autobiográfico pode funcionar como inventado.” (CANDIDO, 2006a, p. 50).

Em seu diário, Lima Barreto, procede, segundo Candido, elaborando a realidade de tal forma que faz com que o leitor a leia como se fosse ficção, unindo elementos da dimensão pessoal que convergem com a visão da sociedade a qual representa e com a consciência artística, dando a esta realidade um caráter pleno, ainda que sob a forma de um rascunho. Rosenfeld, em *Literatura e personagem*, afirma, corroborando a análise de Candido:

Os critérios de valorização, principalmente estética, permitem-nos considerar uma série de obras de caráter não-ficcional como obras de arte literárias e eliminar, de outro lado, muitas obras de ficção que não atingem certo nível estético. (ROSENFELD, 2005, p. 12)

Portanto, a chamada “literatura íntima” de Barreto interessa antes por ultrapassar o personalismo, a particularidade individual, e transfigurar-se em uma “generalidade de elaboração romanesca” (CANDIDO, 2006a, p. 59) que insere o leitor em uma representação singular, e não conformista, da sociedade em que o artista viveu. A análise de Antonio Candido, portanto, subsidia leituras em torno de textos de caráter autobiográfico mas o faz com a sofisticação de quem compreende que a vida narrada só vale a pena se oferece matéria para reflexões em torno do tecido histórico e social de que todos fazemos parte.

Publicado originalmente em 1977, e depois incluído no livro de 1987, o ensaio *Poesia e ficção na autobiografia* impõe-se como artifício

modelar no tocante ao tratamento dos textos de pendor íntimo, ou o que o próprio crítico denomina “autobiografias poéticas e ficcionais”. Antonio Candido se propõe a analisar três autores mineiros – Carlos Drummond de Andrade, Murilo Mendes e Pedro Nava, percebendo em textos específicos os recursos próprios da ficção e da poesia articulados à matéria contingente e particular das vidas em cena. Segundo o crítico, tais recursos alteram o objeto e lhe transportam para o campo da universalidade (cf. CANDIDO, 2006a, p. 61).

Mantendo a coerência metodológica de quem não declina da força da tradição, o crítico traça um amplo panorama em torno da formação geral do sistema literário brasileiro e aponta como a dialética local-cosmopolita atua no processo de elaboração artística nacional. Situa os escritores árcades entre os primeiros tradutores do eixo universalizante da cultura matriz em confronto com a matéria local, sobretudo em voga com a urbanização de Minas Gerais.

Segundo ele, a “opção universalizante traduzida em linguagem civilizada do Ocidente, em terra semibárbara como era o Brasil daquele tempo na quase totalidade”, ainda que tenha sido interpretada, sobretudo a partir da tradição romântica, como “atraso no processo de auto-identificação” foi, mais que uma etapa necessária, definidora da dialética que renderia os melhores momentos que se desenrolariam ao longo do século XIX. Trata-se, portanto, de uma etapa fundamental de nossa configuração como povo.

O crítico assinala que certa tendência autobiográfica, e portanto particular, já se encontra em *Marília de Dirceu*, uma confissão em verso, “não importa se imaginária ou real” (CANDIDO, 2006a, p. 62), mas com clara intenção de naturalização dos valores cultos, de ordem universalizante. Sendo assim, o texto de Tomás Antônio Gonzaga torna-se exemplar da dialética entre confissão e generalidade, uma vez que

permite colocar sob a sua égide a pesquisa, não apenas do ficcional ligado ao real, mas do universal através do particular, tomando como exemplo o particular por excelência, que é a narrativa da própria vida” (CANDIDO, 2006a, p. 62-3).

Atento às linhas que tecem o imenso bordado do sistema literário, o crítico traz à lume também uma série de outros escritos memorialísticos que surgiram em Minas Gerais desde o século XVIII. Os *Apontamentos para se unir ao Catálogo dos Acadêmicos da Academia Basílica dos Renascidos*, de Cláudio Manuel da Costa, *Minhas recordações*, de Francisco de Paula Ferreira de Rezende, *Minhas memórias*, do visconde de Nogueira da Gama, *Minha vida de menina*, de Helena Morley; todos, medíocres ou não, mais bem realizados ou deficientes, são elencados para ampliar o horizonte da escrita autobiográfica mineira que, “inserindo o eu no mundo”, mostra “os aspectos mais universais nas manifestações mais particulares, num avesso da autobiografia estritamente individualista” (CANDIDO, 2006a, p. 64).

Essa amostragem denota, como já citado anteriormente, a ideia constante em Antonio Candido de que há linhas, às vezes quase invisíveis, que se costuram para formar o tecido literário de um país. A lista apresentada, longe de soar como enfadonha erudição, atesta a necessidade de escavar um pouco mais para descobrir raízes mais profundas que nutrem a literatura de uma nação.

A proposta do crítico no ensaio é, pois, consciente das diferenças estilísticas e de gênero (a poesia de Drummond, a prosa-poesia de Mendes, a prosa de Nava), promover uma análise que permita

lê-los reversivelmente como recordação ou como invenção, como documento da memória ou como obra criativa, numa espécie de dupla leitura, ou leitura “de dupla entrada”, cuja força todavia, provem de ser ela simultânea, não alternativa. (CANDIDO, 2006a, p. 65, grifo do autor).

É operando esta leitura de “dupla entrada” que Antonio Candido analisa *Boitempo* (1968) e *Menino antigo* (1973), de Drummond, *A idade do serrote* (1968), de Murilo Mendes, e *Baú de ossos* (1972) e *Balão cativo* (1973), de Pedro Nava. Em todos eles, e por caminhos diversos, o crítico assinala esse substrato comum que transita do mais individual para o mais

universal ou que traduz a particularização do concreto para termos universais da mais alta verdade da arte e da vida.

Assim, o que se vê em Drummond é um eu lírico que “inclui deliberadamente a si mesmo na trama do mundo como parte do espetáculo, vendo-se de fora para dentro”. Transcendendo o fato particular, opera-se um afastamento do presente para expressar-se numa outra forma de presente no qual consegue captar o pretérito. Drummond conta de si, da família, da sua cidade, de seu universo, e por isso mesmo faz de seus poemas autobiográficos uma “heterobiografia”, sem contudo sacrificar o cunho individual. O poeta “dá existência ao mundo de Minas Gerais” (cf. CANDIDO, 2006a, p. 66-67). Nas palavras do crítico,

parece, portanto, que para sentir o efeito particular de *Boitempo* e *Menino Antigo* é preciso vê-los também como um tipo especial de memorialística: o que supera francamente o sujeito-narrador para se concentrar poeticamente no objeto e, de torna-viagem, ver o sujeito como criação. No caso, o poeta Carlos Drummond de Andrade cria um menino por meio do qual se vê e mostra aos outros em que medida ele é Andrade, porque Itabira é o país dos Andrades; porque ele tem um certo jeito de ser mineiro; porque minerações, fazendas, bois são componentes dele (...) – e assim por diante. (CANDIDO, 2006a, p. 67)

Portanto, o eu drummondiano autobiográfico é o eu no mundo, que se faz a um só tempo visão particularizadora, uma vez que traduz o universo do indivíduo e suas vivências altamente cotidianas, mas também visão generalizadora, abarcando o grupo, o lugar, o tempo e o espaço em que sua história se enraíza.

Candido demonstra ainda no ensaio que todos os três escritores analisados não abrem mão de seus estilos pessoais nesses textos de foro mais íntimo. Não se trata de um desvio do padrão formal para dar vez a um novo estilo no qual se faça caber a matéria vivida e sentida. Ao contrário, esta vida que se oferece como elemento central é diluída e vale-se dos mesmos mobiliários estéticos para ganhar a forma textual.

Assim é que Murilo Mendes, mesmo trabalhando em uma autobiografia declarada, mantém-se como o poeta do insólito, colorindo os tópicos de suas vivências pessoais com o mesmo tom que subjaz de sua poesia mais inventiva. Nesse sentido, os fatos ganham os contornos do fantástico, “extravassam os limites e o instante, como convém a um mundo onde a loucura e o milagre são normais, do mesmo modo por que o banal e o quotidiano são miraculosos” (CANDIDO, 2006a, p. 69).

Essa transfiguração do comum como extraordinário e do extraordinário como comum quase que por si só já é suficiente para a consubstanciação do particular sob a forma do mais geral. Assim, o prosaico, encerrado nos eventos miúdos, combina-se com a grandeza estilística de Murilo Mendes alçando-os ao grau de exemplaridade.

No ensaio, Antonio Candido justifica a presença de Pedro Nava, escritor à época bastante recente, por entendê-lo como um dos grandes escritores brasileiros contemporâneos e, portanto, merecedor de lugar entre os dois poetas de renome. O crítico aponta como procedimento mais evidente na poética de Nava “o tratamento nitidamente ficcional, que dá ares de invenção à realidade, transpondo para lá deles mesmos o detalhe e o contingente, o individual e o particular” (CANDIDO, 2006a, p. 73).

Em *Baú de ossos*, o escritor dá conta de uma história mais anterior ao penetrar na vida de seus antepassados, recorrendo, por isso mesmo, à imaginação. Quando a memória falta, é a imaginação que vem a socorro preencher as lacunas e arestas que ficaram pelo caminho. É esse procedimento que faz com que as memórias (de si e dos outros) adquiram certo tom de efabulação e se ofereçam ao leitor como matéria romanesca. Assim, da memória à imaginação, ou desta àquela, o produto que se tem é, tal qual em Drummond, “a história particular de um homem (...), a história geral de grupos, situados no seu respectivo espaço social e tomados como ponto de referência para ver o mundo” (CANDIDO, 2006, p. 75).

Assim, a crítica de Antonio Candido oferece importante instrumental para a análise de textos autobiográficos que adentram o campo do literário ou de textos ficcionais que se valem das biografias e da memória.

O procedimento de “leitura de dupla entrada”, que torna secundária a separação da matéria real e da parcela de inventividade, contribui para a análise do diário, seja o de Lima Barreto ou o de Lúcio Cardoso, como texto em si, como obra que se realiza exatamente na fronteira. Essa leitura faz com que a fronteira seja o próprio elemento de realização estética, em um movimento que reelabora a memória com instrumental próprio da literatura.

Além disso, encarar os escritos íntimos como textos que, assentados no conteúdo pessoal, transpassam o personalismo para comunicar-se com uma universalidade, faz com que a leitura do diário de um autor dialogue com o exame da obra de arte de uma maneira geral. Isto é, trata-se da passagem da vida individual à esfera universal e a compreensão do geral que ressignifica a experiência particular. De modo dialético, o homem se vê no mundo e o mundo se faz espelho para uma mirada do homem.

Desse modo, Antonio Candido afasta-se do biografismo, como vetor mecânico de leitura e interpretação, mas aproxima-se do biográfico como recurso artístico. Portanto, pode-se dizer que a análise de textos de caráter autobiográfico para o crítico se dá em coerência com o sentido maior da arte, o de fomentar a busca pela inteligibilidade da vida. De outro modo, qual seria o interesse em estudar cartas, livros de memórias, diários, se não para buscar essa forma singular de compreender a si e a realidade na qual o sujeito se encontra, dotando de sentido sua existência? De maneira geral, nos escritos autobiográficos há sempre um sujeito que escreve sua individualidade no afã maior de se comunicar com a universalidade dos outros.

No caso específico de Lúcio Cardoso, no entanto, nem todos os procedimentos de Antonio Candido servem de forma irrefreável. A ideia presente no trato da literatura de Pedro Nava, de que o procedimento do narrador configura um jogo textual que conta a verdade sob o aspecto da ficção, ao mesmo tempo em que faz da ficção o molde dos acontecimentos, parece insuficiente em relação ao autor de *Maleita*. A insuficiência reside sobretudo no fato de que Lúcio Cardoso não utiliza o seu diário como estratégia narrativa. Antes, sua escrita confessional, se constrói pela via

narrativa, mas aproxima-se muito mais do universo da lírica. Entre o narrador e o eu lírico, os procedimentos miméticos diferenciam-se e mesmo distanciam-se em sua forma de apreensão do real.

Embora o eu autobiográfico cardosiano não possa ser enquadrado de forma esquemática em uma categoria tão rígida, a sua forma de contato com o mundo engendrado pela escrita encontra mais efetividade e eficácia estética quando mais se achega ao modo lírico. É certo que a própria forma híbrida e fragmentada do diário concorre para uma oscilação da voz do eu que fala. No entanto, há que se considerar no cômputo geral a sustentação de sua forma.

Emil Staiger (1975) defende que o modo lírico é o espaço da recordação, o modo épico da observação e o dramático, o espaço da expectativa. Sendo assim, caberia à lírica a predominância do presente como tempo verbal, a brevidade como marca essencial e a plasmação direta do sentimento e da interioridade do eu. Portanto, tradicionalmente o eu da lírica é um ente essencialmente narcisista e o mundo objetivo só tem sentido se filtrado pela sua subjetividade. Ainda que esteja bastante enraizado na tradição alemã, sobretudo romântica, o estudo de Staiger constitui algumas das mais sedimentadas reflexões sobre o lirismo.

Desse modo, o diário cumpre muito bem a função do “recordar” staigeriano. Traz o dado vivido novamente à mente e ao coração, conforme aponta a etimologia da palavra, como procedimento que repassa o dia não destituído da emoção e dos sentimentos de que está imbuído. A forma fragmentária também aproxima-se da noção de brevidade lírica, compondo uma parcela do real que pode expandir-se e ganhar novos significados. Do mesmo modo, há um eu narcísico que crê que seu testemunho é não apenas válido, mas significativo para um outro, ainda que esse outro paire no campo da virtualidade. Além disso, faz do testemunho algo que já participa da invenção.

Diz ainda Staiger que, para o poeta lírico não há nada que perdure, há apenas o passageiro, uma espécie de efemeridade que dialeticamente se eterniza em um processo de “solidão compartilhada” por

aqueles que se encontram em uma mesma disposição anímica (cf. STAIGER, 1975). Efemeridade aproximada de quem reativa a memória para contar o que passou no turno do já ido do dia e das horas, sob a forma do diarismo, amparado pela solidão da pena e do papel.

Entretanto, a poesia lírica se quer transtemporal e transespacial, recusando a referencialidade como agrilhoamento do eu lírico. Ao passo que o diário é refém do calendário e ganha forma à medida que transita pelos dias e deles tira o seu proveito. Dessa maneira, a aproximação entre lírica e diário não se dá de forma substantiva, mas a partir de uma acepção adjetiva, como propôs Anatol Rosenfeld (1999). Segundo ele, a realidade multiforme da literatura faz com que algumas obras, ainda que distantes substantivamente do gênero a que historicamente estariam classificadas, podem apresentar traços estilísticos que reconfigurem a sua análise e as reposicionem quanto à classificação genérica.

Mas sobretudo no universo da lírica, diferente da narrativa, cuja efabulação garante a passagem do vivido ao invencionado, o que se tem não é uma invenção do real, mas a sua intensificação. E é exatamente essa intensificação da realidade que dialeticamente garante sua ficcionalidade. Bastos afirma que “o trabalho poético visa a dar um sentido a um mundo que ordinariamente se nos apresenta como caótico, sem nexos”. Sendo assim, trata-se de “um trabalho de construção do cosmo” (BASTOS, 2012, p. 112).

Essas reflexões são importantes por fazerem emergir as peculiaridades do diário de Lúcio. Sendo assim, resta afirmar que se trata de um diário narrativo e lírico. Sustenta-se novamente no limiar e faz dele a sua grandeza composicional. Na sua imensa tessitura, o cotidiano é narrado, compõe um personagem – o angustiado personagem escritor que transita pela vida diária – atém-se ao tempo e aos espaços, elabora a própria vida como enredo. Mas eleva-se quando assume o gesto lírico, quando assume-se no presente, burila a linguagem e funda metáforas para apreender o real em sua totalidade. Numa das passagens, o escritor registra:

De onde foi que veio esta chuva? Nem todo o céu conseguiu escurecer, há no ar batido uns farrapos de azul, que teimam

em pousar sobre as árvores, enquanto uma ou outra andorinha, em voo cego, corta o espaço. Anoitecendo, ainda existe no ar sem dono alguma coisa que amanhece. (DC, p. 48).

Em linguagem poética, o eu diarista recusa-se à notação fria do relato de um acontecimento colhido da matéria do tempo corriqueiro, o que também não corresponde a uma entrada atípica do seu diário. A paisagem é filtrada pelo lirismo que dá ao texto a forma de um poema paragrafado. O movimento crepuscular não se encerra na imagem do dia que escurece após uma chuva incerta, no céu que vai sendo matizado para esconder a claridade diuturna. Há uma subversão que faz com que a noite continue amanhecendo. Há algo que permanece, um tom que insiste em continuar, uns farrapos de azul que teimam em alargar o horizonte do dia, dotados de vida, ao pousar nas árvores, em gesto que os une às andorinhas.

O eu que se interroga sobre a chuva e que flagra o sutil movimento do tempo não é um ente abstrato que só se realiza no texto. Antes, é resultado dessa dupla fidelidade ao real e ao ficcional. É voz lírica e é voz empírica em uma equação que torna a linguagem do diário singular. A vida filtrada pela subjetividade é que se revela na escrita diarística de Cardoso. É ela que faz com que de maneira geral a obra se eleve como fatura interessada na composição da realidade, sem abrir mão do trabalho artístico. É esse o procedimento que ressignifica os momentos mais felizes da realização do diário cardosiano. Aí sim é que, tanto diante da matéria frugal, como o anoitecer, ou do exame do seu tempo, da literatura e da política de seu país, o diário consegue alcançar o universalismo a que se refere Antonio Candido.

### **2.3. DIÁRIO DE AUTOR X DIÁRIO DE LITERATURA**

Ainda na coluna de Maurítônio Meira, Lúcio Cardoso declara: “Meu livro é uma confissão. Não é um diário de literatura. É o diário da vida de um escritor”. Por essas declarações não estão claras as concepções de

Lúcio no tocante à oposição “diário de literatura” e “diário da vida de um escritor”. Diário de literatura seria um diário ficcional, isto é, um texto fabricado sob a forma de diário, mas pensado como elaboração romanesca? E o que é o diário da vida de um escritor? Mais ainda: em se tratando do diário da vida de um escritor, há como desconsiderar o ardil da criação, o labor artístico?

Em busca de um mínimo de elucidação, tomamos de empréstimo a definição de Alberto Giordano:

Por diário de escritor entendo (...) um diário que, sem renunciar ao registro do privado ou do íntimo, expõe o encontro entre *notação* e *vida* desde uma perspectiva literária, e, desde essa perspectiva, interroga-se sobre o valor e a eficácia do hábito (disciplina, paixão, mania?) de anotar algo a cada jornada. (GIORDANO, 2016, p. 146)

A definição parece conceber o diário de escritor numa acepção que congrega a distinção ora estabelecida por Cardoso. Ainda que repousando sobre a notação das ações do cotidiano e imerso em uma subjetividade flagrante, o diário de um escritor não pode ser visto dissociado de uma perspectiva literária, sob pena de encobrir o seu processo de criação e de concepção da própria vida e sua íntima relação com a arte. Ademais, a perspectiva de leitura de “dupla entrada”, a que se refere Antonio Candido (2006a), torna-se procedimento que garante o trânsito das esferas do homem e do artista, do registro e da invenção, de forma complementar e simultânea.

Noutras palavras, o diário da vida de um escritor diferencia-se do diário de um sujeito comum, porque no primeiro o trabalho com a linguagem não é subtraído da composição do texto. Ainda que ambos repousem sobre a mesma finalidade primeira – o resgate mnemônico dos acontecimentos que recriam a ordem de um dia – o escritor não abdica dos recursos que caracterizam o seu estilo e sua maneira de dar forma ao mundo pela palavra, responsáveis por ressignificar a experiência do indivíduo.

Além disso, há na obra de Lúcio Cardoso um entrecruzamento claro entre sua escrita ficcional e a sua autobiografia. Como já se mencionou,

ele inaugura sua trajetória de escritor com um romance que recria parte da história de seu próprio pai, tornando-o, por conseguinte, uma parcela de reconstituição da própria identidade. Ademais, nove anos passados desde a estreia com *Maleita*, publica *Dias Perdidos* (1943), livro em que, segundo Carelli, “mais uma vez Lúcio transpõe para um romance a história de sua família” (CARELLI, 1989, p. 169), reativando, pela via da ficção, a problemática relação com o pai ausente. Acrescente-se ainda o grande número de poemas nos quais a assinatura do escritor ou a atmosfera confessional surgem desde o título, passando pelo entrelaçamento forma-conteúdo, para legar a diluição do binômio vida-obra.<sup>20</sup>

Importante ressaltar também que a escrita diarística de Lúcio Cardoso não se apresenta de forma inédita em 1960, quando da publicação do *Diário I*. Ao longo das décadas de 1940 e 1950, o autor publicou em diferentes jornais e periódicos textos que se intitulavam “Diário proibido – páginas secretas de um diário e de uma vida”, “Diário de terror”, “Confissões de um homem fora do tempo”, “Livro de Bordo” e “Diário não-íntimo”.

As muitas ocorrências desse tipo de escrita na produção cardosiana podem apontar para um olhar diferente em relação às reflexões mais usuais do diarismo. Historicamente encarada como escrita da subjetividade, como refúgio de um eu que se revela na solidão dos seus cadernos, o diário para Lúcio Cardoso parece configurar muito mais um espaço de relação com o outro. Ainda que formalmente configure um solilóquio, há nesses diversos escritos um sujeito que se propõe a dialogar, haja vista a necessidade de publicação. O próprio Lúcio declara:

Há muitos anos, desde que empunhei a pena pela primeira vez, que anoto impressões sobre o que sinto e o que acontece comigo e em torno de mim. Nesses primeiros cadernos, vazados numa linguagem exaltada e romântica, o destino encarregou-se deles, pela mão de um ladrão que, supondo existirem joias na caixa onde os guardava, deve ter

---

<sup>20</sup> A título de exemplificação, poder-se-ia citar poemas como “Autorretrato” (p. 75), “Confissão” (p. 88-89), “A angústia do poeta” (p. 95), “Testamento” (p. 96), “Testamento de Lúcio Cardoso feito em nome de Liliane Lacerda de Meneses” (p. 97), todos constantes do volume *Poemas inéditos*, de Lúcio Cardoso, publicação póstuma organizada por Octávio de Faria, em 1982.

tido o desprazer de só encontrar papéis – e papéis que não serviam para nada. Só a partir de 1949, quando aos poucos meti-me numa crise que ameaçou abalar toda a minha vida e meu destino de escritor, comecei a anotar com mais cuidado o que via e o que sentia, no mesmo esforço de quem se agarra a uma tábua de salvação para não naufragar. / (...) /. Alguns leitores fortuitos aconselharam-me a que não publicasse isto, tendo em vista a má fé geral com que se acolhe publicação desta espécie. Concordei, e retive os cadernos algum tempo em mãos. Não os retenho mais, exatamente porque me julgo longe da crise que me afetou. Estou longe demais, hoje em dia, para reter-me a esses escolhos que só representam um instante da minha vida. Nada renego do que aqui disse, se bem que me ache hoje colocado num ponto diferente. Nada renego, e se lanço à publicidade essas pobres folhas, é que imagino que elas tenham sido escritas exatamente para serem publicadas, e não para testemunhar de uma experiência que devesse ficar comigo apenas. (...) Por enquanto, é com alegria que me lanço ao pasto: não consigo conter nem a fúria, nem o sentimento de poder que me leva a publicar estas páginas. (apud GUIMARÃES, 2008, p. 19)<sup>21</sup>

Se os cadernos supostamente subtraídos por um ladrão jamais seriam recuperados, as anotações diárias a partir de 1949 foram entregues ao público sem o pudor de outrora. O suposto adiamento da publicação de seus papéis íntimos também reitera, segundo o escritor, o lugar problemático dos textos autobiográficos na tradição brasileira, que padeciam da “má fé geral com que se acolhe publicações dessa espécie”, interpretados comumente sob o prisma do narcisismo gratuito e envaidecido.

Também cumpre destacar que Lúcio Cardoso, como revela no fragmento transcrito e no próprio diário, submetia esses cadernos íntimos ao crivo de leitores “amigos”. Colhia suas impressões, dialogava sobre tais textos, o que faz com que eles escapem de imediato da esfera do privado. São “folhas escritas exatamente para serem publicadas”, dividindo com outros tantos leitores o conteúdo de seu universo pessoal, as experiências que considera dignas de partilha.

Importante destacar também que a anotação sistemática do dia-a-dia para o autor é motivada, segundo ele, por um momento de crise. Crise

---

<sup>21</sup> O fragmento transcrito consta do acervo do escritor em uma folha datilografada, conforme declara Adriana Saldanha Guimarães (vide referência bibliográfica). Ésio Macedo Ribeiro, comentando o mesmo fragmento, afirma: “Pelo teor do texto, deduz-se que tenha sido escrito às vésperas da publicação do *Diário I*” (CARDOSO, 2012, p. 10)

da vida de um homem e crise do escritor. É sabido que o final dos anos de 1940 e os anos de 1950 para Lúcio serão marcados por intensos hiatos de produção e por inúmeros projetos inacabados, geradores de um permanente estado de frustração. É nesse período que se lança à escrita, em determinado momento simultânea, mas perturbada, de *O viajante* e da *Crônica da Casa Assassinada*. A publicação deste último dista de dezesseis anos do último romance publicado pelo autor em 1943, *Dias Perdidos*.

Nesse intervalo de tempo, de 1949 a 1960, Lúcio lança-se em projetos de cinema e de teatro, marcados de maneira geral por insucessos. Torna-se colaborador em Suplementos Literários e em Revistas, escrevendo contos policiais e textos diversos, como o “Diário não íntimo”, o que de maneira geral lhe representavam extrema insatisfação e enfado. Além disso, perde a mãe, que falece em 29 de junho de 1958, após tempos de debilitação. Apenas em 1954 publica *O enfeitado*, novela que dá continuidade a *Inácio*, e que deveria ser seguida de *Baltazar*, texto que permaneceu inconcluso, impossibilitando a realização da trilogia *O mundo sem Deus*. Somente em 1959 lança a *Crônica*.

Sendo assim, a escrita diarística foi para ele o único movimento de constância ao longo de todo esse tempo. A opção pelo diarismo também parece responder muito bem às demandas desse momento problemático. Isto é, a fragmentação e a liberdade, elementos típicos do gênero, servem de instrumento para dar forma ao turbilhão de questões a que Lúcio Cardoso se propõe a escrever, descrever e investigar. A observação de Alain Girard sobre o diário ilustra bem a perspectiva desse gênero:

Quaisquer que sejam as intenções que presidam à sua redação, um diário não obedece a nenhuma regra imposta. Seu autor está livre para incluir o que quiser, na ordem que desejar, e mesmo sem ordem alguma. A extensão do seu propósito depende do acontecimento, exterior ou pessoal, que ele pode observar, ou desejar reter como significativo na véspera ou no próprio dia. (GIRARD, 1986, p. 3)

Se a crise a que alude Cardoso o impede a disciplina de uma escrita sistemática, levando-o a iniciar diversos projetos e dando cabo de

apenas de poucos, o diário, enquanto gênero que assimila a dispersão, casa-se muito bem com o momento difuso vivido pelo autor. O diarismo permite a descontinuidade, o experimento, a reflexão intermitente e, por isso, consegue articular o caos que perpassa a subjetividade de quem escreve.

Sintomaticamente, Lúcio anota em 20 de julho de 1950:

Se um dia tivesse a veleidade de dar nome às diferentes épocas da minha vida, chamaria a esta que vivo agora “os anos de obscuridade”. Obscuridade, lento mergulho no conhecimento de mim mesmo, de desespero que até agora alimentou meus passos, das fronteiras invisíveis que sempre senti em torno de mim. (Alguma coisa impede a minha explosão; sinto-me crescer de todos os lados, mas uma ordem vinda não sei de onde retém a febre no meu sangue. Olho o mundo com pupilas que vedam uma tormenta.) (DC, p. 102, grifos do autor).

Nessa obscuridade, o escritor sente-se fracassado diante dos projetos a que se dedicou ao longo de décadas: “Acreditei no meu teatro, no meu cinema, no meu orgulho, no meu amor, na minha liberdade. Onde estou? Devorado por todos os sonhos que converti em paixão, sugado, traído, desamparado. Mas não vencido” (DC, p. 103). Atmosfera que costura todo o texto, fazendo-o de fato um diário de crise.

Se tomarmos como significado de “crise” um momento de desequilíbrio, incerteza, vacilação ou declínio, e se considerarmos ainda que “crise” relaciona-se etimologicamente com “crítica”, ambos vocábulos ligados ao ato de distinguir ou julgar, o *Diário* de Lúcio Cardoso reforça a ideia de que se trata de um criador que faz dos seus cadernos íntimos a escrita de crise em seu duplo sentido.

Portanto, essa escrita de crise corresponde ao diário em sua condição de testemunha de um momento de desajuste, de introspecção e de espelhamento do estado anímico de um sujeito. Daí decorre a necessidade de mirar-se na escrita para contemplar a imagem do equilíbrio instável constantemente ameaçado pela realidade circundante, abalado por todas as emoções, em uma tentativa de organizar o universo interior.

Mas também o diário de crise como arma crítica, constituindo um balanço do caminho já trilhado, trazendo à lume muitas das questões recalçadas originadas no seio da década de 1930, momento definidor para a produção brasileira em geral e para a produção cardosiana em particular, e acirradas nos decênios posteriores.

Noutras palavras, o leitor do diário cardosiano acompanha o escritor imerso em uma crise que direciona para dois movimentos, não alternativos, mas simultâneos. É o diário de um homem que volta a face para si mesmo, como quem se entrega à escrita como “tábua de salvação” ante o naufrágio iminente. Composição de um retrato forjado no papel, mas imbuído da força e da vitalidade de que a escrita artística é capaz de dotar.

Mas também é o diário de um escritor que discute o seu método de trabalho, sua forma de composição, os problemas da técnica literária, as dificuldades que encontra para exprimir o que pensa, as reflexões a respeito do desejo de conferir realidade a uma literatura que parece a todo tempo escapar dos ditames do real; em suma, a sua concepção de arte e literatura. Essa concepção estende-se por conseguinte para o exame do contexto político, social e cultural em que se inserem autor e obra, permitindo-nos também mirar por um espectro mais amplo toda uma parcela da experiência brasileira.

Ao contrário do que propõe o próprio Lúcio Cardoso, o diário da vida de um escritor é um diário de literatura e um diário da literatura. Ou seja, é uma escritura, cuja seleção e organização se dão com recursos literários. Mas também é a notação que registra os caminhos da própria literatura.

### *2.3.1. O DIÁRIO DO ESCRITOR*

A presença do diário no conjunto da obra cardosiana recusa a casualidade e revela a sua aderência a um projeto estético. Projeto esse que tem como um dos principais ingredientes o conteúdo vital, a própria vida do autor, tomada como ponto de partida para a revisão de sua história e da sua obra. E, nesse viés, torna-se impossível, conforme nossa reflexão

encaminha, a distinção entre o homem empírico e o homem feito de literatura. Perpassar as páginas do seu diário é defrontar-se com esse ente figurado que se forja à força da pena e do papel.

Desse modo, atua de forma híbrida como narrador e eu lírico, como observador e personagem nesse diário lírico-narrativo que engendra. À essa hibridização da atuação de Lúcio Cardoso chamaremos “eu autobiográfico”, amparados sobretudo pela relação de identidade entre autor, personagem e narrador, proposta como princípio do pacto autobiográfico de Philippe Lejeune (2014a), ainda que o compromisso tácito com a verdade, como propõe o estudioso francês, nos seja dispensável.

O eu autobiográfico forja-se, muitas vezes, a partir de recursos bastante usuais da constituição literária, a exemplo da relação direta entre a construção da ambiência e o estado anímico da personagem. Em 6 de setembro de 1949, ele escreve:

Retidos ontem e hoje, por causa do mau tempo. Neblina e chuva, dessas chuvas miúdas que duram dias e que envolvem tudo num desespero inútil, silencioso. Vago inteiramente perdido, despedaçado pelos sentimentos mais contraditórios. (DC, p. 13).

O trecho faz referência ao trabalho de filmagem de um longa ao qual o escritor se dedica nos fins da década de 1940. Impedido por causa do mau tempo de dar seguimento à filmagem de *A mulher de longe*, há na notação uma relação de identidade entre o eu que fala e o clima externo. Assim, a atmosfera acinzentada que colore o dia cumpre a função de espelhar o universo íntimo do sujeito nele encerrado. Há um personagem sob a constante ação do ambiente, fato que se repete em outras passagens, evidenciando um homem marcado pela profunda solidão. Solidão que faz da introspecção um elemento fundamental para a constituição do *Diário*. Nesse sentido, para o ente solitário, o caderno figura como uma possibilidade de fugir ao desamparo ou de dar uma forma à hostilidade do homem em face do outro, como se vê na passagem de 15 de setembro de 1949:

Outra vez neblina e chuva. Aproveito para ir ao Rio de Janeiro (...). Mesmas fisionomias, mesmo ruído, mesmos cafés, mesmos problemas. Há no ar um elemento desvitalizante que torna tudo (...) anêmico e sem calor. Sinto-me horrorizado, sem encontrar no meu trabalho a amplidão que supunha. Em certos momentos pensei mesmo que tudo fosse apenas um sonho de demente. Mas regresso (...). Aqui de novo, no hotel, escutando as ondas que batem lá fora, incessantes dentro da grande noite fria, sinto que isto também é “igual”, porém um igual diferente de todos os outros da minha vida. (DC, p. 19)

Assim, o jogo entre o externo e o interno encaminha o tom de desarmonia, que une em uma mesma atmosfera de monotonia o clima nublado e chuvoso e o mundo “anêmico e sem calor”, emprestando à caracterização do espaço e do tempo circundantes uma enfadonha atmosfera de inércia. Monotonia que se realiza na repetição de palavras (“Mesmas”, “mesmo”, “mesmos”), reforçada ainda pela imagem das ondas, em um movimento incessante e repetitivo que invade o conteúdo interior desse eu que fala, como se se impregnasse da matéria desvitalizante que compõe o mundo que habita.

Tem-se, portanto, um eu em constante desarmonia. De forma sintomática, Lúcio se vale de Lord Byron para definir-se: “Lembro-me da frase de Byron que me acalantou durante tanto tempo: ‘*There was that in my spirit ever which shaped out for itself some great reverse*’” (DC, p. 16, grifos do autor). Assumindo uma espécie de autorretrato de autor maldito e unindo-se, ainda que indiretamente, a um *spleen* byroniano, o autor vai dando ao *Diário* um tom de escrita de sobrevivência, de aguda melancolia. A mesma frase de Byron seria escolhida por Lúcio como epígrafe de *O Viajante*, romance que, segundo suas palavras, “já tanto me cansa pela sua longa conexão à minha vida” (DC, p. 290).

Esse tédio constante que o faz relegado à margem se revela de formas distintas no *Diário*. Converte-se em queixa permanente, em um autoflagelo de monótona sinfonia: “Não há um terreno vedado ao meu trabalho, percorro a realidade como se todas as coisas tivessem o conteúdo do sonho. O que me consome, ai, é a extensão da minha solidão” (DC, p. 18). Por vezes, sente-se como um herói kafkiano, perdido nos labirintos burocráticos, em claustrofóbica distopia:

Que espero eu, que faço? Inútil perguntar: como um herói de Kafka, espero não sei o que, cumprindo uma ordem que veio não sei de onde. (...) A vida flui e reflui em mim como uma poderosa vaga – e sinto-me crescer em silêncio, petrificado neste destino que é o meu mistério, e a grande certeza da minha indescritível solidão. (DC, p. 20)

Essa “indescritível solidão” confunde-se com uma intensa melancolia, com desamparo e reflete um perene mal-estar (“Às vezes não é a vida que me interessa, mas o que me faz estrangeiro dentro dela” – DC, p. 39). Nesses momentos, a escrita surge como “tábua de salvação” de um homem atormentado: “Volto a este caderno como quem persegue uma sombra. Para me readquirir, para me reajustar, que esforço, que penoso trabalho de reconquista e de exclusão” (DC, p. 121).

Seja por meio da temática obsedante da morte, do registro da perene inadequação diante do trabalho e do dinheiro, seja refletindo sobre sua própria obra, marcada tão solenemente pela galeria de personagens em confronto consigo mesmo e com o mundo, ou ainda por meio da dimensão religiosa que atravessa não apenas o texto em tela, mas toda a produção do autor, é flagrante a composição de um retrato de si calcado na ausência de sintonia com o mundo em derredor.

Desse modo, o homem que se revela em sua escrita íntima parece composto da mesma fina matéria que dá vida aos outros entes que povoam a sua ficção, sempre vinculados por uma falta, uma ausência que encaminha aos extremos. Não de forma gratuita, o escritor anota: “Não existo no pleno, e sim no que carece. Assim, a melodia se concebe e vibra, ao longo de uma existência que jamais sacia meu desejo de variedade” (DC, p. 23).

Se há sempre algo faltante, se esse sujeito é signo da incompletude, cabe a pergunta: a que remete essa melancolia exacerbada? Ou ainda: quais os sentidos dessa falta nunca saciada? A que remete essa ferida aberta tão plangente? Ruth Silviano Brandão assinala que o autor “não conheceu a experiência do corpo investido, amado, aceito em sua sexualidade, e seu corpo, imaginariamente marcado pelo pecado, foi rejeitado como um signo negativo de não-reconhecimento, não-aceitação”

(BRANDÃO, 2007, p. 34). Assim, Lúcio constitui-se uma espécie de antítese de si mesmo, confrontando-se contra a sua identidade e os dogmas que sobre si recaem, inclusive devido à sua orientação católica.

Se, por um lado, o escritor ao longo da vida foi intenso questionador do catolicismo, vivendo e registrando tantas vezes esse conflito, por outro lado vive o enorme peso da religião, que atua sobre si e que lhe tributa o lugar de eterno condenado. Assim, a escrita do *Diário* revela-se entre a coerção e o desejo de recusa, donde avulta a imagem do Cristo lacerado e o sofrimento se faz ponto de convergência de todo o discurso. Por isso mesmo, Lúcio Cardoso afirma: “Estranho dom: não foi apenas todos os sexos que Deus me deu, também todas as formas de morrer” (DC, p. 295), numa frase que bem ilustra a complexidade de sua experiência sexual e religiosa.

Essa complexa relação também encontra-se absolutamente relacionada à experiência social e histórica brasileira. Em 6 de outubro de 1968, duas semanas após a morte de Lúcio Cardoso, Hélio Pellegrino publica no *Correio da Manhã* um artigo denominado *Um indomável coração de poeta*, no qual comenta sobre o amigo morto, sobre a geração de que fez parte e sobre as principais questões que compunham a bandeira da rebeldia que caracterizou a atuação daqueles jovens artistas e intelectuais.

Relembra Pellegrino o tempo em que conheceu Lúcio, em Belo Horizonte, ainda no início do decênio de 30, ao lado de Fernando Sabino, Otto Lara Rezende, Paulo Mendes Campos, Autran Dourado, Sábato Magaldi, Francisco Iglésias, todos mineiros, “rapazes de província, rodeados de altas montanhas, seja em sentido metafórico, seja em sentido geográfico”, marcados por uma “ausência de perspectivas sociais que pudessem absorver e alimentar criadoramente a inquietação que nos roía”. Jovens que traziam em seus corpos e suas mentes a contradição que contrapunha o reduzido espaço mineiro, onde suas histórias germinaram, e a imensidão de um mundo que se anunciava para além dos montes que obliteravam os seus campos de visão, por isso eram, segundo Pellegrino, “rebelados e turbulentos, corajosos e timoratos, libertários e submissos” (in.: CARDOSO, 1996).

Sendo assim, essa juventude intelectualizada se coloca frontalmente contra a velha ordem mineira, contra a sua usura bancária, contra o clericalismo autoritário, contra o paternalismo vincado sobre o latifúndio, ao fim e ao cabo funcionando como um microcosmos de um país velho em suas estruturas políticas arcaicas que travavam o progresso a que a nação tanto almejava. Pellegrino ressalta, no entanto, que eles careciam de uma visão realmente crítica da sociedade brasileira e dos vícios estruturais que emperravam o seu desenvolvimento, o que de maneira geral se traduzia em uma revolta sem endereçamento claro, voltando sua bÍlis aos atrasos das Minas Gerais, indelevelmente impressos em seus corpos:

Levávamos sobre os ombros a marca da contradição e da ambiguidade: por um lado, éramos ovelhas negras da tradicional família mineira e, com nossas esbórnias imortais, a desafiávamos e conspurcávamos. Mas, ao mesmo tempo, éramos uns inocentes, bastante inúteis e patéticos (in.: CARDOSO, 1996, p. 786).

Inscrevem-se no curso de uma história na qual os movimentos sociais e políticos dos anos 1930 prometiam de fato uma revolução em todas as esferas da vida nacional. Apesar disso, tais movimentos se veem ainda incapazes de dismantelar o latifúndio e a exploração de meios de produção, fatores necessários às transformações profundas das relações de trabalho e desenvolvimento.

Para Pellegrino, a Revolução de 30, por seu conteúdo apenas político, deixara intocada a questão agrária, que persistia e agravava o estancamento brasileiro, gerando um clima de frustração amarga e um doloroso sentimento de isolamento e de impotência ante o quadro que se mostrava aos olhos mais atentos. “Éramos todos vítimas desse fenômeno social, sem que chegássemos a formulá-lo em termos de realidade histórica” (in.: CARDOSO, 1996, p. 787).

Apesar disso, Antonio Candido, em *A Revolução de 1930 e a cultura*, afirma que o movimento revolucionário levou a uma consciência ideológica dos intelectuais e artistas, operando mesmo uma espécie de radicalismo nunca antes vista na história brasileira, o que direcionava para um engajamento político, religioso, social no campo da cultura. Desse modo,

ainda que se manifestassem de forma turva ou pouco consciente, a inserção ideológica deu especial contorno à fisionomia do momento (cf. CANDIDO, 2006b).

Daí que, no plano da criação literária, esses dilemas são encarados de formas “opostas à primeira vista, mas, em verdade, complementares”, conforme Pellegrino (1996). De um lado, o romance nordestino da decadência agrária, do herói fracassado diante de um mundo arruinado, de escombros que simbolizam o impasse brasileiro. Do outro lado, o romance introspectivo, figurando os mesmos impasses de caráter sociológicos e políticos, mas acrescentando o dilema existencial, fixando “o homem emurado em sua excepcionalidade individual, em seu pecado de ser só, sem que a este envenenamento pela solidão fosse atribuída imediatamente uma dimensão social” (in.: CARDOSO, 1996, p. 787).

Por esse viés, o romance de 1930, como já dito, congrega sob diferentes matizes um mesmo desejo de transformação e a dorida consciência dos limites que travam o pleno movimento em direção ao progresso. Pellegrino parece sintetizar o ideário da literatura cardosiana ante a dura realidade que se impõe para o homem da década de 1930, mas cuja consciência se estende pelas décadas seguintes. Em sua literatura de introspecção, “cabe ao homem sozinho, ilhado na solidão de sua culpa, chamando para si os pecados do mundo, a responsabilidade final pelo resultado do embate apocalíptico (in.: CARDOSO, 1996, p. 787). Para tanto, a ruína torna-se um dos pilares da poética cardosiana, ressumando o lugar agônico e melancólico de um sujeito encalacrado em face do mundo que lhe encerra e agrilha.

Na tentativa de dar forma a esse sufocante universo de encalacramento, onde se situa o homem das Minas e o intelectual brasileiro, Lúcio Cardoso “ousou, em termos de sua aventura pessoal, contestar até o fim a ordem burguesa que o expelia de seus quadros.” Trata-se de um homem que, conforme Pellegrino, carrega nos ombros a multidão inumerável das velhas igrejas mineiras, que tenta fugir ao provincianismo mineiro, mas, como se lutasse em areia movediça, encontra-se nele afundado, que ama e que odeia “num processo circular que tanto mais o prendia quanto mais dele tentava libertar-se” (in.: CARDOSO, 1996, p. 788).

Em seu *Diário*, Lúcio registra uma anotação que vale toda a reflexão intentada por Hélio Pellegrino: “Minas, esse espinho que não consigo arrancar do coração. (...) O que amo em Minas são os pedaços que me faltam (...) que ardem no seu vazio” (DC, p. 293). É nessa tentativa de lidar com esse espinho lacerante que a literatura de Lúcio Cardoso se ergue.

Germinada no solo dos anos de 1930, a bruta força desses dilemas se renovam e acompanham toda a sua produção. Das novelas provincianas ou urbanas, da poesia ao teatro, passando por toda a formulação romanesca, sagrada sobretudo pela *Crônica da Casa Assassinada*, nos fins da década de 1950, a atividade literária do autor será construída pela via da estética da ruína, símbolo de uma perpétua nostalgia, da eterna melancolia e da imensa solidão. Tríptico igualmente significativo da fatura do *Diário* como formulação que narra ao vivo a estrutura decadente.

Da melancólica visão de decadência do mundo mineiro que o modela ressoa a imagem de uma nação inteira, calcada pelas contradições inerentes a um desenvolvimento desigual e problemático. A ruína dos casarões das tradicionais famílias mineiras, que despontam na ficção cardosiana, é o signo de um Brasil velho, carcomido, que se depara com a consciência de seu subdesenvolvimento. Esse país velho e sedento de renovação também dá forma a uma literatura que se empenha em responder às demandas de um momento histórico tão singular.

Nesse sentido, se o diário do autor mineiro é, conforme assinalamos, também o diário da literatura, torna-se assim um diário da crise da literatura. Atente-se para a complexidade do termo crise como vocábulo que sinaliza para um processo de autoquestionamento. O diário, abarcando o período de 1949 a 1962, testemunha um momento decisivo de transformação que sinaliza para uma crítica dos rumos do próprio sistema literário brasileiro. A poesia de Drummond ou de João Cabral de Melo Neto no início dos anos 1950 ou a prosa de Clarice Lispector, Guimarães Rosa e do próprio Lúcio Cardoso, incluindo aí o seu diário, são sintomáticas e revelam um momento singular de nossa produção.

### 2.3.2. A LITERATURA EM CRISE

A produção literária brasileira pós-Segunda Guerra Mundial, ao mesmo tempo em que reativa elementos do passado ainda não solucionados da experiência histórica nacional, assume procedimentos estéticos inovadores, tensionando os limites da linguagem e questionando a eficácia do discurso literário ante a complexidade que a realidade apresenta. Trata-se do período de euforia desenvolvimentista do governo de Juscelino Kubitschek, que alavanca a indústria automobilística e as indústrias de base, e cujo marco mais significativo é a criação e transferência da capital para Brasília, cidade-símbolo do Modernismo arquitetônico e urbanístico.

Há um país perplexo diante de um futuro que se mostra ambíguo. Com efeito, um clima de otimismo fomentado ainda pela atmosfera bossanovista que emprestava ao ar um aparente tom de sofisticação e cosmopolitismo. Por outro lado, o Cinema Novo, o Teatro Oficina, o Teatro de Arena, e mesmo a literatura, dão mostras de que o futuro esbarrava em um horizonte de contradições não dissolvidas.

Assim é que Carlos Drummond de Andrade, com seu *Claro Enigma* (1951), parece situar de forma crítica a sua poesia no questionamento acerca do próprio sistema literário brasileiro. Alexandre Pilati (2009) afirma que *Claro Enigma* se insere em um contexto de acirramento da especialização do trabalho artístico, de resto aplicável à toda a Geração de 45, que problematiza a própria autonomia da poesia. Daí resulta o tom classicizante e hermético que denota um exagero da disciplina, que dialeticamente expõe o vazio que encaminha a arte à sua própria autonomia, encerrando um emperramento a que a poesia busca dar forma.

Dessa maneira, segundo Pilati, “a impossibilidade e o emperramento, formalizados pela poética drummondiana, são estruturações de um impasse que diz respeito ao próprio intelectual empenhado” (PILATI, 2009, p. 142). Diante disso, *Claro Enigma* não desponta como ruptura na poética drummondiana, antes demonstra uma inquietação social profunda que se mantém como princípio nuclear de seu projeto poético. No entanto, há um “aprofundamento de uma certa desilusão que já estava em sua poesia participante” (PILATI, 2009, p. 145).

De outro modo, a poesia de João Cabral de Melo Neto faz do formalismo uma das principais tônicas de sua produção. O extremo rigor e a busca pelo ideal de simetria da forma poética testemunham sintomas do contexto da Geração de 45. Assentado em uma poética da engenharia, marcada pela objetividade e pela contenção do sentimentalismo, o poeta se volta para o próprio signo, para a reflexão da própria composição, dando sinais de um esvaziamento da literatura em face de uma sociedade mergulhada na indústria cultural.

Segundo Homero Vizeu Araújo (1999), o poema de Cabral se autocritica e demonstra a autoconsciência do seu autor em um momento em que se anuncia o fim da supremacia da literatura como veículo de expressão e socialização. Com efeito, a poesia de Cabral se insere em um contexto marcado socialmente pela urbanização e industrialização e, noutro âmbito, pelo estabelecimento da indústria cultural, que intenta reduzir toda a sociedade a público consumidor.

Desse modo, a disposição veementemente crítica da poesia cabralina demonstra um problema que abrange a tradição literária e o sistema como um todo, o que, pensando na complexidade do sistema para Antonio Candido, reflete um debate em torno da vida social e cultural brasileira. Nas palavras do crítico:

A João Cabral de Melo Neto caberá a tarefa de criticar o próprio sistema literário e, eventualmente, o empenho do intelectual bem intencionado disposto a prover o Brasil de uma literatura à altura de nossas ambições de modernização. (ARAÚJO, 1999, p. 55)

Ainda assim, os dilemas de uma sociedade ainda trespessada pela iniquidade se impõem e fazem com que o dado referencial, a realidade socioeconômica, invada sua poesia dando forma a textos como *O cão sem plumas* (1950), *O rio* (1953) e *Morte e vida Severina* (1955), donde emerge o homem em luta contra a deglutição de um mundo de miséria e de espoliação.

No âmbito do romance, os dois nomes que despontam no seio da década de 1950 são, sem dúvida, Clarice Lispector e João Guimarães Rosa. Sobre os dois autores, afirma Antonio Candido:

Ora, em 1943 e 1946 apareceram dois escritores que retomaram o esforço de invenção da linguagem, coisa rara e perigosa, que quando dá certo eleva o perfil das literaturas: Clarice Lispector e João Guimarães Rosa. Para eles, o problema parecia consistir em obter um equilíbrio novo entre tema e palavra, de modo que a importância de ambos fosse igual. (CANDIDO, 1997, p. XVIII).

Clarice ingressa na literatura com *Perto do coração selvagem* (1943), romance que causa espanto ao “levar a nossa língua canhestra a domínios pouco explorados”, como afirmou o próprio Antonio Candido (1977), desconsertando toda a crítica literária brasileira com sua forma que beira o inclassificável. A sintomática contestação da linguagem literária presente em sua ficção, a representação de personagens inadaptadas que apontam para um mundo inautêntico que as despersonaliza, o desejo de tatear as consciências atormentadas promovem uma atmosfera renovadora, ao mesmo tempo em que impelem a crítica a rever também suas perspectivas. Olga de Sá diz que Clarice é “uma escritora fundamentalmente comprometida com o ser sob a linguagem; ou melhor, com a linguagem, espessura do ser” (SÁ, 1979, p. 19).

O texto clariceano de fato contesta a linguagem padronizada, o rotineiro movimento de representação do mundo exterior, as técnicas tradicionais, a narrativa referencial alicerçada nos acontecimentos. No entanto, embora a linguagem se situe no âmago de sua literatura, é ingênuo pensar em uma arte que se distancia de uma objetividade da vida real.

À aparente falta de nexo do texto, às frouxas relações estabelecidas no interior do romance correspondem a frouxidão das relações interpessoais contemporâneas, numa dissociação que remete à falta de ligações mais profundas na sociedade. Ao ritmo lento de sua narração contrapõe-se a velocidade da vida urbana, dando vida à solidão do homem em meio ao turbilhão que se processa no mundo exterior. Ainda assim, sobrepõe-se o problema da própria representação literária na ficção clariceana.

O narrador de *Um sopro de vida*, romance postumamente publicado em 1978, escreve:

Eu queria escrever um livro. Mas onde estão as palavras? Esgotaram-se os significados. Como surdos e mudos comunicamo-nos com as mãos. Eu queria que me dessem licença para eu escrever ao som harpejado e agreste da sucata da palavra. E prescindir de ser discursivo. Assim: poluição.

Escrevo ou não escrevo? (LISPECTOR, 1999, p. 14)

Se, conforme afirma Bastos (2011), a literatura, ao falar de si mesma, fala também do mundo, a fala do narrador clariceano funciona como espelho desse momento de questionamento da própria arte. Sintetiza todo o questionamento que se forja desde o seu romance de estreia, inscrito em um momento em que a literatura se vê fronteira com a indústria cultural e profundamente ligada à reificação do mundo da mercadoria, fato que se agudiza ainda mais em *A hora da estrela* (1977).

A linguagem fugidia, vacilante em sua capacidade de contornar os acontecimentos, o esgotamento dos significados remetem a uma espécie de esvaziamento da própria literatura. Há uma consciência do lugar problemático que a literatura ocupa naquele momento e do combate com a própria cultura de massa, que com ela mantém estreitas relações.

No mesmo contexto, surge João Guimarães Rosa, aureolado pela sua capacidade de inovação da linguagem e pela inventividade de sua narrativa. Se os contos de *Sagarana* (1946) e *Corpo de Baile* (1956) já demonstravam essas qualidades, é com o monumental *Grande Sertão: Veredas* (1956) que Rosa mostrará ainda mais a sua singularidade. Para Antonio Candido, o autor adentrava em uma “tendência tão perigosa quanto inevitável, o regionalismo, e procedia à sua explosão transfiguradora” (CANDIDO, 2006a, p. 250).

Operando sobre a forma regionalista, mas questionando-a por dentro, Guimarães Rosa foge ao realismo e ao pitoresco, fundando o seu sertão na esfera do universal, ressignificando o Brasil dos jagunços e cangaceiros. Candido assinala ainda que o mundo rústico do sertão, ainda existente e presente na realidade brasileira, se impõe à consciência do artista, e ignorá-lo seria artificioso.

De acordo com Willi Bolle, *Grande Sertão: Veredas* é a representação de uma nação dilacerada e a utopia da invenção de uma nova

linguagem, que se expressa pelo “dilaceramento do protagonista narrador e seu modo despedaçado de narrar”, funcionando como a forma artístico-científica através da qual o romance expressa a nação cindida. Desse modo, neles se encontra a “arqueologia do regime escravocrata, apoiada em um estratégico mapa das fazendas isoladas (...) a história de um país contada pela perspectiva da mão-de-obra” (BOLLE, 2004, p. 264).

Se a problemática de um país ainda fortemente agrário, marcado por sertões onde a violência e a brutalidade ainda persistem, não pode ser negada e exige seu lugar nas páginas da literatura dos anos de 1950, é preciso reformulá-la com uma linguagem que seja capaz de anunciar o novo, ainda quando a matéria que se apresenta é velha conhecida. A oralidade do homem do sertão, amalgamada aos neologismos e arcaísmos, em um deslocamento radical da sintaxe, soma-se a um universo tomado pelo místico, pela presença do diabo, pela herança pactária da literatura universal, dotando os jagunços de uma vida interior ainda mais rica e fecunda.

Dessa maneira, de Cabral a Guimarães Rosa, a literatura do decênio de 1950, debate-se sobre o problema da forma literária. Seja pela presença constante da metalinguagem, como questionamento da própria literatura, pela exploração de outros níveis de realidade, pela contestação do rotineiro e pela inovação na linguagem, os autores desse período se veem impelidos a experimentar em um cenário de incertezas.

Atento às transformações desse momento, Lúcio Cardoso não se furtará ao debate e tece suas críticas aos dois romancistas elencados acima. Em 21 de dez de 1956, Lúcio dedica toda a sua coluna do *Diário não íntimo*, no Suplemento *A noite*, às impressões de sua leitura de *Grande Sertão: Veredas*, que, segundo ele, parece “marcar de modo especial não só o ano de 56, mas a própria literatura brasileira” (CARDOSO, 2012, p. 683). A anotação elogiosa demonstra o impacto desse romance para o autor que, em uma bela paráfrase, afirma: “*Grande Sertão* é a minha neblina”.

Em seguida, Cardoso tece comentários sobre a grandeza da obra:

Seus grandes enigmas são enigmas de obra de arte. Não há tradução para eles. Crescem, existem, explodem, e são

acontecimentos verdadeiros e definitivos, numa linguagem única e isolada como uma ilha de poesia e de segredo em nossa literatura.

Seus enigmas não são enigmas: são circunstâncias excepcionais de criação. Saudemos o seu autor como figura ímpar em nossa literatura – grande poeta, grande rapsodo, grande romancista, grande homem a quem há muito desejávamos como mediador de águas para sempre separadas.” (CARDOSO, 2012, p. 683)

E finaliza a coluna afirmando que não se trata de um livro regional, uma vez que suas raízes se fundam na paixão e na morte, demonstrando uma quase aversão ao rótulo de que tanto tentou fugir no início de sua carreira literária.

Mas, se o contato inicial com *Grande Sertão: Veredas* foi marcado pelo arrebatamento, quatro anos depois, Lúcio parece rever em partes seu posicionamento. Em fevereiro de 1960, agora em seu *Diário*, ele anota que nós, brasileiros, não temos nenhum grande livro nacional para nos apoiar, que sentimos essa carência a cada instante. E que Guimarães Rosa, que poderia ser o indicado, “visto de longe surge-nos perdido pelo maneirismo. É como alguém a quem fosse incumbido tocar um hino, e que o complicasse tentando tocá-lo com mais instrumentos que o necessário” (CARDOSO, 2012, p. 479)<sup>22</sup>. A mesma linguagem cujos enigmas foram dignos de elogio ressoam agora como barroquismo desnecessário ao trato da matéria narrada.

No ano seguinte, por ocasião do lançamento de *A maçã no escuro* (1961), Lúcio registra em seu *Diário* uma entrada sobre Clarice Lispector, de quem era amigo próximo. Fala do novo romance, mas sua fala estende-se para uma análise da literatura clariceana de maneira mais ampla:

Em toda obra dessa grande escritora alguma coisa íntima está sempre queimando. (...) toda obra de Clarice Lispector é um longo, exaustivo e minucioso arrolamento de sensações. (...) Clarice devora-se a si mesma, procurando incorporar ao seu dom de descoberta, essa novidade na sensação. Não situa seres: arrola máquinas de sentir. Não há personagens: há maneiras de Clarice inventar. (...) Seus livros são muros

---

<sup>22</sup> Esse trecho de 1º de fevereiro de 1960 foi suprimido do *Diário Completo*, por isso nos valem da edição *Diários*, editada por Écio Macedo Ribeiro.

que circundam perpetuamente uma cidade indefesa – de fora, assistimos ao resplendor da sua cólera. Mas nesse mundo, o romancista não penetra: a cidade de Clarice, como esta maçã que brilha melhor se for no escuro, arde sozinha: dentro dela não há ninguém. (DC. p. 287-288)

Assim, o diário cardosiano faz-se arma crítica. Abre-se à reflexão sobre a literatura de seus pares, avalia o seu contexto, emite impressões. Mas, em última instância, a forma diário também simboliza o questionamento da linguagem literária que caracterizou o período. Para além do itinerário das emoções mortas, representa ele uma forma de elaboração e de lapidação da escrita.

Imerso em um contexto de inúmeras contradições estéticas, o diário surge como via de exploração da linguagem e de questionamento, pela sua própria forma, da literatura de seu tempo. Por isso mesmo o diário de Lúcio Cardoso ultrapassa o modelo de conformação desse tipo de gênero para constituir-se como partícipe da criação, conforme ele afirma: “Sem dúvida, o ideal como ‘diário’ não é um processo constante de autoanálise – convenhamos que nem sempre há dentro de nós grandes novidades, (...) e sim alguma coisa que participe da invenção. Gênero híbrido, a ser tentado” (DC, p. 86).

Desse modo, o autor faz uso desse diabólico prazer da confidência, impresso na matéria humana, para conectá-lo à sua escrita artística. Em suas páginas, a escrita de si mesmo vai sendo tecida com as palavras que, mais do que construir uma subjetividade inscrita na história e na cultura, vêm da literatura ou a ela procuram constantemente. Nele se faz presente uma voz que confessa o seu credo no poder da linguagem e que a torna algo necessário à própria vida: “Escrevo apenas porque em mim alguma coisa não quer morrer e grita pela sobrevivência” (DC, p. 60). Daí a recusa aos detalhes, à descrição empedernida, ao arrolamento de acontecimentos que se acumulam no volume de um dia. Nesse sentido é que afirma: “Não são os acontecimentos que fazem um diário, mas a ausência deles.” (DC p. 60-1), frase que se repete páginas a diante em outras anotações.

Além disso, algumas das marcas mais significativas do diário, como a fragmentação, a descontinuidade – ainda que o eixo da própria vida

seja o condutor –, a liberdade das anotações, concorrem para o exercício laboral de uma escrita literária que se perfaz a todo instante. Ao longo do diário, Lúcio insere trechos de textos que coleta das leituras, faz exercícios críticos, transcreve cartas (ou trechos de algumas), experimenta passagens líricas, faz confissões etc. A pluralidade que sua escrita diarística comporta parece testemunhar desde o fim dos anos de 1940 a confecção da *Crônica da Casa Assassinada*, romance em que uma dezena de narradores alternam-se sob diferentes gêneros (carta, livro de memórias, confissão, diário etc.) para legar ao leitor os fragmentos de uma história inteira recomposta no ato da leitura. É sob esse prisma que o *Diário* ganha ainda mais importância.

Compreendendo, portanto, o diário cardosiano como escrita da crise – do homem, do escritor e da própria literatura, é possível repassá-lo contornando os principais fios que costuram o seu bordado. Sendo ele, inclusive pela própria forma, testemunha de um questionamento acerca dos rumos do próprio sistema literário, os temas, os recursos e procedimentos que utiliza e que a ele dão vida, devem ser analisados no sentido de ampliar o retrato desse autor e de sua obra, como se pretende a seguir.

**3**

***EM BUSCA DA UNIDADE PERDIDA:  
O DIÁRIO COMO AUTOCONSCIÊNCIA***

**EM BUSCA DA UNIDADE PERDIDA:  
O DIÁRIO COMO AUTOCONSCIÊNCIA**

A proposta deste capítulo é ler o *Diário* de Lúcio Cardoso a partir de dois aspectos. Trata-se de compreendê-lo como importante espaço de debate sobre as relações tecidas entre o autor e a gênese de sua ficção. Disso resulta um núcleo de experiências partilhadas que atam o criador à sua criação. Investiga-se também, pela via da religiosidade, as marcas dessa ligação. Além disso, no *Diário* o autor discute a própria obra e o papel da literatura em seu momento histórico, fazendo-se, portanto, terreno de autoconsciência.

Essa autoconsciência advém do gesto de problematizar o fazer literário, compreendendo por esse processo as limitações de sua escrita, bem como as potencialidades da literatura em um contexto em que ela ocupa papel ambivalente. Nesse sentido, a opção pelo gênero diário no conjunto da obra de Lúcio Cardoso já traz emblematicamente o princípio problematizador, ao constituir-se como questionamento dos modelos literários.

Noutras palavras, se compreendermos o *Diário Completo* do autor para além das frivolidades e do registro frugal do seu cotidiano, alçando-o ao *status* de projeto estético, é a própria literatura cardosiana que se põe em destaque. O *Diário* assume a forma literária, mas trata-se de uma forma que desnuda o seu inacabamento. Expõe lacunas e falhas como quem tenta demonstrar o preço e o custo da escrita. Ele recusa o lugar secundário de aporte para a obra principal do autor e configura-se como obra em si.

A opção pela estrutura diarística, portanto, funciona como primeiro questionamento dos limites da linguagem literária do seu tempo. Em um momento em que o discurso literário é marcado por um franco questionamento diante da presença maciça da indústria cultural, o que se estende para o entendimento da arte em geral, a escrita do diário é o emblema de uma (re)construção da própria linguagem.

Walter Benjamin, analisando o período que se estende do fim do século XIX às primeiras décadas do século XX, já apontava para a problemática cena da reprodutibilidade da obra de arte. O estudo benjaminiano (1955)<sup>23</sup>, que seria ainda mais delineado anos depois por Adorno e Horkheimer (1947), no tocante ao ensaio sobre a Indústria Cultural, destaca a perda da “aura” da arte, signo de sua singularidade, em um contexto de avanços técnicos que esbarram na ameaça à autenticidade da própria obra de arte.

Benjamin demarca o processo em que a arte, alçada a objeto de consumo, tem o seu “aqui e agora” negado, invisibilizando o conteúdo histórico e cultural como acúmulo de uma sociedade. As transformações imputadas pelo desenvolvimento do capital invadem todos os campos das relações humanas, transformam as práticas socioculturais, das quais a arte faz parte, o que forçosamente a encaminha para um processo de agudização de suas fronteiras.

Se a cultura do consumo propiciada pelos avanços do capitalismo se torna pauta no século XX, a arte precisa demarcar o seu território ou render-se ao mundo da mercadoria. Os limites entre uma alternativa e outra são mesmo problemáticos e muitas vezes até invisíveis. A literatura, enquanto instituição que desde há muito vive a condição paradoxal de representar o mundo das contradições ao mesmo tempo em que o questiona, no Brasil pós-45 assume diferentes formas de enfrentamento dessa questão.

O retorno ao sertão rosiano, que denuncia a permanência de estruturas arcaicas; a agônica relação dos homens com a cidade e com a própria modernidade nos textos clariceanos; o esgarçamento do absurdo no realismo fantástico de Murilo Rubião representam caminhos de embate com esse cenário. O preço do progresso é tematizado de diferentes formas, atestando uma realidade problemática. Além disso, a literatura volta-se ainda mais para si mesma. Questiona-se, divisa seus muros, expõe seus processos de criação, desnuda a posição conflitante do escritor.

---

<sup>23</sup> Trata-se do ensaio “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, cujo texto Benjamin começou a escrever em 1936, mas somente seria publicado em 1955. Aqui nos valem da edição de 1994, da editora Brasiliense, conforme referências bibliográficas.

Desse modo, o *Diário* de Lúcio Cardoso traz em si também o peso desse momento. Nele, o binômio literatura e vida expõe o desejo de experimentação e a tentativa de dar forma ao espaço-tempo que o constitui. A realidade objetiva fragmentada, portanto, ganha a forma fragmentada do diário. Expõe o processo de criação ao mesmo tempo em que se oferece como produto criado pelo escritor. Instaura um mundo esfacelado e, para tanto, transforma o autor em testemunha primeira da ruína da sociedade que lhe engendra. Questiona os liames dos gêneros literários pela sua hibridização estruturante.

Assim, o *Diário* abriga inúmeros momentos de reflexão, ora deliberados, ora disfarçados, em que a literatura é posta no centro da discussão como meio de abrir as frestas do pensamento para o debate acerca do contexto histórico e social. Portanto, questiona-se a literatura para questionar o mundo que a forja. Sendo a literatura uma instituição social, o olhar que se volta para ela é também uma mirada sobre um panorama maior e mais profundo, o do mundo dos homens. Ao mesmo tempo, ele dispõe de elementos que ampliam a leitura da relação entre o escritor e a sua própria ficção, promovendo o diálogo entre os temas e recursos que transitam de um ao outro na composição do todo cardosiano.

### **3.1. O DIÁRIO COMO NÚCLEO DE EXPERIÊNCIAS COMUNS ENTRE AUTOR E PERSONAGENS**

O *Diário* do autor de *Maleita*, como de resto todo diário de escritor, não se concebe apartado da discussão de sua própria escritura. Mas, para além de um discurso metalinguístico, que pode resvalar em um esvaziamento tautológico, o *Diário* expande-se por remeter à literatura ao mesmo tempo em que se debate com ela (e contra ela) para dar-lhe uma forma. Isso significa dizer que o autor faz da linguagem um espelho do seu processo criativo, mas um espelho deformado, um espelho estilhaçado, cuja missão primordial é juntar os cacos para garantir uma unidade possível. Por isso mesmo trata-se de uma linguagem vacilante, ambivalente.

Em suas páginas, a escrita irrompe ora como um ato banal de frivolidade vaidosa ora como necessidade visceral. Predominam no entanto os momentos em que ela é uma ação tocada constantemente pelo sofrimento e pela dificuldade de realização plena. Nas primeiras páginas afirma: “Nada quis e nada quero: escrevo apenas porque o sol é bom e porque me sinto desamparado nesta enorme manhã de pureza e euforia” (DC, p. 6). Algumas páginas adiante, o tom é bem distinto:

Escrevo – e minha mão segue quase automaticamente as linhas do papel. Escrevo – e meu coração pulsa. Por que escrevo? Infindável é o numero de vezes que já fiz a mesma pergunta e sempre encontrei a mesma resposta. Escrevo apenas porque em mim alguma coisa 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 morrer agora. E depois, é inútil procurar razões, sou feito com estes braços, estas mãos, estes olhos – e assim sendo, todo cheio de vozes que só sabem se exprimir através das vias brancas do papel, só consigo vislumbrar a minha realidade através da informe projeção deste mundo confuso que me habita. 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. (DC, p.60)

Entre o sujeito que nada quer e o sujeito que escreve para não morrer, um abismo imediato se afigura. Mas só aparentemente. Há aí um processo de fingimento que delinea a modulação entre uma e outra passagem. Embora afirme inicialmente que escreve apenas porque o sol é bom, a aparente despretensão é posta ao lado do desamparo, antitética em relação à pureza e à euforia da manhã ensolarada. Do mesmo modo, a escrita aparentemente mecânica, de uma mão que segue automaticamente, dá forma ao texto que brota de um coração que pulsa e que pede socorro em face da solidão e da ameaça de morte.

A expressividade que cria uma sintaxe emocionada no segundo trecho, repleta de reticências, interrogações, travessões, sobreposição de sentenças, encarna o contraditório jogo entre o automatismo da mão que

escreve e a pulsação do coração que dita a escrita que dribla a morte. Direcionado a um ouvido anônimo, situado no futuro do tempo, dirige-se a si mesmo, projetando-se também nesse outro. O registro do diário, que conta algo do passado, eterniza um presente agônico, o “morrer agora” que é a própria experiência do viver.

O que o mobiliza é a pergunta constante, que se faz presença ao longo de todo o diário: “Por que escrevo?”. Essa interrogação, embora se ligue imediatamente à escritura do diário, revela-se fundadora de um questionamento maior, relativa à toda produção literária do período. Por que fazer literatura? A resposta parte do indivíduo mas encaminha-se ao coletivo. Escreve-se pela necessidade de sobreviver, mas também pela necessidade de ser ouvido. Para lidar com a angústia da morte, mas também para fugir à solidão. Escreve-se por uma necessidade do corpo físico – “estes braços, estas mãos, estes olhos”, mas porque somos feitos de linguagem, porque o corpo ganha outra vida no branco do papel.

Essa agônica condição do escritor, desejoso de comunicar ao outro algo que, simultaneamente, habita o seu mundo particular, mas que é recolhido e vivenciado na/da mesma realidade objetiva dos demais, impõe-se como desconforto. Assim, a literatura não opera como consolo ou como bálsamo, é antes ferida aberta, fuga da morte. Mas é ela que aponta para uma inteireza, para um retrato mais completo da “informe projeção desse mundo confuso”. Escrever contra a morte é, portanto, dar uma forma para a realidade, não raro desprovida de nexos. É narrar as horas do fim ao mesmo tempo em que inaugura uma outra forma de vida.

Aí reside também um esforço, por parte do escritor, de fugir da atmosfera de mistificação. A realidade da escrita, tal como se afigura no excerto, pode se trair e descambar para o território do inefável. O mundo tingido pela morte e pela solidão pode facilmente diluir-se num jogo narrativo de um eu que se esbate contra si mesmo entre entes fantasmiais. O limite, no entanto, parece estar na crença da palavra como ordenadora do caos. É ela que conecta a subjetividade gritante do *eu* que fala a um *tu* a quem se dirige. É flagrante o desejo de irromper o solilóquio, desejo que tende a tornar mais palpável a angústia do sujeito que tenta se encaminhar em direção ao outro.

No *Diário*, Lúcio Cardoso insere uma “Carta escrita a um frade e que nunca foi enviada”. Embora apareça sem data, a posição no texto e as referências parecem remeter a fatos próximos às entradas datadas de janeiro de 1951. Nessa missiva, o autor se dirige ao frei, que conhecera por intermédio de sua irmã, Maria Helena Cardoso. Trata-se de uma longa carta, na qual o autor fala de suas dificuldades financeiras, de sua inadaptação em relação à vida prática, de seus conflitos de ordem religiosa.

Dela destacam-se principalmente os comentários que tece acerca de suas personagens e da sua concepção de literatura. Ao tratar das “tristes almas obscuras” que inventa, o autor diz que “talvez não sejam nem mesmo esteticamente acabadas, mas, ainda assim, essas figuras desajeitadas é que me fariam ver, através de tão áridos caminhos, a verdade parcial ou total para que Deus me reserva” (DC, p. 137). Nesse sentido, assume a incompletude e mesmo a falha como aproveitamento estético. Aqui há um autor que, no decorrer dos anos, amargou duras críticas em torno de suas personagens e de suas histórias, muitas vezes tomadas como inconsistentes e por demais voláteis (cf. MILLIET, 1944; LINS, 1963). E acrescenta:

O romancista é um ser voltado para o mundo, para as paixões do mundo, para a história dos sentimentos e do destino dos seres. Calar aquela parte dentro de mim, tornar-me simples espectador, seria a solução, mas a força que me obriga a estar constantemente presente a essas crises e tormentas alheias, também me trai e me imiscui na correnteza geral. 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. (DC, p. 137)

Lúcio Cardoso, nesse fragmento, demonstra a íntima relação entre o criador e os entes criados na ficção. O romancista é, segundo sua visão, um homem imiscuído na correnteza geral que flui de sua pena. A proximidade entre a sua biografia e os tormentos das personagens a que dá vida faz com que se estabeleça um núcleo de vivências partilhadas na singularidade da escrita literária. Por isso mesmo, afirma no *Diário*: “Há dias em que me sinto um personagem – e não eu mesmo. (...) Só encontro de

autenticamente meu a obstinação com que levo esse ser imaginado a costear todas as rampas do precipício.” (DC, p. 204).

Desse modo, o *Diário* revela que a literatura cardosiana nasce de um núcleo de experiências comuns entre o autor e a suas personagens. A necessidade de costear os precipícios, de bordejar os limites da experiência, irmanam criador e criaturas. Se é certo que a paixão do romancista é análoga a dos entes por ele invencionados, é possível perceber em ambos as teias que os enredam. Em sua obra as personagens vivem os limites da experiência humana, em luta constante contra as amarras que os prendem num desvão de emoções frustradas, tão achegadas aos dilemas expostos pelo escritor nos cadernos da intimidade.

Assim é que a inquietação existencial de Geraldo, um dos protagonistas de *Salgueiro* (1935), em sua ânsia de buscar em Deus o caminho para sua identidade e para sua liberdade, aproximam-se da luta do próprio autor, que faz da sua experiência religiosa uma forma de compreensão de sua humana matéria: “(...) Eu não posso deixar de acreditar em Deus – é Deus para mim uma necessidade mais forte do que a minha existência” (DC, p. 249). A fuga de Geraldo de um inferno existencial resvala na fuga do homem Lúcio Cardoso em face da realidade que lhe parece aniquiladora e para quem a religião se torna caminho de enfrentamento desse real.

Da mesma forma como as lutas internas de Madalena e de Pedro, em *A luz no subsolo* (1936), envoltos em uma bruma de maldição e mistério transcendem o âmbito da ficção para encontrar no próprio autor o emblema de uma existência acossada pelo mal e pela sombra da morte.

O clima de opressão, de pesadelo, de loucura, conforme Mário Carelli (1988), invade as páginas do livro sob a forma de uma “estrutura romanesca caótica, em que o leitor tem de recompor a trama dos acontecimentos, reconstruir os fragmentos de histórias para desmascarar os diversos protagonistas que incessantemente ocultam seus rostos” (CARELLI, 1988, p. 164). Procedimento análogo ao do leitor diante do *Diário Completo*, que precisa recompor os fragmentos para moldar o retrato de um sujeito que,

mesmo diante de uma escrita íntima, revela-se misterioso e a todo tempo (dis)simulado pela escrita.

O núcleo de experiências vincado entre o autor e *A luz no subsolo* também se mostra na escolha do espaço em que o entreccho se desenvolve. Curvelo é a cidade escolhida entre os cenários do romance. A mesma cidade onde nascera o escritor. Volta a ela, na ficção, para povoá-la com todos os males que se consomem no romance. Reitera-se pela escolha da cidade o tom de enclausuramento que domina suas memórias de Minas Gerais – “as paisagens sempre desoladas” (DC, p. 130), “Minas, esse espinho que não consigo arrancar do meu coração” (DC, p. 293).

Também a insatisfação de Ida, protagonista da novela *Mãos Vazias* (1938), que se vê, pela morte do filho e pelo adultério, a um só tempo liberta e prisioneira, ecoa no próprio Lúcio Cardoso. Livre da vida mediana que levava como mãe e como esposa, prisioneira de uma vida precária em um vilarejo provinciano, as paixões de Ida transbordam e desejam uma expansão que aquele modo de vida não suporta. Diante disso, ela prefere a morte. O suicídio se transforma em signo da transgressão em face da pequenez do mundo que consegue divisar. O rio, que corre no fundo do quintal e para quem se entrega à morte, representa a fluidez que se opõe à imobilidade da família, da casa, dos vizinhos, do vilarejo.

Há aí também o signo de uma insurreição contra valores e princípios que marcaram a trajetória do autor. A sombra do patriarcado e do conservadorismo mineiros, inconciliáveis com o que Lúcio ansiava para si, implicam na morte da protagonista, símbolo de um combate que se instaura entre o autor e suas origens, e que ganha outras formulações ao longo de sua atividade literária posterior.

Em *O desconhecido*, novela publicada em 1940, o protagonista, dotado de um mal secreto, somatizado simbolicamente como uma doença do coração, é um sujeito solitário que tenta reconstruir sua vida. Em busca de emprego numa velha fazenda, a personagem é batizada arbitrariamente pela proprietária, uma velha de descrição aristocrática, como José Roberto, nome

de um antigo empregado da fazenda que fora encontrado morto há pouco tempo.

Desse modo, o desconhecido assume uma nova identidade na tentativa de negar o seu próprio passado. Vivendo como capataz na fazenda longínqua de Cata-ventos, tenta recomeçar sua história, como se iniciasse do zero. José Roberto é um sujeito de uma solidão lacerante. Sofre as humilhações da patroa, a perseguição de Miguel, o cocheiro de caráter demoníaco, que mantinha secretas relações com a dona da fazenda, mas reconhece em Paulo, outro empregado, uma alma aproximada.

Entre eles, José Roberto e Paulo, se dá um rápido sentimento de cumplicidade e a intimidade se instaura. A relação de aparente amizade não é capaz de silenciar o profundo desejo que José Roberto sente pelo amigo:

Que tumulto era aquele que parecia romper as camadas mais espessas da sua consciência, crescer com o ímpeto indomável de uma onda febril, onde o desejo se misturava ao remorso? Uma força obscura estava prestes a desencadear-se no seu ser; ele sabia que necessitava de toda a sua vontade para retê-la, antes que ela o lançasse impotente na mais perigosa das voragens. (OD, p. 44)

Diante da impossibilidade de revelar e de viver esse estranho (e secreto) desejo, José Roberto é possuído por um “ódio selvagem”, misto de ciúme, de culpa e de loucura, e mata o companheiro com golpes de enxada, numa explosão de fúria, como quem tenta matar no outro algo que deseja extinguir dentro de si: “E, sem mais saber realmente o que fazia, dominado por aquela onda vermelha que lhe afogava a alma, continuou a desferir golpes, até que, exausto, ouviu o corpo tombar pesadamente” (OD, p. 161).

A personagem José Roberto é o homossexual desprezado (inclusive por si mesmo), daí a condição de “doente” e os conflitos que o levam à loucura de um ato tão violento. “Jamais seria como os outros”, diz o narrador em determinado momento, acentuando a condição problemática, o que justifica o seu desejo permanente de negar o passado.

Trata-se de um ente ficcional que leva ao extremo uma série de sentimentos dispostos em outros termos no *Diário* do seu autor, sublinhando o seu tormentoso itinerário afetivo-sexual: “Ah, meus venenos, como são mais extensos e mais fundos do que suponho. Ah, como custa me ver livre de mil pequenas fraquezas (...) que me subjugam e me reduzem a um desesperado estado de revolta e de impossibilidade!” (DC, p. 56). Em suas páginas da intimidade ressurgem a temática das relações amorosas tingida pela atmosfera de morte. Diz dos amores onde tantas vezes viu “fulgurar a luz crua da destruição” (DC, p. 169). E sintomaticamente registra: “É impossível haver amor onde não entrem parcelas enlutadas de morte” (DC, p. 47).

Nessa trama de mapeamento do núcleo de experiências partilhadas pelo autor e pelas suas personagens, destaca-se também Sílvio, a personagem do romance *Dias Perdidos* (1943). A lacunar relação de Sílvio com a figura paterna, mas também com a mãe, as descobertas que empreende ao longo de uma vida – do nascimento à vida adulta, encontram eco na história particular de Cardoso.

Romance de clara inclinação autobiográfica, *Dias Perdidos* narra a trajetória da personagem Sílvio, em três partes, “correspondentes aos três grandes períodos da vida de Sílvio: 1. Nascimento e infância; 2. Adolescência até a morte do pai; 3. Fase adulta” (CARELLI, 1988, p. 169). A figura do pai ausente retorna em forma de narrativa, levando-nos novamente à relação com *Maleita*, no tom confessional do texto, que destaca a problemática relação da personagem com a figura paterna. A forte dimensão autobiográfica legendada sob a relação pai-filho, leva-nos aos escritos de Maria Helena Cardoso, irmã do escritor, que, em 1974, em *Por onde andou meu coração*, registra:

A única nota dissonante naquele dia era a ausência de papai. (...) Que pessoa esquisita, nunca assistira a nenhum ato importante em casa. Não vira um só filho nascer ou batizar e, numa ocasião, passou tanto tempo fora que, quando voltou, a filha, nascida em sua ausência, já contava dois anos de idade. (...) Que homem estranho aquele, parecendo que não gostava dos seus. (...) Para nós, a

ausência de papai não tinha nenhuma importância. Nunca estava em casa e, portanto, não era de se admirar. (CARDOSO, M. H. 1974, p. 213)

A ausência do pai, registrada no livro de memórias de Maria Helena, está impressa no romance de Cardoso na personagem de Jaques, o pai, que abandona a mulher, Clara, e o filho ainda bebê, em busca de aventuras e projetos pessoais, e retorna, anos depois, doente, quando Sílvio já é um adolescente. Jaques se vê em um ambiente hostil em que figura como um estranho, um estrangeiro. É notável que a personagem do pai apresenta o mesmo caráter empreendedor e aventureiro do herói de *Maleita*. Vê-se agora, no entanto, uma nova dimensão na representação do fracasso. Em *Dias Perdidos*, lê-se:

Não se tratava somente de um homem envelhecido, mas de alguém que tivera tudo nas mãos da vida, que fora amado e respeitado, que marcara fundamente o sulco da sua passagem pelo mundo, que experimentara de todos os prazeres e que de repente se achara só, depois de ter perdido tudo. (DP, p. 162)<sup>24</sup>

Percebe-se ao longo do romance, a figura, agora decadente, de Jaques, reduzida ao “destrução de uma existência naufragada” (DP, p. 209), configurando a imagem do “fracassado trágico”, uma espécie de oposto complementar do “fracassado heroico” de *Maleita*, como afirmou Pessoa:

As duas figuras paternas, a heroica e a trágica, convivem em toda obra do escritor, ressaltando-se, entretanto, que o ponto em comum que une as duas é o fracasso, e sempre as figuras paternas de Lúcio carregarão nos ombros, como uma maldição, o sinal dos perdedores, como uma marca de Caim nunca vencida. (PESSOA, 1998, p. 52)

O entremear dos “dois discursos diversos, o memorialístico e o ficcional” (PESSOA, 1998, p. 57) é, pois, uma marca significativa do labor

---

<sup>24</sup> A edição de *Dias Perdidos* (DP) utilizada neste trabalho é a da Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 2006.

artístico de Cardoso, que, mais tarde, o fará também sob a forma de diário, mas também compõe o núcleo estruturante de seu romance magistral *Crônica da casa assassinada* (1959). Além disso, *Dias Perdidos* é narrativa ambientada em Vila Velha, cidade ficcional cardosiana, situada na Zona da Mata mineira, próxima a Ubá, que servirá de mais tarde cenário também para a *Crônica* e para *O Viajante* (1973).

Considerado por Sérgio Milliet “um romance forte e corajoso”, mas “extremamente desigual”, que, apesar de iniciar de forma muito coerente e bem sinalizada, apresentava “um fim apressado e confuso”. Nesse romance, segundo o crítico, Lúcio continuava a “descer ao fundo das almas (...) e a pesquisar-lhes a psicologia através de um estudo minucioso de suas contingências, de todos os fatores que o envolveram e os condicionaram” (MILLIET, 1944, p. 286-287).

José Eduardo Marco Pessoa diz ainda que *Dias Perdidos* é, para o seu autor, um livro de confissão e libertação em relação à representação paterna. Nesse cruzamento ficcional entre a figura do pai e a palavra do filho, Lúcio finalmente “poderá dizer, sem meios tons, tudo aquilo que havia escondido, sepultado dentro de si: todas as queixas, todas as recriminações, todos os rancores e, finalmente, como em um ritual de passagem, perdoá-lo” (PESSOA, 1998, p. 60).

A dialética presença/ausência do pai não se findará com *Maleita* e com *Dias Perdidos*. É ela novamente a base temática da novela que Lúcio publica no ano seguinte, *Inácio* (1944). Primeira de uma trilogia inacabada<sup>25</sup>, a novela traz como protagonista e narrador Rogério Palma, um jovem de 19 anos, de saúde frágil e morador de um quarto de pensão barata no centro do Rio de Janeiro. Inaugura também ela as narrativas de Lúcio situadas no submundo da cidade, com especial ênfase na Lapa e arredores, com seus tipos marginais, vivendo toda sorte de vícios, jogatinas, prostituições e perdições, compondo o *bas-fond* do Rio de Janeiro dos anos de 1940.

---

<sup>25</sup> Conforme já dito, junto com *O Enfeitado* (1954) e *Baltazar*, novela inconclusa e somente publicada em 2002 pela Civilização Brasileira, *Inácio* compõe o projeto da trilogia *O mundo sem Deus*.

Depois de dez anos, desde o lançamento de *Maleita*, Lúcio Cardoso opta novamente pela narração em 1ª pessoa, para dar cabo da novela em que Rogério, depois de passar dias acamado por conta de uma pneumonia, acorda melhor, anunciando “tempos novos”. Volteando por entre cabarés da Lapa, Rogério encontra-se com a prostituta Violeta, a quem confia suas ideias acerca desses “tempos novos”. Trata-se do desejo de “ser alegre, não de maneira comum, mas espantosa e definitivamente alegre, soberanamente alegre” (IN, p. 28), como forma de se sobrelevar à mediocridade que enxerga nos outros.

A narrativa dinâmica e de ritmo ágil, faz com que uma série de fatos se desenrolem com certa velocidade, trazendo a cada capítulo um fato novo para a montagem do mosaico que reconstitui a história do narrador. Sendo assim, de volta ao pensionato, Rogério se depara com Lucas Trindade pela primeira vez. Lucas fora o pivô da separação entre Stela e Inácio, os pais de Rogério. Abandonado pelos dois, torna-se um rapaz sem vínculos familiares. É Lucas quem o leva para ver o cadáver de Stela, que se tornara uma prostituta decadente depois da separação de Inácio.

Esse encontro serve como gatilho para que Rogério dê prosseguimento à busca por Inácio, por quem mantém um sentimento misto de admiração e profunda repulsa. Rogério deambula pelos bares da Lapa em busca do pai e, quando o encontra finalmente, reconhece a “fisionomia que jamais envelhece, com o mesmo olhar e a mesma cara de boneca” (IN, p. 87). A imagem de Inácio, uma espécie de boneco de cera assume pelo menos dois caminhos de reflexão. Há naquele *bon vivant* um misto de pactário, algo de diabólico que se imprime na sua face sempre jovem, e de ídolo. Mas também serve como signo da imprecisão de seus sentimentos, escamoteados sob o semblante de boneca.

O encontro com o pai, longe de representar um final feliz, desencadeia uma série de novas dúvidas e conflitos em torno da identidade de Rogério, que se vê dividido entre versões muito distintas de uma mesma história. Entretanto, a convivência com Inácio vai se tornando cada vez mais nefasta, o que o encaminha ao crime e à loucura.

Nesse mundo habitado por prostitutas, assassinos, seres embriagados e noturnos, Rogério, “farto de vegetar como um pequeno animal obscuro e humilde”, vê-se aproximado de Inácio, o pai ausente, inclusive pelo riso que os domina a todo instante. Diz o narrador: “Comecei a rir e senti de repente que era preciso rir de tudo, mas rir com superioridade, com elegância, um riso de forçado que não compactua com o meio” (IN, p. 29). E, depois, sobre o riso de Inácio, afirma: “O que me agrada na sua pessoa é essa capacidade de rir, não de rir ao lado como um simples espectador (...), mas rir com crueldade e consciência, rir até o último dia, até o dia do Juízo Final” (IN, p. 112).

Em seu *Diário*, sobre o riso, Lúcio Cardoso registra:

Escutando as risadas descomunais de alguns companheiros de trabalho, que se divertem enchendo a noite de urros, pergunto a mim mesmo o que é o riso. Bergson definiu-o num pequeno livro magistral. E eu, sem pretender entrar na sua metafísica, acho apenas que é a explosão de um ser recôndito e monstruoso, uma pura vitória do “outro” que irracionalmente nos habita. Não somos nós, não é a consciência que dita aquele ruído – ao contrário, esquecemos tudo, entregamo-nos a uma noite inesperada e violenta, transmitindo através desse cascatear absurdo, a voz de alguém que ordinariamente o espírito domina. (DC, p. 22)

Se, para Bergson (2004), o riso tem significado e alcance sociais, para Lúcio Cardoso é algo do âmbito do irracional. Mas para ambos, o riso é concernente a certa inadaptação particular do sujeito em relação à sociedade. Para os dois, há no riso algo de insensibilidade e indiferença. Bergson chega mesmo a afirmar que o riso traz em si a ausência da benevolência, compondo uma espécie de trote social, “sempre um pouco humilhante para quem é seu objeto” (BERGSON, 2004, p. 101). Não à toa, Rogério diz em diálogo com Inácio: “Se pudesse, você atearia fogo ao mundo para poder rir melhor” (IN, p. 112). E ainda: “Sim, Inácio ria, mas ria porque realmente toda a sua alma estava devorada pelo ódio, ria porque nele tudo estava morto. Só um grande vazio permitiria que o riso soasse de modo tão poderoso” (IN, p. 145).

Desse modo, a reflexão inscrita no *Diário* reitera o caráter do riso como signo do desequilíbrio das personagens da novela. O riso desbragado de Inácio, como o de Rogério Palma, corroboram a atmosfera de algo do âmbito do monstruoso, da possessão, como ruptura de um ser desconhecido e irracional que habita os homens. Trata-se de um riso que se faz “perpétuo escárnio no seu desafio a Deus” (IN, p. 145). Sintomaticamente, a cena final retrata o momento em que Rogério rompe com o pai Inácio e enlouquece, cena coroada pelo ataque de riso, desencadeador da insanidade:

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 nervosamente 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. (IN. P. 147)

A leitura do *Diário* e da ficção de Lúcio Cardoso como um todo revela o que chamamos aqui de um núcleo de experiências partilhadas. Do memorialismo à ficção, a coerência da obra do autor se faz visível nos temas e na linguagem empreendida para dar corpo à escrita que atesta a todo momento a presença marcante de suas vivências. É no *Diário* que ele sintetiza:

Literatura para mim não é fábula, mas uma condição de vida. Poderia conversar, e facilmente, sobre aquilo que fosse exterior, mas jamais com naturalidade suficiente sobre aquilo que reveste o meu íntimo, e é o tônus do sangue que me percorre sem descanso as veias (DC, p. 283).

O núcleo de experiências não se encerra nos romances e novelas aqui citados. A *Crônica da Casa Assassina* e *O Viajante*, representam o mesmo processo de partilha do universo individual do autor, figurados sob a forma de um projeto que mantém a coerência temática e

estilística da obra. O *Diário* de Lúcio Cardoso servirá novamente de mapa para percorrer o itinerário desse projeto.

### **3.2. A AUTOCONSCIÊNCIA DO ESCRITOR**

Em seu estudo *Condições e limites da autobiografia* (1991), Georges Gusdorf assinala que, ao recontar a vida sob a forma de um texto autobiográfico, “la recapitulación de las etapas de la existencia, de los paisajes y de los encuentros, me obliga a situar lo que yo soy en la perspectiva de lo que he sido” (GUSDORF, 1991, p. 13). Sendo assim, a composição de uma autobiografia – ou de textos que a ela se avizinham, conjuga a unidade pessoal e a essência do ser em busca de uma inteligibilidade que se dá como testemunho.

Aí reside um dos aspectos essenciais dos estudos de Gusdorf: o fato de que, de acordo com ele, a autobiografia é uma segunda leitura da experiência vivida, e, portanto, mais verdadeira, pois a ela se acrescenta a consciência do vivido. Segundo o crítico, a imediatez da vida que nos envolve sempre oferece uma visão parcial e problemática do vivido, impedindo-nos de ver o todo. Cumpre, portanto, à memória o papel de fornecer uma perspectiva capaz de considerar as complexidades de dada vivência no tempo e no espaço. Não se trata, no entanto, de considerar a memória como repetição ou como um quadro totalizante no qual o passado se espelha diante do sujeito. Gusdorf (1991) afirma que recapitular o passado é recapitular a experiência, que se altera e se modifica, mas que ganha uma relevância para estabelecer-se além do tempo.

O crítico afirma ainda que contar a vida é buscar-se através da história, como uma espécie de prestação de contas do sujeito consigo mesmo diante da angústia de envelhecer; é passar a vida a limpo, fazer um balanço, no encalço de responder a si mesmo se a sua trajetória fracassou. Deste modo, tratar-se-ia sempre de uma “salvação pessoal”, pois narrando é possível dar sentido aos acontecimentos, aos fatos, aos episódios que compõem a tessitura de uma vida (cf. GUSDORF, 1991, p. 14).

O trabalho de dar sentido ao vivido pela via da narração impõe, deste modo, ao escritor uma série de estratagemas, isto é, a seleção dos fatos, os esquecimentos, as lacunas, as deformações ou recriações são ardis de que se vale o homem ante a sua própria imagem. Forjam-se como necessidades da escrita e de recomposição desta inteireza feita de memórias e recordações.

Por isso mesmo, afirma o crítico: “la autobiografía no es la simple recapitulación del pasado; es la tarea, y el drama, de un ser que, en un cierto momento de su historia, se esfuerza en parecerse a su parecido. La reflexión sobre la existencia pasada constituye una nueva apuesta.” (GUSDORF, 1991, p. 15). A autobiografia prescinde da precisão rigorosa dos acontecimentos, uma vez que a verdade do homem que escreve a si mesmo sobrepõe-se à verdade dos fatos. Assim sendo, a vida escrita configura-se como metonímia da vida experimentada na realidade objetiva. A autobiografia é, pois, uma parte do todo com a pretensão de refletir o conjunto das experiências.

Como segunda leitura, acrescida da consciência do vivido é que o *Diário* de Lúcio Cardoso assume sua autoconsciência. Nas páginas da intimidade, o escritor volta inúmeras vezes a sua escrita para a problematização da literatura, propondo um gesto de autorreflexão. As estratégias utilizadas pelo autor ao longo do *Diário* são diversas. Por elas se pode chegar a um terreno fértil de entradas cujo conteúdo se faz mote para o debate acerca da literatura.

Uma das estratégias adotadas pelo autor é falar do outro para falar de si mesmo. Em junho de 1950, o autor comenta o fim da leitura do *Journal* de André Gide:

Curioso, ele [André Gide] parece preocupado com os julgamentos a sua obra e defende-se continuamente de alguém invisível que o acusa de um *échec* – aqui e ali alega que suas páginas hoje o desgostam, que as acha fracas, exatamente porque presta muita atenção ao que lhe dizem. (DC, p. 88, grifo nosso)

O gosto pelo confessional ou pelo tenso limiar entre o testemunho e a invenção se mostram constantemente em Lúcio Cardoso, não apenas pela forma do diário em si, mas pelas inúmeras leituras que anota em seus cadernos ao longo dos anos. Leituras constantes do tipo *journal intime* preenchem as páginas do *Diário Completo*. Logo no início do *Diário*, afirma: “Percorro sem nenhum interesse o livro que tenho nas mãos: a correspondência de Proust e Georges de Lauris.” (DC, p. 3). Mostra-se ainda ávido leitor de diários (Delacroix, Virgínia Woolf, Andre Gidé, Julien Green, Charles du Bos, Anne Frank), e de correspondências (André Gide, Proust, Francis James).

A presença de Gide (1869-1951) será interessante caminho para uma série de reflexões de Lúcio acerca da própria escrita. Escritor parisiense, da corrente dos pensadores espiritualistas franceses, Gide, homossexual assumido, foi um dos primeiros a manifestar por escrito debates acerca dos preconceitos da sociedade de seu tempo. No breve comentário sobre o diário gideano, três aspectos, interligados obviamente entre si, se destacam, são eles: o fato de Gide curiosamente ver-se preocupado com os julgamentos de sua obra, a defesa contínua em relação a um ente invisível e o desgosto ou insatisfação com sua própria escrita.

Desse modo, é notável que Lúcio Cardoso, ao tratar da escrita íntima de André Gide, parece utilizá-la como meio para as questões que também atravessam o seu ofício de escritor. Afinal, os três aspectos que elenca na leitura do *Journal*, se fazem presentes em seu próprio diário. Desse modo, Gide desponta no texto cardosiano como uma espécie de alter ego, revelador de suas reflexões pessoais.

Também ele, em seu *Diário*, se mostra preocupado com o julgamento de terceiros em relação à sua obra, também utiliza-se de um alguém “invisível” para empreender uma defesa de si mesmo, e, do mesmo modo, reiteradamente atesta sua insatisfação com a própria escrita. No mês seguinte ao comentário sobre Gide, Lúcio comenta:

Alguém, creio que um desses poetas novos que começam com tanto orgulho e tanta ingênua hostilidade, afirmou que

eu me repito. Discordo em parte: apenas me componho. Com pedaços do mesmo colorido, é certo, até poder atingir o todo harmonioso que forma o painel. O meu painel. Se conseguirei alcançar o objetivo, não sei, mas não tenho nenhum receio de reforçar as voltas de um desenho que ainda julgo muito longe de estar terminado. E depois, há maneiras mais infiéis de se repetir, por exemplo, a dos que copiam o próprio vazio e nunca dizem nada, convictos de que estão sendo originais, ou difíceis. A recusa é uma pauta de música, rara, e convenhamos, não é muito adequada à mocidade. Usá-la, é traçar o itinerário de uma velhice precoce. A falta de expressão não é qualidade, é inexistência. (DC, p. 108)

O fragmento evidencia um sujeito que se coloca na defensiva, em um primeiro momento, mas parte para uma postura ofensiva em seguida. Aponta um alguém inominado, tratado com desdém, o que se vê pela expressão “um desses poetas novos...”, como quem ao mesmo tempo busca acentuar a sua suposta superioridade. A crítica sofrida – e registrada no *Diário* – sobre a repetição excessiva, faz com que Lúcio Cardoso exponha, ainda que sutilmente, uma breve reflexão acerca do seu projeto estético. A ideia de compor um grande painel, cujas tintas matizam um mesmo colorido, revela o antigo desejo, nunca abandonado, de composição de uma obra de atmosfera cíclica.

O permanente “reforçar as voltas de um desenho que ainda julgo muito longe de estar terminado” ilustra o procedimento cardosiano, para quem “só é possível a existência de uma obra de arte através da obsessão” (DC, p. 14). Esse repisar de temas e recursos, longe de significar falta de criatividade ou elogio ao ramerrão, remete a um desejo de fixar elementos, de perseguir os bordos das paixões humanas, de delinear os conflitos internos, de perquirir os dilemas íntimos, mas que se desenvolvem em meio a uma sociedade igualmente decadente e carcomida pelos valores que defendem com afinco. Eis o painel a que Lúcio Cardoso dá vida.

Dessa defesa em relação à repetição recende ainda os inúmeros projetos inacabados de ciclos. De *A luta contra a morte ao Mundo sem Deus*, depois nos desdobramentos de *Apocalipse*, tudo concorre para a criação desse painel vertiginoso, onde os seres e o mundo circundante encontram-se

em permanente conflito, consigo mesmo, com o outro, com aquilo que subjaz obscurecido no âmago, com o bem e com o mal, com o próprio Deus.

Esse painel inacabado, em que cada obra contribui com uma parte do todo, nasce nos anos de 1930 e compõe um retrato em movimento de uma época. Se da sua gênese até o início da década de 1950 o tom parece monocórdico, há nisso algo digno de nota. Algo permanece durante todo esse tempo. Há algo que ainda precisa ser contado. Lúcio Cardoso, ao compor esse imenso painel, pela sua literatura, denota, mais do que a permanência de conflitos individuais que se mantêm inalterados, uma realidade que pouco se transforma.

Isso significa dizer que a sua literatura testemunha um momento da nação que, em seus veios mais profundos, ainda demonstra o seu atraso. Entre o Brasil dos anos de 1930 e o país de 1950, ainda que haja todo um manto desenvolvimentista, alargador da industrialização iniciada poucas décadas antes, há mais semelhanças que diferenças. Desse modo, os dilemas de civilização e barbárie, encenados em *Maleita* (1934), na verdade se agudizam na dolorosa sobrevivência dos tempos idos da *Crônica da Casa Assassinada* (1959).

A insistência na repetição de tom e de técnicas da obra cardosiana atesta a constância de um Brasil velho. Esse país, aspirante ao seu lugar no concerto das nações, ainda é, segundo o autor e sua literatura, o imenso “escuro desvão de ambições diminutas” (DC, p. 55). Na verdade, o que se vê na obra de Lúcio Cardoso, mais do que repetição, é uma apropriação consciente do instrumental que utiliza em seu processo criativo. Se a realidade a ser pintada exige tintas muito parecidas, o resultado estético vai melhorando e ganhando nitidez.

Desse modo é que se pode traçar uma linha que ata o casarão de Pedro e Madalena, em *A luz no subsolo*, casarão “que pesava apenas como pesa nestes velhos porões desabitados algum pobre móvel que já teve o seu tempo de glória a riqueza” (ALS, p. 10), às mansões decadentes dos Meneses da *Crônica* e de Donana de Lara, em *O Viajante* (1973). A trajetória de esfacelamento e desagregação aponta para uma acentuada condição do

país que não conseguiu superar as linhas mestras do seu atraso, mas enfeitou-se com roupa de festa para disfarçar os seus malogros.

A década de 1950, portanto, vive o acirramento de conflitos não resolvidos de décadas anteriores. A promessa desenvolvimentista, a aclimação cosmopolita da bossa-nova, a luminosidade do litoral não serão suficientes para sufocar os muitos monturos que se acumulam no interior do país. Não serão o bastante para resolver as contradições ainda gritantes advindas da lógica oligárquica, patriarcal, ruralista e católica, que se impregna nas subjetividades, como na representação objetiva da realidade nacional.

Portanto, ao defender-se do esquema repetitivo, Lúcio Cardoso lança mão de uma profissão de fé, crente nos recursos que tem à mão para dar vida à realidade que lhe fala tão fundamente e que, impressa em suas páginas, possibilita uma mirada mais profunda dos caminhos da nação como um todo. Por isso mesmo, escreve: “Volto ao romance com os mesmos quadros à minha vista, talvez mais desiludido, mas também um pouco mais seguro do que tenho a fazer” (DC, p. 83).

Também em novembro do mesmo ano, o autor novamente registra uma anotação semelhante quanto à defesa em face de um ente inominado ou cuja identidade precisa ser ocultada:

A opinião de J., a quem confiei este Diário, paralisou-me durante algum tempo. Volto agora, não com o objetivo de realizar qualquer espécie de ideal literário, mas apenas por uma... vamos dizer, uma disciplina de espírito, já que carecemos de alguma, por mais leve que seja. Não quis, pelo menos até agora, transformar este caderno numa exposição de ideias. Nem sei se há nele, realmente, a intenção de apresentar uma ideia nítida – fui escrevendo naturalmente, e é possível que reflexos alheios (é disto sobretudo, que ele me acusa: não serem novas minhas ideias...) reminiscências de conversas ou leituras, tenha aflorado com certa insistência a estas páginas. Mas neste caso, acho quase inútil esclarecer – é o que legalmente se incorporou a mim: sigo de novo o caminho, pensando que talvez um dia estas folhas me sirvam. E com a certeza de que se a opinião dos amigos ajuda, muitas vezes atrapalha. Impossível uma visão geral, um conceito definitivo sobre o todo, quando o autor é tão conhecido nosso e as qualidades que prezamos se ramificam em tão sabidos e numerosos defeitos. Também, é verdade

que os amigos acertam, indo direto ao objetivo, sem prestar atenção aos detalhes. Mas em obras como esta, sem pretensão e sem objetivo, não são precisamente os detalhes que mais nos interessam. (DC, p. 122-123)

Conforme já dito, é sabido que Lúcio Cardoso submetia os seus cadernos íntimos à leitura de alguns amigos, o que reforça o caráter não privado desses diários. Vale-se, no entanto, do estatuto da verdade, de que um diário é tipicamente detentor, para afirmar o seu caráter não literário. Nessa ilusão de veracidade produzida como um pacto, o autor deseja ser lido, ainda que por um leitor virtual como requer o diário, como se sua escrita fluísse com a naturalidade não programática que transformaria seu caderno em “exposição de ideias”. Defende-se de outra crítica: a de que seu texto apresenta “reflexos alheios”, que não seriam tão autênticas e novas as ideias nele presentes.

Lúcio, ao contrário de negar resolutamente, aceita a ideia de que os reflexos alheios, as reminiscências de conversas ou leituras possam ter se incorporado ao texto. Aqui, o autor parece aproximar o seu diário daquilo que Michel Foucault detecta como um dos primórdios do que chamou de escrita de si: os *hypomnemata*. Os *hypomnemata* eram espécies de cadernos pessoais onde se anotavam “citações, fragmentos de obras, exemplos e ações de que se tinha sido testemunha ou cujo relato se tinha lido, reflexões ou debates que se tinha ouvido ou que tivessem vindo à memória”. Constituem, dessa forma, “memória material das coisas lidas, ouvidas ou pensadas” para “releitura e meditação ulterior” (FOUCAULT, 1992, p. 135).

É exatamente por estarem à serviço da releitura e da meditação que tais cadernos se constituíam mais do que auxiliares da memória. Ler, reler e meditar sobre tais escritos devem levar necessariamente à ação. “Captar o já dito, reunir aquilo que se pôde ouvir ou ler” (FOUCAULT, 1992, p. 137) opera, por seu turno, uma constituição de si, que se entretence no processo de subjetivação do discurso de outrem, tornando-se, pois, matéria individual.

Sintetiza Foucault: “tal é o objetivo dos *hypomnemata*: fazer da colecção do logos fragmentário e transmitido pelo ensino, a audição ou a

leitura, um meio para o estabelecimento de uma relação consigo próprio tão adequada e completa quanto possível” (FOUCAULT, 1992, p. 138). Sendo assim, a identidade vai se compondo mediante a recolecção das coisas ditas que, assimiladas, distanciam-se da ideia de um arquivo morto da memória para tornarem-se matéria viva, “em força e em sangue”, dando acesso a um conjunto de elementos evocados das experiências absorvidas, que se espelham na constituição do sujeito.

São muitas as entradas do diário cardosiano que cumprem essa função hypomnemática. O registro de frases colhidas do cotidiano, a reescrita de trechos de conversas, as anotações de leitura, tudo isso funcionando como uma espécie de extensão mnemônica, capaz de ressignificar a experiência: “Civilizar é cristianizar-se, – diz Quintino Bocaiúva numa carta a Machado de Assis. Que dizer de um mundo que se arroga supercivilizado e é, na sua essência, totalmente descristianizado?” (DC, p. 45).

De alguma forma, Lúcio sabe que aquilo que diz e que escreve ressoa de uma infundável fonte de experiências humanas, trilhadas por outros tantos no decurso da história da humanidade. Simbolicamente, passando temporada em uma fazenda em Penedo, interior do Rio de Janeiro, o autor anota: “O mistério da fazenda de Penedo me obseda – que vida houve lá, que ecos de civilização sacudiram seus muros, que nomes de poder e de fartura viveram ali a sua legenda?” (DC, p. 111).

A criação literária, bem como a significação identitária dos sujeitos, se articula a uma rede incalculável de discursos que se atravessam. Sendo assim, a palavra literária não é um ponto, com sentido fixo e imutável, mas antes um cruzamento de superfícies textuais. Samoyault (2008) afirma que toda palavra proferida traz em si as palavras de outros. Nesse diálogo, o que se vê é a historicidade da linguagem, as marcas que constituem essa complexa relação entre si e o outro, entre as vozes do presente e as vozes pretéritas, que dão forma ao texto, visto sempre como um processo de continuidade.

Nesse sentido, o *Diário* também expõe a si mesmo e a literatura de modo geral como espaço de convergência de vozes, entrecruzadas, que

dão forma à experiência humana. Lúcio sabe que todo discurso é povoado pelas palavras dos outros que nos precederam. E, em se tratando de sistema literário, é inegável o acúmulo como constituição do que se supõe inovador. Das páginas de seu diário avulta a presença de um sem-número de autores e obras, fundamentais para a constituição do escritor singular que foi Lúcio Cardoso.

Ainda no tocante à defesa de sua própria escrita, Lúcio registrou: “João Augusto<sup>26</sup>, que vem lendo este Diário desde o seu nascimento, aconselhou-me a ser mais sincero e a tocar em pontos que até agora, segundo ele, venho escamoteando”. A sequência da leitura revela que o amigo se reporta justamente ao fato de Lúcio Cardoso não tratar de forma explícita sobre a sua homossexualidade, o que se depreende da declaração: “Não vejo, na verdade, nenhuma necessidade disto, primeiro porque não tenho nenhuma tese gideana a defender, segundo porque não vejo nenhum interesse em enumerar fatos que me parecem mais desdenháveis do que outra coisa” (DC, p. 152).

É notável que André Gide, ocupa papel preponderante na cena literária francesa, inclusive por tematizar a homossexualidade em um momento de marcada perseguição e conservadorismo em torno do tema. *Corydon* (1920) foi uma das obras mais escandalosas do período, ao abordar sem preconceito ou falso puritanismo a temática do “uranismo”. O autor mineiro nega-se o *status* de Gide brasileiro, ao tratar mais detidamente dos pormenores de sua vida afetivo-sexual.

O último registro do *Diário I* reitera a concepção de projeto dessa obra cardosiana. Trata-se de uma espécie de entrada-epílogo, escrita como fechamento do primeiro volume do que o autor concebia como projeto cíclico. Nela, Lúcio escreve: “Termina aqui o primeiro volume do meu Diário. Repasso as páginas que tanto tédio já me causam”. Imbuído do desejo de imprimir verdade às suas páginas, o autor comenta: “Não tentei me ocultar, nem me fazer melhor do que realmente sou. Nem melhor, nem pior. Se nem

---

<sup>26</sup> A identidade de João Augusto permanece desconhecida por nós. Nem mesmo é possível afirmar que se trataria de “J”, referido na passagem das páginas 122-3 do *Diário Completo*.

de tudo falei (...) é que um arrolamento constante de fatos sempre me pareceu monótono e sem interesse para ninguém” (DC, p. 169).

Nessa entrada-epílogo, o tema da sexualidade, centro da crítica de João Augusto, reaparece como uma espécie de resposta aos leitores: “A questão da sexualidade, por exemplo, que alguns leitores provavelmente reclamariam, que adiantaria estampá-la, destituída de força, apenas para catalogar pequenas misérias sem calor e sem necessidade? (DC, p. 169).

Com isso, Lúcio parece fazer, pela entrada-epílogo, um balanço do primeiro volume de seu *Diário*. Retoma alguns dos temas basilares que enxertaram suas páginas. Insiste em dotar de verdade seus escritos (“Procurei, para com as minhas ideias e os meus sentimentos, ser tão exato quanto possível”), traz novamente as discussões acerca dos princípios religiosos que atravessam sua consciência (“julguei que de dentro da minha casa, das minhas afeições e dos meus compromissos poderia sondar todos os horizontes da culpa e do pecado”), sintetiza sua concepção de homem e de artista, marcadas pelo extremismo que lhe é tão característico (“Não acredito no homem senão através da convulsão” e “Não creio que um escritor, um ser humano, se encontre jamais senão na vibração contínua de seus sentimentos extremos”).

Nesse desfecho do primeiro volume, o autor ainda arremata com uma frase que serve muito bem ao jogo de recomposição de imagem que o *Diário* exige: “Nada tenho a acrescentar, senão que tentei reencontrar apenas uma unidade perdida.” (DC, p. 170). Desse modo, ao meio do *Diário Completo*, Lúcio Cardoso, na entrada-epílogo, oferece uma espécie de súmula de seu diarismo: o desejo de compor a trama de seu próprio destino, com a matéria de carpintaria que ao longo dos anos tornou-se sua marca singular. Tem-se aqui o autor, consciente de sua escrita, em um processo de autoengendramento, pelo qual a verdade é ressignificada no dorso da linguagem.

O *Diário*, embora demarque um momento específico da vida, torna-se, portanto, um balanço da vida inteira e, por conseguinte, faz-se especialmente balanço da sua literatura. Noutra passagem, diz ele:

“Conversando hoje com alguém, falei que reconhecia bem os meus defeitos, e que o maior deles, sem dúvida, era a ausência de detalhes. Não sou maleável e nem sei me adaptar às pequenas juntas da vida” (DC, p. 184-5).

Analisando de forma mais acentuada, Lúcio Cardoso parece tocar em questões que estão além do diário, antes consolidam reflexões de toda a sua trajetória literária. Acusado amiúde de narrativas sem ação, de personagens inertes ou sem força vital, mergulhadas em dramas íntimos e obsedantes, sua literatura foi moldando-se à revelia do romance vigente em seu momento. Disso decorre o autoquestionamento do fragmento.

Ao admitir a ausência de detalhes, o escritor também intenciona, ainda que pela contramão, reforçar os elementos dispostos de sua poética. Às “pequenas juntas da vida” o autor preferiu as dimensões mais ocultas, mais imprecisas. Optou não pela descrição, mas pela sugestão de estados anímicos e subjetivos para dar cabo do universo representado.

Eloy Pontes, a respeito de *O desconhecido* (1940), afirmou: “O sr. Lúcio Cardoso pensa que escreve admiravelmente e que os vocábulos bastam a criar a ambiência de mistério. (...) Daí o estilo martelante, onde o lugar-comum esmalta todos os esforços”. E, em seguida, reforça: “O mais curioso é que o romancista parece convicto de que o mistério explica tudo” (PONTES, 1942, p. 14). Desse modo, o que foi lido pela crítica como descuido ou como ineficácia estética, reaparece no *Diário* como opção deliberada, como projeto estético. Projeto estético consciente de uma literatura cuja representação da realidade diferia em muito da do romance vigente nos anos de 1930.

Cornélio Penna, Octavio de Faria e o próprio Lúcio Cardoso empreenderam esforços para ultrapassar a dinamicidade dos eventos, na busca da decifração de elementos que pudessem significar o âmago da angústia dos homens, o que nem sempre encontrou por parte da crítica o esforço de leitura capaz de entender esse procedimento.

Dessa maneira, a dimensão da autoconsciência presente no *Diário* cardosiano também se mostra nesse diálogo com a crítica literária do seu tempo. Em determinado momento, surge uma entrada na qual o autor

defende-se de um artigo de “determinado crítico” sobre a sua peça teatral *Angélica*. Segundo ele, o texto demonstra “uma tal estupidez, uma tão grande má vontade, uma desonestidade tão veemente” que o deixa perplexo. O grande engano apontado por Lúcio está no fato de que, segundo o crítico, o defeito maior seria o texto cardosiano. Em sua visão, as falhas podem estar “no drama mal apreendido, mal decorado e mal assimilado”, o que retira o texto do lugar nefasto de responsável pelo fracasso da peça. (cf. DC, p. 128).

Em maio de 1952, anota: “Releio em volume, o artigo que Álvaro Lins dedicou às minhas duas últimas novelas publicadas (*O Anfiteatro* e *A professora Hilda*)”. Lúcio, ainda que ache razoáveis muitos das restrições apontadas, defende-se de uma que crê injusta: “A de que não obedeço na elaboração da trama a nenhum plano preliminar”. Diante disso, o escritor, na estratégia defensiva, põe-se a dialogar com a crítica de Álvaro Lins:

Creio que na *Professora Hilda* a linha desse plano é bem visível – e em *O Anfiteatro* como em *Inácio*, a desordem é apenas aparente, um efeito procurado com esforço e depois de um plano cuidadosamente elaborado. *Hélas*, em ambas, o que me desagrada é justamente esse excesso de ordem em obter a desordem; de tão conscientes, concordo em que se tornaram obras frias. É o defeito capital do virtuosismo de que essas novelas sofrem com relativa exuberância. (DC, p. 176)

Em seu texto, Álvaro Lins chega mesmo a afirmar que *A Professora Hilda* e *O Anfiteatro* “revelam antes de tudo a presença de uma crise na estrutura mais íntima do seu espírito de ficcionista” (LINS, 1963, p. 115). Lúcio Cardoso não explicita o plano desencadeador das novelas, embora afirme que todas são fruto de um projeto consciente. Quanto a *O Anfiteatro* e *Inácio*, a noção de uma ordenação geradora de desordem coloca-se como marco criador. Em sua defesa, o autor não expõe os andaimes de seu artifício, não elenca as estruturas erguidas na montagem das novelas, apenas afirma tratar-se de uma desordem aparente, o que lhe basta para desmontar o argumento de Álvaro Lins.

Noutra passagem, também comenta que alguém se refere à “fluência” do meu modo de escrever, como se considerasse isto “fácil”. (DC,

p. 242). Se admite ser verdade que a escrita seja muitas vezes uma espécie de torrente inesgotável, afirma que “nem por isso o que alimenta esse fluxo é fácil ou gratuito”. E também:

Ao contrário, pois provém em mim do que é mais obscuro e chagado, da zona exata que em mim produz tudo o que é sofrimento e sensibilidade. O esforço de escrever, se se pode chamar a isto de esforço, é fácil, mas o que produz o escrito é triste e difícil. Sobre essa dualidade é que repousa minha natureza de escritor (DC, p. 242).

Portanto, Lúcio Cardoso faz do *Diário* um espaço privilegiado onde se pode vislumbrar um autor às voltas com sua literatura e com o lugar que ela ocupa em seu contexto. A constante necessidade de alusões autorreferentes, o diálogo com a crítica, as discussões sobre o seu processo criador, revelam o que aqui tomamos como autoconsciência.

É autoconsciência do escritor a utilização da escrita como gatilho problematizador da própria escrita, como também é o diálogo que promove internamente entre sua escrita confessional e sua escrita ficcional. Revela-se também autoconsciente ao medir a sua recepção, abrindo espaços, ainda que oblíquos, para os limites de sua literatura. Em busca da “unidade perdida”, a escrita reveste-se da força capaz de compor o itinerário de uma trajetória, tocando os pontos nevrálgicos de sua existência literária, seja pela vida da autoconsciência, seja expondo as outras dimensões de sua escrita, tal como a religiosidade, como ver-se-á adiante.

### **3.3. O CATOLICISMO DE LÚCIO CARDOSO**

#### **3.3.1. O HOMEM CATÓLICO**

A primeira entrada do *Diário Completo*, datada de 14 de agosto de 1949, aniversário do escritor, já aponta para um importante elemento da sua escritura. Na passagem, lemos:

Na expectativa de trabalho. Numa tranquila manhã, de sol violento e frio, regressando da missa, numa pequena capela erguida num outeiro sobre o mar – o poder, a verdade dessa vista de cartão-postal! – reparo as pessoas que passam em roupas de banho e trajes esportivos, ávidas de gozarem a delícia da manhã. E é estranho constatar como parecem deslocadas na harmonia do ambiente, muito gordas ou muito magras, com roupas exóticas e evidentemente mal feitas. A tristeza, a miséria da carne humana é tão visível, que chega a me causar uma espécie de mal-estar. Na radiosa manhã são quilos e quilos de ambições e sonhos frustrados, de matéria sequiosa e queimadas pelos desejos mais disparatados, pela gula e pelo egoísmo, que se aloja cega pelas estradas, em automóveis, carroças e bicicletas, tudo enfim o que mais confortavelmente pode transportar essa massa condenada em sua sôfrega busca pelo esquecimento. (DC, p. 3).

O trecho que abre o *Diário* serve de reflexão para o projeto estético que Lúcio Cardoso vinha desenvolvendo desde o início da década de 1930. O sujeito que se põe a relatar um momento aparentemente trivial, porém digno de nota, revela uma sutil, mas latente, dimensão religiosa. Dimensão esta que perpassa as páginas de sua ficção e que ocupa lugar privilegiado em seu *Diário*.

Sintomaticamente esse eu diarístico regressa da missa, rito maior da fé católica, e passa a observar os outros como quem flagra aquilo que subjaz às aparências. Trata-se de um movimento que remete ao desejo obsedante do autor de sondar a alma humana, alcançando os mais profundos recônditos que a compõem. Há na notação um observador que recolhe da paisagem natural e humana o conteúdo de sua escrita.

O discurso é perpassado por uma visão marcada pela moral cristã e produzido por um eu que filtra os transeuntes revelando-lhes os vícios, “a tristeza e a miséria da carne humana”. Ainda que o catolicismo seja conflituoso para Cardoso, posto inúmeras vezes sob a forma de questionamento, o trecho demonstra quase uma naturalização dos princípios religiosos, evidenciando o homem como ser declinado em relação à graça divina. Não à toa, as pessoas surgem “deslocadas da harmonia do ambiente”, destoantes do sol, da beleza do outeiro, da imensidão do mar; em

suma, da natureza perfeita de Deus. O homem é o ponto de desequilíbrio da criação divina.

Noutra passagem do mesmo diário, esse desequilíbrio é reiterado e aparece de forma ainda mais clara, uma vez que, ao homem só resta a dura condição de “saber que tudo é pó, que apodrecemos e somos apenas um pouco de esterco que alimenta a eclosão de um campo azul de primaveras”. Esse saber, no entanto, deve ser interpretado como “grande emblema divino”, que, pelo rebaixamento, eleva o sujeito “às alturas de Deus” (DC, p. 74). Paradoxal condição dos homens diante do sagrado.

Na entrada que abre o diário, o eu que narra se arroga o poder de vislumbrar aquilo que se encontra encoberto pelos trajes de banho, pelas roupas, e, em última instância, o que se encontra por baixo da materialidade da carne. A visão resulta, pois, em um retrato calcado pela baixeza e pelo pecado. O homem, como ser desconcertante que desarmoniza a natureza, é marcado por “quilos e quilos de ambições e sonhos frustrados”, recendendo a matéria corrompida pelos desejos, pela gula, pelo egoísmo, pela luxúria, símbolos a um só tempo dos excessos e das privações. Excesso da matéria e das preocupações terrenas, mas privação da graça e do transcendente.

Há, no entanto, outra nota negativa no trecho. Esse eu que flana e que filtra as subjetividades declinadas pelo pecado está intimamente implicado no universo decadente que narra, por isso é assomado por um mal-estar. Esse mal-estar que sente é na verdade um ressentimento, no sentido em que guarda em si uma vastidão de outros afetos, acentuados pelo tom de queixa.

Apesar da soberba que lhe outorga o lugar de aparente superioridade em relação aos seres povoados por sonhos desencantados e ambições fracassadas, ocupados em gozar a manhã para suplantar as frustrações, ele se sabe totalmente inserido na “massa condenada em sua sôfrega busca pelo esquecimento”. Sendo assim, esse eu diarístico mira os outros, mas também enxerga a si mesmo. Parece atacar no outro algo que também lhe habita, ainda que se encontre recalcado e disfarçado pelo tom de acusação.

Em outra passagem, ele afirma: “O grande trabalho da minha vida é coordenar todos os elementos, bons e maus, de que me sinto

composto”. Nesse sentido, a escrita funciona como um exercício de compreensão dessa dualidade que forma o espírito humano. Torna-se, assim, “uma cidade prisioneira do papel branco, feita de palavras”, possibilitando, pelo processo de aproximação consigo, uma sabedoria que seja capaz de “fazer calar este sangue selvagem, que arde nas minhas veias” (DC, p. 43).

Desse modo, a presença marcante do catolicismo em suas páginas íntimas pode ser lida a partir de, pelo menos, dois vetores. O primeiro liga-se à noção de religião como prática ascética, como exercício de uma consciência que tenta, pela via do catolicismo, compreender a si mesma em sua complexidade. Por outro lado, esse catolicismo cardosiano encontra-se fundado em um contexto bastante demarcado, onde a religião se faz bandeira e manifesto contra a ascensão de forças progressistas que despontavam no Brasil desde a década de 1920.

Na condição de ascese religiosa, as anotações de Lúcio Cardoso aproximam-se daquilo que Michel Foucault, em *A Escritas de Si*<sup>27</sup>, apontava como adestramento de si por si mesmo, em que a escrita dos movimentos interiores atua como “uma arma de combate espiritual” (FOUCAULT, 1992, p. 131). No enalço das origens desse processo, Foucault parte dos escritos de Santo Atanásio, para afirmar que a escrita íntima, além de atenuar a solidão do anacoreta, desempenhava papel de complementaridade com a anacorese, isto é, um papel muito próximo ao da confissão, pois “ao trazer à luz os movimentos do pensamento, dissipa a sombra interior onde se tecem as tramas do inimigo” (FOUCAULT, 1992, p. 131).

Essa escrita-confissão atuaria como inibidora dos atos indesejados, pois, ao dar uma forma escrita às ações pecaminosas, também seria motivo de vexação e, portanto, cumpriria papel disciplinador. Assim, a escrita teria uma função *etopoiética*, que engendra um movimento em que o ato de escrever transforma o escrito em *ethos* do sujeito, cuja letra transfigura-se em meditação e ação.

---

<sup>27</sup> Trata-se de um ensaio constante do livro *Le souci de soi* (1984).

Em seu estudo, o filósofo francês recorre à Sêneca, quando este afirma ser a leitura e a escrita importantes processos de autoconhecimento que nos libertam da *stultitia*, “a agitação do espírito, a instabilidade da atenção, a mudança das opiniões e das vontades e, conseqüentemente, a fragilidade perante todos os acontecimentos que possam ter lugar” (FOUCAULT, 1992, p. 139), desviando o espírito para o futuro, onde ele se torna incapaz de fixar a profundidade do vivido.

Desse modo, é possível entrever nas muitas anotações de marcação religiosa no *Diário* de Cardoso esse desejo de busca de um equilíbrio interior das dimensões antagônicas que lhe constituem. Se a escrita contribui para o reconhecimento e para a disciplina das sombras e dos males que atravessam o seu caráter humano, essa busca converte-se em um tumultuoso campo de conflito, no qual o bem e o mal encontram-se em íntima relação:

Não sei, mas uma ideia me vem ao pensamento: só os santos na total ausência do pecado, podem ter uma fé absoluta. Como o amor, que cresce dolorosamente ante a consciência de uma falta cometida, talvez a fé seja maior ante a presença do pecado. (E como separar a fé do amor, a traição, da noção de pecado?) (DC, p. 5).

Essa atmosfera de religiosidade, que perpassa a ficção cardosiana e configura um dos temas nucleares do *Diário*, ata o homem a Deus pelo viés da culpa e, por conseguinte, da necessidade de redenção. Pecado, culpa e redenção como o tríptico judaico-cristão que historicamente sintetizou uma das formas mais difundidas de vivência do sagrado, mas que, em Lúcio Cardoso, apresenta como acréscimo a consciência desse pecado, o que se mostra sob a forma de uma angústia permanente. Por isso mesmo, afirma em junho de 1950: “O mais difícil – não direi impossível – é aquilo que o Cristianismo, em última instância, comanda: esteja no mundo, mas com a condição de não participar dele” (DC, p. 85). Remetendo ao Evangelho de João<sup>28</sup>, o escritor prossegue demonstrando a sua inaptidão diante do preceito bíblico: “Estou nesse mundo, e pobre de mim, dele não sei me separar. Às

---

<sup>28</sup> Trata-se do capítulo 17, versículo 14 do Evangelho de João.

vezes (...) acredito que sou um homem que traz sobre a testa a mão escura do pecado” (DC, p. 86). É essa consciência da natureza faltante que impulsiona a busca de religação entre Deus e os homens, mas é sempre uma busca incompleta pelas limitações que constituem a própria condição humana:

É a impossibilidade de compreender [Deus] que nos aniquila, é o desespero ante 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 recuada solidão onde só ousamos penetrar em circunstâncias supremas (DC, p. 22, grifo nosso)

Desse modo, o catolicismo se torna algo do âmbito da angústia mais que do consolo ou do alento. É terreno de sofrimento e de flagelo, mais do que espaço de conforto e refúgio. Trata-se de uma religiosidade que a todo tempo ameaça à condenação, acentuando a noção de culpa e de remorso do pecador, imprimindo na carne o peso de suas faltas.

Contudo, ao ressaltar a força do mal e a presença rondante do pecado, o que se eleva é a imagem do homem lacerado. Isto é, no discurso católico de Lúcio Cardoso, ainda que o Cristo seja a figura central, é o homem que se faz ver em sua incompletude, em sua pequenez. Ao esgarçar as faltas e quedas do pecador, o que se sobreleva é a consciência da fraqueza, a humanidade em sua constante fragilidade. De acordo com Brandão:

A escrita de Lúcio Cardoso, através de um discurso religioso, é obcecada exatamente pelos traços de uma humanidade submetida inexoravelmente à finitude e à morte, no seu viés iniludível de dissolução (...). É justamente a humanidade em seus aspectos mais dolorosos, no ponto mesmo em que ela atinge o paroxismo do sofrimento, no limite de sua unidade e integridade, que vai ser a obsessão de toda a escrita cardosiana. (BRANDÃO, 1998, p. 42)

Ainda segundo a autora, essa humanidade extremada se revela no mistério da morte física, na desintegração da completude e da beleza do corpo, constituindo os momentos mais pungentes de sua escrita. Sendo assim, o catolicismo em Lúcio Cardoso, longe de configurar um roteiro

doutrinador ou catequético, faz-se território de reflexão acerca das contradições da condição humana, da pobreza da carne, da consciência de estar vivo, ainda que mortificado pelo pecado – questões que mantêm íntima relação com a vida do escritor.

Oriundo de família tradicionalmente religiosa e proveniente de um estado tão católico quanto conservador à época – Minas Gerais, forma-se em ambiente cristão. Além da educação familiar, Lúcio Cardoso ainda estuda por algum tempo no Internato Colégio Arnaldo, instituição de padres alemães em Belo Horizonte. É das memórias desse tempo que o autor recolhe a matéria que utiliza no primeiro dos dois *Poemas do Colégio Interno*:

- 1 Nunca eu soubera o segredo da alegria alheia.  
Ouvia os risos que enchiam o pátio de recreio  
e sofria dessa dor sem nome de sentir a vida  
muito mais cedo do que os outros sentem.
- 5 O sol refulgia no dorso branco dos muros  
e trazia o desejo como a morte aos caminhantes.  
Mas que estranha maldição tinha tombado nos meus  
[ombros  
para que só eu sentisse o frio das grandes árvores  
[solitárias?
- É certo que lutava para compreender o menino triste,  
10 Insensível à agitação em torno.  
Sabia que ele tinha medo do ruído que ouvia,  
Mas também tinha medo do silêncio que devora.
- E em breve, vendo o tempo crescer como a noite das  
[águas,  
Reconheci a meninice que fugia  
15 E senti mais funda a dor de compreender  
O terrível e frágil segredo das horas.
- Quis deter o menino que morria,  
Quis falar alguma coisa ainda não dita,  
Uma palavra, um soluço,  
20 Um riso que era como a sombra de um outro ser,  
Vivendo do meu sangue.  
Mas era muito tarde  
E eu sentia os anos implacáveis que chegavam.  
(CARDOSO, 2012, p. 205-6)

O texto, que abre a edição *Poesias* (1941), denota a solidão e a angústia de viver que transpassam o mundo do eu lírico, elementos temáticos

recorrentes na estética cardosiana. Trata-se de um poema que dá forma a uma realidade tingida pela dor, o que se faz ver pelas escolhas lexicais adornadas pela negatividade: dor (v. 3), morte (v. 6), maldição (v. 7), frio (v. 8), triste (v. 9), medo (v. 11 e 12), silêncio (v. 12), etc. Em suas cinco estrofes de versos livres e brancos, sem compromisso imediato com uma estrutura rítmica, o poema alterna-se em versos longos (vs. 7, 8, 13, por exemplo) e versos curtos (vs. 14, 19, 21, 22 etc.), com linguagem simples e predominantemente direta.

De maneira geral, os 23 versos que o compõem retratam um momento de transição, uma espécie de rito (doloroso) de passagem. O eu lírico, em um processo de recordação, parece relembrar a aproximação da consciência de algo que até então se presentificava sob a forma de uma “dor sem nome”. Essa consciência vai se revelando pela relação entre o menino e o espaço e entre o menino e os outros.

O espaço do pátio do colégio funciona como um microcosmos donde avultam os afetos e sentimentos que dominam o poema. Se por um lado faz-se espaço de lazer, do recreio, da alegria (alheia), dos risos e da agitação; por outro, surge como espaço de isolamento, encerrado pelos muros brancos e ladeado pelas árvores frias e solitárias. Sendo assim, o riso e a alegria dos outros funcionam como uma espécie de eco distante, incompreensível e incômodo, captado pelo eu lírico que se encontra distanciado e sozinho.

Na segunda estrofe, desejo, maldição e solidão figuram como palavras-chave da atmosfera de sofrimento do eu lírico. Essas três palavras unem-se para, simbolicamente, moldar o retrato do menino marcado pela perene inadequação e pelo deslocamento. Sofre do medo do ruído que ouve (v. 11), sofre do medo do silêncio que devora (v. 12), isto é, sofre de não se encontrar nos outros, de não se identificar com o contentamento dos que riem na gratuidade do recreio, mas também padece do não reconhecimento de si por si mesmo. O menino triste foge dos outros, mas também esconde-se de si. Tem-se, portanto, uma experiência duplamente sofrida.

Ao longo do poema, a passagem do tempo é matizada pela noite das águas que toma o lugar do sol que refulge no muro do colégio. Passagem de tempo que representa a “meninice que fugia” (v. 14). Em face

da noite, o eu lírico atesta a dolorosa compreensão do abandono do universo infantil. Sendo assim, o “terrível e frágil segredo das horas”, o inelutável movimento do tempo, é por sua vez momento de escuridão. Não à toa em outro poema, repetidas vezes, o eu lírico declara: “A noite está dentro de mim/ girando no meu sangue” (CARDOSO, 2012, p. 218).

O poema, portanto, fala da impossibilidade de reter o tempo e, com ele, o mundo que se abre à consciência pela sua inexorável passagem. Trata do sofrimento diante de uma realidade inevitável, a morte da criança e o nascimento do homem, processo que se dá pela consciência do desejo. Assim, o fim do poema é também um começo, morte e vida se unem em um movimento no qual a finitude das horas, dos dias, das semanas, anunciam paradoxalmente “os anos implacáveis que chegavam” (v. 23).

Impossível não relacionar as memórias tornadas líricas no poema à questão da homossexualidade do autor. A vivência do desejo, vista como uma espécie de maldição para o menino, depois torna-se a convivência com um outro que lhe habita, “sombra de outro ser/ vivendo do meu sangue”. Assim, entre a consciência do desejo e a negação do corpo, ergue-se um conflito de dimensão ética, mas também religiosa. Simbolicamente, em julho de 1962, o autor registra em seu *Diário*: “Estranho dom: Deus deu-me todos os sexos”. E, no mesmo dia: “Não foi apenas todos os sexos que Deus me deu: também todas as formas de morrer” (DC, p. 295).

Se esse conflito interno já representava um duelo para o menino Lúcio Cardoso, embora figurado no âmbito da dor incompreensível, o adulto precisa enfrentá-lo de maneira mais intensa. Por isso, ainda que resvale para o âmbito da ambivalência ou de uma suposta totalidade – *todos os sexos* –, o resultado que se prefigura é a morte. Na ideia de estranho dom convivem de forma oscilante o bem e o mal, a essência da vida e o gérmen da morte.

Em 15 de outubro de 1949, o escritor põe-se a anotar no *Diário* algumas de suas inquietações relativas à sua experiência com a religião. O trecho diz respeito ao ser católico e ilustra um pouco do papel que a fé exerce em sua vida:

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 que tenhamos vontade ou não, a maioria de nós é indelevelmente católica. (...) 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 diariamente, e com uma intensidade que seria desnecessário afirmar, de todas as ausências que me cria minha pouca força de vontade. (E, no fundo, bem no fundo, flutuando livremente, esse 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? (DC, p. 35-6)

Lúcio parte da discussão sobre a dificuldade de ser católico (ou de viver catolicamente) para chegar a uma escrita de confissão de seus próprios limites. Se a força de vontade é condição para viver a fé católica, o autor afirma padecer de uma carência dessa determinação, fruto das muitas ausências que lhe formam e que também é geradora de um intenso sofrimento.

O autor utiliza em seu registro os parênteses como se segredasse ao ouvido do leitor. Preenche-os com uma formulação que atesta uma dúvida, uma inquietação advinda da consciência da privação de suas “possibilidades mais autênticas” – tolices, mas invencível sentimento. Sentimento que paira, no fundo, e parece ressaltar uma castração, uma limitação em face de sua inteireza, de sua natureza, impossibilitando a vivência da plenitude. Reitera-se, com isso, as ausências a que alude no texto.

Essa inquietação, embora encerrada no espaço dos parênteses, simbolicamente aprisionando a expansão dessa difícil constatação, transborda, mas transforma-se em interrogações. A primeira questão (Catolicamente é difícil, é terrível viver, mas não seria a única maneira possível?), ainda que se estruture como uma pergunta de si a si mesmo, soa menos como indagação e mais como signo de resignação. Traz uma nota

negativa de aceitação, como quem se esforça para acreditar no argumento que ele próprio sedimentou: “só há um modo de ser cristão, é ser católico”.

Nesse esforço de creditar à religião o papel de organizar o caos interior, o eu diarístico desdobra as questões, elencando os males contra os quais empreende sua luta: contradições, erros, deficiências, obscuridades. A religião se ergue, não como forma de harmonia do bem e do mal de que somos formados, mas como negação das sombras. Por isso a escolha do verbo suportar, que, se pode significar “tolerar”, pode também resvalar para o “resistir”. Resta saber em que medida esses males não são justamente o motor das possibilidades mais autênticas, recalcadas pelo indivíduo.

Dessa maneira, a dificuldade de viver catolicamente parece residir justamente na impossibilidade de harmonizar essas diferentes dimensões. O eu permanece cindido, fragmentado, dividido em dois eus, antagônicos e conflitantes. Nesse sentido, o *Diário*, coerente com sua hibridização, abriga também entradas que se aproximam da prece, como gênero que formula o apelo desse eu católico:

Que Deus me dê a simplicidade de ver as coisas em sua própria verdade, no seu jogo natural entre a luz e o dia – e não transfiguradas e em ânsias. Que o dom é ver a vida escorrer no seu apelo à permanência, insensível à ameaça da morte – e não ver somente a morte, no seu trabalho sutil de transposição, misturando-se aleivosamente às formas mais felizes da criação. É esta fraqueza dos que não sabem viver em superioridade à matéria nua, confundindo-a, subjugando-se ao seu poder. Enquanto o que é espírito, paira e sobrevive na tranquilidade, contemplando o que é inerte na clara expansão da sua inexistência. (DC, p. 20)

Essa atitude de adentrar o espectro humano e perscrutar os males que se tecem no interior dos sujeitos, que se encontra já no início do *Diário*, se espalha pela ficção cardosiana. Em ambos, a religiosidade é constantemente figurada pela falta, pela angústia, pela noção de um elo perdido entre Deus e os homens, essa unidade cindida que reflete o sofrimento dos seres e que faz da tragédia o estado natural do homem (cf. DC, p. 5). O trágico, o finito, o homem como apenas “um punhado de cinzas” (DC, p. 8) aniquilado pela incompreensão do sagrado, as privações da carne,

tudo isso se afigura no texto cardosiano como caminho de acesso a Deus. Refletem, assim, a tormentosa relação do homem consigo mesmo, ocupado em compreender-se no complexo mundo em que sua subjetividade é moldada.

Desse modo, a escrita do *Diário* é, como o próprio Lúcio Cardoso afirma, um grito pela sobrevivência: “Nosso Jesus é a necessidade de não morrer”. Mas é também aquilo que faz com que o homem divise seus próprios limites e se detenha em suas sombras: “Nosso Jesus (...) é o estranho que nos habita e não nos larga nunca, até impor sua vontade à carcaça que nos compõe a identidade” (DC, p. 290).

Escrever um diário, para Lúcio Cardoso, é a eterna luta com as palavras para dar sentido às experiências que tecem a sua existência, por isso elas são sempre faltantes, mimetizando as muitas ausências de que é formada a matéria fina de sua própria vida: “Há um modo de se falar sobre Jesus Cristo – eu falo, mas não a linguagem adequada. As palavras como que dançam no vazio, são desgarradas, sem força, dentro do grande vazio que comporta o assunto enorme” (DC, p. 300).

### 3.3.2. O ESCRITOR CATÓLICO

Além de configurar herança familiar, de libertar da *stultitia* que marca sua personalidade inquieta e de fazer da religião terreno de compreensão da sua identidade ambivalente, a religião constitui outro capítulo na trajetória do escritor. Noutras palavras, o catolicismo será parte significativa da história de Lúcio Cardoso também devido à relação com seus pares intelectuais, e é de resto explicável por um contexto em que o catolicismo se ergue como bandeira de contraposição ao romance social-regionalista e como oposição ideológica aos ideários progressistas na sociedade brasileira.

Embora o catolicismo na literatura em âmbito mundial tenha raízes muito mais longínquas do que se pretende delinear aqui, vale a pena ressaltar o papel do romance católico francês, que muito influenciará os escritores brasileiros. O início do século XX, na França, é marcado por um

crescente movimento de escritores católicos, não mais abades e clérigos, mas jovens, empenhados em constituir uma resistência intelectual ao estreitamento da religião na vida social.

De acordo com Serry, a França dos anos 1900 e 1910 se torna palco de um movimento inédito: trata-se da mobilização de intelectuais católicos que definem uma estética fundada nos preceitos da Igreja Católica e que “se erguem em ponta de lança da reconquista de uma sociedade na qual a República leiga se impõe e devolve a religião ao domínio privado” (SERRY, 2004, p. 130).

Esse movimento, que tem Robert Vallery-Radot e François Mauriac como dois expoentes, vai ganhando ainda mais força no período entre guerras. Serry aponta que, em face de um mundo social em plena transformação, esses autores se propõem a elaborar uma “retórica de combate”, em defesa da Igreja, cuja influência estava esmaecendo naquele contexto.

Dessa forma, após a Primeira Guerra, o chamado “renascimento literário católico” estende o seu campo de ação e congrega um número ainda mais significativo de autores. Assim é que despontam, além de Mauriac, André Gide, Georges Bernanos, Julien Green etc. Todos esses ocupando lugar de destaque em meio ao pensamento católico brasileiro de maneira geral, e no *Diário* de Lúcio Cardoso especialmente.<sup>29</sup>

Essa onda católica francesa chega ao Brasil ainda na década de 1920, momento em que o catolicismo enquanto organização intelectual vai se estruturando de forma mais articulada. O surgimento da revista *A Ordem*, em 1921, fruto de um movimento liderado por D. Sebastião Leme, arcebispo do Rio de Janeiro, com o objetivo de reafirmar e difundir os ideais católicos no país, simbolicamente abre as portas para o debate em torno do papel dos intelectuais católicos como agentes de intervenção da realidade.

No ano seguinte, 1922, mesmo ano da Semana de Arte Moderna, em São Paulo, da Fundação do Partido Comunista Brasileiro e da Revolta dos 18 do Forte de Copacabana – primeira revolta Tenentista do país –,

---

<sup>29</sup> Ao longo do *Diário Completo*, o nome de André Gide aparece 13 vezes, o de Georges Bernanos 12 vezes, o de Julien Green 9 vezes, o de Leon Bloy surge 5 vezes e o de François Mauriac apenas 1 vez.

surge o Centro Dom Vidal, instituição sediada no Rio de Janeiro, que associa católicos leigos, dirigida por Jackson de Figueiredo, que também chefiava a edição da revista. Trata-se, portanto, de um momento acirrado de disputas ideológicas.

A revista *A Ordem* passa a ser porta-voz das principais ideias difundidas pelo Centro, que defendia a interferência do catolicismo nas esferas intelectual, política e cultural do país. Além de disseminar a doutrina católica, a intelectualidade, que contava com a participação de Augusto Frederico Schmidt, Gustavo Corção, Alceu Amoroso Lima, Jorge de Lima, Murilo Mendes, a revista, tal como o Centro Dom Vidal, colocava-se frontalmente contra os avanços do Comunismo no Brasil, às posições anticlericais de oposição e ao pensamento progressista que também ascendia no país (cf. LIMA, 1935).

O Centro Dom Vidal e *A Ordem* obtiveram, portanto, papel decisivo na formação de lideranças intelectuais católicas e de programas de expansão doutrinária, sobretudo nos anos de 1930, quando ambos já se encontram de forma muito mais consolidada. A revista, inicialmente editada por Jackson de Figueiredo até 1929, passa a ser comandada por Alceu Amoroso Lima. Suas edições comportavam artigos e resenhas acerca de lançamentos de escritores católicos brasileiros, mas principalmente franceses.

Por seu caráter anticomunista, o movimento, gestado desde os anos 1920, transforma-se, na década seguinte e na posterior, em principal linha de combate à ascensão do romance regionalista. Aos escritores católicos caberia representar as questões morais e espirituais “negligenciadas” pelos escritores realistas. Dando vida a uma ficção católica, não raro introspectiva, autores como Octávio de Faria e Cornélio Penna, por exemplo, demarcariam desde sempre a sua oposição aos preceitos naturalistas e realistas e adotariam o catolicismo “como estado de espírito e como dimensão estética” (cf. CANDIDO, 2006a, p. 227).

Nesse sentido, os anos 1930 tornam-se cenário de disputa entre o espiritualismo católico e as correntes de esquerda, que se colocavam radicalmente opostas. Conforme assinala Antonio Candido, “muitas vezes o espiritualismo católico levou no Brasil dos anos de 1930 à simpatia pelas

soluções políticas de direita, e mesmo fascistas, como foi o caso do Integralismo”, que teve como um dos seus principais representantes Plínio Salgado, modernista participante que “aliou a doutrinação a uma atividade literária de certo interesse” (CANDIDO, 2006a, p. 228).

Vale lembrar que Lúcio Cardoso inicia sua carreira literária sob a influência de Augusto Frederico Schmidt<sup>30</sup>. Schmidt, que publicara desde 1928, era já poeta reconhecido, católico, e transitava muito bem entre a intelectualidade da época, sobretudo devido a sua editora fundada em 1931, que publicou nomes como Amando Fontes, Jorge Amado, Rachel de Queiroz, Graciliano Ramos, Gilberto Freyre, além de uma série de autores integralistas, como Plínio Salgado, Osvaldo Gouveia, Miguel Reale e Gustavo Barroso.

“Poeta naturalmente romântico, de todo entregue ao impulso de sua mensagem religiosa”, assim descreve-o Alfredo Bosi (2006, p. 457), acrescentando ainda o estilo “derramado” e de “retórica anacrônica”. Coube a ele, no entanto, não apenas a publicação da primeira edição de *Maleita*, mas sobretudo a aproximação entre Lúcio Cardoso e Octávio de Faria, que se tornaria, por longos anos, uma espécie de mentor do autor mineiro.

Octávio de Faria vai compor com Lúcio Cardoso e Cornélio Penna o principal grupo de escritores católicos do período, que também conta com Murilo Mendes, Jorge de Lima, José Geraldo Vieira, Vinicius de Moraes. De modo geral, a ficção católica abraça a temática do pecado, do perdão, da culpa, da queda, da busca incessante pela graça divina, da incompletude dos homens diante de Deus. Estruturalmente, como declara Schincariol (2006), tem-se como traço marcante a constatação da impossibilidade de explicar a realidade de forma inteira, o que somente seria possível a Deus; por isso a sua rejeição ao modelo neorrealista ou de corte social-regionalista. (cf. SCHINCARIOL, 2006).

Essa rejeição programática ao romance regionalista foi inclusive um dos motivos que estabeleceu uma difícil distinção entre os chamados romances católicos e os romances intimistas ou psicológicos. Isso significa

---

<sup>30</sup> Entre 1930 e 1933 Lúcio trabalha na Companhia Equitativa de Seguros, empresa de Augusto Frederico Schmidt e dirigida por seu tio Oscar Neto. Sobre isso, ler os capítulos 2 e 3 de *Corcel de Fogo*, de Mário Carelli (CARELLI, 1988, p. 26-34).

dizer que, por um lado os católicos, ao optarem por uma via diferente da do neorealismo e do apelo naturalista que predominava no romance social, adentraram o campo da introspecção; por outro lado não se pode dizer que o intimismo na literatura brasileira é produto exclusivo do catolicismo. Mas, de maneira corrente, romance católico, romance intimista, romance psicológico, literatura interiorizada, são termos que se confundem e não raro são vistos como sinônimos.

Comentando sobre a sua concepção de catolicismo, Lúcio Cardoso anota em seu *Diário*:

Tenho visto muitas espécies de católicos desagradáveis – nenhuma tão irritante quanto o democrata católico. É ele o homem do equilíbrio mediano, das virtudes medianas, dos transportes medianos. Em artigo de fé, todos os sentimentos devem ser extremos. À força de imaginarem uma democracia católica, o que é mais ou menos inimaginável, acabam criando um catolicismo democrático, que só pode ser encarado como heresia. (DC, p. 96)

E arremata dizendo que, como católico, “é ao lado do pior criminoso que encontro o meu lugar”. A declaração do escritor chama a atenção para, dentre outras coisas, o gosto pelo extremo. Esse aspecto serve de chave de leitura para o romance católico de maneira geral e para a literatura cardosiana em particular. Compõe mais um traço digno de destaque. A obsessão por situações-limite, que encaminham suas personagens para o território do crime, para a aclimatação sombria da morte, para o sentimento de desencanto diante dos próprios pecados, ganha muitos tons na galeria do escritor.

Se o romance inaugural de Lúcio Cardoso, *Maleita* (1934), já deixa ver uma tendência “catolizante”, como afirmou Jorge Amado à época do lançamento do livro (cf. AMADO, 1934), essa dimensão no entanto foi ofuscada pelo drama social que impregnava as páginas da obra, lançando-a ao campo do regionalismo. Fato que não ocorreu da mesma forma com *Salgueiro* (1935). Nesse segundo romance, ainda que a temática social constituísse os andaimes estruturantes da narrativa, ao focalizar a precariedade da vida dos negros e mulatos pobres habitantes do morro

homônimo ao romance, a questão religiosa se destaca e sinaliza para o caminho que Lúcio buscava trilhar mais seguramente na literatura.

Em tentativa de síntese, Geraldo é a personagem que representa essa questão no romance. O abandono familiar, a sua situação marginalizada no enredo, a busca pelo pai foragido, a visão que possui do morro como um inferno aprisionador das almas, fazem com que ele trave um verdadeiro combate com Deus, em uma tentativa desesperada de salvar a si mesmo.

A relação da personagem com Deus é representada no romance a partir de duas experiências distintas e marcantes. Na primeira parte da história, se dá o encontro com seu Valério, quando Geraldo vai até ele à procura de um emprego, como recomendou o seu avô. Em um casebre muito humilde e em franca desordem, “entre vidros e garrafas amontoadas, latas vazias, pratos sujos e jornais velhos, estava deitado um homem magro, de rosto fundo e barba crescida”. Doente, seu Valério vivia, ao pé do morro, em companhia de uma mulher surda, “de olhar espantado e gestos desabridos”. (SA, p. 31-33).

Geraldo se impressiona, pois acreditava ser aquele homem alguém próspero que precisasse de um empregado, ao que se depara com um sujeito doente, ferido de uma bala na perna, donde surgia “um líquido viscoso escorrendo, azulando os bordos da ferida”, e em situação de extrema penúria. Com efeito, há dois anos, desde que adoecera, a vida de seu Valério mudara completamente, fazendo dele um indivíduo solitário e miserável. No entanto, trata-se de um homem de fé inabalável. Uma espécie de Jó sofrendo o seu desígnio com resignação e confiança no Deus que conhecera: “Sou um homem abandonado, mas espero em Deus... Deus existe”. Há na fala de seu Valério a constatação do castigo como caminho para a salvação, do sofrimento como paixão redentora. Diz o velho:

– Todos nós somos filhos de Deus. Mas o miserável, o que sofrer mais, estará mais perto dele! Eu quero, porque seu que um dia estarei lá... compreende?

E apontava algum lugar vago. Deixou cair a mão e segurou o livro, apertando-o contra o peito:

– Muita gente sofre, mas poucos são os resignados. Eu sei que Deus trará a confiança e não o esquecimento. Quando chega a noite, todos dormem e esquecem da vida...Ouço

então sua voz e me sinto feliz, pensando que ainda hei de sofrer mais...muito mais! (SA, p. 35)

Essas palavras, encerradas em uma cena relativamente curta do romance, ecoam em Geraldo, dando-lhe uma “esquisita impressão de desassossego”, a “fala sibilada de angústia do pobre ferido, clamando na colmeia indiferente” ressoam dias após a visita. “Seu desejo era gritar as mesmas palavras de Valério”, diz o narrador acentuando a força da imagem do velho que despertara uma “sensação de dolorosa inquietude” (SA, p. 37).

Na terceira e última parte, ao ver-se sozinho – já que o avô havia morrido, a avó rumara para a cidade com a tia Marta, que se tornara prostituta e o pai encontrava-se fugido da polícia e escondido em algum canto obscuro do morro –, Geraldo acaba sendo acolhido por Vicente, o aleijado, homem que não tinha uma perna e que, no morro, “passava por santo”. “Toda a gente citava o seu modo de viver como um exemplo de virtude (...). Vicente parecia não ter nenhum pecado” (SA, p. 138).

As paredes de seu barracão era estampadas de imagens de santos, para quem acendia suas velas e adornava com raminhos verdes e flores miúdas, e ele inspirava um misto de admiração e temor por parte dos demais moradores do morro. Como assinala Luís Bueno, “como em todos que habitam aquele inferno, o medo é a sensação dominante também nesse homem dedicado à religião” (BUENO, 2006, p. 276).

Medo que dominará também a relação entre Geraldo e Vicente, e que será a principal marca do Deus que o aleijado apregoa: “Aquele Deus de quem Geraldo nunca ouvira falar antes, aquele Deus estranho e vingador assumia para o seu pobre coração a figura terrível de um juiz que não perdoa.” E, reiterando o temor: “Era a única coisa que conseguia sentir depois daquilo tudo – medo, e um medo que vinha do próprio aleijado, como alguma coisa que borbulhasse dentro dele (...) quase sem sentido” (SA, p. 176).

Ao longo do romance fica claro que a única saída possível para Geraldo se dá pelo caminho da fé. Deus se torna a possibilidade da personagem transpor o mundo decaído e infernal do morro. Mas qual Deus? O Deus de seu Valério – da aceitação do sofrimento como expurgação dos

males, ou o Deus de Vicente aleijado – do medo, da ameaça e do julgamento feroz?

Simbolicamente as duas possibilidades se mostram problemáticas em algum sentido. Os dois representantes do sagrado trazem em seus corpos as marcas de uma degradação, a ferida aberta de um e a ausência de um membro do outro, marcas físicas de mutilação que os torna ainda mais peculiares. Não há, para nenhum deles, fé sem sofrimento, sem agonia. Mas o Deus de seu Valério, no entanto, aponta para uma saída do inferno. Apesar do sofrimento, um dia o sofridor será acolhido pelo divino. Para Vicente, aleijado, Deus aprisiona, aterroriza, mata a sua própria criação.

Ao final, Geraldo opta pelo primeiro. Sabe que sua liberdade – material e simbolicamente representada pela fuga do morro – não pode abrigar o medo. Ao lembrar-se do velho Valério, “o medo desapareceu do seu coração e ele sabe que é um homem livre”. Assim, à medida que o morro desaparece na curva da estrada, a personagem “compreende que Deus havia, afinal, descido ao seu coração. Não o Deus do Salgueiro, mas um outro Deus” (SA, p. 247), símbolo de sua alforria. O romance se cala sem mais. A trajetória de Geraldo, longe de ser encerrada com um final feliz, deixa em suspenso as lutas que ele deverá travar daí em diante. A liberdade em relação ao morro pode significar batalhas contra outras prisões.

Sendo assim, a fé para Geraldo é, conforme se pode dizer do próprio Lúcio Cardoso, um lugar de conflito. A personagem de *Salgueiro* vive o embate no limiar de duas possibilidades distintas, ambas geradoras de inquietude e perturbação, no qual a experiência de Deus aponta para a liberdade ou para a prisão, não sem sofrimento, seja lá qual for o caminho trilhado. Conforme se assinala no próprio *Diário*: “Cristo caminha pelos pés da catástrofe. (...) Inventar-se o martírio, como um meio de se aproximar da Paixão de Cristo” (DC, p. 244).

Luís Bueno destaca a importância do romance cardosiano na medida em que a personagem Geraldo “contribui para enriquecer a imagem do elemento proletário forjada no romance de 30, já que, não sendo reduzido à sua pobreza, é capaz de ter vida interior tão rica quanto das personagens burguesas” que figurariam em romances como os de Octávio de Faria. Ademais, de acordo com o crítico, *Salgueiro* demarca uma diferenciação

muito clara em relação ao catolicismo de Jackson Figueiredo, um dos líderes do Centro Dom Vidal e difusor da fé católica como ferramenta da literatura e da cultura de maneira geral:

Não há igrejas nem padres no morro do Salgueiro representado no romance. Como se sustenta uma religião centrada na hierarquia, como a que definia Jackson Figueiredo, sem uma instituição que encarnasse e estruturasse a ordem hierárquica? (...) Para Lúcio Cardoso a fé não pode ser libertadora num universo de opressão e de convencionalismo – essa, afinal, é a falsa fé de Vicente. (BUENO, 2006, p. 282).

Dessa maneira, o segundo romance de Lúcio Cardoso põe em funcionamento os aparentemente distintos elementos em confronto na década de 1930. É um romance social, encenando as vidas mitigadas pela miséria e pela violência da marginalidade de um morro carioca; é um romance católico, ainda que a proximidade com o universo religioso distancie-se dos fundamentos e preceitos que animavam os escritores católicos convencionais; é um romance que se debruça sobre o universo interno das personagens no esforço de captar o seu conteúdo psicológico.

Sendo assim, o catolicismo que enxerta a sua ficção não se encontra apartado dos outros eixos basilares que estruturam o pensamento do momento. Ainda que neste romance o autor faça “uma apropriação por assim dizer espiritualista do universo social habitualmente explorado” pelo romance proletário (cf. BUENO, 2006, p. 275), o componente espiritual católico encaminha para uma atmosfera de decadência e de luta – individual e coletiva – em face de um contexto ideologicamente disputado.

O entrelugar problemático de Geraldo reitera o gosto pelo extremo a que alude Lúcio Cardoso no *Diário*, ao mesmo tempo em que explora o mundo marcado por toda sorte de violências. Há nesse romance, um autor que procura o seu tom particular, mas que engendra as questões que se abatem sobre a realidade clara do país. À população negra, explorada e marginalizada do morro, é dada uma profundidade e uma dimensão espiritual que se ligam à conspurcação do corpo e da moral e ao próprio questionamento da fé. Por isso, o componente social não basta. Para Carelli,

“em *Salgueiro*, Lúcio não se contenta em descrever a condição humana. Quer sondar os corações e, mais ainda, as almas” (CARELLI, 1988, p. 160).

A busca de Deus se torna busca interior, da mesma forma como a compreensão do sagrado se serve à constituição de uma identidade. As diversas concepções de Deus, nesta ficção, atestam os dilemas, no âmbito da realidade objetiva, de um momento de construção de um destino possível para os homens que se debatem na vida social, política, cultural e anímica. Não à toa afirmou Bosi que Lúcio Cardoso “não faz elenco de atitudes ilhadas: postula estados globais, religiosos, de graça e de pecado” (BOSI, 1996, p. 413).

Em *A luz do subsolo* (1936), terceiro romance do escritor, a questão religiosa se faz ainda mais aguda. No enredo, Pedro é um professor dominado por “estranhas forças”, exercendo uma influência nefasta sobre seus alunos, o que levaria um deles a atentar contra a vida do próprio pai. A personagem tenta induzir a mãe e o cunhado a assassinares a própria esposa, Madalena. Madalena, vivendo essa situação infernal de perseguição e desamparo, acaba por envenenar o marido Pedro.

Ao final do romance, enquanto este agoniza, o cunhado Bernardo lhe fala sobre Deus, e suas declarações vibram na mesma intensidade que as anotações do *Diário* de Lúcio Cardoso. Diz Bernardo: “Essa inquietação e essa angústia do sobrenatural, é o vago desejo da unidade, a nostalgia de um todo partido, a necessidade de Deus.” (ALS, p. 357).

Bernardo relembra-lhe conversas passadas sobre “o coração devorado de paixões”, e acrescenta: “Pedro, o amor é esse mesmo desejo divino de unidade, é o desespero da carne que procura sua parte perdida” (ALS, p. 357). Assim, da matéria romanesca ao diário do autor, a concepção do elo perdido entre Deus e o homem e a busca de unidade e de comunhão despontam como uma marca indelével de sua atividade artística, o que se reafirma no *Diário*:

Repito: a tristeza da carne. A saciedade do corpo. Que melancólico crepúsculo o que acende acima dos desejos satisfeitos. Ou daquilo que pelo menos assim chamam, porque para mim não há desejos satisfeitos. O que procuramos é impossível. E é diante de tanta inapetência – digo mais, de tão viva repugnância, que me ponho a imaginar

o que seria de nós se um dia não houvesse possibilidade de oração. (DC, p. 218).

Essa dicotômica e agônica relação entre o homem, em sua miséria carnal, revestida da insaciável vontade de ser mais, e Deus, como a outra ponta da unidade perdida, reflete a fisionomia da religiosidade em Lúcio Cardoso. Sendo assim, é a consciência da tristeza da matéria que direciona ao sagrado. Reitera-se o poder da oração como compensação ante a impossibilidade de completude. É a imagem desse ser desamparado, incompleto e desesperado que se faz ver no corpo agonizante de Pedro ao fechar o romance.

Essa aproximação entre os romances e a escrita íntima do autor reitera o que afirmou Schincariol (2006), quando diz que “entre os romancistas católicos verifica-se uma tendência de construir personagens por meio de elementos retirados da própria experiência pessoal”. Destaca ainda que tal procedimento é notadamente visível em Green, Mauriac e Octávio de Faria, como também em Lúcio Cardoso, para quem tais romances fazem com que os autores se coloquem na condição de cúmplices dos pecados de suas personagens. Segundo ele, essa cumplicidade entre romancista e personagens seria o próprio fator a conferir verdade às narrativas (cf. SCHINCARIOL, 2006).

A presença do catolicismo na literatura – no caso de Lúcio tanto na ficção quanto no diário – constitui, portanto, um dos sinais do tempo. Assim como a ascensão do romance regionalista e social comunica a necessidade de encarar os dilemas profundos e orgânicos que estruturam a vida nacional, forçosamente encaminhando ao debate sobre o atraso do país, a opção pela religião e pelo espiritualismo também se estabelece como meio de interpretação dos caminhos da nação.

Em primeiro lugar, denota um posicionamento diante da realidade que se impõe. Nessa fuga de um retrato realista da literatura reside um outro retrato, agônico e intimista, corrosivo das relações sociais. Isto é, a opção por um mundo interiorizado indica, por outro viés, as agruras dos homens povoados por uma atmosfera de desencanto. Embora fuja de um inferno radicado exclusivamente no chão histórico e material em que se insere, o

espiritualismo literário de Lúcio Cardoso encerra os homens em seu inferno individual, aguilhoados em angústias pessoais, mas que se comunicam com uma rede de relações deterioradas, inexoravelmente de âmbito social e político.

Por isso, a questão religiosa em Lúcio Cardoso não se constitui separada da sua concepção de arte e de literatura. Em janeiro de 1951, o escritor registra em seu *Diário* uma “resposta a uma enquete sobre a posição do artista, e que nunca foi publicada”. Trata-se de uma entrada bastante interessante, porquanto revela um retrato sintomático do contexto no que tange ao lugar da literatura:

Não sei o que mais possa dizer sobre a posição do artista em face dos tempos que correm – os desgraçados tempos que vivemos tão estranhamente marcados pela fúria das ideologias e dos interesses políticos em choque. Não é em nenhuma dessas ideologias que faço o meu ato de fé, pois as ideias políticas passam, os processos se renovam, a fatalidade constrói e destrói o destino dos povos, e tudo se rende ao eterno esquecimento. (DC, p. 133).

A negação de todas as ideologias é claramente um posicionamento ideológico. Em face desses “desgraçados tempos”, em que se finalizava no país o governo de Eurico Gaspar Dutra, marcado dentre outras eventos, pela perseguição aos partidos de esquerda, e em que se anunciava a vitória nas urnas de Getúlio Vargas, que retornava ao poder, o escritor demarca seu suposto distanciamento em relação ao pensamento político.

Em âmbito mundial, são também os desgraçados tempos de recolha das sobras da Segunda Guerra, dos regimes totalitários que ainda sobreviviam indiferentes às atrocidades registradas nos anais da história mundial, de instauração da Guerra Fria – marco de uma divisão ideológica e econômica.

Ao contrário do que declara quanto à ausência de ideias políticas, o escritor prossegue reconhecendo, em alusão a Baudelaire, o papel dos artistas como faróis nesses tempos turvos: “A maioria dos grandes artistas com que conta a humanidade, é produto de épocas profundamente perturbadas, que o caos dos tempos tem fornecido o ímpeto para o

aparecimento desses a que outrora Baudelaire chamava os *phares*” (DC, p. 134). Diz ainda que as épocas castigadas têm necessidade de grandes homens, estes sim capazes de iluminar e interpretar a realidade.

Trata-se, portanto, do reconhecimento do papel claramente político da arte e do poder do artista diante de um contexto que exige olhar atento e atitude para fazer ver as contradições que emergem no tecido da sociedade. “Nos momentos de profundo pessimismo, de desistência e negação do homem é que é necessário fazer vibrar mais alto a voz da esperança. Todos os poetas são filhos da tempestade” (DC, p. 134). Assim, reitera-se a potência da literatura como antítese de tempos “tão turvos, tão peçados de sangue e sofrimento”.

O contexto que se impõe faz vibrar, mais que a voz da esperança, o profundo questionamento acerca dos limites da própria literatura, haja vista o poema de Drummond, datado do mesmo ano da anotação de Lúcio Cardoso:

Que lembrança darei ao país que me deu  
Tudo que lembro e sei, tudo que senti?  
Na noite do sem fim, breve o tempo esqueceu  
Minha incerta medalha, e a meu nome se ri.  
(ANDRADE, 2002, p. 249)

A própria literatura cardosiana que será produzida nos anos que se seguem a este registro do *Diário* atesta o tom de ruína e esfacelamento da vida nacional, que se esbate entre a modernidade que grita e os inúmeros atrasos que gemem, como se pode ver sobretudo em *Crônica da casa assassinada* (1959) e *O viajante* (1973). A esperança parece adiada, interdita pela força da realidade emergente. Mas a consciência advinda do poeta e de sua obra continua a demonstrar o seu papel como veículo de leitura do mundo.

No *Diário*, a questão religiosa, que jamais o abandona, espria-se no debate acerca da função do artista. Diz ele: “os artistas, os grandes, os únicos que contam para nós, foram também grandes mártires. Essas épocas de lutas são férteis em castigos”. Se é possível ler o martírio, bem como os castigos, como metáforas de uma vida entregue à dura missão de ecoar esperança em tempos de pessimismo, por outro lado, o texto de Lúcio

Cardoso encaminha para a compreensão do poeta como um homem forjado pela matéria do tempo, cuja missão se eleva em termos divinos:

Em última análise, acredito que os artistas são criados e lacerados pelo tempo em que vivem. Não fosse a mais profunda carência de tempos como os nossos, a de santidade. Necessitamos de santos, como de artistas. Mas os santos são raros neste mundo imperfeito, e enquanto isso, são os artistas que vão pagando pelas ausências de que tanto sofremos (DC, p. 134).

A leitura da dimensão religiosa nos cadernos íntimos de Lúcio Cardoso, portanto, nos oportuniza adentrar a esfera do indivíduo, cuja formação se dá no seio da doutrina católica, mas expande-se para a reflexão sobre sua concepção de literatura.

Como marca de uma vida, o catolicismo vinca a sua trajetória pondo em cena as muitas angústias reveladas no embate entre forças interiores extremas, auxilia na tarefa de enfrentamento das sombras e das contradições que compõem sua condição humana. Faz-se território de compreensão da humanidade em sua crueza e em sua condição decaída e degradada. O cristocentrismo dá lugar a um retrato profundo da fragilidade do sujeito, lacerado pela ideia de pecado, elevando a figura do homem em sua materialidade corrompida.

Mas o catolicismo torna-se também ingrediente de sua ficção e transpõe para o romance os muitos dilemas que perpassam a sua própria vivência. Insere-se como mais um dos recursos que, articulados na tessitura da palavra, fazem da sua produção um dos meios de compreensão do momento histórico de que fez parte. O catolicismo cardosiano é também produto das opções estéticas que divisou e que perseguiu com empenho. No afã de desvencilhar-se de uma estética neorrealista, busca fundar a sua realidade no embate dos seres atormentados pela presença constante do mal, pela tentação do crime e pela atmosfera de sofrimento. Com essas tintas, o escritor pinta o painel do seu tempo.

Sendo, portanto, também fruto dos embates nascidos no cerne da literatura de 1930, a questão da fé como emblema das lutas humanas e como princípio de interpretação da vida, constitui um dos eixos da poética

cardosiana e se torna um dos elementos marcadores das contradições inerentes à vida social brasileira, como se verá nos dois romances produzidos durante a década de 1950. Na *Crônica da casa assassinada* e n' *O Viajante*, a questão da fé se une a uma série de outros recursos para erigir um mundo perpassado pela atmosfera da ruína.

Portanto, Lúcio Cardoso faz uso da escrita fragmentária de um diário para buscar uma unidade cindida. Nesse percurso, o trabalho de composição de si mesmo, típico das escritas confessionais, o autor necessariamente precisa recuperar os muitos fios que tecem o bordado de sua fisionomia de escritor. Nesse desentranhar de fios, o escritor expõe os dilemas de fazer literatura, de entregar-se ao ofício da escrita, vale-se de recursos e estratégias para dar seguimento ao debate de sua atividade artística, esgarça os limites de sua humanidade ao tentar compreender o divino. Em suma, faz do seu diário espaço de autoconsciência ao mirar-se no espelho de papel e palavras.

**4**

**O MITO DO PAÍS AGONIZANTE  
O ESCRITOR E A RUÍNA**

## O MITO DO PAÍS AGONIZANTE O ESCRITOR E A RUÍNA

Em 25 de novembro de 1960, por ocasião do lançamento do *Diário I*, Lúcio Cardoso concede uma entrevista a Fausto Cunha. Trata-se de uma das mais polêmicas e emblemáticas declarações do autor. Reproduzimos aqui o conteúdo que será um dos norteadores das discussões deste capítulo:

Fausto Cunha: O que é o *Diário*, Lúcio, o que significa na sua vida literária, na sua vida?

Lúcio Cardoso: Perguntar-me o que significa o *Diário* é perguntar o que significa sua publicação e, portanto, minha obra atual; começada com a *Crônica da Casa Assassinada*. Que me perdoem o tom pessoal, mas chego ao momento em que a afirmação da verdade, da verdade TODA, é a única coisa possível, pelo menos se nos consideramos escritores.

FC: O *Diário*...

LC: O *Diário*, como a *Crônica*, como *O Viajante*, que será publicado dentre em breve pela Livraria José Olympio, têm para mim, pessoa humana e não escritor, o significado de um formidável movimento de luta e de insubmissão, contra esse elemento discordante, atroz e mesmo atentatório à grandeza de Deus que se chama a minha infância, sua permanência, pelo menos no que ela tem de mais ilegítimo e de mais poético.

*Pretendíamos entrevistar o memorialista, mas vemos que, em vez disso, estamos recebendo um documento humano, que precisamos registrar verbatim ac litteratim. E não o interrompemos.*

LC: 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 se seja, é contra Minas Gerais. Que me entendam bem: contra a família mineira. Contra a literatura mineira. Contra o jesuitismo mineiro. Contra a religião mineira. Contra a concepção de vida mineira. Contra a fábula mineira. Contra o espírito bancário que assola Minas Gerais. Enfim, contra Minas Gerais, na sua carne e no seu espírito. (CARDOSO, 2012, P. 730-731).

Chama a atenção, imediatamente, o fato de, perguntado sobre o *Diário*, que se encontrava sob os holofotes devido ao seu lançamento recente, Lúcio Cardoso ligá-lo tão prontamente à *Crônica da Casa Assassinada*, romance publicado no ano anterior, e a *O Viajante*. Fica bastante claro que o *Diário* não constitui uma obra flutuante para o autor, não se concebe apartado de um projeto maior, que ele identifica como sua “obra atual”.

Sendo assim, tanto o *Diário* como os dois romances mencionados constituiriam um novo momento para Lúcio, uma nova fase que, longe de sinalizar para uma ruptura com o já produzido há mais de duas décadas, apontava para uma espécie de súpula de seu projeto estético.

As três obras são, de alguma forma, apresentadas como marco de uma afirmação da verdade, da “verdade TODA”. Quanto ao *Diário*, na condição de gênero confessional, a busca por uma aparente verdade parece óbvia, ainda que essa noção no âmbito da escrita permaneça a todo tempo sob o signo da suspeição. Mas, e quanto aos romances? Que verdade eles abrigam? E como essa verdade transita da escrita íntima à escrita ficcional?

O autor, dessa forma, evidencia que o *Diário* está além das notações do indivíduo, compondo-se como obra de escritor, o que sublinha muitas implicações em torno do fazer literário.

A biografia do escritor registra que os anos de 1950 são o período de gestação tanto do *Diário* como dos dois romances aludidos, tendo apenas como exceção o lançamento da novela *O Enfeitiçado*, publicada em 1954, mas escrita ainda durante a década anterior. Dessa maneira, o que se quer enfatizar é que, durante uma década, Lúcio se dedicou à escrita diarística ao mesmo tempo em que produzia a *Crônica* e *O Viajante*, o que faz com que os diálogos empreendidos entre essas produções seja bastante significativo, conduzindo a uma rede de relações que muito expande a compreensão desse “movimento de luta e de insubmissão” contra Minas Gerais.

O declarado punhal erguido contra Minas, a virulenta hostilidade em relação à sua terra natal, parece comunicar algo que sobreleva a rebeldia de um sujeito despaisado ou pouco identificado com suas origens. Mas, ao contrário disso, comunica – por uma espécie de antítese – uma dimensão

visceral e latente de alguém que busca compreender as raízes de sua existência. O movimento contra as Minas Gerais também encontra-se íntima e profundamente ligado a uma luta muito maior. Minas Gerais, na obra cardosiana, assume a condição de metonímia do país e o seu gesto apocalíptico é a face do desejo de destruição das estruturas arcaicas enredadas na carne da nação como um todo.

Embora tenha nascido em Curvelo, mesorregião central de Minas, Lúcio viveu a maior parte do tempo no Rio de Janeiro, onde se estabeleceu desde o fim da adolescência. Desse modo, sua visão de mundo é atravessada por esses dicotômicos retratos que se forjam do país.

De um lado, o Rio de Janeiro que, com o passar do tempo, se afirmava como megalópole, símbolo da modernidade e da trajetória irreversível rumo ao futuro. Do outro lado, Minas Gerais, com sua face voltada para o interior e ainda muito identificada com o passado. Lúcio Cardoso concebe-se, assim, como um *Janus* bifronte, com sua visão dividida entre o futuro e o pretérito, donde se instaura um presente conflitante. O punhal cardosiano se ergue, pois, contra um modelo de país há tempos fadado à agonia, mas que insiste em mostrar a sua face, ainda que pelo viés da ruína.

Portanto, este capítulo pretende perseguir o caminho apontado por Lúcio Cardoso em sua entrevista. Trata-se de discutir como o *Diário* dá vida ao projeto de um escritor, nascido do desejo de construção de uma obra cíclica ainda nos anos de 1930, mas que terá sua realização mais eficiente somente nos fins dos anos de 1950. Os cadernos íntimos de Lúcio demarcam a trajetória de gestação desse projeto que encerra questões muito caras à representação da nação.

Além disso, será discutido como se processa o apocalíptico movimento de construção e de destruição da realidade em Lúcio Cardoso e como o *Diário* se integra a esse projeto. Trata-se de delinear os recursos de linguagem mobilizados nessa estética da ruína a que o autor dá vida para, paradoxalmente, encenar sua derrocada.

#### **4.1. A ESTÉTICA DA RUÍNA**

Boa parte das produções artísticas e intelectuais dos anos de 1930 se defrontaram com o que Antonio Candido (2006a) chamou de “consciência do subdesenvolvimento”. A percepção mais sistêmica das mazelas enraizadas na estrutura social, política e econômica do país leva a intelectualidade e os artistas a adotarem uma postura menos eufórica e mais pessimista em torno do atraso impresso no destino nacional.

A condição de dependência econômica, política e cultural passa a ser encarada não mais como algo pontual, que poderia facilmente ser superado, mas como produto de uma constituição histórica baseada na exploração do trabalho, no latifúndio, na escravidão, na estrutura oligárquica etc. As marcas desse processo se mostram em sulcos muito mais profundos do que se imaginava até as primeiras duas décadas do século XX. São essas marcas que constituem o atraso da nação.

Nesse contexto, há um país inteiro, marcado por inúmeras contradições, que precisa ser iluminado e compreendido. Na literatura, as formas de enfrentamento são as mais diversas: a adesão ao realismo de cunho socialista como o de Jorge Amado, a tematização dos flagelos da seca dos escritores regionalistas, a recusa ao social com os escritores intimista e católicos, tudo se configura como índice de uma literatura interessada em desvelar os problemas da realidade objetiva de uma nação periférica.

Nas décadas seguintes, a consciência do atraso, longe de ser amenizada, se torna ainda mais aguda e buscam-se novas formas de representação desses problemas. Somado a isso, se vê, de forma mais efetiva, a presença da indústria cultural, que se lança sem freios aos mais diversos campos da produção cultural. Ainda nos termos de Antonio Candido, a consciência, antes catastrófica, se faz agora dilacerada em face da organização a que estamos vinculados.

A consciência dilacerada do atraso e o enfrentamento da concepção mercadológica da indústria cultural se percebem, por exemplo, no retorno mítico do mundo marginal dos jagunços e coronéis do universo

rosiano; na incomunicabilidade da sondagem subjetiva das personagens clariceanas; no hermetismo da poesia cabralina, ao voltar-se para si mesma na defesa de seus limites; no realismo fantástico de Murilo Rubião, atestando o absurdo como espelhamento da realidade cotidiana; na produção de Lúcio Cardoso.

Conforme já dito, a obra de Lúcio Cardoso não apenas testemunha, mas participa ativamente desse contexto. Seus romances e novelas, vistos em conjunto, demonstram que o autor não se apartou das questões que se impunham para a intelectualidade de seu tempo.

Lúcio Cardoso perseguiu de forma obstinada uma marca pessoal, dotando suas páginas de uma verdadeira pesquisa da alma dos seres em permanente conflito com os elementos concernentes às paixões humanas. Mas o labor literário é sempre o trabalho de um homem atravessado pelos dilemas inerentes ao seu chão histórico. Isto é, as antinomias e os traumas arraigados à condição periférica e acumulados no dorso da nação, desde as suas origens, são em si mesmos os grandes ingredientes que se impõem à produção cultural brasileira.

Por isso, seus romances e novelas dos anos de 1930 foram definidores de uma consciência artística que buscava a justa medida entre a forma singular de uma literatura interiorizada e a representação de uma estrutura social e histórica inescapável para um artista comprometido de fato com a produção cultural de seu país, mesmo que isso não estivesse conscientemente arquitetado. A força do processo histórico se impõe ao escritor sensível às questões que o contornam.

Com o passar do tempo, as questões estéticas e sociais já desenvolvidas – e não de todo solucionadas – permanecem e os novos embates surgem levando o autor da *Crônica da Casa Assassinada* a uma produção que se mantém coerente com os ideais estabelecidos desde o seu romance de estreia. O desejo de adentrar o universo subjetivo das personagens continua em seu horizonte. O atraso continua sendo uma marca histórica do país. A modernização contraditória e incompleta, tão exaustivamente encenada no romance de 30, ainda é realidade nos anos de

1950, ainda que maquiada sob as tintas de um modelo desenvolvimentista que se impõe como promessa de emancipação.

Sendo assim, o presente se mostra ainda impregnado de passado. Daí advém a ruína como marca da literatura cardosiana dos anos de 1950, englobando o *Diário* e os dois romances aludidos em sua entrevista a Fausto Cunha. Trata-se de uma ruína que se impõe como tema, mas também como forma. Ruína que se instaura no âmbito da percepção individual e no que tange ao social e coletivo, mostrando-se como uma das faces do dilaceramento da consciência do atraso brasileiro.

O *Diário* cardosiano é, portanto, o espaço mais significativo onde essa estética da ruína toma forma. Nele, o personagem-escritor assume a decadência como símbolo de uma literatura que precisa rever os seus limites em um momento tão pouco generoso com a arte. A opção pelo diário como gênero que abriga as reflexões do escritor, na verdade, é o signo primeiro da ruína. Por ele, confissão vira lirismo, o trivial ganha os recursos da narrativa e o escritor goza de uma liberdade privilegiada calcada em um jogo de aproximação e distanciamento em relação a si mesmo.

Ao longo de toda sua trajetória, Lúcio Cardoso se negou a escrever um romance narrado por um escritor. Contudo, a opção pelo gênero diário cumpre essa tarefa de forma muito mais problemática. Através da escrita confessional, produzida com a deliberação de ser publicada, o sujeito empírico transfigura-se no personagem-escritor e, por meio dele, extrapola o plano da individualidade promovendo uma mediação mais universalizante.

A força do *Diário* cardosiano reside exatamente no fato de ele não encerrar-se no registro da vida de um homem comum. A figuração do escritor opera como recurso imediato no tratamento das questões que tocam o artista, em sua condição subjetiva, mas se eleva à análise da condição da própria literatura e do país a que ela se subordina e representa. Ainda que se queira apartar, a pesquisa humana contida nos escritos cardosianos é irremediavelmente produto de um contexto e de um espaço determinados. E os seus registros expandem-se dando voz a um ente que partilha da universalidade sob a forma de personagem-escritor.

Dessa figuração do personagem-escritor ressoa também a ruína como condição da própria literatura brasileira. A opção por um gênero, historicamente marginal e secundário, assume a força de sintoma no momento em que se insere. No trabalho empreendido de dar forma ao texto diarístico encontra-se, sub-reptícia, a questão do valor da própria literatura.

A condição específica do gênero diário comunica fortemente a tensão entre literatura e vida. Se a literatura não goza do mesmo prestígio de outrora, é a vida que se impõe como matéria prima. Mas elas se retroalimentam, uma necessita da outra para existir de fato. Exposta sob a forma de reminiscência da memória, ou de pedaços colhidos do cotidiano, a ideia escrita ganha em verossimilhança, é dotada de um tom de veracidade. O mundo se ergue mais real também para o leitor.

Mas, subordinada ao espaço do registro diário, a literatura e o escritor vivem o processo de autoquestionamento. “O mais profundo é este aqui que escreve, descalço, com o coração limpo de paixões, tão próximo do menino que fui e ao mesmo tempo tão distante dele”, diz o escritor, para quem a escrita e a morte se entrelaçam, compondo a imagem da literatura como grito de sobrevivência: “e assim me sinto mais próximo, com serenidade, dos livros que tenho a fazer e da morte que ao meu encontro caminha em rota inversa à minha” (DC, p. 302).

Em agosto de 1958, Lúcio Cardoso escreve:

Angustiado pela falta de continuidade no meu trabalho. Ah! Se eu pudesse, tranquilamente, fazer tudo o que eu desejava! Se eu pudesse ter paz suficiente, interior e exterior – para não abandonar nunca o romance... Há qualquer coisa que me devora, que arde sem cessar no meu íntimo, e que faz com que seja um milagre poder eu continuar todos os dias o fato de subsistir.

Mas isto já não o disse eu outras vezes, e noutras circunstâncias? O heroísmo diário de que necessitamos para viver...

E, no fundo, isto: saber ter paciência. (DC, p. 260)

O tom predominante desse personagem-escritor reflete uma angústia e um sentimento quase perene de irrealização. O que se tem é a imagem de uma vida literária mesquinha. O romance esbarra na dificuldade de sobrevivência. A consagrada imagem do escritor movido pela inspiração cede lugar ao ordinário, ao sujeito impedido de dar continuidade ao trabalho. A subsistência e a paciência são as marcas do heroísmo possível do poeta.

Assim, de modo geral, há no diário cardosiano a busca pela realização de uma obra, ao mesmo tempo em que se registra uma espécie de impossibilidade: “O romance me falta – e é uma necessidade quase física, que me põe doente, sobressaltado, infeliz e sem gosto para fazer coisa alguma” (DC, p. 28). A imagem do escritor se constrói nesse movimento sofrido em que a efetivação da obra se apresenta quase como limite intransponível. Em suas palavras, a impossibilidade de prosseguir no trabalho da escrita se reflete também no corpo, algo devora, arde sem cessar, vira doença.

Muito além de uma frágil encenação, o *Diário* registra um dilema próprio da literatura do momento, ao esgarçar as ameaças reificadoras do signo literário pela forma do discurso do escritor. Nesse sentido, a impossibilidade da escrita é já uma forma de questionamento das fronteiras entre a literatura e a indústria cultural, que acena para todos os lados da vida social.

É fato que Lúcio Cardoso foi um artista marcadamente ativo e atuante em diversos tipos de produção. Além disso, sua obra traz o emblema da incompletude. São inúmeros os projetos que ficaram inacabados. O *Diário* reforça essa tendência à inconclusão. No entanto, trata-se de um movimento complexo, pois, à medida que o *Diário* vai avançando enquanto obra, uma série de outras obras vão ficando pelo caminho.

A trajetória do escritor é representada pela perseguição de textos que, com raras exceções, não se completam. No *Diário*, nesse sentido, repousam fragmentos de uma obra em constante processo de (re)construção. Os muitos romances e textos que o compõem refazem a ideia de ruína como condição de sua realização.

O caso mais emblemático se desenvolve em torno do romance *O Viajante*. Fruto de uma grande ambição de Lúcio Cardoso, essa narrativa integraria um vasto painel em torno dos habitantes da fictícia cidade de Vila Velha e desaguaria em outros romances, em formato cíclico.

A primeira menção explícita a este romance aparece em 7 de janeiro de 1951: “Escrevo *O Viajante*, com o mistério e a lentidão de quem abrisse aos poucos uma janela para uma paisagem inteiramente agreste e desconhecida” (DC, p. 135).

Dias depois, Lúcio Cardoso daria maiores pistas sobre a composição do romance, cujas personagens, “seres duros e intratáveis – seres habitados por todos os crimes e por todas as redenções”, habitariam a cidade através da qual se pode ver o “mito de um país agonizante” (DC, p. 147-8). Mas a escritura do romance prossegue com lentidão. Embora se desenhe na consciência do escritor, o desânimo e o enfado tornam-se as grandes barreiras para seu avanço:

Lamento o tempo que desperdiço ou que não encontro para escrever *O viajante*. O livro está de tal modo maduro, tão presente sinto seus personagens e o frêmito que lhes dá vida, que às vezes vou pela rua e sinto que não sou uma só pessoa, mas um acúmulo, que alguém me acompanha, sardônico e vil, repetindo gestos que agora são duplos, embaralhando minhas frases com uma ou outra palavra que não pertence à realidade, mas ao entreccho que me obseda.

\*

Dia de calor e de inutilidade. Estendido, sem coragem para tomar o lápis, deixo desfilar em meu pensamento, uma vez mais, os personagens de *O Viajante*. Fora disto, tudo o que se refere ao espírito parece morrer e desaparecer ante essa onda bruta de sol e de decomposição. (DC, p. 144)

Em larga medida, o *Diário* refaz a longa e penosa gestação de *O Viajante* como parte do processo de autoquestionamento e de autoconsciência do fazer literário. Os dilemas expostos no texto dão mostras da autoconsciência do escritor e da literatura enquanto trabalho. O escritor se vê diante de um grande empreendimento, maduro e tão presente em sua vida que a realidade circundante parece comungar com a obra e confunde-se com

o enredo obsedante que estrutura o romance. No ano seguinte – 24 de maio de 1952, ele anota: “Continuo a escrever *O Viajante*, mas sem encontrar a forma adequada à história. Além do mais, o estilo é arrastado, não vive e não explode como eu desejaria” (DC, p. 175).

A escrita também se arrasta ao longo dos anos. E os registros do *Diário* vão acentuando o sofrimento cada vez maior que ele representa com o decurso do tempo. Em 1954, o romance encontra-se “abandonado, cobre-se de poeira na minha gaveta”. A reflexão em torno do projeto atravancado expande-se para a reflexão acerca da vida do próprio escritor: “Que espécie de vida é essa que escolhi, qual a força que me leva a essa dissipação constante, a essa impossibilidade de sentar-me para escrever e meditar numa obra séria?”. E finaliza: “Oh, Deus, a idade não trará para mim nenhum repouso?” (DC, p. 191). A (não) realização da obra torna-se infortúnio e converte-se em agrura que o texto acentua pelas interrogações e pela apóstrofe.

A forte emotividade faz com que se perceba o trânsito entre a escritura do romance e a condição do escritor. A dificuldade de avançar no processo de escrita é simbólica, porquanto representa os limites do sujeito que escreve. Há aí o retrato de um escritor atormentado em torno da impossibilidade de dar vazão à sua obra. E desse retrato, como uma espécie de negativo, desponta a imagem do artista em um mundo cujas fronteiras entre a arte e a mercadoria encontram-se tenuamente frágeis ou escamoteadas. O romance está presente, tem seus andaimes montados e expostos, mas há sempre algo faltante.

Esse elemento faltante demonstra uma espécie de resistência diante da mercadoria. O sentimento que paira é o de que a obra pura não basta, a literatura expõe seus limites. Por isso, tanto o romance como o *Diário* se realizam a partir dessa espécie de impossibilidade. Exprime-se, assim, o custo da escrita literária.

Assim é que, em 1957, muitos anos depois do início da escrita do romance, *O Viajante* encontra-se elencado entre outros planos, que, por sua vez, também serão marcados pelo inacabamento:

Mudança do título de *Aventura*. Chama-se agora *Casa de Fazenda*. Assim, teríamos o livro completo do seguinte modo: *O Menino e o Mal* – três ensaios de composição – *O Irmão leigo* – *Casa de Fazenda* – *Os Ciganos*. E depois disso, tratar de pôr de pé os velhos esteios de *O Viajante*. (DC, p. 299)

No *Diário*, esse romance ocupará ainda uma série de outras entradas nos anos seguintes<sup>31</sup>. Mais de uma década depois, na anotação que abre 1962 em seu caderno, Lúcio registra os compromissos entre os quais se encontra nesse início de ano: “a publicação de *O Viajante*, que sem ser uma continuação da *Crônica da Casa Assassinada*, é uma sequência diretamente ligada a este romance, e a do *Diário II*, que aprofunda e amplia as ideias expostas no primeiro” (DC, p. 289).

Embora o romance já se encontrasse em estágio bastante avançado, o escritor se esbate contra as minúcias do texto: “Em linhas gerais, sei tudo o que quero dizer, mas faltam-me precisamente as nuances, o rendilhado por baixo da linha grossa que borda o pano” (DC, p. 266). Esse rendilhado seria impedido pela doença que acomete o autor no ano de 1962, tornando-o incapaz de continuar escrevendo.

*O Viajante*, dirá Lúcio Cardoso, romance que “já tanto me cansa pela sua longa conexão à minha vida” (DC, p. 290), alcança uma dimensão simbólica na representação dos dilemas do escritor. Os muitos planos e reescrituras do texto, a busca obsessiva pelo ponto final jamais encontrado, o desejo de formulação de uma obra que integrasse o grande projeto de extensão cíclica encontram-se impedidos, mas a trajetória de realização que o *Diário* registra refaz as agruras de um escritor diante de sua obra. Trata-se de um impedimento que se demonstra nos limites artísticos, mas simbolicamente se imprime também nos limites físicos de um corpo mutilado.

Do traçado desse itinerário o que se vê é a condição arruinada da literatura que o autor concebe. Exibir os seus esboços, os rascunhos e

---

<sup>31</sup> As menções explícitas encontram-se ainda em 24 de outubro e 4 de dezembro de 1957, 6 e 20 de janeiro, 16 de março, 25 de agosto, 9, 16 e 28 de outubro de 1958 e em 1962 em uma entrada sem data.

processos de (re)construção é condição da obra de arte. Mesmo apresentando-se aos fragmentos, reduzido aos comentários, o romance também aí reside, mas de uma forma que se poderia dizer quase pelo avesso. A lapidação da palavra encontra-se paradoxalmente no gesto de exibir a matéria bruta. Nesse sentido, pelas reflexões do escritor, forma e conteúdo se misturam no objeto disposto ao longo do *Diário*, e atestam o lugar problemático da literatura.

O romance só virá a público, mesmo inacabado, em 1973 pelo esforço do amigo e escritor Octávio de Faria. *O Viajante* era já bastante conhecido de Faria, com quem Lúcio muito dialogava sobre esse projeto. É ele quem reúne os muitos planos, esboços e anotações de Lúcio para dar forma ao romance que será publicado pela José Olympio. Na introdução, Faria escreve:

É sob o signo da “luta contra a morte” que a publicação deste romance, *O Viajante*, tem de ser encarado. E, lembremos logo: trazia o título geral de “*A luta contra a morte*”, o primeiro romance cíclico que Lúcio Cardoso concebeu e de que foi só publicado o volume inicial: *A luz no subsolo* (1936). Entre essa data – 1936 – e a publicação de *O Viajante* – 1973 – quase tudo o que se relaciona com a obra e a vida de Lúcio Cardoso – inclusive sua doença (1962) e sua morte (1968) – é sob o signo dramático de “luta contra a morte” que tem de ser compreendido e situado. (CARDOSO, 1973, p. XIII, grifos do autor)

A fala de Octávio de Faria é importante por situar o romance no corpo geral da obra cardosiana. O itinerário desse romance, nascido no início da década de 1950, demonstra a coerência da atividade literária de Cardoso e encontra-se intimamente relacionado ao projeto de uma literatura que germinou ainda nos anos de 1930.

“De que mistério se compõe a urdidura humana, de que se tece o ser, de que força se faz aquilo que o engendra como criatura viva?” (OV, p. 175), diz uma das personagens do romance. Essas perguntas encerram o grande mote do romance, que se ocupa da sondagem do universo subjetivo, complexo e ambíguo, dos seres enclausurados em uma realidade sufocante. Mas, pelo *Diário*, se pode escavar ainda mais o universo dos seres ilhados e

condenados ao pecado, interligando-os ao mundo da ruína engendrado por Lúcio Cardoso.

#### **4.2. O DIÁRIO DE UM PROJETO**

Considerado pelo grosso da crítica como o romance que define o caminho literário que trilharia Lúcio Cardoso, *A luz no subsolo* (1936) surge anunciando-se como parte de uma trilogia. Conforme já dito, a ambição pela estrutura cíclica é uma das marcas desse autor, bem como de vários outros de seus contemporâneos.

De certa maneira, pode-se afirmar que o projeto do ciclo intitulado *A luta contra a Morte*, que teria o romance de 1936 como marco, fracassa, uma vez que o plano inicial será abandonado pelo autor. Por outro lado, se considerarmos que, com o passar dos anos, esse intento é retomado dando origem a um novo projeto, a ideia de fracasso precisa ser relativizada.

Ademais, percorrendo a trajetória da produção cardosiana, é possível ainda dizer que o *Diário Completo* cumpre especial papel no traçar desse percurso, funcionando também ele como parte desse novo projeto. Noutras palavras, a leitura do *Diário* de Lúcio Cardoso não apenas registra as alterações do caminho inicial proposto pelo autor, mas insere-se nesse trânsito de forma fundamental. Assim, o *Diário* demonstra o seu lugar no projeto literário cardosiano. Funciona a um só tempo como texto que documenta o projeto de escrita do autor, e constitui-se um dos seus pilares. O *Diário* é, portanto, o diário de um projeto de literatura, mas é também partícipe da invenção desse monumento literário que o autor erigia.

Nessa dimensão, o *Diário* é atravessado por uma ambiguidade estrutural. O eu que lá se inscreve fala do projeto e a partir do projeto que desenvolve simultaneamente. É de dentro dele que se enuncia. Assim, o resultado é algo que possui uma dupla face. Ao mesmo tempo em que se liga ao todo da obra, busca a sua autonomia no texto. O caminho de retorno ao ciclo, registrado no *Diário*, ilumina as opções estéticas que Lúcio mobiliza nos romances e compõe ele mesmo uma parte significativa em meio às anotações diarísticas.

Cássia dos Santos afirma que a ideia de ciclo para o escritor, em meados da década de 1930, assinalava a sua adesão a “um projeto literário de feição europeia”, aproximando seu trabalho de autores como Balzac e Dostoievski, ao mesmo tempo em que demarcava o seu distanciamento em relação ao montante das produções que surgiam naquele contexto (cf. SANTOS, 2005, p. 29). Reforça-se, assim, o caráter de empenho desse projeto em busca de uma fisionomia própria. À *Luz no Subsolo* se seguiriam *Apocalipse* e *Adolescência*, romances jamais concluídos, na tentativa de construir um painel mais complexo do seu universo ficcional.

As razões para o abandono desse ciclo não podem ser precisadas, embora se creditem em parte às duras críticas que *A luz no subsolo* teria sofrido<sup>32</sup>. Lúcio chega a registrar, em cartas dirigidas a Octávio de Faria e a Érico Veríssimo<sup>33</sup>, o abalo gerado pelas apreciações de seus detratores, fator de relevante peso para o escritor. Fato é que somente no final da década de 1940, já no *Diário*, ele faria menção novamente ao ciclo inacabado.

Então, em 11 de novembro de 1949, Lúcio fala de seu desejo de voltar à escrita de romances e, com isso, “retomar o velho painel de *A luta contra a Morte*”. Afirma ainda que precisaria vencer as deficiências do primeiro volume, “publicado quando eu tinha pouco mais de vinte anos”. E prossegue: “Mas com alegria iria desaguar nos outros, cujos temas há tanto vivem em minha mente, cujos personagens conheço tão bem, numa paisagem feita de tão obstinadas recordações” (DC, p. 43).

Do registro do escritor é flagrante a ideia de um painel onde são expostos os temas, as personagens e a paisagem que encerram uma visão que se quer bem mais abrangente do que foi possível em apenas um romance. Nesse sentido, o *Diário* ganha especial relevância, uma vez que ele se torna o primeiro espaço onde esse painel será retomado.

---

<sup>32</sup> Em entrevista concedida a Brito Broca, em 1938, Lúcio Cardoso afirma: “*A Luz no subsolo* teve por um lado a indiferença da crítica, por outro a mais brutal hostilidade. Fui até insultado pelo sr. Eloy Pontes. Jayme de Barros e Octávio Tarquínio recusaram-se a falar sobre o livro. Que me conste, só uma voz de compreensão e simpatia se levantou: a de Octávio de Faria” (in. “Os intelectuais pensam – Da imaginação à realidade”. Dom Casmurro, Rio de Janeiro, 9 de junho de 1938).

<sup>33</sup> Sobre isso, vide os capítulos “A entrada na literatura” e “Na encruzilhada”, em *Corcel de Fogo*, de Mário Carelli (constante das referências bibliográficas).

Ainda que a ambição cíclica sirva a um propósito pessoal, o da tentativa de ombrear-se com os grandes nomes da literatura europeia e de demarcar sua diferenciação em relação aos regionalistas brasileiros, Lúcio Cardoso é um homem tocado pelo espírito de um tempo. A sua literatura não consegue abdicar das questões que se forjam no âmbito da vida nacional, mesmo que sua recepção tenha sido marcada pela pecha de uma introspecção alienante.

Com efeito, o mundo ficcional das “velhas residências patriarcais que iam se desmantelando em fazendas comidas pelas hipotecas”, já apontada em *A luz no subsolo* (ALS, p. 38), será a tônica dos romances que Lúcio Cardoso produzirá ao longo da década de 1950, acentuando o tom de decadência do universo rural, obsoletamente oligárquico, e denunciando a permanência do atraso como marca da experiência brasileira.

A demarcação da contínua luta contra a morte se imprime também – e de forma peculiar – no *Diário* do autor. Não à toa, na entrada de 11 de novembro, ele aponta que esse painel se faz como uma espécie de reconstrução de uma paisagem feita de recordações, unindo por essa via memória e invenção, procedimento capital do gênero que abriga essa passagem. É justamente o amálgama entre as reminiscências mnemônicas e a criação que condiciona todo o labor cardosiano – dos romances ao diário, do cinema ao teatro, na poesia e na pintura.

Desse modo, a escrita diarística passa a ocupar-se de distintas formas desse mundo a que Lúcio pretende dar vida pela literatura. Sendo assim, se *A luz no subsolo* já anunciava a ruína como marca de toda a sua produção, o *Diário* passa a ser também a notação diária onde essas questões vão se encorpando e ganhando os matizes que, posteriormente, se farão matéria de ficção. A escrita biográfica e a escrita ficcional, além de tocarem-se intimamente, iluminam-se no processo de decifração de sua escrita.

Poucos dias depois, no mesmo novembro de 1949, a anotação demonstra a primazia da ruína como temática central para o escritor:

Não sei que caos é este a que se referem nossos articulistas políticos, e que segundo eles, já se aproxima. Engano: há

muito estamos nele. O Brasil é um prodigioso produto do caos, uma rosa parda de insolvência e de confusão. A verdade é que já estamos nos acostumando com isto, não dói mais, como certas doenças malignas. (DC, p. 44)

A entrada do *Diário* parece dialogar com a declaração do autor a Edson Guedes de Moraes, quando, em 21 de setembro de 1957, na *Revista da Semana*, é publicada a matéria *Lúcio Cardoso em 21 perguntas*. Perguntado sobre o enredo da *Crônica da Casa Assassina*, ele responde: “Câncer e violetas (...) Câncer e seu trabalho obscuro de desagregação — violetas, a estação do mundo. É o câncer que rói a casa, entre violetas é que vivem os personagens”.

**Lúcio Cardoso.** Na literatura: um ficcionista de primeira ordem. Na vida: um homem capaz de viver a Lapa de pernas pro ar. Sob qualquer ponto de vista uma figura humana impressionante pela extraordinária capacidade de fazer com que viva tudo aquilo (tudo aquilo) que dá a se aproxima. Ao contrário de Rei Midas, Lúcio Cardoso transforma até ouro em gente.



## LÚCIO CARDOSO EM 21 RESPOSTAS

Entrevista a Edson Guedes de Moraes

— 100 romances?

(1) Sim; 45 esboçados. Já quase prontos e em entrega a José Olympio para publicação.

— «Crônica da casa assassinada»?

(2) É o primeiro. Levei quatro anos para concluí-lo. Não sei quanto tempo levará para escrever os outros ou se terá tempo para isso; não importa.

— E como nasceu esse primeiro romance?

(3) De mais longe que me lembro de mim mesmo encontro um esboço, um projeto, uma palavra que se refira à «Crônicas».

— Você o escreveu.

(4) Não foi escrito — nasceu de mim mesmo, e os seus defeitos são os meus defeitos... Não sei como se iniciou em mim, mas tive a impressão que era uma rosa escura e impetuosa que se abria no meu telmo. Ainda é sua luz que me queima.

— Qual o seu enredo?

(5) Câncer e violetas.

— Câncer?

(6) É violetas.

— Símbolos?

(7) Câncer, o seu trabalho obscuro de desagregação — violetas, a estação do mundo. É um câncer que rói a casa, entre violetas é que vivem os personagens.

— História de amor?

(8) Sim, seu do tempo em que se acreditava que todos os grandes romances são histórias de amor.

— Que espécie de amor?

(9) De qualquer espécie; o que importa, o que conta é o amor. Se algumas vezes o livro rumava para caminhos adversos, é que o ódio é um avesso, um outro lado do amor. Não contava a humanidade sendo estruturada nos dois pólos — o que é um segredo da Polichinela.

— Como sempre, um tema triste.

(10) Triste e pobre, se bem que fatal: é o tema do apodrecer e cheirar mal. Ao mesmo tempo é um apelo constante à Ressurreição.

— E por que deve ser assim no seu romance?

(11) Porque não imagino romances como divertimento — meu trabalho é inquietar e aterrorizar. Se um livro é politicamente realizado, seu efeito é o de afrouxar as sufocantes paredes do cotidiano; imagino que o leitor se aborrece e, nos seus planos, até adoece fisicamente. O que importa é a febre.

— E se essa febre não nos leva a nada?

(12) Para mim é o mesmo. Mas não creio nisso. Toda febre tem sua forma e resplandece em sua aparelhagem de luz.

— Seja. Mas, fale de «Crônicas»: sua estrutura, estilo, linguagem.

(13) Com a «Crônicas» não quis levar a efeito o que comumente se chama cópia da vida — quis criar uma fábula. Essa fábula tem a minha linguagem, e sua ação, tal como está, se não é parábola, é a porta por onde se vai entrar. Sua figuração, na ordem dos fatos é um verdadeiro uma festa fúnebre onde se reúnem, intencionalmente, todos os personagens da comédia futura. O estilo em que isto foi escrito é outro assunto. Não é fixo natural, porque me considero, bem ou mal, um artista. Quis fazer um romance que fosse artístico, sem nenhum poder direto, literário e abusivo de adjectivo, porque nada existe de mais belo que o adjectivo.

— Quando bem empregado.

(14) Claro. O substantivo é para a poesia, mas o adjectivo é para a prosa. Poetas sem féria inventaram sua condenação: é preciso reintegrá-los. Proust, Meredith, Henry James, todos os grandes romancistas de nossa época que possuem um estilo artístico e pessoal, são príncipes anátemas do adjectivo. E se não os mataram, por que não seguir a lição que nos legaram?

— Depois de «Crônicas da casa assassinada», os três livros seguintes que você disse quase terminados, já têm títulos?

(15) Sim, são: «Retrato de viajantes», «Requiem» e «O menino e o mal».

— Qual a relação entre estes romances?

(16) «O menino e o mal» são três novelas curtas. Todos estes livros, no entanto, formam um só e sobrinho de uma cidade idealizada e situada por mim em Minas Gerais. A «Crônica da casa assassinada» é apenas uma introdução, não é um livro, é uma seqüência.

— De 630 páginas.

(17) Apenas um começo. Não sei se terá forças, persistência e suficiente estuário para lê-lo até o fim. Sonhei uma melodia. Pensar vê-la desmontar-se de mim, salta e fúnebre. Talvez tenha me iludido e seja necessário recomençar tudo de novo. Não importa. Meu desapercebido orgulho é confessar que ainda me sinto moço para lidar as ardeças.

— Quando será lançada a «Crônicas»?

(18) Não sei.

— Será ilustrada?

(19) Não. Somente capa de Darel.

— Estas 53has fazem parte do livro?

(20) Sim, são um dos seus capítulos. Este desenho é a planta de uvas.

— Possui 16-las?

(21) A vontade.

REVISTA DA SEMANA — 39

Lúcio lança mão da metáfora da flor e da doença como imagens nucleares da realidade, tanto no *Diário* como em relação ao romance. Unindo a beleza e a destruição, a metáfora cardosiana cintila acentuando a atmosfera agônica que marca a sua produção, não desprovida de lirismo. Trata-se de adentrar essa dor que não dói mais, para captar o silencioso processo de desagregação que compromete as estruturas e constitui a crônica de uma tragédia anunciada.

Outro ponto relevante na entrada do *Diário* é o fato de que, para Lúcio, o caos há muito encontra-se instaurado. Relevante porque demonstra que existem raízes mais profundas no tocante aos problemas da nação. Curiosamente, os “articulistas políticos” padecem de uma visão turva, ao passo que o escritor concebe o Brasil como produto do caos, remetendo, portanto, a uma história ainda mais anterior, às origens do país. Além disso, reforça o papel de conhecimento da literatura, que, historicamente, se antecipou aos estudos sociais e políticos em relação à interpretação dos dilemas que marcam o destino brasileiro.<sup>34</sup>

O novo ciclo, originado n’*A luta contra a Morte*, vai se transformando. O segundo romance da trilogia, *Apocalipse*, converter-se-á ele mesmo em um novo projeto cíclico<sup>35</sup>. A partir de 1951, é possível identificar que o projeto gestado com o *Apocalipse* acaba por se transformar no grande plano que agrega os romances *Crônica da Casa Assassinada* (1959), *O Viajante*, com publicação póstuma e incompleta em 1973, e *Réquiem*, igualmente inacabado e nunca publicado. A essência geral do projeto, no entanto, permanece inalterada: constituir o painel de desagregação de uma dada ordem da realidade.

A formulação desse universo ficcional, que vai se desenvolvendo aos poucos, encontra-se absolutamente relacionado à visão pessoal do

---

<sup>34</sup> No ensaio *Literatura e cultura de 1900 a 1945*, constante de *Literatura e Sociedade*, Antonio Candido afirma que “as melhores expressões do pensamento e da sensibilidade têm quase sempre assumido, no Brasil, forma literária”. Diz ainda que “a literatura tem sido aqui, mais do que a filosofia e as ciências humanas, o fenômeno central da vida do espírito (...) O poderoso imã da literatura interferia com a tendência sociológica, dando origem àquele gênero misto de ensaio, construído na confluência da história com a economia, a filosofia ou a arte, que é uma forma bem brasileira de investigação e descoberta do Brasil.”(CANDIDO, 2006b, p. 137-138).

<sup>35</sup> Sobre isso, já fizemos menção no capítulo 1, na seção dedicada ao lugar de Lúcio Cardoso no Romance de 30.

autor: brota das reminiscências de sua memória, passa pela experiência do homem e intelectual e obtém sua forma definitiva nas páginas do escritor. O diarismo, portanto, nutre essa atividade, convertendo-se em espaço onde todas essas dimensões convergem. Mas convergem em chave de problema, como se faltasse à forma narrativa força suficiente para dar o diapasão dilacerado às questões. Nele, diversas entradas vão formulando o painel em que a realidade e a ficção ganham musculatura.

A análise do panorama político a que Lúcio se presta em muitas páginas de seu *Diário* refaz alguns dos principais percursos por onde essa atividade literária caminha:

Falta de visão, de consciência dos horizontes amplos – falta de conhecimento, falta de educação, falta de curiosidade, falta de percepção, falta de tudo, FALTA – eis a triste mais do que restrita terminologia que condiciona o espírito novo da nossa democracia de agora. (DC, p. 51, grifo do autor)

Vale lembrar que Lúcio escreve essa passagem em abril de 1950, acentuando a “falta” como principal marca do seu tempo. A ambição cíclica, que nos anos de 1930 muito revelava do desejo de forjar um retrato extenso e complexo da vida, atenta às muitas “faltas” que determinavam o panorama da vida social no país, parece ainda necessária para alargar a visão e a consciência dos amplos horizontes de uma nação mitigada pelas tantas precariedades. Isto é, as demandas de ordem material permanecem pontuando as reflexões dos autores e, no caso de Lúcio, alimentam o projeto o qual o próprio *Diário* põe em curso.

Ademais, Lúcio aí aponta a ideia de “espírito novo” da democracia como algo já ultrapassado. Essa dialética do novo e do velho se impõe de diferentes maneiras no contexto. Curiosamente as eleições de 1950 serão marcadas justamente pela ideia de novo/velho. A coligação entre PTB e PSP lança a candidatura de Getúlio Vargas, que voltava a disputar as eleições, depois do mandato de 1930-1945, cujo *jingle* da campanha dizia:

*Bota o retrato do velho outra vez  
Bota no mesmo lugar  
Bota o retrato do velho outra vez  
Bota no mesmo lugar*

O “Retrato do Velho”, nome da marchinha, traz em seu título uma ambigüidade que denuncia justamente o questionamento dessa nova política a que alude Lúcio Cardoso. O retrato do velho no mesmo lugar pode soar, por seu turno, como monocórdio no cenário político. O principal adversário de Vargas em 1950 era o tenente-brigadeiro Eduardo Gomes, da UDN, que já havia perdido as eleições para Eurico Gaspar Dutra, no pleito anterior.

Embora a emergência do cenário de disputa política seja destacável, a coexistência de novo/velho é antiga na constituição da nação. A entrada que se segue imediatamente à notação das faltas que caracterizam o espectro brasileiro evidencia o caudaloso movimento que imprime a permanência do atraso como estigma da história do povo. Segundo o autor:

Povo sem história, com um destino fácil arquitetado à sombra de conveniências e suspeitas domesticadas, sem guerras autênticas que nos tenham fortalecido o ânimo e sem heróis que encarnassem o desejo viril do risco. (...) Devorados por todas as molezas oriundas de uma raça de negros e imigrantes, não fabricamos lanças para defender o que é nosso, pois nunca tivemos nada, e o que temos, doado por exclusiva cegueira da natureza, nunca foi ameaçado de coisa alguma – nunca relutamos em ceder, porque também nunca nos achamos perfeitamente em posse de nada – e deixamos de ser Colônia, como deixamos de ser Império, como abolimos a escravidão e proclamamos a República – sem sangue, sem conquista de espécie alguma, graças a pequenos tumultos sentimentais, ingênuos e fanfarrões, que nos caracterizam perfeitamente como um povo secundário e sem personalidade. (DC, p. 51-2)

O tom da anotação dá mostras de que a virulência de Lúcio Cardoso extrapola os limites de Minas Gerais, contra quem levanta o punhal, e encontra eco na análise do panorama em âmbito nacional. A questão acerca da problemática constituição do povo brasileiro, segundo o autor, encontra-se enraizada nas origens da nação e na história de suas transformações ocorridas sem alterações profundas e orgânicas que lograssem protagonismo internacional ao país.

A noção de “povo sem história” é significativa no excerto justamente por demarcar uma dos pilares da subserviência e da condição

subalterna do país para Lúcio Cardoso. A ausência de uma memória histórica abre os flancos para os demais pontos sobre os quais incide a problemática.

Para Maurice Halbwachs (1990), a memória do indivíduo é forjada pelos relacionamentos com a família, com a classe a qual pertence, com a escola, com os grupos de referência e de convivência. Sendo assim, a memória individual é produto das instituições formadoras do sujeito e, portanto, é sempre coletiva. Para ele, o maior número de nossas lembranças nos vem quando nossos pais, nossos amigos, ou outros homens, nos provocam. A memória da pessoa é, por essa razão, a memória do grupo, que se insere em uma tradição, dando forma ao que o estudioso chama de memória coletiva da sociedade. Segundo Halbwachs, cada uma das memórias individuais é apenas um ponto de vista da memória coletiva. (cf. HALBWACHS, 1990).

Desse modo, a memória é necessária para dar ao indivíduo a justa medida de quem ele é, da história à qual pertence, das origens de sua gente, bem como para inseri-lo no escopo da tradição. Constitui, portanto, uma função social. Quando a sociedade esvazia-se do conhecimento de seu passado, há notadamente uma ameaça à consciência de seu presente. Para o francês, a apropriação e a consciência da memória coletiva possibilitam a reparação de erros históricos, e, do contrário, levam à perpetuação de estruturas sociais deficientes ao operar com apagamentos e silenciamentos.

Para Cardoso, consoante com o pensamento de Halbwachs, é a ausência da consciência histórica que forja “um destino fácil arquitetado à sombra das conveniências e suspeitas domesticadas”, fazendo com que, da Colônia à República, poucas mudanças tenham demarcado a vida nacional como um processo de evolução e maturação política e social. Antes, o que se vê é a sucessão de “governos fabricados por grupos e grupelhos interesseiros, sem alma válida”, incapazes de “soprar ao gigante adormecido a chama de um movimento verdadeiramente nacional” (DC, p. 52).

A rejeição à ausência de memória justifica também o próprio empreendimento do *Diário*. Escrever o cotidiano é, em si mesmo, uma forma de apropriação da história, ainda que ela se constitua como uma parcela da trajetória do indivíduo. Toda escrita é uma tentativa de perpetuação e de formulação de uma herança histórica que deseje encontrar o futuro.

Chama a atenção também a porção de responsabilidade acerca dessa inércia dotada às “molezas oriundas de uma raça de negros e imigrantes”, sobre quem muito recai a falta de brio e de vigor para “fabricar as lanças para defender o que é nosso”. A assertiva pode levar à clara constatação de que o autor recai no mesmo erro que parece condenar. A permanência do atraso e a “falta de visão” também se mostram no prognóstico de cunho determinista e pessimista quanto à miscigenação brasileira.

A declaração de Lúcio remonta a toda uma história acerca da mestiçagem no país, fundada em termos pejorativos ou decaídos e, no momento em que o autor escreve, já bastante questionados. Dela ressoa o atraso da concepção de que “o Brasil mestiço de hoje tem no branqueamento em um século sua perspectiva, saída e solução”, como afirmou João Batista de Lacerda, diretor do Museu Nacional do Rio de Janeiro, em 1911, no *Primeiro Congresso Internacional das Raças* (apud SCHWARCZ, 1994).

O escritor afirma ainda, em seu *Diário*: “Penso nalguma coisa que constitua um espírito eminentemente brasileiro, dotado de vivência e aristocracia, capaz de se opor a essa velha onda de mulatismo no seu sentido mais extenso e mais profundo”. E arremata: “Tudo o que havia no negro de forte e de autêntico, no significado ‘bravo’ da palavra, foi cauterizado na senzala” (DC, p. 53).

A concepção racista pode revelar também o fato de que muitos intelectuais, sobretudo católicos, demonstraram simpatia com os ideais fascistas e integralistas, como apontou Antonio Candido (cf. 2006a, p. 228). Embora nunca tenha explicitado<sup>36</sup> adesão ao fascismo, as ideias contidas nos fragmentos demonstram uma concepção política que reforça a aproximação com tal ideologia, sobretudo em torno do questionamento das estruturas democráticas e do exame da questão racial: “O lado branco, que alimentou nossos únicos homens de estirpe, é aquele sobre o qual devemos construir nossa possibilidade de existir” (DC. p. 53).

---

<sup>36</sup> “Se me perguntarem agora se é um estado fascista, um ditador comunista o que eu reclamo, responderei simplesmente que não sei – apenas sinto que precisamos ser sacudidos, atirados ao bojo das mais inomináveis catástrofes” (DC, p. 71-72).

Embora estejamos em face de um personagem-escritor, as declarações de cunho racista de Lúcio Cardoso fazem com que o autor caia no erro que ele próprio condena, o de falta de visão histórica. Ainda que se considere o gosto peculiar de Lúcio Cardoso pela controvérsia, donde emerge mais fortemente a figura de um escritor polêmico e sisudo, o tom positivista e decadente de suas anotações reforça a permanência do atraso brasileiro, estampado pela ferida ainda aberta da escravidão. Trata-se certamente de uma contradição. Fato que se torna mais evidente ainda quando se coteja com alguns episódios significativos em sua trajetória.

Lúcio Cardoso foi um dos colaboradores do Teatro Experimental do Negro (TEN), idealizado por Abdias do Nascimento, para quem escreve a peça que abre as atividades de caráter autoral da trupe, *O filho pródigo* (1947), e que, posteriormente seria incluída no volume *Drama para negros e prólogo para brancos*, em 1961. Antes ainda é preciso destacar o protagonismo dos negros e mulatos de *Salgueiro* (1935), o segundo romance do escritor.

De todo modo, as declarações de Lúcio Cardoso, ainda que se aproximem de ideologias totalitárias, parecem resvalar para o âmbito da destruição geral, o que reforça ainda mais o painel de suas ambições literárias. Noutras palavras, em seu *Diário*, mais do que um tratado imediato sobre a política do tempo, encontramos um escritor que encena pela escrita a atmosfera de aniquilamento e de ruína que caracteriza a sua atividade poética e sua visão da realidade nacional: “Deixai que o abismo venha a nós. (...) A mim, patriotas de todos os cantos, para que gritemos em coro pela morte, pelo incêndio e pelos bombardeios sem clemência” (DC, p. 52).

Não à toa o que se ergue nos romances da década de 1950 é justamente um monumento à destruição, seja no âmbito dos destinos individuais, seja no que tange às relações familiares ou às estruturas sociais. Trata-se da ruína nos seus aspectos materiais, morais, éticos, sociais. É através dela que se convida a ver a totalidade – ainda que esfacelada e carente de reconstrução. Dessa maneira, a ruína como projeto estético diz tanto do passado, constituída como testemunho da atuação dos homens, quanto do presente e do futuro.

Se o *Diário*, como afirmamos, integra o painel apocalíptico que Lúcio Cardoso deseja retomar, ele acaba por estabelecer programaticamente várias das linhas mestras desse projeto que desagua nos romances de sua nova fase. Lúcio chega mesmo a falar de uma “teoria do caos”. A ela corresponde um estado de permanente desastre que se relaciona diretamente com a coexistência de elementos díspares sintetizadores da experiência histórica brasileira:

Uma teoria do caos – que está longe de ser a *catástrofe*, como julgam tantos. Caos quer apenas dizer desagregação e falta momentânea de qualquer padrão estabilizador de civilização. Por exemplo, se fomos durante algum tempo um povo “essencialmente agrícola”, sem conseguirmos ser uma nação industrializada, somos uma decorrência de vários fatores sem preponderância certa. Não somos definitivamente isto ou aquilo, mas isto e aquilo ao mesmo tempo, em correntes alternadas. O que positivamente é um mal, pois é o estado de caos permanente – quer como povo, quer como espírito – que gera o desastre definitivo. (DC, p. 69, grifos do autor)

Embora chame de “teoria”, o escritor não desenvolve em termos tão profundos as ideias aí contidas. Apesar disso, é notável o desejo de uma visão dialética no que concerne ao panorama histórico nacional. A dificuldade de superação do modelo de desenvolvimento agrícola, apresentado a título de exemplo, é significativo no sentido em que busca assinalar a simultaneidade do projeto de industrialização emperrado pela herança rural.

Disso decorre a coexistência de modelos de desenvolvimento que coexistem, não de forma harmônica, mas desconcertante, uma vez que se guiam por vetores muito diferentes. Assim, não estranha o fato de que essa seja uma temática presente – e mesmo norteadora, tanto no primeiro quanto no último romance que Lúcio Cardoso publica em vida. A Pirapora do romance inaugural é forte símbolo desse “isto e aquilo”, o mundo rústico e rural e a modernidade das técnicas da Companhia Industrial que ali aporta, cunhando a narrativa em termos da simultaneidade de civilização e barbárie. A *Crônica da Casa Assassinada* traz ainda mais imbricada a relação entre o interior e a cidade, entre atraso e progresso, dando forma ao caos gerador da desagregação.

Esse “isto e aquilo” como emblema do estado permanente do caos diz muito acerca do projeto cardosiano gestado nos anos de 1950. E diz mais ainda sobre a realidade brasileira do período. De alguma forma, a obsessão pelo caos, pela desagregação, pela destruição e pela ruína comunica bem mais do que uma opção estética, antes encerra uma reflexão arguta em torno da representação da experiência brasileira.

Essa obsessão engendra formas de apreensão da realidade transfigurada em uma literatura que se aproxima da vida, sobretudo da vida nacional, para captá-la em sua condição paradoxal, complexa e contraditória.

### **4.3. O MITO DO PAÍS AGONIZANTE**

Observemos uma longa entrada do *Diário*, escrita provavelmente<sup>37</sup> em 8 de fevereiro de 1951:

O plano do romance avança. Já agora, transpostos os limites da novela, derrama-se numa vasta extensão e, unindo-se a ideias antigas (todo eu sou o mapa antigo de um romance que ideei na adolescência; quando aprofundo muito os veios novos, converto-os em afluentes do mesmo rio dominador e soberano; quando deixo as ideias vicejarem espontâneas, acondiciono ilhotas e pequenos territórios ao país oculto que trago em mim...) converte-se numa série inteira: o velho, o nunca abandonado *Apocalypse*, que já mudou de nome várias vezes. Durante o dia inteiro caminho, imaginando situações após situações e, lentamente, as figuras continuam a emergir do fumo. O panorama é o de uma cidade, uma cidade inteira, com suas praças e cantos sombreados, suas velhas casas onde se escondem ainda tonéis de vinho, pipas portuguesas, com suas varandas que já não retinam mais ao rumor dos bailes, seus mexericos e seus tipos peculiares.

Imagino que nessa cidade as paixões rivais se entrechocam sem descanso; enquanto os idílios antigos esmorecem no esquecimento ou se transformam em inapeláveis rancores, os novos repontam, e se desenvolvem à sombra dos jardins que nunca cessam de florescer. As lutas se sucedem e, num ritmo largo, se bem que acelerado, o mesmo vento de insânia e crueldade percorre as suas páginas. (Ó suprema ambição! Mas

---

<sup>37</sup> Dizemos “provavelmente”, pois tal entrada do *Diário* não está devidamente datada, mas, segundo a ordem cronológica apresentada, cremos que se trata da data mencionada.

sonhar já é um prêmio compensador a tudo o que não obtemos...)

Através da cidade, o mito de um país agonizante. Nessas lutas sem tréguas, a descrição de sentimentos envenenados que corroem o espírito desse país, que o torna(m) inerte e sem viço para o futuro. Bem sei como será difícil levar avante semelhante plano. Mas quero que a cidade ressuscite e se levante claudicante de suas ruínas, enquanto o sino faz rolar através das encostas suas primeiras badaladas desde que o esquecimento amortizou aquelas ruas. Nas lágrimas dos ressuscitados, imagino ver não o emblema de uma vitória, mas de uma esperança, que é como um vento saudável e novo sobre as terras requeimadas...

Para povoar este pequeno mundo, imagino seres duros e intratáveis — seres habitados por todos os crimes, por todas as redenções. Suas paixões devem ser impetuosas e eloquentes, para que possam grifar, na sombra, o espectro da falta em consumação que, em última análise, é a alma soterrada da cidade, entregue a todos os poderes da destruição.

(Que Deus me perdoe a ambição desses sonhos; nas longas horas de desânimo e de injustiça, é com eles que iludo a minha esperança e faço calar os toques desesperados do meu coração. Que a ambição, às vezes, não é um simples vício dos sentimentos, mas um sistema pessoal de caridade, um modo de não deixar morrer, definitivamente, uma alma cansada de lutas inúteis e sem grandeza.) (DC, p. 147-8).

O extenso fragmento é bastante significativo, porquanto revela a dupla fidelidade já atribuída ao *Diário*, isto é, fazer-se itinerário de um projeto, mas também demarcar o seu lugar como partícipe da invenção. Além disso, demonstra alguns dos procedimentos que Lúcio Cardoso põe em funcionamento na estrutura geral da sua escrita diarística.

No excerto, o eu diarista, ao assumir ainda mais claramente a dimensão do personagem-escritor, suspende temporariamente as anotações de seu cotidiano para ater-se ao trabalho da escrita literária. O *Diário* torna-se, pois, a narrativa de um escritor às voltas com o seu projeto literário e, em última instância, com a sua literatura como um todo. À medida em que expõe o avanço do projeto (“O plano do romance avança...”), a escrita rompe com a ideia de esboço, de rascunho, para converter-se no próprio produto literário. Noutras palavras, o que se tem é uma narrativa cujo narrador personagem é

o escritor e cujo enredo é a própria literatura, bem como o mundo que dela avulta.

Esse escritor se esforça para desnudar-se por meio da escrita, por isso mesmo ele se afirma o próprio mapa do romance que escreve e também aí a opção pelo gênero diário se faz tão significativa. Por ele, sustentado por um pacto de (aparente) veracidade, a barreira entre o real e o ficcional é suspensão de imediato. Nesse jogo, o homem que expõe a sua história o faz não sem a máscara do escritor, que engendra sua própria narrativa dotando-a de uma ilusória credibilidade, o que leva o leitor à condição de ouvinte privilegiado do testemunho de um autor.

A escrita do diário faz com que as questões que marcaram o escritor, em todas as esferas da sua vida, sejam transmutadas em matéria literária, onde a liberdade de temas, conteúdos e formas é o recurso primeiro de sua realização estética. Sendo assim, as muitas marcas da trajetória do homem empírico ressurgem encarnadas nas palavras do escritor.

Afirma o escritor que a literatura brota de dentro, nasce das ideias antigas recolhidas desde a adolescência, mas não o faz desapegada da realidade em que se situa. O rio caudaloso, “dominador e soberano”, que dá curso à matéria que nutre a sua escrita, banha o homem em sua dimensão subjetiva, mas também o mundo externo.

No fragmento, é evidente o movimento característico da escrita cardosiana da centralidade do eu, mesmo quando remete ao mundo exterior. O movimento para o coletivo, para a realidade ulterior, só se dá pela via da individualidade. Escrever um diário traduz, assim, uma forma possível onde a realidade pode ser lida pelo filtro da subjetividade que caracteriza a sua trajetória enquanto escritor. Constitui uma forma de atingir determinado patamar da verdade, sem abdicar da sua condição de artista, de inventor de totalidades.

O texto, que se nos apresenta como o plano de um romance que já transbordou “os limites da novela”, apresenta três passagens escritas entre parênteses. Parênteses que longe de significarem algo acessório e, por isso mesmo, dispensável ou removível – como a pontuação pode sugerir, inserem trechos altamente significativos e que demarcam ainda mais essa subjetividade imperante que reverbera em todo o processo artístico de Lúcio

Cardoso. A presença dos parênteses opera um jogo em que o importante e o desimportante (ou pouco significativo) precisam ser relativizados. É entre eles que residem os momentos de maior profundidade subjetiva. A impressão que a leitura produz, imediatamente, é a de que o mundo que se arquiteta sob a forma de romance, ou de uma série de romances, antes de encontrar par na realidade externa, surge do mundo íntimo do artista.

A centralidade desse eu, ou a aparente falta de filtro em relação ao universo que se desenha e ganha cores, ambientes e habitantes, é inegavelmente reflexo da vida, colhida e constituída da matéria-prima que é a própria existência material, e que dá forma à experiência histórica. O caminho tortuoso do individual ao coletivo, do interno para o externo, refaz sorratamente o trajeto da composição. Daí emerge um país não tão oculto assim, não tão secreto assim, que habita intimamente o ser que escreve e que se inscreve na experiência histórica marcada pela incompletude e pelo atraso, mas que encontra par na coletividade.

A experiência inconclusa e atrasada se perfaz pela cidade, “com suas praças e cantos sombreados, suas velhas casas (...) com suas varandas que já não retinam mais ao rumor dos bailes, seus mexericos e tipos peculiares”. Dialeticamente, o fragmento revela um saudosismo, na mesma medida em que atesta a obsolescência da imagem. O panorama da cidade é o de abandono, o espaço cheira a ruína. O plano dá início a um mundo que já demonstra o seu final. Da mesma forma como o fragmento do *Diário* encena um projeto que não se realizará completamente. Ou que tem nele parte do seu todo.

Insere-se novamente aí a figuração de uma personalidade que só se revela aos fragmentos, que insiste em encenar-se pela falta, que se espraia no mundo que o cerca. A escrita do *Diário*, que será interrompida pela morte do autor, é, em suma, a realização máxima da incompletude do projeto cardosiano. Constitui, por assim dizer, uma das faces da ruína que sua literatura persegue com tanta obstinação.

Esse pequeno mundo, a cidade gerada no íntimo do escritor (“o país oculto que trago em mim”) revela também o grande mundo: o país agonizante. A árdua tarefa que se impõe é dar conta dessa representação.

Mas trata-se de uma realidade que só se oferece pelo avesso. Há que se narrar a ruína, para reinventar o começo.

Por isso o escritor compartilha com o leitor o desconforto e as agruras desse trabalho (“Ó suprema ambição”; “Bem sei como será difícil levar adiante semelhante plano”). O que o leitor encontra é o acento agônico, embora essa agonia não esteja encerrada em um horizonte irremediável. Em verdade, é a consciência da corrosão do país “inerte e sem viço para o futuro” que se impõe como condição para sua superação. Se há crime e pecado, há também redenção. Há lágrimas, mas há também o vento da esperança. No jogo de palavras em que a destruição se faz proposta estética, o escritor pressupõe uma ressurreição. Dos escombros desse mundo arruinado se ergue, ainda que claudicante, o gigante sedento de recomeço.

Sintomaticamente, Lúcio alude a uma nova série, um ciclo romanesco desdobrado do “velho, o nunca abandonado *Apocalipse*”. Considerando o projeto, vale a pena refletir sobre o termo expandido do seu sentido bíblico imediato, vinculado à morte e à destruição que põem fim à humanidade. Em seu sentido etimológico, do grego ‘αποκάλυψη’, apocalipse significa “revelação”, desvelamento daquilo que até então está encoberto, que permanece secreto e passa a ser visível e, em última instância, vivível.

Esse sentido revela-se ainda mais profícuo quando se considera em todo o percurso da obra cardosiana o caráter obstinado da busca pela revelação do próprio homem, do desnudamento de um ser marcado pela luta incessante entre o bem e o mal, numa dialética fundadora entre o pecado e a redenção, entre o sofrimento e a purificação. Essas criaturas, que contornam a beira do abismo, num vertiginoso movimento de queda, ganham tanto mais sentido quando analisadas sob o foco do lugar de que emergem.

Em especial, são os habitantes da Vila Velha, a cidade ficcional na qual Lúcio Cardoso fará viver os seres da *Crônica da Casa Assassinated* e *d’O Viajante*, mas que, em 1943, já era habitada pelas personagens do romance *Dias Perdidos*.<sup>38</sup> É a Vila Velha que encarna a cidade fadada à

---

<sup>38</sup> Apesar de apresentar o mesmo nome, Vila Velha, a cidade onde transcorre o trecho de *Dias Perdidos* (1943) não estabelece muitas relações com o espaço dos romances *Crônica da casa assassinada* (1959) e *O Viajante* (1973). Nesses dois últimos romances, a cidade é exatamente a mesma, inclusive algumas das personagens transitam de uma obra a outra,

destruição e à ressurreição – cidade marcada pelas sombras, pelas velhas casas, pelos becos da memória que ecoam a perene “sobrevivência das coisas idas”, como se afirma na *Crônica* (CCA, p. 77).

Em agosto de 1950, o escritor já apontava para a construção dessa cidade: “Projetos de trabalho, é claro. Mas apenas projetos. Não desisto contudo de começar o longo romance que imagino, a história de uma cidade talvez, com suas ruas, suas casas, seus tipos raros, acautelados à sombra de antigas janelas coloniais” (DC, p. 109). Nesse mundo, as personagens vivem suas paixões, entrecortadas pelo sofrimento e pelos excessos, pela mobilidade e pela imperfeição, dispostas na luta entre o esquecimento e o “florescer”, todas perpassadas no entanto “pela insânia e pela crueldade”.

O personagem-escritor pretende, com isso, fabricar o “mito” de um país agonizante. Bierlein (2004) afirma que o mito é um espelho no qual vemos a nós mesmos e, historicamente, é a especulação sobre a origem do mundo fundando heranças compartilhadas pelos ancestrais. São as primeiras tentativas de explicar como as coisas acontecem.

A definição de Mircea Eliade (1986) expressa bem a concepção de mito como algo ligado às narrativas originárias. Segundo ele,

(...) o mito conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do ‘princípio’. (...) É sempre, portanto, a narrativa de uma ‘criação’: ele relata de que modo algo foi produzido e começou a ser. O mito fala apenas do que realmente ocorreu, do que se manifestou plenamente. (ELIADE, 1986, p. 11).

Na esteira de Eliade, Junito de Souza Brandão (2004) reitera a ideia de mito como explicação do mundo. De acordo com ele, o mito é a *parole*, a palavra revelada, o dito, uma vez que se trata da palavra que circunscreve e que fixa um acontecimento. Sendo assim, “o mito expressa o mundo e a realidade humana, mas cuja essência é efetivamente uma representação coletiva, que chegou até nós através de várias gerações” (BRANDÃO, 2004, p. 35). Para ele, decifrar o mito é, pois, decifrar-se.

---

como é o caso de Donana de Lara, de Mestre Quincas (ou Juca do Vale), de Chico Herrera, de André.

Nesse sentido, Lúcio Cardoso transgride a ideia de mito ao narrar não as origens, os inícios de uma dada forma de representação da realidade, mas narra o movimento agonizante, narra o fim. O *Diário* cumpre parte dessa missão. Por meio dele, o fim vai se anunciando, antes de encontrar a forma romanesca que o autor empreenderá com os romances da década de 1950. Entretanto, o problema não está especificamente na narração do fim. Não se assenta na representação da ruína como emblema da destruição em si mesma. O ponto de conflito que recende do *Diário*, e que encontra-se sublinhado a todo momento na escrita de Lúcio Cardoso, é a permanência da agonia, em uma tal forma que não se consegue vislumbrar o fim como plenamente possível. Trata-se de um processo de fim sem desfecho, do mesmo modo como a transição do Brasil rural ao urbano parece desencadear. A dor íntima do sujeito vem das permanências e não das finalizações.

Se o mito é a herança de uma memória compartilhada, o *Diário* também dela se vale para construir a sua matéria cotidiana. Mas, para Lúcio, o mito como narrativa da criação cede lugar à narrativa da destruição. Destruição que, em última análise, constitui uma figuração – sintomática – da própria história brasileira, no sentido em que se funda com base na dialética colonial da destruição. Dessa forma, o discurso cardosiano é mítico também porque remete, como reflexo, à essência fundacional da nação, que é a destruição.

É esse o espelho que o escritor nos oferece para vermos a nós mesmos, como diria Bierlein (2004). Mas o *Diário* é um espelho deformado, espatifado. Cada entrada é um fragmento que reflete e refulge uma fagulha do real. Aos cacos, o *Diário* dá unidade a uma forma de decifração de si, e o mito do país agonizante, nele inserto, também fornece caminhos de decifração da realidade.

Portanto, o mito às avessas cardosiano não se encerra na contemplação da ruína. Antes, é a visão da destruição que, forçosamente, encaminha para a análise das complexidades e para o levantar claudicante da nação. No *Diário*, ele escreve: “(...) toda arte que se conta como tal, não deve permitir ao homem nenhum sentimento de tranquilidade. Tudo o que é belo só deve ser útil para fazer crescer a nossa impressão de

intranquilidade”. E, reiterando sua obsessão pela ruína, sintetiza: “A beleza é o supremo espasmo, a angústia máxima, o sentimento maior de furor ante a fragilidade e a possibilidade de destruição de tudo” (DC, p. 27).

Em tudo isso estão impressas as paixões da casa assassinada dos Meneses da *Crônica*. A presença perturbadora e decisiva de Nina, protagonista do romance, que desperta em todos os mais variados sentimentos, desde o desejo proibido ao horror e a piedade, mas que sobretudo desencadeia a destruição de um mundo de alicerces há muito abalados. A personagem, oriunda do Rio de Janeiro, ápice da modernidade, casa-se com Valdo, e passar a integrar a tradicional família Meneses, um dos símbolos de estirpe da cidade de Vila Velha. O casamento problemático é o estopim para a visão de um universo fragilmente estruturado sob a forma de uma lógica oligárquica antiquada, de um provincianismo tacanho, de uma modernização incompleta, incongruente, profunda e paradoxalmente habitada pelo atraso.

Consoante com o *Diário*, a *Crônica* revela este mundo também como um espelho estilhaçado. O retrato da desagregação é produzido por dez diferentes narradores que se alternam diante de um mosaico da verdade sob a forma de depoimentos, livro de memórias, diário, testemunho etc. Também *O Viajante*, a despeito do seu caráter inconcluso, adota uma estrutura narrativa complexa, intercalada de *flashbacks* e a partir da sobreposição de episódios. Conforme Carelli, “cabe ao leitor recompor o fio da história, mas entrando na consciência conflitual do herói para o qual o passado imediato está integrado ao presente” (CARELLI, 1988, p. 174).

Tem-se, portanto, em todos esses trabalhos dos anos de 1950 o processo de recomposição que, embora busque a inteireza, só o faz aos pedaços. Assim é o seu caderno íntimo, que compõe um retrato que se quer uno e unívoco, mas se dá por meio das anotações fragmentárias, das reminiscências da memória, das parcelas da escrita de si.

Erich Auerbach (2004) afirma que

durante e após a Primeira Guerra Mundial, numa Europa demasiado rica em massas de pensamentos e em formas de vida descompensadas, insegura e grávida de desastre, escritores distinguidos pelo instinto e pela inteligência

encontram um processo mediante o qual a realidade é dissolvida em múltiplos e multívocos reflexos da consciência. O surgimento desse processo nesse momento do tempo não é difícil de entender. (AUERBACH, 2004, p. 496).

Segundo ele, o processo não é somente o espelho da decadência do nosso mundo e ultrapassa a confusão e o desconcerto. Apesar de uma predominante “sensação de fim de mundo”, levando o leitor à desesperança, ao criar “um encarniçado e radical afã de destruição”, esse processo também ressaltou “a pleora de realidade e a profundidade vital de qualquer instante ao qual nos entregarmos sem preconceito” (AUERBACH, 2004, p. 497).

De algum modo, essas novas formas de representação concorrem para uma experiência estética na qual os acontecimentos internos ou externos, ainda que se refiram ao mais particular dos homens, “concernem também, e justamente por isso, ao elementar e comum a todos os homens em geral”. Nesse sentido, o caráter mais elementar e comum da vida de um sujeito é capaz de traduzir e “transluzir” a sua comunidade (AUERBACH, 2004, p. 497).

Posto isso, as reflexões de Auerbach contribuem para a compreensão de que, ainda que estruturalmente o *Diário* e os romances forjem um retrato partido, “múltiplo e multívoco”, há neles o esforço de um escritor de transpor os limites entre o meramente individual e o coletivo. Além disso, o radical desejo de destruição encaminha uma nova forma de perceber a construção do presente. Assim é que o afã apocalíptico presente no mito do país agonizante traz intrínseca também a ânsia de reconstrução.

No *Diário*, a cidade criada para, paradoxalmente, ser destruída e ressuscitada, concernente a um país “inerte e sem viço para o futuro”, assume a forma dos elementos que seriam transformados esteticamente no provincianismo do campo e formalizados na composição da cidadela interiorana, na velha chácara dos Meneses, nos casarões arruinados pela ação devoradora do tempo e, por fim, na obsolescência da estrutura oligárquica da *Crônica*.

De modo parecido, *O viajante* também encarna essa estrutura fragilizada sobre a qual se ergue ainda boa parte da história do povo brasileiro. Não sendo exatamente uma continuação da *Crônica*, mas

comunicando-se diretamente com ela, o romance tem em Rafael Quelene, um caixeiro-viajante, o gatilho para o processo de destruição que atravessa a vida de todas as personagens da narrativa. É a sua presença misteriosa e nefasta que desencadeia o que há de mais voluptuoso, mas também o mais decaído nos habitantes da Vila Velha. O nome da personagem já traz contida essa ambiguidade: Rafael é nome de origem hebraica, que significa “a cura de Deus”; e Quelene remete à “*Kelene*”, nome de um anestésico entorpecente derivado de cloreto de etila, utilizado inclusive na produção de lança-perfume<sup>39</sup>.

A sedução, o estupro, o roubo, a morte pairam no romance como índices de um mundo condenado à destruição. Fato que remete diretamente às precárias vidas de Vila Velha, mas que está ligada à destruição de uma ordem caduca, já que fincada em estruturas igualmente arcaicas.

A destruição é, pois, elemento indissociável da modernização empreendida no país, traçando o movimento dialético que dá sentido ao processo inconcluso e problemático da formação da nação. É esse o panorama que se revela pelos dramas íntimos das personagens, mas que também atravessa a consciência do escritor em sua escrita pessoal, por isso mesmo o próprio Lúcio enfatiza a relação dos romances com o *Diário* desde o seu lançamento.

A cidade, através da qual se vê “o mito de um país agonizante”, funciona como o repositório dos contrapontos de um mundo prenhe de transformações, mas em uma marcha altamente desigual nos diferentes rincões do país. A obsolescência do nome da cidade de espírito corroído – Vila Velha –, já desenhada no *Diário* sob o signo da destruição, é sintoma do esfacelamento de quaisquer ideais regeneradores que pudessem dar-lhes vida. Ela é velha como o casarão dos Meneses da *Crônica* ou de Donana de Lara d’O *Viajante*, como os costumes arraigados de uma superioridade clânica, como o aspecto aristocrático das famílias entusiastas da estrutura oligárquica e elitista incapaz de se conceber em uma nova forma de organização social.

---

<sup>39</sup> Sobre isso ver artigo: [http://almanaque.folha.uol.com.br/ilustrada\\_17fev1985.htm](http://almanaque.folha.uol.com.br/ilustrada_17fev1985.htm)

Fadada ao fracasso, a cidade é destruída no fim do romance *Crônica da casa assassinada*, por uma epidemia dizimadora, como expõe Padre Justino, fincando a cruz que simboliza a destruição, não só de uma cidade, mas de todo um modelo de vida e de organização social que precisam ser superados, apresentado pouco a pouco por meio das descrições da velha casa dos Meneses. “Ainda tenho presente na memória a última vez em que a vi, quando ia a meio a triste a epidemia que liquidou nossa cidade”, diz Padre Justino. E ainda: “A Chácara dos Meneses foi das últimas a tombar, se bem que seu interior já houvesse sido saqueado pelo bando chefiado pelo famoso Chico Herrera” (CCA, p. 495), decretando a declínio de um mundo erigido nos escombros.

Portanto, o longo trecho do *Diário* que descreve o plano de um romance constitui-se quase como uma “profissão de fé”, um credo que perpassa o conjunto da obra cardosiana e, apesar da estrutura fragmentária, que lhe é inerente como *Diário*, desenha uma totalidade, um mapa inteiro que reúne, numa dinâmica incessante, as diversas faces desse “país agonizante”. O “país oculto” só pode, no entanto, ser apreendido por meio do “espectro da falta” que, como um fantasma, percorre os espaços e perturba as consciências igualmente inertes e sem viço para o futuro.

O que se tem é um movimento que transita entre um eu e um país, uma escrita que, pelo seu caráter primordialmente confessional ou aparentemente íntimo, compõe um retrato do escritor, mas também revela a trajetória de uma nação claudicante. Lendo o *Diário* também se lê os romances e projetos artísticos do escritor por meio da sua condição de personagem-escritor e de artista inserido nos debates de seu tempo, de seu momento histórico.

#### **4.4. “NOITE, QUE FAREMOS?”: O INTERIOR E O LITORAL**

No *Diário*, muitas são as entradas em que Lúcio Cardoso divide-se entre Minas Gerais e o Rio de Janeiro. Mais do que as impressões causadas por esses dois espaços, o que avulta dos registros é uma consciência aprofundada das diferenças demarcadas no duplo panorama.

Em uma das passagens, datada de junho de 1962, Lúcio escreve com muita sensibilidade sobre uma de suas viagens à Ubá. Vejamos:

Chegada a Ubá, depois de um dia de viagem horrivelmente cansativo. Plantações e plantações de fumo. Sentimento intenso de solidão.

Não há uma tristeza – há várias tristezas, e cada uma delas com seu específico diferente. A de Ubá, por exemplo, sendo uma tristeza brasileira, de boi manso e enorme no seu ruminar e na sua paciência, é uma tristeza mineira. Nela não há essa melancolia que vem das cidades feitas à borda do mar, onde a noite custa a descer, e se faz arrastar pelo horizonte, manchada de tintas fortes, adelgaçando-se entre o céu e a água. Não há a brisa que nos traz uma lembrança de barcos salgados, de funda distância marinha, de promessa de volta – não há diálogo. A noite mineira vem caindo desde cedo, escurecendo de modo furtivo, roubando cantos, irrompendo dentro de matos sua identidade, escurecendo passeantes numa praça, ocupando muros. Os homens se aproximam, mas sem fala, *apenas porque há outra volta da cidade* – atrozes distâncias que não convém devassar. Paira um segredo com essa chegada da noite mas ninguém fala, ninguém toca no assunto – enquanto o mar reúne as gentes à borda das praias. A noite é mansa nas moradas da praia, aqui, escondida, ela vigia o prisioneiro: ativa, salta do seu esconderijo e nos cerca. Com cordas pretas nos fecha no seu retiro. Somos um gado manso que nos sabemos prisioneiros, mas ninguém toca no assunto, é assim mesmo, terá de ser assim, até que um outro sol venha dissipar essa tristeza atávica. Há melancolia, essa doce, heráldica melancolia em se anoitecer olhando o mar (não há mares diferentes, há um só mar enorme, que investe verde ou azul, em fimbrias ou golfos, mas pleno de fartura, de surpresas, de calor.) Há nisto – as terras amadas, como direi – calor humano. Mas aqui há tristeza, e funda, e desgraçada, olhando essa noite que se abate sobre o interior do Brasil. Que me venham com as doçuras da solidão e da poesia – essa noite bruta, total, terrível, foi feita para ser suada como um vapor frio, e curtida depois na cama, com amor ou sem amor, pouco importa, mas curtida sobre travesseiros brancos, que nada falam, mas conspiram, a favor do abandono. Noite, que faremos? – indagamos cheios de silenciosa preocupação, e a noite não responde, porque essa noite das cidades do interior, das cidades de Minas, é muda e cega. Sua crueldade vem do sentimento terrível do seu poder: são léguas e léguas de brejos, carrascais, lama, poeira e desolação. Tento especificar a diferença: diante do mar, escurece o tempo, mas há luz por dentro de nós – olhamos e não escurecemos. Nessas cidades perdidas de Minas tudo se apaga em nós., rende-se ao poder da relva e do frio, reduz o tamanho da gente, ao de um objeto engolido às pressas,

*seu deglutio*, como faz a jiboia. No manso do tempo, vamos nos desfazendo resignadamente, até que o tempo soe, e com o tempo, então, a manhã, o calor, estes sim, sempre belos. Minas, esse espinho que não consigo arrancar do meu coração – fui menino em Minas, cursei Minas e os seus córregos, vi nascer gente e nome em Minas, na época em que essas coisas contam. O que amo em Minas é a sua força bruta, seu poder de legenda, de terras lavradas pela aventura que, sem me destruir, incessantemente me alimenta. O que amo em Minas são os pedaços que me faltam, e que não podendo ser recuperados, ardem no seu vazio, à espera de que eu me faça inteiro – coisa que só a morte fará possível. Há uma certa doçura na tristeza – a gente se compraz nela, amando. Nesta tristeza – gente de Ubá, há evidentemente um compromisso com o aniquilamento: passo e repasso pelas ruas iguais, pelos seus becos, pela sua praça. Uma única coisa me fere a atenção: o fundo dos açougues, escuros, escuros, oh! tão escuros, molhados de sangue, onde homens de faca em punho retalham enormes pedaços de porco banhadas em sangue, para serem vendidos amanhã a essa gente que come, come, finge que vive e vive ignorando a vastidão e o esplendor do mundo. Surdos como se andassem besuntados de sangue. (DC, p. 292-293)

Apesar de bastante extenso, o trecho aqui reproduzido merece destaque por compor uma unidade altamente significativa na vastidão fragmentária do *Diário* e por representar outra dimensão disso a que chamamos estética da ruína em Lúcio Cardoso. Tem-se aí um registro de julho de 1962. Não se trata de uma entrada fundamentalmente narrativa. Antes, apresenta traços líricos muito mais evidentes, o que inclusive concorre para fazer desse texto um dos pontos altos do caderno íntimo do autor. É no contato mais próximo com o mundo lírico que ele alcança momentos de maior eficácia estética ao longo do *Diário*.

O texto não fixa personagens. Há apenas um eu que fala e que revela o conteúdo concernente à visão de dois lugares aparentemente bem distintos. Após uma cansativa viagem, o eu que fala se presta a registrar as impressões do lugar onde se encontra: Ubá, cidade de interior do Norte de Minas Gerais. Essas impressões na verdade só se realizam em um jogo de contraposição entre a cidade interiorana e o litoral. É por uma espécie de espelhamento que o retrato da cidade é composto.

A linguagem empregada é fortemente acentuada por imagens e por sensações que impregnam o texto de forte emotividade, denotando ainda mais o viés lírico. As imagens revelam a dupla ambiência. O contraponto entre a vastidão do mar (o litoral, historicamente desenvolvido e já tão confirmado desde *Os sertões* de Euclides da Cunha) e o enclausuramento do interior de Minas, figurado na cidade de Ubá, são dispostos pelo léxico cardosiano. Léxico que dá forma às imagens, criando duas zonas semânticas que demarcam o ponto de vista cindido no texto, sintetizado pela tristeza e pela melancolia.

De um lado, o boi manso, a noite mineira que se arrasta e custa a descer, os açougues, os homens de faca em punho, os porcos banhados de sangue, tudo isso denotando um cenário calcado no provincianismo, na atmosfera rústica e condenada à tristeza (mineira, brasileira, atávica, funda, desgraçada). De outro lado, surgem as imagens das “cidades feitas à borda do mar”, com um mar enorme verde ou azul, donde brota a fartura, a surpresa, o calor, a noite mansa que atesta não uma tristeza, mas uma melancolia.

Desvinculado das obrigações inerentes à narrativa, o texto flui carregado de um “sentimento intenso de solidão” por parte desse eu que se enuncia. Solidão que se situa claramente entre a tristeza e a melancolia. É esse sentimento que perpassa todo o excerto e que transborda em uma sensação de inquietação. Trata-se de uma subjetividade dividida, cuja cisão se revela no contraponto que faz entre os dois espaços.

A tristeza de Ubá é apresentada sob a forma de uma gradação decrescente: tristeza brasileira, tristeza mineira, acentua-se com isso o gesto de interiorização – do país e do sentimento pessoal. Esse movimento gradativo sugere, pois, uma relação muito significativa. O sentimento desolador que define um lugarejo de Minas Gerais é, antes, fundado em uma estrutura maior, contida no país a que se integra. Por se tratar de uma “tristeza atávica”, hereditária, faz de Minas Gerais o signo da permanência da rusticidade, e de certa imobilidade, um mundo de boi manso em seu (eterno) ruminar e na sua paciência.

Além disso, a tristeza ubaense (em particular) e mineira (de forma geral) é ainda sublinhada pelos tipos humanos que compõem o

universo interiorano. Os homens se aproximam, mas não se falam, amargam “atrozes distâncias” indevassáveis entre si. Nessa atmosfera, igualam-se aos animais ruminantes. A subjetividade desse eu que se enuncia no texto se comunica e se interpenetra no mundo a que descreve. A sua identidade – cindida identidade – se mostra na aproximação com esses homens fechados e silenciosos e no sentimento de clausura que compartilha: “Somos um gado manso que nos sabemos prisioneiros”.

Mas não é uma aproximação piedosa ou uma forjada identificação apenas com o que há de humano naqueles tipos de que trata. Quando fala de Minas Gerais, o escritor fala de si. A tristeza mineira hereditária é uma herança inescapável, assim como o silêncio, quase avizinjado de um mutismo, se reflete na solidão do homem que escreve apartado de todos, mas comungando de um sentimento que lhes é próprio.

Por isso, no excerto, ele enfatiza o doloroso e ambíguo sentimento que mantém com as suas origens. Minas é o espinho atracado no coração, são os pedaços faltantes que compõem sua subjetividade lacunar, é o lugar donde avultam as lembranças do menino e os fragmentos da memória do adulto. De tudo isso, o que sobra é a ambivalente relação de amor e ódio que marca a busca de si mesmo. Desse modo, o retrato de Minas dá forma ao retrato do sujeito que tenta recompor a sua própria fisionomia, assim como o gesto da escrita diária se propõe a recuperar os fragmentos constituintes das feições dessa personagem que a escrita dota de vitalidade.

Ubá é, portanto, sinônimo da falta e da negação. Lá não há a melancolia das cidades à beira-mar, não há a brisa refrescante, não há barcos que anunciam as incalculáveis distâncias, não há diálogo. Há, no entanto, a escuridão, o silêncio, o segredo. A noite não é a doce companhia dos transeuntes da praia, mas a sentinela que cerca e que vigia o prisioneiro. Pelo jogo das ausências, Minas Gerais transmuta-se em um espaço condenado a uma espécie de perpetuação do atraso. Entretanto, essas faltas, esses buracos, são exatamente o que preenche o discurso. São eles que sobram e transbordam no texto, denotando os avessos de um processo civilizatório tipicamente brasileiro.

O sentimento marcadamente litorâneo é, pois, o da melancolia. Sentimento que acentua o lirismo, retirando o véu de certa brutalidade no tratamento da tristeza mineira. Melancolia atada ao céu e à água em um composto que expande a vastidão e aponta para um horizonte infundável. Melancólica visão do mar e da noite mansa, que congrega e que “reúne as gentes à borda das praias”. Aproxima-se da nostalgia, o que revela um homem que resente uma saudade idealizada.

O contexto também se inscreve em um momento em que o Rio de Janeiro é visto como símbolo de um movimento transformador do panorama nacional. Na revista *Manchete*, de 22 de janeiro de 1955, a imagem da Cidade Maravilhosa, que ganhava o status de megalópole, é apresentada:

A cidade colonial do século passado, atravessada de becos e vielas, com ladeiras descansadas a subir; tantas vezes por escadinhas, pelos morros com vistas para o mar, cedeu lugar à metrópole moderna, de largas avenidas asfaltadas e gargantas onde engasga aquele "rio de aço" a que se referiu o poeta. A cidade cresceu, agigantou-se nessa "megalópole" cheia de arranha-céus insolentes, cheia de gente apressada que quase se esqueceu de ser humana e sobretudo cheia de problemas que se eternizam, para o desespero de todos. Mas a vista aérea não mostra os problemas e os desconfortos. Mostra apenas, com nitidez perfeita de linhas duras, a bela construção de técnica e progresso que o homem ergueu e nós chamamos de cidade. Rio - a Cidade Maravilhosa. (*Revista Manchete*, 22 de janeiro de 1955, p. 25)<sup>40</sup>

A condição de centro econômico, político e cultural do país concorre para a ideia de hegemonia da urbanidade. Se existem problemas estruturais e orgânicos, eles ficam encobertos ou disfarçados sob a atmosfera cosmopolita que se imprime em nome do desejo de alinhamento com as grandes economias mundiais. Trata-se do Rio de Janeiro que se abre aos chamados “Anos Dourados”, momento em que a todo custo se intenta desvencilhar da ideia de um Brasil agrário, rural e, segundo a visão corrente, atrasado.

---

<sup>40</sup> apud REZNIK, Luís. *Democracia e Segurança Nacional. A Polícia Política no Pós-Guerra*. RJ: FGV, 2004.

Economia, política e arte, em larga medida, comungam com os ideais desenvolvimentistas. A intensificação da industrialização, a presença forte do setor automobilístico, a promessa de Juscelino Kubitschek de recuperar o “tempo perdido” em cinco anos, criam a atmosfera de alinhamento cultural e político sobretudo com os EUA. No âmbito da cultura, a influência do Jazz e a invenção da Bossa-Nova corroboram a cena cosmopolita que se põe em marcha no contexto. Daí advém a melancolia que toca o eu cardosiano.

Walter Benjamin (1991) trata da melancolia ao discutir a poesia de Charles Baudelaire, defendendo que esse sentimento traduz o desencanto e a sensação de impossibilidade de superação dos fracassos das Revoluções ao longo do século XIX. A melancolia, em Baudelaire, sob a forma de um *spleen* herdado do Romantismo, é uma face do desalento dos homens em um momento histórico em que o capitalismo domina e transforma o panorama da metrópole.

Para Baudelaire, a melancolia se faz ver no percurso solitário do *flâneur*, que caminha em busca de vestígios do passado em meio à estranheza do presente – o turbilhão da modernidade. Resta no entanto a visão, na contramão da modernidade, da imagem dos operários, das prostitutas, dos mendigos e dos bêbados, o que, por seu turno, reforça a solidão do *flâneur* e seu caráter desajustado em face dos novos tempos.

Se a realidade apreendida por Walter Benjamin não pode ser transposta diretamente para a experiência brasileira, haja vista que o crítico fala desde o centro, desde o auge do Capitalismo, é preciso filtrar para compreender a melancolia em condição periférica.

Em Lúcio Cardoso, o que há é uma melancolia que mais agudiza a distância do sujeito da realidade do litoral. Ela revela o sentimento de alguém que se sabe em posição excêntrica em relação ao mundo distante a que dá forma, mas que, de algum modo, convive nos limiares e deles não consegue se desatar. A melancolia não torna o eu mais pertencente e mais atado ao mar enorme e pleno de farturas. Na verdade, ela desperta o desajuste. É uma melancolia que compartilha da tristeza e que, por seu turno, reforça os laços entre o sujeito e a cidade do interior. Nesse sentimento, reside a dura consciência das contradições não resolvidas, mas recalçadas,

de uma nação igualmente contraditória em seu processo de desenvolvimento.

Desse modo, a melancolia do litoral, na notação de Lúcio Cardoso, ressalta a expressão subjetiva da inadequação. O sentimento melancólico, portanto, é o que faz transparecer a tristeza que constitui de fato a subjetividade do eu e que se transfigura em certo deleite, uma espécie de prazer: “Há uma certa doçura na tristeza – a gente se compraz nela, amando”.

Em vista disso, a análise do texto demonstra a diluição das dicotomias. Os mundos apresentados nesse duplo olhar do sujeito que fala, na verdade, não estão tão distantes assim. No discurso, eles se aproximam dando forma aos dois lados de uma mesma moeda, atestam duas realidades, inter-penetrantes, que refazem o espectro de uma mesma realidade. O aparente contraste se fragiliza quando o olhar se volta para o fato de que o progresso industrial e o profundo desejo de inserção no *locus* da grande economia mundial encontram-se misturados e emperrados pelos aleijões que estruturam a economia agrária, latifundiária, oligárquica e patriarcal. A luminosidade do litoral é alimentada pela escuridão que devassa os interiores da nação.

O horizonte cerrado de Minas é gerador da tristeza, no texto confirmada e pausadamente demarcada pelo polissíndeto (tristeza, e funda, e desgraçada), que se arrasta por todas as esferas da vida social, por isso é, antes de tudo, uma tristeza nacional. O que sobra é um sentimento de imobilidade da noite muda e cega, do mundo de “lama, poeira e desolação”, avesso da visão lírico-melancólica do grande mar, signo da fartura, do calor, e, em última instância, da denúncia dos limites dos brejos e carrascais mineiros.

Os sucessivos quadros, as imagens que brotam desse excerto lírico cardosiano, ao unirem a tristeza e a solidão associadas à noite mineira, que de repente cai e enegrece a paisagem, remete-nos a Carlos Drummond de Andrade, outro poeta mineiro, que também se ocupou de traduzir esse movimento crepuscular, metaforizando por ele a história de um país periférico. Eis o poema *Boitempo* a desenhar os matizes das horas:

Entardece na roça  
de modo diferente.  
A sombra vem nos cascos,  
no mugido da vaca  
separada da cria.  
O gado é que anoitece  
e na luz que a vidraça  
da casa fazendeira  
derrama no curral  
surge multiplicada  
sua estátua de sal,  
escultura da noite.  
Os chifres delimitam  
o sono privativo  
de cada rês e tecem  
de curva em curva a ilha  
do sono universal.  
No gado é que dormimos  
e nele que acordamos.  
Amanhece na roça  
de modo diferente.  
A luz chega no leite,  
morno esguicho das tetas  
e o dia é um pasto azul  
que o gado reconquista.  
(ANDRADE, 2002, p. 905)

Vale a pena frisar que o poema pertence à dimensão flagrantemente memorialista de Drummond e deu nome à coletânea do poeta, organizada pela Nova Aguillar, na qual reúne três volumes, todos estreitamente relacionados às memórias da infância, das fazendas de Itabira, dos tempos do colégio, das relações familiares, das histórias que marcaram sua trajetória.

No poema tem-se a paradoxal fixação de um movimento – do entardecer ao amanhecer – caracterizado como “diferente”, em um ritmo bastante demarcado pelos versos heroicos quebrados. A evocação das imagens e das percepções sensoriais (o mugido, as cores, a textura presentificada na escultura) garante a força lírica desse gradativo metamorfosear.

No entanto, a mesma nota – pungente e repetitiva – dá o tom de um movimento que é, dialeticamente, sempre novo e sempre igual. Há sempre um amanhecer, que aponta para o devir, anuncia a aurora e, com

ela, o sopro da novidade; mas é sempre “diferente”, palavra que, ao contrário, revela a permanência, uma certa imobilidade.

Esse jogo dialético entre o novo e velho, entre mudança e permanência, se perfaz também no movimento cíclico do poema, iniciado e findado com a imagem do gado, atando as pontas de um processo que se encena maquinalmente, como uma bolandeira a dar voltas em torno do mesmo eixo. Movimento definidor da estrutura profunda da nação. O provincianismo flagrante em *Boitempo* confere ao poema a atitude da interpretação da nação. O dado do “diferente”, que qualifica tanto o entardecer quanto o amanhecer na roça, aponta para o descompasso, para o atraso, já que “No gado é que dormimos/ e nele é que acordamos”.

Tal descompasso se demarca também em Lúcio Cardoso, onde “o fundo dos açougues escuros (...) onde homens de faca em punho retalham enormes pedaços de porco banhados em sangue” revela o atraso metaforizado nessa violência brutal. A construção imagética da gente “que come, come, finge que vive e vive ignorando a vastidão e o esplendor do mundo” acentua o caráter desigual no amplo panorama impresso no texto cardosiano. Lúcio reforça o ímpeto de violência e de precariedade para enfatizar as dissonâncias entrevistadas no vasto mural que sintetiza a experiência brasileira.

Mas é uma violência que se volta contra o próprio sujeito que deflagra a visão. Ao dizer o outro, simultaneamente, também fala de si. A violência da imagem direcionada aos “surdos (...) besuntados de sangue” funciona como uma rejeição àquilo que lhe é também constitutivo, que está profundamente marcado em sua história.

Posto isso, ambos os textos, o poema drummondiano e a entrada do *Diário* de Lúcio Cardoso, constroem um movimento que representa o processo de configuração da realidade brasileira. As memórias, seja do escritor diarista ou do poeta que revive os tempos da mocidade, não se reduzem à colecção de fragmentos de um ente puramente individual ou apartado da grande realidade. Elas estão impregnadas de uma vivência e de uma sensibilidade que se comunicam diretamente com o destino da nação onde suas produções estão fincadas.

Ainda que falem das fazendas, do pequeno riacho, ou dos carrascais de Ubá, falam também de uma extensão territorial e ideológica que amplifica a visão do todo que é o Brasil, impossibilitando o mascaramento das contradições em nome de um processo modernizador. As memórias, portanto, extrapolam o plano da intimidade e, transmutadas em lirismo, assumem uma espécie de memória coletiva e social. Nesse sentido é que Adorno afirma: “a configuração lírica é sempre, também, a expressão subjetiva de um antagonismo social” (ADORNO, 1980, p. 76).

Por isso mesmo esse movimento circular – do sujeito ao coletivo, do mundo íntimo ao espaço externo – se instaura no escrito cardosiano, em que as diferenças pouco a pouco parecem se dissipar, ainda que sejam forçosamente demarcadas pela voz lírica que apresenta as imagens. Essas imagens, vivas e de uma plasticidade muito precisa, se somam na pintura desse quadro, em que as tintas de Ubá e do litoral, longe de configurarem um *chiaroscuro*, misturam-se pouco a pouco, nuançadas pela solidão intensa do eu de que brotam.

A pergunta do texto cardosiano – “Noite, que faremos?” – instaura um diálogo entre o sujeito e a natureza exterior e ressoa como um elo que ata o eu à realidade que o cerca, cujo verbo, flexionado no plural, atesta a fusão entre ele e o mundo representado, a coletividade.

A constatação, pois, é a de que a luminosidade do país aspirante ao progresso depende inexoravelmente da escuridão atrasada da noite do interior, num jogo de temporalidade fixada no presente. Tanto em Drummond quanto em Cardoso, o presente verbal impera e é o gatilho de reflexões que reverberam na formulação das imagens e do movimento textual, colocando esses sujeitos líricos no centro de um debate que se arrasta ao longo de décadas em torno da compreensão dos dilemas constituintes do povo brasileiro.

Assim sendo, Lúcio Cardoso, pela relação contraditória de amor e ódio – o punhal empunhado e o espinho no coração –, se outorga a condição de intérprete local, ainda que o faça pelo avesso:

Sou contra o espírito mineiro de cabeça baixa, noctívago e inteligente – e é do fundo de uma velha fazenda mineira

que o digo, porque não é possível que este chão fique sem o seu intérprete, e seus nós, e seus matos semimortos, suas águas e sua gente – não é possível substituir isto pelo delírio autárquico e funcional de alguns homens inteligentes que exatamente por serem inteligentes bandeiam os olhos da terra como uma faixa de esparadrapo onde escreveram NADA. Sinto-me tão cheio de mim mesmo que largo o caderno, corro ao pátio, desço ao curral, e sapateio sobre aquele esterco ainda quente, sacudido pelo meu furor de ser e de existir assim tão vivo e tão presente. (DC, p. 301)

E em clara alusão a Drummond<sup>41</sup>, escreve:

Uma fotografia não dói: dói é esta terra que apanho e espremo entre as mãos, terra milenária, mas ainda presente de vitalidade e de futuro.” (DC, p. 301)

A referência ao poema de Drummond, *Confidência do Itabirano*, constante de *Sentimento do Mundo* (1940), parece uma provocação ao “espírito mineiro de cabeça baixa”, em detrimento do desejo de adesão orgânica que o escritor defende.

Nessas anotações se faz presente o cerne de uma literatura que deseja revolver o âmago das questões que compõem a totalidade da experiência de que Minas Gerais faz parte. Quando faz esses registros em seu *Diário*, a *Crônica da Casa Assassinada* há três anos já havia sido publicada, demonstrando o que o autor compreendia como apanhar a terra com as próprias mãos para dar-lhe forma literária.

Além disso, o romance *O Viajante* ainda estava sendo gestado como parte desse grande ciclo que o autor empreendia. Neles, o mundo mineiro fixado na cidade imaginária de Vila Velha guarda todas as relações que o escritor põe em cena na problemática relação entre interior e litoral.

Em setembro de 1962, já de volta ao Rio de Janeiro, Lúcio escreve:

De novo no Rio. Distantes estão o sol, a poeira e a paisagem de Minas – distantes e presentes. É só fechar os olhos e o

---

<sup>41</sup> Em *Confidência do Itabirano*, Drummond escreve: “Tive ouro, tive gado, tive fazendas. /Hoje sou funcionário público. /Itabira é apenas uma fotografia na parede. /Mas como dói!” (in. *Sentimento do mundo*.)

quadro se eleva inteiro aos meus olhos: suas flores, seus frutos, seus pássaros. Mais do que isto: seu espírito. Disto sou formado, e desta saudade do mar, de sua festa, de olhar longo e terno, olhar de amigo. Com que saúdo, assim que o encontro de novo. Velhas coisas amigas e másculas, pobres e delirantes, como eu, na posse do seu segredo e da sua secreta seiva. Assim nos entendemos e nos bastamos. Oh, tão assim. (DC, p. 301)

A entrada reitera o tom já presente no longo trecho de Ubá. Mesmo estando no Rio de Janeiro, Minas Gerais invade o texto instaurando o jogo de aproximação e distanciamento entre o sujeito que fala e sua cidade de origem. O sol, a poeira e a paisagem mineiros se presentificam pela memória do eu e reduzem a distância dolorosa. Assim é que, embora longe, Minas está perto, dentro dele, compõe suas memórias, imprime-se em seu espírito. De modo análogo, ainda que esteja no Rio, o que ele anota é a saudade do mar, como se entre ambos predominasse uma distância que ultrapassa os limites espaciais.

O breve registro problematiza a espacialidade na enunciação do escritor. Espacialidade que implica a dualidade de sua essência. Os sentimentos o situam em um entre-lugar, entre o Rio e Minas. Por isso encontra-se distante e presente em ambos espaços. “Disto sou formado”, diz o escritor, agregando à sua identidade a paisagem inteira dos rincões de sua origem, trazendo para o texto a força dos espinhos fincados no coração que traduzem a conflituosa relação com a sua dimensão autóctone.

Sintomaticamente, completa: “E desta saudade do mar, de sua festa, de olhar longo e terno, olhar de amigo” [sou formado]. O “e” que inicia a sentença parece agregar em sua constituição justamente o movimento ambíguo que constitui a identidade de quem fala. Apesar de apresentar-se aparentemente como conjunção aditiva, na verdade cumpre papel de adversativa, semelhante a um “mas também...”, que sinaliza para a ambivalente conexão que mantém entre os dois lugares.

Minas Gerais e o Rio de Janeiro compõem duas dimensões da subjetividade do escritor. Dimensões que agregam o desejo de libertação da velha ordem mineira, mas também a culpa de sua rebeldia. Ou, como disse Hélio Pellegrino, Lúcio Cardoso “atacava e destruía uma tradição opressiva

que, no fundo do seu ser, lhe parecia intocável e insubstituível” (CARDOSO, 1996, p. 788).

Os dois estados tornam-se metonímia do país inteiro, mas através das mediações essenciais da contradição, do descompasso, do disparate, da luz e da sombra. As disparidades convertem-se também elas em um jogo de proximidade e distanciamento, demonstrando a conexão profunda entre atraso e progresso, entre interior e litoral, entre o novo e o velho. São duas faces onde coabitam os seres besuntados de sangue dos porcos mutilados nos açougues mineiros e os homens de vida amena reunidos à borda do mar.

Por meio do seu *Diário*, Lúcio Cardoso apresenta um outro modo de formulação textual, capaz de iluminar a compreensão da realidade vasta e vária concernente ao Brasil de forma mais ampla do que parece sugerir em um primeiro momento.

O *Diário* funciona, pois, como itinerário e como realização de uma estética que mobiliza o projeto cardosiano como um todo. O eu que dá voz ao personagem-escritor faz de suas páginas íntimas o traçado geral de uma estética da ruína. Ruína que se mostra no sisífico trabalho de composição do romance impossível, na condição problemática do escritor diante da urgência da realidade que afronta o potencial da literatura. Ruína como condição de um sujeito marcado por muitos silenciamentos, interdições, recalques, mas que oferece os fragmentos de uma subjetividade possível.

E, sobretudo, é a ruína que faz soçobrar a imagem de um país velho e atrasado, mas que acena para uma forma de reconstrução do presente e do futuro, ainda que se dê sob a face de uma ressurreição claudicante.

Portanto, “o punhal contra Minas Gerais” se ergue na verdade contra uma estrutura arruinada que se flagra como uma das facetas da realidade do país inteiro. Da incômoda relação com a família mineira recende a insujeição e a crítica ao patriarcalismo e às estruturas oligárquicas tão entranhadas ainda ao modo de vida brasileiro, chocando-se com os novos rumos que o país empreendia em sua marcha desenvolvimentista. A religião, o modo de vida e o espírito bancário mineiros são dimensões dos dilemas

que ainda sulcam a vida nacional naquele momento, instaurando um clima de questionamento urgente sobre o destino brasileiro.

Por isso é que o *Diário* cardosiano constitui-se como um texto duplo. Trata do conjunto da obra ao mesmo tempo em que se faz obra em si. Trata da vida cotidiana de um escritor a medida em que também forja um personagem-escritor. Trata criticamente do panorama nacional ao mesmo tempo em que se insere como formulação estética no âmbito dessa realidade.

A construção do texto vai progressivamente imprimindo a imagem que Lúcio pinta de si mesmo – retrato parcial, embotado, nebuloso, mas engendrado com material preciso para a qualidade que se quer perenizar: a do escritor eternamente angustiado em sua intensa solidão. Mas, sendo obra de escritor, resvala para uma outra forma de percepção do mundo e, sobretudo, da dinâmica da vida brasileira.

O *Diário Completo* constitui uma forma peculiar de realização estética de Lúcio Cardoso. Em meio à exposição do trivial e cotidiano brota o essencial, burilado pela linguagem literária. Expondo o custo da escrita, em vários momentos, ele se realiza como literatura, isto é, em vários momentos ele atinge um grau elevado de universalização ao suplantando a contingência biográfica em relação à experiência literária como um todo e em relação à humanidade. Mas trata-se de uma literatura que não se contenta em representar o mundo pela ótica da decadência. Representa a ruína pela própria forma literária. Daí a problematização da fronteira entre o diário, como inscrição da vida imediata, e da literatura como representação da vida mediada.

Trata-se de uma forma singular de dar vida aos dilemas de um escritor inserido em realidade igualmente singular. Por isso, diz ele, “sinto então que represento uma verdade ainda não dita – nem sei de que espécie, nem sei negação de que mentira – mas que já toda se arma nas profundezas inconscientes do meu pensamento” (DC, p. 71). O seu diário é, certamente, uma das maneiras de emoldurar essa verdade por dizer. E diz.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

*“O mais profundo é este que aqui escreve”.*  
Lúcio Cardoso

Esta pesquisa traz como questão latente compreender o lugar e a função do diário na obra de Lúcio Cardoso. A simples leitura do material recolhido dos cadernos íntimos do autor, e tornados públicos por uma deliberação pessoal, sempre nos pareceu oferecer mais do que aparentemente demonstrava. A convicção que nos animava era, pois, a de que ao *Diário Completo* de Lúcio Cardoso estaria reservado um lugar bem mais significativo do que o de aporte para a análise da obra ficcional do seu autor.

Inúmeras são as pesquisas nas quais o conteúdo do diário é utilizado como elemento ilustrativo e secundário diante dos romances, novelas e poemas cardosianos. As entradas do diário surgem como forma de ratificação ou de refutação de uma verdade que habita no universo da ficção. De fato, tem-se aí uma tentação evidente, porquanto a própria forma diarística abre-se aos aforismos, às máximas, às breves anotações, ao exame de trabalhos e projetos empreendidos no decurso do tempo.

Tentação que se estende noutro âmbito – o da crítica literária. É notório o espaço que os escritos confessionais ou aqueles que bordejam os limites da autobiografia têm ganhado na cena crítica contemporânea. De subgêneros historicamente relegados a um segundo plano, tais textos emergem na segunda metade do século XX e passaram a pautar importantes questões que problematizam as categorias de autor, narrador, personagem, bem como de ficção, história e memória. A nomenclatura acompanha a variedade de correntes e abordagens – escritas de si, escrituras do eu, autoficção são alguns dos termos que surgem em torno desses textos.

Com efeito, as páginas de diários, as cartas, os rascunhos e outros papéis ampliam o horizonte em torno de autores e obras, oferecendo um vasto campo de investigação. A realidade multimidiática e o advento das redes sociais, ao implodir os limites do público e privado, também concorrem

para a ascensão dos estudos dos textos cuja natureza reside no limiar entre a biografia e a invenção.

No entanto, o diário de Cardoso também se impôs para além da noção de arquivo ou de recomposição genética da obra. A análise do *Diário Completo* demonstrou a sua eficácia no tocante a dois grandes eixos sobre os quais essa tese se assentou. Trata-se do diário como espaço onde se exibem elementos definidores da poética cardosiana, mas também como escrita que se desenvolve em conformidade com um empenho que marcou a formação da literatura brasileira, a de interpretação da nação.

Esses dois aspectos encontram-se, na verdade, em íntima relação. Isto é, as escolhas estéticas, os procedimentos e recursos de linguagem postos em funcionamento na arquitetura de uma obra são forjados em uma dada realidade histórica e social, ainda que dela o autor queira se distanciar ou se esforce para negar. As marcas desse processo, externo *a priori*, são internalizados na fatura do texto. Por isso mesmo, a mirada sobre o diário cardosiano necessitou recuperar o contexto no qual a literatura de Lúcio Cardoso germina.

Passar em revisão os anos de 1930, momento de auge da literatura no Brasil, significa retomar algumas das principais questões que atravessaram o pensamento da intelectualidade brasileira. São anos marcadamente decisivos no cenário político, que vê atuarem as forças antagônicas do Coronelismo e da Intentona Comunista, que precisa rever o conceito de República, que vive a ameaça das correntes totalitaristas, mas que também testemunha o surgimento de uma geração de romancistas e poetas comprometidos com a atitude de apreender este país de dimensões continentais e cujas contradições acompanham a extensão territorial.

Portanto, por sua configuração histórico-social, os anos de 1930 tornam-se cenário propício para as posturas participantes e engajadas, o que geram páginas e mais páginas de heróis vivendo as agruras da seca, de retirantes em busca de condições dignas de vida, de proletários, mulheres, crianças e toda sorte de excluídos e desvalidos do processo civilizatório. Assumindo as conquistas estéticas dos primeiros modernistas, a geração de 30 assume o papel de consolidar a literatura no país em um contexto que

exige profunda participação e pode dar-se ao trabalho de enfrentar esses grandes problemas que vincam a alma brasileira.

Um dos grandes gargalos no tocante à geração de 30, questão inclusive já discutida e posta em termos muito bem definidos por pesquisas recentes, girava em torno de uma lógica dicotômica no interior da produção do decênio. Ocupando lugares abissalmente opostos e alimentando rancores e desafetos, estariam os regionalistas de um lado e os escritores intimistas do outro. A visão sectária que funciona não apenas para definir opções estéticas, seria responsável também por apregoar rótulos como politizados *versus* alienados, comprometidos *versus* apáticos ou indiferentes em relação à vida nacional.

Debruçar-se sobre a produção e a crítica literária do romance de 30 demonstrou, no entanto, que, a despeito da postura mais explícita ou deliberada, as grandes questões pelas quais passava o Brasil daquele momento se impõem como matéria para os escritores e artistas. O que se quer enfatizar é que a consciência clara do atraso brasileiro, despida das soluções conciliadoras ou artificiosas, apresenta-se com pauta do dia. Atraso que se denuncia ainda mais quando se põe em marcha um modelo de desenvolvimento e modernização incapaz de incluir as massas e de superar os modelos exploratórios de trabalho e de apropriação dos bens e da terra. Noutras palavras, quanto mais o país buscava empenhar-se na construção de sua modernidade, mais as estruturas arcaicas e obsoletas se evidenciavam, tais como o latifúndio, o coronelismo, o patriarcado, o trabalho estranhado etc.

Diante de uma realidade tão imperiosa, os resultados artísticos são os mais diversos. De forma mais explícita nos protagonistas amadianos ou nos retirantes do velho Graça, na opressão vivida pelas personagens de Rachel de Queiroz ou no sofrimento de toda uma família nordestina, como no romance de Amando Fontes.

Contudo, aos escritores rotulados de intimistas ou psicológicos coube outra forma de enfrentamento dessa realidade. O profundo mergulho na interioridade é um sintoma da descrença no mundo externo, o que não deixa de ser um enfrentamento. A opção pelos seres desolados, solitários e obcecados pela morte também diz muito acerca das relações decadentes de

uma sociedade problemática. Dessa maneira se pode compreender que a literatura de um Octávio de Faria, embora ainda hoje paire sobre a pecha da alienação, é capaz de revelar as fraturas de uma sociedade pseudoburguesa sob alicerces vacilantes na periferia do sistema-mundo.

Esse lugar da “alienação” também foi ocupado por Lúcio Cardoso. A ele coube o emblema de inventor de totalidades existenciais como espécie de tábua de salvação e consolo. O exame detido de sua produção no entanto revela uma consciência criadora altamente conectada com o seu tempo. Mais do que isso, Lúcio Cardoso portava no próprio corpo e em sua história individual a luta contra as estruturas de opressão e os esquemas redutores da sua humanidade. Além disso, fez da literatura o terreno de suas crenças, formulando um projeto coerente de desnudamento do humano marcado pelas misérias e mistérios que ressumam da trajetória de um mundo de contradições de toda ordem.

É também nos anos de 1930 que a literatura de Lúcio Cardoso será sublinhada por um projeto de ambição cíclica, que só será posta em cena novamente no decênio de 1950 e do qual o *Diário* participa, a um só tempo, como repositório e como realização desse painel.

O que se pode afirmar é que toda a produção literária do autor, que se inicia em 1934 e é interrompida em 1962, devido ao AVC que o acomete, tem como ponto de partida os grandes dilemas do romance de 30. Do romance inaugural, símbolo da conflituosa relação entre atraso e modernidade, ao último romance publicado em vida, a *Crônica da casa assassinada* (1959), toda a sua produção se converte em um grande projeto de compreensão de si mesmo e da nação onde se situa. Compreensão que se confunde com invenção.

O *Diário*, fruto das anotações de mais de uma década, converte-se em um grande mural que ata realidade e invenção, em que a atmosfera autobiográfica se une ao trabalho de composição de um escritor. Trata-se significativamente do diário de um escritor. É essa condição de personagem-escritor que universaliza o diário cardosiano, retirando-o do lugar de mero registro do cotidiano de uma personalidade.

É pela figuração do escritor que se recupera a trajetória de um autor que se pôs no *front* das principais discussões literárias e políticas dos

anos de 1930 e que se estendem pelas décadas de 1940 a 1960. Por essa mediação transfiguradora do escritor, Lúcio Cardoso propõe-se a discutir a própria literatura e a literatura enquanto instituição.

Das muitas entradas, iniciadas em agosto de 1949, ressurgem um país que não superou a condição de atraso, que, em verdade, encontra-se ainda mais dilacerada no momento em que se propõe a narrar sua cotidianidade forjada pela atividade literária. O retrato, portanto, é moldado por dilemas não superados no calor da década de 30, quando a condição de atraso e dependência é esgarçada pelos escritores.

Da mesma maneira, no *Diário* se expõem os dilemas próprios da arte e da literatura, que se veem em crescente proximidade com a Indústria Cultural. Aí é que o *Diário* se torna emblemático de um momento de crise da linguagem literária. Os dilemas de uma vida literária mesquinha, o retrato de um escritor às voltas com o seu ofício, os questionamentos acerca da eficácia da literatura povoam as páginas dos cadernos da suposta intimidade do sujeito.

A existência de um diário no conjunto da obra de Lúcio Cardoso, considerando toda a energia e todos os anos a que a ele se dedicou, funciona por sua vez como grande questionamento do *status* da palavra literária. É como se o autor, pela apropriação de uma forma específica e historicamente banalizada ou rebaixada, estivesse a provocar demonstrando o que é possível em se tratando de literatura naquele momento.

O *Diário* expõe os resultados: exhibe seus esboços, estampa a frivolidade, demonstra os andaimes da construção, abriga rascunhos, planos, coleciona efemeridades. Mas, como obra de escritor – e de escritor consciente de seu papel e fazendo aproveitamento dos seus limites, expõe também o seu construto como obra, como monumento de criação. O diário cardosiano problematiza a condição da obra de arte em seu contexto.

Além disso, o *Diário* abriga alguns dos elementos definidores da poética de Lúcio Cardoso. À flagrante opção pela interioridade das personagens e à exploração de fluxos de consciência e dos estados anímicos dos seres povoados por toda sorte de males e de pecados, já tão explorados pela crítica da obra cardosiana, somam-se a) a estreita vinculação entre vida

e obra em Lúcio Cardoso; b) a religiosidade conflituosa, e c) o que aqui chamamos de “estética da ruína”.

O debate em torno dos elementos dessa poética traz em seu bojo o fato de que o *Diário* dá vida a um processo de autoconsciência do escritor. A escrita do pretérito, longe de cristalizar o tempo, encaminha à reflexão, tornando-se espaço de constituição da consciência. Essa autoconsciência também se integra ao jogo de composição da própria figuração do escritor. Nessa escrita que experimenta, que encena, que simula e que realiza, o escritor expõe as fraturas da própria obra, defende-se de acusações, instaura jogos de espelhamento, aproximando-se e distanciando-se de si mesmo. Nesse processo, torna-se crítico da própria obra na mesma medida em que critica a literatura como um todo.

Do *Diário* desponta também um dos principais aspectos da poética cardosiana, a estreita vinculação entre vida e obra. Lúcio Cardoso intentava diluir as fronteiras que mantém essas duas dimensões distanciadas. Fato que se mostra desde o romance de estreia, *Maleita* (1934), no qual o autor faz do seu pai o herói da fundação da cidade de Pirapora, no interior de Minas Gerais. Ou ainda em *Dias Perdidos* (1943), romance de formação cujo protagonista, Sílvio, vivencia conflitos tão caros a Lúcio Cardoso, sobretudo no tocante à tormentosa relação paterna. Acrescente-se ainda a gama de poemas na qual a atmosfera confessional se faz flagrante ou cuja assinatura do autor se impõe desde o título.

Através do *Diário* é possível ampliar o espectro dessa vinculação. Nele se pode vislumbrar todo um núcleo de experiências partilhadas entre o autor e os seres e histórias que povoam sua literatura. Das páginas do *Diário* emergem as personagens dos romances e novelas, bem como motes e reflexões que encerram ingredientes fundamentais dos entrecchos que obsedaram o escritor ao longo de décadas. Os conflitos dos heróis, o sentimento de intensa solidão, a atmosfera nebulosa de morte, a paisagem de Minas Gerais são alguns dos fios que enredam criador e criaturas.

Do mesmo modo, o catolicismo, outro aspecto preponderante da poética cardosiana, ultrapassa a condição de tema para atuar como parte do mobiliário estético do autor mineiro. No *Diário*, a religiosidade, tal como na produção ficcional cardosiana, representa um ponto de conflito. A consciência

do escritor é atravessada pela tensão com a religião. Tensão de um corpo mitigado pela culpa, que vê a sua homossexualidade como marca do pecado, mas tensão também no âmbito da atividade literária. O catolicismo que ressuma das páginas dos cadernos íntimos de Cardoso distancia-se de uma lógica proselitista e revela, antes os dilemas de um homem e de um tempo.

Lúcio integra o grupo dos escritores católicos surgido nos anos de 1930, embora nunca tenha se valido de tal rótulo. Católico de berço, os preceitos religiosos ocuparam parte significativa de sua formação. Mas é ao lado de Augusto Frederico Schmidt que Lúcio adentra o campo da literatura. E é na companhia de Octávio de Faria que ele se estabelece e com quem caminha por longos anos. Ambos representantes do catolicismo na literatura. A presença do catolicismo no campo da arte, forte tendência desde o início do século XX, sobretudo na França, estabelece-se entre nós como reação às vertentes progressistas da arte brasileira. Mais ainda, o catolicismo enquanto formulação intelectual coloca-se na contramão do romance regionalista-social da década de 1930.

Nas muitas anotações do *Diário* sobre as quais recai a questão da religiosidade, o que se tem é a representação da complexa relação entre o homem e Deus, ambos atados pela lógica da culpa e da redenção. Ademais, a questão religiosa perpassa a própria discussão acerca da arte e da literatura para Lúcio.

Esses elementos – a autoconsciência, o binômio vida-obra, a religiosidade, articulam-se para formar o que chamamos ao longo dessa pesquisa de Estética da Ruína. Trata-se de pôr em marcha o projeto nascido nos anos de 1930, nunca abandonado e jamais concluído. Novamente é o *Diário* que se torna repositório desse painel que Lúcio Cardoso empreendeu como ambição literária.

A temática obsedante de uma cidade criada para paradoxalmente ser destruída, que serviria de cenário para os romances *Crônica da casa assassinada* (1959) e *O Viajante* (1973), demonstra a permanência dos dilemas não resolvidos no decênio de 1930. O *Diário*, ao abrigar e perseguir esse projeto de erigir um mapa da desolação e da desagregação pelo projeto de um ciclo romanesco, faz emergir novamente a figura do escritor que expõe a matéria de sua carpintaria.

Diante disso, o que se tem no *Diário* de maneira geral é um texto assentado em uma ambivalência estrutural. Nele, o escritor fala de seu projeto ao mesmo tempo em que a ele dá vida. A ruína do país agonizante é também a ruína de uma literatura que se vê no impasse de representar a nação. Ou, melhor dizendo, trata-se da problemática de uma literatura que só pode representar a sua nação pela via da ruína.

Em síntese, no *Diário*, pela figuração do escritor e pondo em cena os elementos de sua poética, Lúcio Cardoso contribui para a interpretação da nação brasileira, fazendo dos seus cadernos íntimos o espaço de reflexão e de composição de um panorama da realidade brasileira, da qual participa ativamente. Das confissões e das anotações da subjetividade de um homem emerge um país inteiro, que se expõe arruinado para demonstrar sua incompletude. E o país – agonizante – se faz ver porque a subjetividade que reside nessas páginas da intimidade é a subjetividade de um escritor, de um intelectual que, comprometido com a literatura autêntica, oferece, pela sua obra, um alargamento da visão acerca da realidade circundante.

Portanto, a concepção de literatura e de crítica literária de que somos tributários nos anima a ver a arte como forma de interpretação do mundo e da realidade que nos cerca. É por meio dela que se pode compreender as contradições humanas e as relações interpessoais e sociais, no encaço de uma mirada mais completa do mundo dos homens. A análise do *Diário* de Lúcio Cardoso, portanto, sob nossa ótica, expande-se muito além do registro das miudezas do cotidiano e ergue-se como construto capaz de ampliar a visão da sua obra, de iluminar as reflexões no que tange à literatura cardosiana e de propiciar uma leitura mais crítica da realidade de uma nação marcada pelas contradições de um processo modernizador inconcluso, problemático e, dialeticamente, atravessado pelo atraso.

A grande pergunta sobre o lugar do *Diário* na produção cardosiana nos levou à constatação de que não se trata de uma obra absolutamente autônoma. Antes, enriquece-se à medida em que é cotejada com as demais produções do autor e com o contexto que lhe forjou. Apesar disso, em diversas passagens, o *Diário* exhibe momentos de notória eficácia

estética, demonstrando um primoroso trabalho com a linguagem, alcançando notas de grande força literária.

Lúcio Cardoso teve a incompletude como uma das principais marcas de sua trajetória literária. Não concluiu nenhum dos ciclos a que se propôs, deixou inúmeros romances inacabados, não escreveu todas as peças e roteiros que sonhou. Quando o seu corpo, paralisado pela doença, lhe impediu de continuar escrevendo, deixou também incompletos os tantos volumes que projetou de seu diário. Foi essa incompletude talvez uma das estratégias que Lúcio Cardoso encontrou para ser interminável. Essa pesquisa tem, no fundo, o desejo de fazer com que o autor e sua vultuosa obra permaneçam e instaurem novos inícios.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### I – DE LÚCIO CARDOSO:

CARDOSO, Lúcio. *Diário Completo*. Rio de Janeiro: José Olympio & Instituto Nacional do Livro, 1970.

\_\_\_\_\_. *Diários*. Organização, apresentação, cronologia, estabelecimento de textos e notas de Ézio Macedo Ribeiro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

\_\_\_\_\_. *Maleita*. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira, 2005.

\_\_\_\_\_. *Salgueiro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

\_\_\_\_\_. *A luz no subsolo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

\_\_\_\_\_. *Dias Perdidos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

\_\_\_\_\_. *Crônica da casa assassinada*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

\_\_\_\_\_. *Crônica da casa assassinada*. Edição crítica de Mário Carelli. São Paulo; Rio de Janeiro, ALLCA XX, 1996.

\_\_\_\_\_. *Poesia Completa*. Edição crítica de Ézio Macedo Ribeiro. São Paulo: EdUSP, 2011.

\_\_\_\_\_. *Poemas inéditos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

\_\_\_\_\_. *O viajante. (Obra póstuma)*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora. 1973.

\_\_\_\_\_. *Inácio, O enfeitado e Baltazar*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

\_\_\_\_\_. *O desconhecido e Mãos vazias*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

\_\_\_\_\_. *Depoimento de Lúcio Cardoso*. A Manhã. Letras e Artes, Rio de Janeiro, n. 21, 10 nov. 1946. Entrevista concedida a Almeida Fischer. Disponível em: <[http://memoria.bn.br/pdf/114774/per114774\\_1946\\_00021.pdf](http://memoria.bn.br/pdf/114774/per114774_1946_00021.pdf)>. Acesso em: 8 jan. 2017.

\_\_\_\_\_. *Os intelectuais pensam – da imaginação à realidade*. Entrevista concedida a Brito Broca. In: *Dom Casmurro*. Rio de Janeiro, 9 jun, 1938.

\_\_\_\_\_. *Depoimento de Lúcio Cardoso a Fausto Cunha*. In.: *Crônica da casa assassinada*. Edição crítica de Mário Carelli. São Paulo; Rio de Janeiro, ALLCA XX, 1996.

\_\_\_\_\_. *Lúcio Cardoso em 21 respostas*. Revista da Semana. Rio de Janeiro. Edição 038, 21 de Setembro de 1957.

\_\_\_\_\_. *A propósito de um inquérito*. In.: *Crônica da casa assassinada*. Edição crítica de Mário Carelli. São Paulo; Rio de Janeiro, ALLCA XX, 1996.

\_\_\_\_\_. *Confissões de um homem fora do tempo*. In.: *Crônica da casa assassinada*. Edição crítica de Mário Carelli. São Paulo; Rio de Janeiro, ALLCA XX, 1996.

## **II – GERAL:**

ADORNO, Theodor W. *Teoria Estética*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

\_\_\_\_\_. *Notas de Literatura I*. São Paulo: Editora 34, 2003.

ADORNO, Theodor & HORKHEIMER, Max. *A indústria cultural: o iluminismo como mistificação de massas*. In: LIMA, Luiz Costa. *Teoria da cultura de massa*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

ALENCAR, José de. *Como e por que sou romancista*. Campinas: Pontes, 2005.

ALMEIDA, Teresa. *Lúcio Cardoso e Julien Green: Transgressão e culpa*. São Paulo: EdUSP, 2009.

AMADO, Jorge. *Navegação de cabotagem: Apontamentos para um livro de memórias que jamais escreverei*. São Paulo : Companhia das Letras, 2012.

\_\_\_\_\_. *Capitães da areia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1937.

\_\_\_\_\_. *Maleita*. O Jornal. Rio de Janeiro: 7 de outubro de 1934, 2ª Seção.

\_\_\_\_\_. *Discurso de posse na Academia Brasileira de Letras*. Disponível em: <<http://www.academia.org.br/academicos/jorge-amado/discurso-de-posse>> Acesso em 12 jul. 2018.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia Completa*. Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003.

ANDRADE, Mário de & BANDEIRA, Manuel. *Correspondência Mário de Andrade e Manuel Bandeira*. Org., intr. e notas de Marcos Antonio de Moraes. São Paulo: Edusp, 2000.

ANDRADE, Oswald de. *Um Homem sem profissão: sob as ordens de*

- mamãe*. 2. ed. São Paulo: Globo, 2002.
- ANGELO, Ivan. *A festa*. São Paulo: Vertente, 1976.
- ARAÚJO, Homero Vizeu. *O poema no sistema. A peculiaridade do antilírico João Cabral na poesia brasileira*. Porto Alegre: UFRGS, 1999.
- ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.
- ATHAYDE, Tristão de. *Meio século de presença literária*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis. A representação da realidade na literatura ocidental*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- AYALLA, Walmir. *Lúcio Cardoso*. In.: COUTINHO, Afrânio (Org.) *A literatura no Brasil*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editorial Sul Americana. Vol. 5, 1970.
- \_\_\_\_\_. *Então eu vi de perto o príncipe da noite*. In: Letras e Artes. Rio de Janeiro, out. 1988.
- BARROS, Marta Cavalcante. *Espaços de memória: uma leitura da Crônica da casa assassinada, de Lúcio Cardoso*. São Paulo: Nova Alexandria, 2002.
- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.
- BASTOS, Hermenegildo. *Memórias do cárcere: literatura e testemunho*. Brasília: UNB, 1998.
- \_\_\_\_\_. *As artes da ameaça. Ensaios sobre Literatura e Crise*. São Paulo: Outras Expressões, 2012.
- \_\_\_\_\_. *Introdução: A obra literária como leitura/interpretação do mundo*. In. BASTOS, Hermenegildo; ARAÚJO, Adriana de F. B. (Orgs.). *Teoria e prática da crítica literária dialética*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2011.
- BEDRAN, A. M. *A paixão segundo Lúcio Cardoso*. In: BRANDÃO, R. S. (Org.). *Lúcio Cardoso, a travessia da escrita*. Belo Horizonte: Humanitas/Editora UFMG, 1998.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras Escolhidas. Volume 1. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras Escolhidas. Volume 3. São Paulo, Brasiliense, 1989.
- BERGSON, Henri. *O riso. Ensaio sobre a significação da comichão*. São Paulo: Martins Fontes. 2004.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar. A aventura da modernidade*. 14. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

BIRLEIN, J. F. *Mitos Paralelos*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

BOLLE, Willie. *grandesertão.br: o romance de formação do Brasil*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2004.

BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. 44. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

\_\_\_\_\_. *A escrita do testemunho em Memórias do Cárcere*. In.: Revista Estudos Avançados 9 (23), 1995.

\_\_\_\_\_. *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

BRANDÃO, J. S. *Mitologia Grega v.1*, 18 ed. Petrópolis/RJ, Vozes, 2004

BRANDÃO, Ruth Silviano. *A vida escrita*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.

\_\_\_\_\_. *A travessia da escrita*. In: Brandão, Ruth. S. (Org.) *Lúcio Cardoso: A travessia da escrita*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998.

\_\_\_\_\_. *Lúcio Cardoso: príncipe, mas esfarrapado*. In: Revista Ipotesi, Juiz de Fora, v. 11, n. 1, jan/jun de 2007.

BROCA, Brito. *Da imaginação à realidade. A palavra de Lúcio Cardoso. Dom Casmurro*. Rio de Janeiro. 9 de junho de 1938.

BUENO, Luís. *Uma história do romance de 30*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Campinas: EdUnicamp, 2006.

\_\_\_\_\_. *Divisão e unidade no romance de 30*. In.: WERKEMA, Andréa Sirihal et al. (Orgs.) *Literatura Brasileira: 1930*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2012.

\_\_\_\_\_. *Contra o romance social*. Suplemento Mais, Folha de São Paulo, 14 de dezembro de 1997.

CALLIGARIS, Contardo. *Verdades de Autobiografias e diários íntimos*. In.: Revista Estudos Históricos, n. 21, 1998.

CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006a.

\_\_\_\_\_. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006b.

\_\_\_\_\_. *Formação da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006c.

- \_\_\_\_\_. *Ficção e confissão*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006d.
- \_\_\_\_\_. *Brigada ligeira*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2017.
- \_\_\_\_\_. *No raiar de Clarice Lispector*. In: Vários escritos. São Paulo: Duas Cidades, 1970.
- CARDOSO, Maria Helena. *Por onde andou meu coração: memórias*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: INL, 1974.
- \_\_\_\_\_. *Vida Vida*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.
- CARELLI, Mário. *Corcel de fogo: vida e obra de Lúcio Cardoso (1912-1968)*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro : Guanabara, 1988.
- \_\_\_\_\_. *Crônica da casa assassinada: a consumação romanesca*. In.: *Crônica da casa assassinada*. Edição crítica de Mário Carelli. São Paulo; Rio de Janeiro, ALLCA XX, 1996.
- \_\_\_\_\_. *A recepção crítica*. In.: *Crônica da casa assassinada*. Edição crítica de Mário Carelli. São Paulo; Rio de Janeiro, ALLCA XX, 1996.
- COUTINHO, Afrânio; Eduardo de Faria. *A literatura no Brasil*. Vol.5 e Vol. 6. São Paulo: Global, 1999.
- DAMASCENO, Beatriz. *Lúcio Cardoso em corpo e escrita*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012.
- DOSSE, François. *O Desafio Biográfico*. Escrever uma vida. São Paulo: EdUSP, 2015.
- DOUBROVSKY, Serge. O último eu. In: NORONHA, J. M. G (Org.) *Ensaios sobre a autoficção*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2014b.
- ELIADE, Mircea. *Mito e Realidade*. São Paulo, Perspectiva, 1986.
- FARIA, Octávio de. *Lúcio Cardoso*. In: CARDOSO, Lúcio. *Crônica da casa assassinada*. Edição crítica coordenada por Mario Carelli. Espanha: Arquivos, CSIC, 1996.
- FOUCAULT, Michel. *A escrita de si*. In: *O que é um autor?* Lisboa-Portugal: Passagens. 1992.
- FREYRE, Gilberto. *Introdução*. In: NABUCO, Joaquim. *Minha Formação*. Brasília: Senado Federal, 1998.
- GIORDANO, Alberto. *A senha dos solitários. Diários de escritores*. Rio de Janeiro: Papeis Selvagens, 2016.
- \_\_\_\_\_. *Vida e obra de Roland Barthes e a escrita do Diário*. In: Outras

- travessias, nº 21, Santa Catarina, 2016.
- GIRARD, Alain. *Le journal intime*. PUF: Paris, 1986.
- GRIECO, Agrippino. *Gente nova do Brasil*. Rio de Janeiro: Diários Associados, 1934.
- GUIMARAES, Adriana Saldanha. *A caixa de joias: os papéis de Lúcio Cardoso*. In.: Revista do CESP. v. 28, n. 39, jan-jun de 2008.
- GUSDORF, Georges. *Condiciones y limites de la autobiografia*. In.: Suplemento Anthropos. Nº 29, 1991.
- HALBWACHS, Maurice. *Memória coletiva*. São Paulo: Edições Vértice, 1990.
- HUMPHREY, Robert. *O fluxo da consciência: um estudo sobre James Joyce, Virginia Woolf, Dorothy Richardson, William Faulkner e outros*. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1976. 110 p.
- LAFETÁ, João Luiz. *1930: A crítica e o Modernismo*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2000.
- LE GOFF, Jacques. *História e memória*. 5. ed. Campinas: Ed. da UNICAMP, 2003.
- LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Organização de Jovita Maria Gerheim Noronha; tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014a.
- \_\_\_\_\_. *Autoficções & Cia. Peça em cinco atos*. In: NORONHA, J. M. G (Org.) *Ensaio sobre a autoficção*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2014b.
- LEVI, Primo. *É isto um homem?*. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.
- LIMA, Alceu Amoroso. *Arte Cristã*. Revista n. 15 (13). jan./jun., 1935.
- LIMA, Luiz Costa. *Sociedade e discurso ficcional*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.
- LINHARES, Temístocles. *Itinerário de um romancista*. In: O Estado de S. Paulo. Suplemento literário. São Paulo, 11 jul 1971.
- LINS, Álvaro. *Os mortos de sobrecasaca: estudos e ensaios*. Civilização brasileira: Rio de Janeiro, 1963.
- LISPECTOR, Clarice. *Um sopro de vida*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- LOPEZ, Telê Ancona. *Mário de Andrade leitor e escritor: uma abordagem de sua biblioteca e de sua marginalia*. Revista Escritos, Ano 5, nº 5, 2011.

MARTINS, Maria Teresinha. *Luz e sombra em Lúcio Cardoso*. Goiânia: UCG: CEGAF, 1997.

MILLIET, Sérgio. *Diário Crítico*. São Paulo: Martins Fontes/EdUSP, 1981.

PELLEGRINO, Hélio. *Um indomável coração de poeta*. In: CARDOSO, Lúcio. *Crônica da casa assassinada*. Edição crítica coordenada por Mario Carelli. Espanha: Arquivos, CSIC, 1996.

PEREIRA, Lúcia Miguel. *Escritos da maturidade: seletas de textos publicados em periódicos (1944-1959)*. Pesquisa bibliográfica, seleção e notas de Luciana Viégas. 2. ed. Rio de Janeiro: Graphia Editorial.

PESSOA, José Eduardo Marco. *O pai ausente: leitura de Por onde andou meu coração, de Maria Helena Cardoso, e do romance Dias Perdidos, de Lúcio Cardoso*. In.: BRANDÃO, R. S. (Org.). *Lúcio Cardoso: a travessia da escrita*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

PILATI, Alexandre. *A nação drummondiana. Quatro estudos sobre a presença do Brasil na poesia de Carlos Drummond de Andrade*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.

PONTES, Eloy. *Romancistas*. Curitiba: Guairá, 1942.

RAMOS, Graciliano. *Memórias do cárcere*. Rio de Janeiro: Record, 9. Ed. 1989. 2v.

\_\_\_\_\_. *Linhas Tortas*. Rio de Janeiro/São Paulo: Ed. Record, 1981.

REZNIK, Luís. *Democracia e Segurança Nacional. A Polícia Política no Pós-Guerra*. RJ: FGV, 2004.

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

ROSENFELD, Anatol. *Literatura e personagem*. In. CANDIDO et al. *A personagem de ficção*. 11. Ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

RIBEIRO, Ésio Macedo. *O riso escuro ou o pavão de luto. Um percurso pela poesia de Lúcio Cardoso*. São Paulo: Nankin: EDUSP, 2006.

SÁ, Olga de. *A escritura de Clarice Lispector*. Petrópolis: Vozes, 1979.

SAMOYAUULT, Tiphaine. *A intertextualidade*. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

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

\_\_\_\_\_. *Vicissitudes de uma obra: o caso do Diário de Lúcio Cardoso*. In: Revista do CESP, v. 28. N. 39, jan-jun 2008.

\_\_\_\_\_. *A luz no subsolo e a obra madura de Lúcio Cardoso*. In.: WERKEMA, Andréa Sirihal et al. (Orgs.) *Literatura Brasileira: 1930*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2012.

\_\_\_\_\_. *Uma paisagem apocalíptica e sem remissão: a criação de Vila Velha e da Crônica da casa assassinada*. Campinas, SP, 2005. 282 f. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005. Disponível: <<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=vtls000387455&opt=4>>. Acesso em: 16 jul. 2016.

SERRY, Hervé. *Literatura e Catolicismo na França (1880-1914). Contribuição a uma sócio-história da crença*. Tradução de Paulo Neves. In.: Revista Tempo Social. São Paulo: USP, junho de 2004.

SCHWARCZ, LÍLIA. *O espetáculo da miscigenação*. In: Revista Estudos Avançados (8) 20, USP, 1994.

SCHWARZ, Roberto. *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras. 1987.

\_\_\_\_\_. *Um mestre na periferia do Capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2001.

SECCHIN, Antonio Carlos. *A história de um livro*. In.: Valor, São Paulo. Coluna “Outros Escritos”, 29, 30 jun e 1º jul 2012.

SEFRIN, André. *Uma gigantesca espiral colorida*. Prefácio de CARDOSO, Lúcio. *Crônica da Casa Assassinada*. 6. Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão. Tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SCHINCARIOL, M. T. *Catolicismo, romance católico e crítica católica no contexto da Revista A Ordem*. In: Revista de Estudos da Religião n. 4. 2006.

\_\_\_\_\_. *Por um catolicismo não-dogmático: reflexão sobre o romance católico do início do século XX*. In: Revista Teografias n. 1, 2011.

SODRÉ, N. W. *Prefácio: Memórias do cárcere*. In.: RAMOS, Graciliano. *Memórias do cárcere*. São Paulo: Record, 1979.

SOUSA, G. H. P. de. *Carolina Maria de Jesus: o estranho diário de uma escritora vira lata*. São Paulo: Editora Horizonte, 2012.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Tradução de Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

SÜSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, qual romance. Tal Brasil, qual romance? Uma ideologia estética e sua história: o naturalismo*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

TAUNAY, Alfredo D' Escragnoille. *Memórias*. São Paulo: Iluminuras, 2005.

TRAPIELLO, Andrés. *El escritor de diarios*. Barcelona: Editorial Península, 1998.

TODOROV, Tzvetan. *Memória do mal, tentação do bem. Indagações sobre o século XX*. Tradução de Joana Angélica D'Avila Melo. São Paulo: Arx, 2002.