

Flávia Trocoli Xavier da Silva

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

Fios da introspecção:
para uma leitura do terceiro romance de Lúcio Cardoso

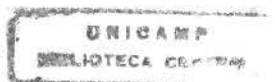
Dissertação apresentada ao Curso de Teoria Literária,
na área de Literatura Brasileira, do Instituto de Estudos
da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas
como requisito parcial para obtenção do título de Mestre
em Letras na Área de Teoria Literária.

Orientador: Prof. Dr. Luiz Carlos da Silva Dantas

Campinas

Instituto de Estudos da Linguagem

2000



UNIDADE	30
N.º CHAMADA:	T/UNICAMP
V.	Si 38 f
Ex.	
TOMBO BC/	40707
PROG.	278100
C	☐
D	☒
PREÇO	811,00
DATA	25/03/00
N.º CPD	

CM-00139097-8

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA IEL - UNICAMP

Si38f	Silva, Flávia Trocoli Xavier da Fios da introspecção: para uma leitura do terceiro romance de Lúcio Cardoso / Flávia Trocoli Xavier da Silva. - - Campinas, SP: [s.n.], 2000. Orientador: Luiz Carlos da Silva Dantas Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem. 1. Literatura brasileira - Sec. XX. 2. Lispector, Clarice, 1920-1977. 3. Literatura comparada. 4. Literatura - Filosofia. I. Dantas, Luiz Carlos da Silva. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.
-------	---

Prof. Dr. Luiz Carlos da Silva Dantas – Orientador

Prof. Dr. Haquira Osakabe

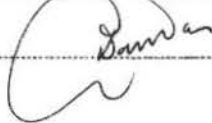
Profª Drª Vilma Sant'Anna Arêas

Profª Drª Jeanne Marie Gagnebin – Suplente

Este exemplar é a redação final da tese
defendida por FLÁVIA TROCOLI XAVIER
DA SILVA.

e aprovada pela Comissão Julgadora em

19 de 12 de 2020.



UNICAMP,
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

À memória de Beatriz Helena Trocoli Xavier Couto Romano, que me ensinou na vida e na morte

A Nilda Trocoli Xavier Couto, minha vó Duda, que me contava histórias

A Jorge Luiz da Silva e Edla Lúcia Trocoli Xavier da Silva, pelo amor de sempre

A Maria Clara Trocoli Xavier da Silva, minha irmã, pelo sentido do fraterno

A Regina Pentagna Petrillo, pelos sonhos e pelo real

A Sonia Monteiro de Barros, pelo vigor da esperança que não quer dizer espera

Agradecimentos

Quem me inspira gratidão está não somente nesta página, mas antes na memória e nas entrelinhas deste percurso. De modo que se quer especial, agradeço:

- ao Dantas que, de Balzac a Auerbach, de Dostoiévski a Bakhtin, de Clarice a Bataille, fez da sugestão perspicaz e sutil a consistência desta orientação;
- a Jeanne Marie Gagnebin e Vilma Sant'Anna Arêas que, de seus cursos ao exame de qualificação, ampliaram os horizontes não só deste estudo, mas também da pessoa;
- a Haqira Osakabe, pela pausa que a delicadeza concedeu, pelas palavras que conduzem ao mar que vemos e ao que não veremos nunca;
- às professoras Adma Fadul Muhana, Maria Betânia Amoroso, Miriam Gárate, pela interlocução solícita durante o Mestrado;
- a Orna Messer Levin, pela confiança que impulsionou;
- a todos os funcionários do IEL, que aliam o trabalho à gentileza;
- aos funcionários da Fundação Casa de Rui Barbosa, pela simpatia e disposição com que atendem;
- à FAPESP, que auxiliou tão seriamente o desenvolvimento deste trabalho;
- a Cássia dos Santos, pela atenção ao me informar sobre Lúcio e pelo cuidado ao revisar este texto;
- a Cristina Saenger Ximenes e Alexandre Sanches Ximenes, minha família campineira, por me acolherem;
- a Irene Franco, pela alegria do diálogo, pela luminosidade do “suplemento”;
- a Adriana dos Santos, Júnia Nogueira, Debora Gershon e Luís Fernando Prado Telles, porque possuem a inteligência generosa que abre caminhos;
- a Gustavo Jannuzzi, Patricia Osorio, Marco Aurélio Catalão, Janete Stela Domenica, Lisiê Vendramini, Karla Tenório, Alexandre Caroli, Gregório Dantas e, muito afetivamente, a Maria Rita Sigaud Palmeira, amigos presentes e ternos;
- a Leonardo Couto Franco de Oliveira, pela mão na minha.

“Para que uma coisa se torne interessante,
basta olhá-la longamente.”

Charles Baudelaire

Introdução: Os fios	12
Capítulo 1: De <i>A luz no subsolo</i> a <i>Maleita</i>	
1.1 No meio do caminho, <i>A luz no subsolo</i>	20
1.2 Em <i>Maleita</i> , o olhar civilizado	21
1.2.1 A discordância chave	21
1.2.2 O narrador-protagonista, implicações e ressonâncias	24
1.2.3 O isolamento	27
1.2.4 O gérmen do confronto eu-outro	30
1.3 Em <i>Salgueiro</i> , a consciência salvadora	35
1.3.1 O avô	36
1.3.2 O pai	38
1.3.3 O filho	40
1.3.4 Consciência do absoluto	46
Capítulo 2: A urdidura: O espiritualismo católico	
2.1 Os anos 30 e o ideário católico	52
2.1.1 <i>Aevum</i> – “o tempo dos anjos” – Por Alceu Amoroso Lima	58
2.1.2 Clarice Lispector por Lúcio Cardoso	60
2.1.3 Léon Bloy por Otávio de Faria e em Lúcio Cardoso	61
2.1.4 A carta	66
2.2 A voz do <i>Diário completo</i> ou o depois como prolegômeno	69
Capítulo 3: O eu de <i>A luz no subsolo</i> e o ser de <i>A maçã no escuro</i>	
3.1 Uma outra casa assassinada – reminiscência platônica?	75
3.2 <i>Paideia</i> cardosiana: saber, <i>paideia</i> clariceana: não-saber	78
3.2.1 Pedro – memória e destruição	78
3.2.2 Martim – esquecimento e libertação	80

3.2.3 Recusar o “a gente”	82
3.3 Confronto e encontro	86
3.3.1 Madalena – a interiorização da dor	88
3.3.2 O controle e o pecado	90
3.3.3 Paul Valéry teve uma expressão profunda: o mais profundo é a pele ou a nudez é a palavra final	93
3.3.4 Martim – iminência do poder-ser	94
3.4 O tempo: circularidade <i>versus</i> linearidade	97
3.4.1 Tempo de olhar	98
3.4.2 Tempo que nos enterra	100
3.5 Epifanias	101
3.5.1 A morte de Pedro	101
3.5.2 Epifania clariceana: delineando analogias e divergências	104
3.5.3 O eclodir de Martim	106
3.6 Ser e tecer em Clarice Lispector	109
3.7 O narrar híbrido de Lúcio Cardoso	112
3.7.1 O escândalo e/ou folhetim	113
3.7.2 O confisco da alegria	118
3.7.3 Um foco persistente e um narrador exterior	119
Conclusão: O tapete	126
Referências bibliográficas	132
Bibliografia consultada	138

Resumo

Delinear uma leitura interpretativa do terceiro romance de Lúcio Cardoso (1912-1968), *A luz no subsolo*, 1936, é o escopo desta dissertação. Investigo quais seriam os apelos para que a crítica situasse *Maleita*, 1934, e *Salgueiro*, 1935, entre as manifestações regionalistas da década de 30, simultaneamente, perspectivando essas obras de acordo com os elementos que constituíram e categorizaram *A luz no subsolo* como romance introspectivo – atmosfera de degeneração, obsessão pela morte, confronto eu-outro, isolamento –, afastando-me, assim, da crítica predominante que considera o terceiro romance obra de ruptura.

O cotejo com *A maçã no escuro*, 1961, de Clarice Lispector, visa o contorno de dois modos de observação da vida interior, isto é, distinguir dois significados para o signo “introspecção”.

A introspecção cardosiana afina-se profundamente ao ideário católico da década de 30: a confrontação com o pecado, o elogio ao sofrimento, a passividade que adia para um vida celeste a vontade e as possibilidades humanas, relegando ao terreno o que é da ordem da aparência, do falso, a secundarização do material lingüístico, com ênfase vertida para o tema. Sendo próprio do narrador cardosiano a onisciência que analisa, conclui, esclarece e estabelece nexos causais. Em contrapartida, a introspecção clariceana evoca um processo contínuo de transgressão tanto do código lingüístico como do código de conduta moral e religioso, a escritura flagra a vida como tensão e jogo dos contrários. Jogo que tem como elemento intrínseco o narrador que longe da onisciência é testemunha do indeterminável, do indemonstrável, do incerto e do vago. A escritura funde e confunde a obliquidade imanente ao ser e ao dizer. Introspecção que desoculta a introversão do discurso sobre si mesmo.

Palavras-chave:

Cardoso, Lúcio (1912-1968)

Lispector, Clarice (1920-1977)

literatura brasileira do séc.XX

literatura comparada;

literatura – filosofia.

Nota Explicativa

- as citações deste texto, quando necessário, foram atualizadas ortograficamente de acordo com as normas vigentes;
- procurei elaborar as notas de rodapé e as referências bibliográficas seguindo as regras da ABNT;
- para as obras de Lúcio Cardoso e Clarice Lispector, valho-me das seguintes

Siglas de citação: LS – *A luz no subsolo*

DC – *Diário Completo*

CCA – *Crônica da casa assassinada*

DP – *Dias perdidos*

PCS – *Perto do coração selvagem*

ME – *A maçã no escuro*

PSGH – *A paixão segundo G. H.*

AV – *Água viva*

HE – *A hora da estrela*

as referências completas de tais obras encontram-se em **Referências bibliográficas**.

Introdução

Os fios

Lúcio Cardoso (1912-1968) não está entre os autores brasileiros que dispensam a apresentação, embora seja crescente o número de estudos sobre a sua obra¹. Se os três primeiros textos são, esteticamente, “menores”, pois estabelecem um descompasso entre a modernidade da intenção e o mau gosto da realização - mau gosto este cujas características são peculiares a muitos autores inseridos no projeto católico -, a atuação do autor é apreciável no que se refere a um compromisso com a cultura nacional. As camadas recônditas de seu primeiro romance já eram coniventes com um projeto que pretendia a universalização de uma literatura comprometida excessivamente com valores deterministas e sociológicos.

Assumo o apelo à perspectiva histórica com o fim de precisar o caráter do romance escopo desta dissertação: *A luz no subsolo*, 1936, e situo, cronologicamente, obra e autor.

A 14 de agosto de 1912 nasce em Curvelo, Minas Gerais, Joaquim Lúcio Cardoso, que vem a falecer a 24 de setembro de 1968 no Rio de Janeiro. Nesta cidade estreou como romancista, participou de acirrados debates entre “nordestinos” e “católicos”, cultivou amizades para toda a vida como a de Otávio de Faria, a de Waldir Ayala, a de Clarice Lispector, travou conversas literárias com Georges Bernanos e William Faulkner, errou de bar em bar adornando sua figura legendaria.

Em 1934, Lúcio Cardoso publica seu primeiro romance, intitulado *Maleita*. Inspirado na aventura civilizadora do pai, o autor narra a fundação de Pirapora e enfoca a

¹ Tenho notícia de dois estudos sendo desenvolvidos sobre Lúcio Cardoso em forma de tese de doutoramento: o de Cássia dos Santos, IEL/UNICAMP, que se debruça sobre *Crônica da casa assassinada* e o de Regina Pentagna Petrillo, Faculdade de Letras/UFRJ, que se ocupa de todos os romances cardosianos. Recentemente foram publicados os estudos de Enaura Quixabeira, *Alegoria da ruína*, e de Maria Teresinha Martins, *Luz e sombra em Lúcio Cardoso*.

sua gente miserável e bárbara, confinada pela ignorância e desgraçada pelas epidemias tropicais que assolam o povoado. A narrativa ambientada no sertão mineiro e o olhar sobre a miséria parecem ter bastado para que a historiografia brasileira o situasse entre os romances de denúncia social em voga no período. Processo análogo se deu com *Salgueiro*, romance de 1935, que tem como espaço narrativo uma favela carioca e como pressuposto crítico a tarefa de denúncia social. Assim, em 1936, a publicação de *A luz no subsolo* é vista como um ruptura com a vertente do romance social e tem uma má repercussão neste círculo literário².

Nos ensaios “Literatura e subdesenvolvimento” e “A Revolução de 30 e a cultura”, Antonio Candido expõe a importância e a complexidade do decênio de 30, “fase de pré-consciência do subdesenvolvimento”, do “regionalismo problemático, que se chamou de ‘romance social’, ‘indigenismo’, ‘romance do Nordeste’, segundo os países, e, sem ser exclusivamente regional, o é em boa parte.”³ “Surpreendente” é o qualificador usado por Antonio Candido para caracterizar o engajamento político, religioso e social radical dos intelectuais e artistas que antes era inexistente e “mesmo os que não se definiam explicitamente, e até os que não tinham consciência clara do fato, manifestaram na sua obra esse tipo de inserção ideológica, que dá contorno especial à fisionomia do período”⁴. Está na mira desta dissertação precisar os desdobramentos destas considerações nas obras cardosianas enfocadas.

As críticas negativas ou o silêncio de descaso ou de esquecimento, apesar de

² Cássia dos Santos, em *Polêmica e controvérsia: o itinerário de Lúcio Cardoso de Maleita a O enfeitado*, faz um detalhado acompanhamento da recepção crítica durante o período demarcado pelas obras que figuram no título do trabalho. A pesquisadora marca o posicionamento tendencioso da crítica frente a obra cardosiana, o que foi favorecido pelas posições sempre radicais do autor.

³ CANDIDO, Antonio. Literatura e subdesenvolvimento. In: *A educação pela noite e outros ensaios*. 2.ed. São Paulo: Editora Ática, 1987, p.160.

⁴ CANDIDO, Antonio. A revolução de 1930 e a cultura. In: *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987, p.188.

aborrecerem Lúcio Cardoso, não intimidam sua produção. Envolve-se com seus diários; colabora em produções cinematográficas; traduz autores significativos da literatura universal como Emily Brontë, Goethe, Jane Austen, Léon Tolstói; escreve sete novelas, peças teatrais, poemas e mais dois romances. Entre eles está *Crônica da casa assassinada*, 1959, que, tanto no ano de sua publicação como em avaliações mais distanciadas, recebeu da crítica um tratamento elogioso.

Em 1962, sofre um derrame que compromete sua capacidade de fala e de escrita, passando a se expressar com um pincel na mão esquerda e deixando incompleto o romance *O viajante*. Vive mais seis anos, vê sua última obra florescer, um jardim nos fundos da casa de Ipanema, e numa manhã de primavera outro derrame lhe tira a vida.

Da vida e da morte, deixemos a palavra a Carlos Drummond de Andrade:

A Lúcio Cardoso, na casa de saúde

Entre visitas que perguntam
no corredor, por tua vida
de artista recolhido à noite
sensorial, entre os amigos
que se inclinam preocupados
sobre a cisterna, e não distinguem
teu reflexo brilhar no fundo,
entre os mais próximos e diletos
– eu não estou, porém de longe
mais perto me sinto e decifro
melhor teu perfil na sombra,
e o perfil não só; tudo mais
que deu sentido a teu chamado
à rua dos homens: palavras
tramadas em papel, soando
em palco, problemas falantes,
movediços em preto e branco,
projeção em tela ou parede,
em cor quase som, mensagens
da mais subterrânea estação,
retratos espectrais do ser
para além da radiografia,
e um hálito de amor pedindo

espaços claros, praias de ouro
 que vão se modelando em sonho
 acordado, escrito, pintado.
 Respiras, falas, comunicas-te
 à revelia do corpo enfermo,
 em tudo que é sinal; contemplo
 tua vida primeira e plena
 a circular, transfigurada,
 ó criador, entre vazios
 sótãos da casa abandonada.⁵

A urdidura do texto dissertativo tem por fio condutor a leitura interpretativa acurada de *A luz no subsolo*. Para a configuração de uma unidade exegetica que se pretende coesa e articulada, outros fios serão entrelaçados: *Maleita* e *Salgueiro*, a fim de que se esclareça o verdadeiro sentido da categorização de *A luz no subsolo* como obra de transição; o *Diário completo*, que circulará pelos diferentes momentos analíticos, uma vez que lhe atribuo a função de respaldar com reflexões do próprio autor os procedimentos e a visão de mundo em jogo na elaboração do terceiro romance; o pensamento católico no decênio de trinta, a fim de avaliar a inserção de Lúcio Cardoso neste projeto, bem como a repercussão e dimensão do catolicismo no romance em questão. O leitor da fortuna crítica cardosiana arrisca-se a perder-se na variedade de parentescos literários estabelecidos para o autor; ao almejar uma avaliação minuciosa e consistente de *A luz no subsolo*, vi-me impelida a investigar e a tentar fundamentar algumas dessas associações, privilegiando uma abordagem menos cogitada no âmbito literário do que no âmbito pessoal: a leitura contrastiva com Clarice Lispector, mais precisamente, com *A maçã no escuro*, 1961.

O encontro e o contraponto entre Lúcio Cardoso e Clarice Lispector foram inicialmente sugeridos pelos críticos da autora que apontaram ligações com o nosso autor: Nádja Batella Gotlib, Luciana Stegagno Picchio, Sérgio Buarque de Holanda. Assim como

⁵ Apud: CARDOSO, Lúcio. *Diário Completo*. Rio de Janeiro: José Olympio/INL, 1970, xi.

também as análises de Benedito Nunes, de Berta Waldman e Vilma Arêas e, fundamentalmente, as de José Américo Motta Pessanha e de Ronaldo de Melo e Sousa sobre a obra clariceana abriram-me portas promissoras para a leitura de Lúcio Cardoso.

Enquanto travo um intenso diálogo com a fortuna crítica da autora de *Perto do coração selvagem*, redimensionando as questões já analisadas, pouco a pouco, vou construindo uma perspectiva de interpretação para *A luz no subsolo*; a intenção da comparação é apontar que, ainda que o romance de 36 muito tenha de inovador, ele diferirá da produção clariceana, essencialmente, por não trazer a forma, a linguagem ou a palavra como problema fulcral. Em *A luz no subsolo*, há uma sobreposição do homem problemático em relação à narrativa problemática, enquanto em *A maçã no escuro* legitima-se a integral imbricação entre o problema do homem e o problema da narrativa, afinal: “Uma coisa é o verde na natureza; outra coisa, na literatura. Entre a natureza e as letras parece haver uma natural antipatia; basta juntá-las para que se estraçalhem.”⁶ Entretanto, parece ser esta a tarefa, por excelência, dos narradores modernos: dar forma, apresentando e não mais representando, a essa espécie de incompatibilidade entre matéria e discurso, entre aquilo que se designa e o próprio designar. Este é o “drama” clariceano, drama que Lúcio não chega a abarcar.

Esclareço que não se trata, absolutamente, de empreender uma crítica de influência, mas sim de cotejar textos, para que os procedimentos literários característicos destes autores dialoguem.

Fio esse, *A maçã no escuro*, que, disposto no tear, se destaca em tons e espessura dos fios que tramam e caracterizam a poética cardosiana, e revela a plurissignificação do que, comumente, se denomina “literatura brasileira introspectiva”. O texto de Clarice

⁶ WOOLF, Virginia. *Orlando*. Tradução de Cecília Meireles. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978, p. 9.

Lispector pode ser situado entre aqueles que, consubstanciando o particular e o universal, revê e redimensiona as possibilidades da língua e da tradição literária nacional, aprofundando a sensibilidade, enriquecendo a cultura. Colocá-lo, então, ao lado de um texto menor não seria recair na inutilidade de apequenar ainda mais um na mesma proporção que se agiganta o outro? Não é este o intuito. Compilar os romances de Lúcio e Clarice é buscar o traçado, se não exato, pelo menos compreensivo das possibilidades e realizações de um e de outro no que tange, fulcralmente, à problemática da inovação formal coadunada irreversivelmente ao tema. A colisão desses romances é um atalho que nos aproxima das razões do envelhecimento de *A luz no subsolo*. Porém se, nele, tema e forma são mal resolvidos ou claudicantes, seu propósito exprime uma época e meandros de uma cultura periférica que tem como problema o compromisso em definir e redefinir a sua própria identidade.

Dois grandes nomes, anacrônica e sincronicamente, respaldam a problematização quanto a raridade e a dificuldade de realização do romance introspectivo no Brasil. São eles: Machado de Assis e Mário de Andrade. A este dedicarei um tópico exclusivo, “A carta”; do outro, sublinho a preocupação com o que chamo de introspecção; preocupação que, datada de 1873, não difere da de Mário de Andrade em 1936: “Do romance puramente de análise, raríssimo exemplar temos, ou porque a nossa índole não nos chame para aí, ou porque seja esta casta de obras ainda incompatível com a nossa adolescência literária.”⁷

Empreender uma leitura interpretativa acurada de *A luz no subsolo*, revisitando a fortuna crítica correspondente ao seu autor, é o escopo de minha dissertação. Que, ao final, o fio da continuidade esteja nítido; fio que entrelaça o *Diário Completo*, *Maleita*, *Salgueiro*, *A luz*

⁷ ASSIS, Joaquim Maria Machado de. Instinto de nacionalidade. In: *Obras completas*. Volume III. Rio de Janeiro: Nova Aguilar S.A., 1994, p.805.

no subsolo e *A maçã no escuro*. O processo exegetico enfoca e persegue em dado campo semântico - Deus, fé, pecado, culpa, re-velação, verdade, eu-outro, cotidiano, desespero, percepção, consciência, solidão, decadência e morte – a relação entre os signos que, através de uma forma artística, aqui, a literária, delineia o mistério da interioridade humana; espaço, este, obsessivo para a pena de Lúcio Cardoso, **espaço que se pode intitular: Eu**.

Capítulo 1:

De A luz no subsolo a Maleita

1.1 No meio do caminho, *A luz no subsolo*

Se *Maleita*, 1934, e *Salgueiro*, 1935, fossem tudo o que hovesse restado de Lúcio Cardoso, estas linhas, se existissem, tratariam, predominantemente, do romance social de 30, da influência do meio sobre o homem, de heranças naturalistas.

Após a primeira leitura desses romances que chegaram às minhas mãos como exemplares da “fase naturalista cardosiana”, não foram difíceis as associações com Émile Zola ou Aluísio Azevedo. Da leitura do excelente ensaio de Antonio Candido, “A degradação do espaço”⁸, veio a certeza de qual seria o viés interpretativo de minhas reflexões: o espaço.

Se refleti sob o impacto dessas primeiras circunstâncias, o mesmo não pode ser dito dos juízos críticos emitidos no calor da hora. Acompanhando as publicações de 34 e 35, constatei que Agripino Grieco, Oscar Mendes e Lúcia Miguel Pereira encarregaram-se de apontar as singularidades de *Maleita* e *Salgueiro* em relação às produções do período, e, sobretudo, prenunciaram características fulcrais do autor. Algumas dessas características se tornaram pilares das reflexões erigidas neste estudo. Indiferentes ao posicionamento da recepção do período estão Alfredo Bosi e Wilson Martins, em suas historiografias da década de setenta, *História concisa da literatura brasileira* e *História da inteligência brasileira*, respectivamente, encerraram os dois romances em seu contexto histórico.

Em *Corcel de fogo*, 1989, Mario Carelli, na tarefa de analisar biografia e obra, tendo por escopo delinear um todo coeso, estabelece um diálogo entre as duas posturas – a que aclamou distinções e a outra que conformou a produção artística à sua respectiva data de aparecimento. Certamente, em sua visão panorâmica que culmina com a leitura de *Crônica*

⁸ In: CANDIDO, Antonio. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993, p.55-94.

da casa assassinada, 1959, o biógrafo e crítico obteve para si o mérito de estabelecer o fio contínuo que perpassa toda a obra cardosiana, mas se enganou ao eleger *A luz no subsolo*, 1936, “o primeiro romance de atmosfera de Lúcio Cardoso”⁹; engano este que talvez se justifique pelo próprio caráter de seu estudo: *Corcel de fogo* sinaliza linhas interpretativas que, no entanto, não se articulam ou se aprofundam.

A análise de *Maleita* e *Salgueiro* já não prosseguiria sem o “seu depois”; *A luz no subsolo* marcava a transição, não aquela tomada como radical - a ruptura com a corrente do romance social de 30 e o firmamento na linha introspectiva -, mas a viravolta do sentido de minha busca. Ater-me a esta nova trama solicitava como primeiro passo não dissociar a análise de *Maleita* e *Salgueiro* da leitura de *A luz no subsolo*. Busca que se faz no desejo e pelo desejo de se esticar um fio – tramar, associar, relacionar, entrelaçar... O importante é que, durante a trajetória, se consiga a coerência que deverá nortear a investigação para que os textos de 34 e 35 não sejam reduzidos a rascunhos ou a meros laboratórios para o texto de 36.

1.2 Em *Maleita*, o olhar civilizado

1.2.1 A discordância-chave

Agripino Grieco enfatiza uma abordagem que desvia *Maleita* das linhas regionalistas e prenuncia não só temáticas posteriores do autor como funda uma linha crítica: Mario Carelli coloca *Maleita* sob a insígnia de “romance épico”, enquanto Maria Teresinha Martins empreende uma análise cosmogônica do texto:

⁹ CARELLI, Mario. *Corcel de fogo: vida e obra de Lúcio Cardoso* (1912- 1968). Rio de Janeiro: Guanabara, 1988, p.166.

“A parte por assim cósmica do romance é superior à parte estritamente regional. Tanto mais quanto o sr. Cardoso é dos que relutam em circunscrever-se a um regionalismo escasso, emprestando a tudo, pelas suas tendências de poeta, entre lírico e épico, um caráter de universalidade que o liberta do caipirismo, dos cacoetes mentais ou verbais dos que se imobilizam nos limites de uma comarca.”¹⁰

As colocações de Agripino Grieco me são muito valiosas na medida em que afastam *Maleita* do âmbito das produções regionalistas¹¹, porém discordo, veementemente, de sua interpretação que elege o São Francisco o protagonista do romance:

“Nesta *Maleita*, estréia que importa em afirmação decisiva, o rio São Francisco, como que borbulhando sangue arterial, vive de uma vida espantosa, quase elevado a categoria de símbolo. [...] este rio, transmutando-se numa espécie de Nilo ou Ganges sagrado, é a personagem máxima, o verdadeiro protagonista do livro.”¹²

Tal interpretação é endossada por Maria Teresinha Martins, *Luz e sombra em Lúcio Cardoso*, 1997, que ancora a narrativa de *Maleita* nas teses de discurso cosmogônico de Mircea Eliade, o texto ganha dimensão inteiramente simbólica, o rio é eleito protagonista, privilegiando-se, assim, uma abordagem que secundariza o corpo textual, com destaque para a concepção que pretende explicá-lo.

Se nego que o São Francisco seja o protagonista da narrativa, afirmo que ele é o protagonista dos momentos mais líricos do romance. O rio como que comunga com as impressões de Joaquim, o narrador-protagonista. Em outras palavras, é o exterior que reflete o interior, demonstrando que a percepção está totalmente comprometida com a subjetividade. São raras as vezes em que sua descrição se opõe ao estado de espírito de

¹⁰ GRIECO, Agripino. De Rachel de Queiroz a Moacir Andrade. In: *Gente nova do Brasil*. 2.ed. rev. Rio de Janeiro: José Olympio, 1948, p.63

¹¹ “Muito subjetivo para ser um romancista de costumes, não vê realmente um povo de contribuintes, de eleitores, de jurados, e sim um povo de almas, uma espécie de população abstrata, [...]” Juízo este que se concatena com o que Lucia Miguel Pereira afirmará a respeito de *Salgueiro*. Ou seja, Grieco não estava sozinho ao apontar, no calor da hora, elementos que transcendiam o movimento regionalista, Oscar Mendes considera, tanto *Maleita* como *Salgueiro*, produções providas mais de um punho particular e promissor do que meros exemplares de um modismo.

¹² GRIECO, Agripino. *Op. cit.*, p. 64.

Joaquim e se apresenta como a voz do lugarejo. No momento de chegada à Pirapora, por exemplo, o rio amalgama duas tendências de sua funcionalidade: primeiro, traduz a estranheza e a indefinição diante do novo - extensão do narrador-protagonista -, para em seguida anunciar o perigo - é a voz do lugar representada pelo recurso imagético de uma faca que queima:

“E o rio surgiu. Profundamente sereno, ardendo aos últimos lampejos da tarde. Banhado de uma cor indefinível, cinza-verde ou cinza-avermelhado. Parecia uma coisa viva, rolando na areia da praia, diferente da calma que guardava no centro, como a lâmina incendiada de uma faca.” (*Maleita*, 14).

Enfatizo: é sempre o olhar de Joaquim que lhe confere sentido, quer como desdobramento do eu, quer como voz do lugar, ou, menos freqüentemente, como contraste para seus conturbados sentimentos.

O pendor para o simbólico existe sim, mas não nos termos psicanalíticos da análise de Maria Teresinha Martins. O figurado em *Maleita* existe em função dos princípios composicionais do texto. A perspectiva temporal circular do bárbaro metaforiza-se nas intermitências da febre peculiar à malária e nas oscilações de êxito e derrota de Joaquim, ou seja, o tempo acaba por atuar como uma espécie de obstáculo às metas “racionais” e empreendedoras da civilização; já o tempo histórico do homem civilizado metaforiza-se nas águas do rio que tudo arrastam. E esta é uma metáfora que perdura em *A luz no subsolo*, onde também se tem consciência da inexorabilidade cruel do tempo através do escoamento das águas, que metaforiza o escoamento da vida.

Maleita pode ser pensada como uma narrativa de memórias. No retrospecto, Joaquim é um ser constituído, acabado; ao contrário das personagens de *Salgueiro* e *A luz no subsolo*, o civilizador já experimentou “a verdade” da busca. No Capítulo 2, o termo

verdade ganha posição de destaque na argumentação e alcança sua dimensão metafísica, neste momento, limito-me a pensá-lo como resposta a uma experiência, como fator contingencial. O propósito da existência de Joaquim é civilizar; fracassada esta empresa, não há outro conflito, outra busca, e, neste aspecto, *Maleita* é uma narrativa fundada sobre uma questão pragmática. Por este viés, a trajetória de Joaquim opõe-se a de Geraldo e a dos homens do subsolo. Eles se definem pela instabilidade da busca, “a verdade” converte-se em problema no curso da narrativa, não admitindo conclusão, porque, para Lúcio Cardoso, não existe “verdade” possível na vida terrena. Assim, os problemas religiosos e existenciais vão se condensando, a fatalidade não se concretiza através da doença, ela ganha cunho religioso, afastada de qualquer objetividade ou praticidade.

1.2.2 O narrador-protagonista, implicações e ressonâncias

Com seu narrador-protagonista, Lúcio Cardoso nos situa dentro de seu romance. Repetindo o movimento do autor, faço minha entrada pela problemática imposta pelo texto: o modo como Joaquim percebe o mundo circundante é o principal responsável pela atmosfera que emana da narrativa. Logo, a circunscrição espacial advém da oposição entre o pensamento civilizador (o olhar de Joaquim) e a situação de barbárie (o mundo circundante). Eis o início do entrelaçamento entre **o espaço e o eu**, elementos que, de *Maleita* a *A luz no subsolo*, paulatinamente, se espelham e se fundem.

O rio reflete as emoções do narrador-protagonista. Contudo, a lógica especular não se esgota e estende-se ao nível do enunciado: os períodos curtos (procedimento que para Maria Teresinha Martins é uma herança direta de 22) e as palavras impregnadas de incerteza, que narram a viagem até Pirapora, refletem a hostilidade sentida durante a

marcha pelo cerrado em direção ao desconhecido: “O olhar parado não via coisa alguma. Os lábios apertados, contraídos, denunciavam a luta; [...] **Desconheci** a trilha. Tive **pressentimento** de que me desviara. **Talvez** nos achássemos muito longe do São Francisco... **Talvez...**” (*Maleita*, 11) (grifo meu)

A imprecisão perdura, Joaquim depara com o lugarejo:

“Uma fileira de casas, **talvez** uma dúzia, **talvez** duas ou três, margeava o rio. Adiante, subia outra **espécie de rua**, onde apontavam as choupanas cobertas de juriti. [...] O lugarejo era **assim como** a metade angular de uma cruz tortuosa e miserável, sobre o vermelho roxo da terra.” (*Maleita*, 15)

Observados os marcadores textuais de indefinição presentes na primeira descrição de Pirapora - os verbos desconhecer e pressentir, as duas reticências, quatro vezes repete-se o “talvez”, uma vez que se usa “espécie de” e “assim como” -, concordo com Agripino Grieco quando considera Lúcio Cardoso “mais que um observador, ele será um sensitivo e um imaginativo. Com que facilidade passa do natural ao sobrenatural”¹³. De fato, as descrições de *Maleita* pouco se assemelham à minúcia de um narrador naturalista, na medida em que este almeja a representação do real pelo rigor e detalhe da descrição. Não se tem uma imagem definida do povoado. Parece-me que o autor sob este aspecto foi bem sucedido, pois, como Joaquim, aproximamo-nos e permanecemos no desconhecido. Nenhuma das cidades cardosianas apresenta definição topográfica. Elas são apenas o horizonte circundante de quem as mira.

E no caso de *Maleita*, o leitor desconhece até mesmo a Pirapora focalizada pelos seus habitantes. Curvelo, a cidade modelo da civilização, é uma abstração enquanto ideal a ser atingido por Joaquim, e um paraíso perdido para sua esposa Elisa. O povoado atinge seu

¹³ GRIECO, Agripino. *Op cit.*, p.64.

momento de máxima concretude através da imagem de uma cruz tortuosa cravada na terra vermelha. Efeito análogo se tem ao fim das páginas de *Os sertões*, quando o que prevalece é a “terra ignota”. Bem entendido que não se encontram em Lúcio Cardoso resquícios da necessidade de explicação cientificista que norteia Euclides da Cunha. Em *Maleita*, ainda que se tenha um perfil humano que espelha o meio, a narrativa amparada em teorias deterministas e positivistas não encontra soberania.

Antes do fracasso civilizatório, a tentativa. Para o civilizador é imprescindível disciplinar as festas orgíacas, vestir os negros, motivar o trabalho, incutir os sentimentos de dever, de culpa, de pecado. Então, civilização e cristianização se imbricam, tornam-se termos indissociáveis. O júbilo com que Joaquim assiste à primeira missa é o mesmo com que vê a abertura do posto do correio e da escola:

“Invadiu-me um suave orgulho. Pareceu-me que os círios clareavam como pequeninos sóis e a voz do padre, muito longe, entoava um hino de triunfo à terra renascida... [...]. Durante esse tempo empreendi outras realizações. Consegui até uma agência do correio a título gratuito. [...] Até uma escola levantei naquele ermo. E assim, Antônio Urbino foi também mestre-escola, ensinando as primeiras letras aos pequenos caboclos que, no tempo da varíola, armavam pedaços de lenha com carne podre para caçar urubus...” (*Maleita*, 180)

Mas a constatação de uma raça degenerada não tardará.

Já se encontra no primeiro romance de Lúcio Cardoso, não acho leviano arriscar, uma consonância com o pensamento católico dos anos trinta, mais precisamente com o de Alceu Amoroso Lima (João Luiz Lafetá aponta no pensamento de Alceu Amoroso Lima a ligação indissolúvel entre o problema da religião e o problema da nacionalidade ou a proposta de uma recristianização total do país), a ser melhor explorado no capítulo seguinte, pois a consciência civilizadora do narrador-protagonista está sustentada pelos valores de ordem e cristianização.

Mas vale sublinhar alguns meandros peculiares a um Lúcio Cardoso mais afastado de *Maleita* e que reflete diretamente sobre problemas religiosos, sociais e políticos. Em trechos do *Diário completo* datados de 1949 e 1950, afasta-se do ideário de ordem subjacente ao autoritarismo do narrador-protagonista de *Maleita* e reclama por uma hecatombe, um cataclisma que restaure a figura de um Deus medieval vingativo e cruel, ou, no plano político, por uma guerra destruidora para que do flagelo total se restabeleça a ordem, apontando o vínculo nítido com as idéias de Léon Bloy. Eis o afastamento da idéia de Reforma sem violência, tão contundente nos ensaios de Alceu Amoroso Lima. Para o autor de *A luz no subsolo*, a grandeza e autenticidade de um povo, ausentes no brasileiro, são “tremores, catástrofes, suicídios coletivos. Porque só então se agita ele, certo ou errado, em torno de um ideal superior – ideais de perigo, de emancipação ou de domínio, ideais de violência e autoridade.” (DC, 53).

A tomada de posição política-ideológica não se faz propriamente clara e objetiva no decorrer das páginas do *Diário completo*, mas, certamente, e isso o reaproxima de Alceu Amoroso Lima, Lúcio comunga com o repúdio aos regimes democráticos, justificado pela ausência “do discernimento e da vontade esclarecida do povo”, e com o preconceito religioso e étnico já delineado com força e clareza em seu primeiro romance.

1.2.3 O isolamento.

Antes de cravar seus olhos sobre as famílias decadentes, sobre homens que analisam sua condição martirizada, e não admitem outra forma que não esta, Lúcio Cardoso passará pelo esquecidos, pelos ignorantes, pelos doentes:

“É isto o que me comove: esta pobre mulher curva, velha, com o seu saco às costas. Tão humilde, que nela o tom, a cor, essa densidade de ser ocupando o seu espaço, é da mesma tonalidade da terra,

do seu mesmo odor escuro de fumaça. Ah, Brasil! Sigo-a com os olhos, o coração parado - aí está, não é isto, como disse certo escritor russo, que se desespera de Deus? É exatamente o que me faz crer em Deus". (DC, 279).

Lúcio Cardoso vê, sente e quer o homem sob o signo da **provação**, os humilhados e ofendidos. Mas, romancista dos extremos e exacerbações, não se contentará em expressar esse Brasil que o fascina: pobre e desolado. Esta realidade, sob a sua pena, torna-se **atmosfera** de desgraça e de destruição através das doenças que assolam e isolam Pirapora.

Assim, a idéia de isolamento não é sugerida apenas pela situação de barbárie e de ignorância, ela acontece também no nível circunstancial, uma vez que é a ameaça da morte, consequência da doença, que interdita o povoado, aprisionando concretamente seus moradores.

A maleita evidencia ainda mais o confinamento, embora não traga, objetivamente, o isolamento da comunidade. É a variola o ponto ápice da reclusão - "Os vapores não paravam ainda e cidade alguma recebia gente de Pirapora. Ficavam prisioneiros da terra destroçada, espiando a água estéril e o mato impiedoso." (*Maleita*, 138) -, provocando uma regressão nos avanços sofridos: "Os dias iam passando e com os dias voltavam os velhos costumes. Tinha náuseas de combater homens amarelos, esfomeados, que teimavam em dormir nus sobre as barcaças e se imiscuírem com as mulheres." (*Maleita*, 138).

Com a disseminação dos doentes vem a urgência de se criar um lazareto, novo microcosmo que surge como comparação explícita ao inferno: veremos adiante que o inferno nos três primeiros romances sofre um alargamento em espiral; em *Maleita* é uma espécie de hospital, em *Salgueiro* é todo o morro, em *A luz no subsolo* é todo o interior humano que se desdobra no exterior, ou seja, em toda a realidade circundante,

“O sofrimento era espantoso. Dentro daquele pequeno inferno, a dor era tão intensa, as queixas e os lamentos eram tão cruéis, que me obrigavam muitas vezes a refugiar-me junto à cacimba, procurando esquecer, perto à calma daquela água, o turbilhão que se revolia dentro de mim.” (*Maleita*, 131)

Como o rio e como os enunciados em períodos curtos, a *maleita* também engendrará uma relação especular. Ela manifesta-se em intermitências em consonância com o percurso de Joaquim, que alterna, como as tréguas da febre, momentos de vitória e entusiasmo com fracasso e desilusão. E se vence a doença, vencem a barbárie e a morte. O romance sintetiza a destruição, uma das mais recorrentes obsessões de Lúcio Cardoso: “Sorri. E na manhã que avançava, fui trotando lentamente, com o gosto amargo da *maleita* que o rio me deixara na boca.” (*Maleita*, 194)

Em *Maleita*, a barbárie pertence ao âmbito da “tradição”, que, num desdobrar e entrelaçar de significados, se confunde com circunscrição, com isolamento. Ao tratar de *Crônica da casa assassinada*, Enaura Quixabeira Rosa e Silva define com êxito um significado apreendido do signo “tradição”, que pode ser profícuo também para a compreensão de *Maleita*:

“No plano individual isso é perversão humana, é condenação à morte, no plano social, constitui a própria ordenação da sociedade, desumana e desumanizante, com tudo aquilo que desencadeia, **como engrenagem de manutenção do *status quo* e de impedimento do processo de transformação. O fechamento age como mal oculto que lhe devora as entranhas até a destruição**”¹⁴ (grifo meu)

Disponho, então, as personagens principais de *Crônica da casa assassinada* em dois grupos que se confrontam. Um, que luta para permanecer à sombra da tradição e do rotineiro: Valdo, Ana, Demétrio; outro, que transita pela luminosidade da transgressão, pela possibilidade do ser a si mesmo: Nina, Timóteo e André. Fio insinuado, no Capítulo 3,

¹⁴ SILVA, Enaura Quixabeira Rosa e. *Alegoria da ruína: uma análise de Crônica da casa assassinada*. Maceió: HD Livros, 1995, p.34.

pensarei o rotineiro e o transgressor a partir do contraponto entre as personagens de *A luz no subsolo* e as de *A maçã no escuro*.

1.2.4 O germen do confronto eu-outro.

Nas últimas páginas do romance, o confronto entre civilização e barbárie desloca-se do plano civilizador *versus* coletividade, passando para o plano homem civilizado *versus* homem bárbaro. João Randulfo é quem encarna a coletividade - o “código selvagem das leis do sertão”- e ameaça Joaquim de morte. Logo, o civilizador é obrigado a abandonar a cidade. A partir de suas confissões, percebe-se que apenas a cidade, o espaço concreto é passível de progresso, a mentalidade continua estagnada. (A respeito de êxito do civilizador, minha opinião choca-se integralmente com a de Oscar Mendes: “Sua tenacidade (a de Joaquim) vai vencendo a selvatiqueza dos elementos e a fereza dos homens”¹⁵); poder-se-ia pensar, então, num rompimento entre o homem e o meio, ou seja, o sertão se salva, o homem não. Ele permanece sob o jugo da fatalidade presentificada pela doença e pelo passado bárbaro, para o homem, **o tempo não atua como força regeneradora, ele degrada, pensamento que se transmutará em tons religiosos e existenciais em *A luz no subsolo*.**

Em 1936, o homem é dominado pelo homem, os laços se tornam possíveis quando uma das partes é ultrajada. Em *Maleita*, a escravidão primeiramente se faz pelo ambiente inóspito; contudo, o meio entra em processo de regeneração e o embate será entre os homens, entre o civilizado e o bárbaro. Como que antecipando o confronto homem *versus* homem dos romances posteriores, a causa da partida de Joaquim é a impossibilidade de

¹⁵ MENDES, Oscar. *Seara de romances*. Belo Horizonte, Imprensa Oficial, 1982, p.310. Artigo publicado na *Folha de Minas* em 25 de dezembro de 1934.

regeneração do homem. A terra “civilizada” morre na última linha do capítulo 31: “Estava tudo tão calmo que dir-se-ia uma cidade morta.” (*Maleita*, 184). Restam os homens implacáveis:

“Naquela noite, não consegui encontrar o sossego. Sabia como eram estas coisas no sertão; o primeiro descuido poderia levar-me à morte. Um passo dentro da noite, um rumor dentro de casa, poderia atrair a atenção assassina do inimigo. Para isto é feita a sombra no interior. Os pés-de-pau, simples baluartes para tocaias e as curvas das estradas, trincheiras especialmente preparadas para a eliminação daqueles que são considerados demais. A lei é a do sangue e a da violência. Todas as outras considerações são mortas diante da força assassina. Já não era para mim, tempo de entrar em cogitação, talvez fosse apenas o de procurar meios para salvar-me”. (*Maleita*, 185) (grifo meu)

Em suma, o pronome reflexivo *me* sugere que a aventura desloca-se do âmbito prático-ideológico para o âmbito do eu frente ao outro, ainda que remotamente, se comparado aos romances consecutivos.

É Walmir Ayala quem toma **aventura** como “palavra chave de todo o comportamento cardosiano”¹⁶, e como em Mario Carelli, a palavra tem origem na biografia do autor, especificamente, na figura do pai que

“Era um fundador de cidade entre outras coisas - Pirapora deve-lhe a instalação e o impulso inicial. Mais forte porém que a garantia de estabilizar-se, enriquecer, viver e morrer no pequeno território de sua propriedade, era o gosto do novo, e assim andou e fez andar toda a família numa incansável andança por este misterioso reino de assombrações e vitalidade, que é o sertão de Minas Gerais. Esta seiva selvagem e ideal passou intata para o espírito e a carne de Lúcio Cardoso, [...]”¹⁷

A esta altura poderia perguntar-me quanto de biográfico existe, de fato, em *Maleita*, ou colocar-me a imaginar a medida do intato no espírito de Lúcio, ou ainda tentar dar conta das transfigurações artísticas sofridas pelas quais passou o vivido. Prefiro o texto à biografia e logo penso no significado do termo aventura no interior dos três textos

¹⁶ AYALA, Walmir, Lúcio Cardoso. In: COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. Vol 5. 3.ed. rev. atualizada. Rio de Janeiro: José Olympio, Niterói: CEUFF, 1986, p. 450.

¹⁷ Ibidem, p. 445-446.

focalizados.

Não nego que Lúcio Cardoso tenha sido marcado por suas raízes,

“Minas, esse espinho que não consigo arrancar do meu coração - fui menino em Minas, cursei Minas e 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.” (DC, 293).

mas não foram só as cidades mineiras que lhe inspiraram paixão, em sua obra existem as cidades do então decadente Vale do Paraíba como Barra do Piraí e Valença, o submundo carioca dos bares e prostíbulos da Lapa, a voz e a reflexão são do próprio Lúcio Cardoso: “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 inerte e sem viço para o futuro.” (DC, 147) E asseguro com Agripino Grieco que os cacoetes regionais foram transcendidos pela pena cardosiana.¹⁸ De 34 a 36, constata-se a consubstanciação do problema social – a decadência da cultura cafeeira – e da degeneração humana pelas forças do hábito e do tempo. Assiste-se à fusão espacial: o interior de Minas ao interior do homem. Do choque entre o homem e o meio ao choque entre o eu e o outro, a aventura de empreendimento ideológico transfigura-se em martírio religioso, emergindo significados sinônimos ao signo que Walmir Ayala toma como fulcral. Aventura significa: risco, perigo, incomum, incerteza.

A argumentação deve ficar clara; não considero *Maleita* “uma ilha no conjunto dos

¹⁸ Com Grieco concorda Mendes no tocante a *Maleita*, e, no ano seguinte, sobre *Salgueiro* declara: “Embora descrevendo a vida de criaturas do povo, de gente miserável, de operários, de vadios e prostitutas, não faz o A. de seu livro um boletim de propaganda da luta de classes, com a chancela de Moscou, nem erige o palavrão em *leit-motiv* da arte literária.” In: MENDES, Oscar. *Seara de romances*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1982, p. 312.

romances”¹⁹, nem mesmo Adonias Filho, enunciador desta categorização, a leva em sua radicalidade, pois estabelece um ponto de contato com as demais obras: “[...], ao invés de um tipo literário, (o autor) visa a representação do homem no abismo da grande tragédia (a origem e a morte, o amor e o crime, a paixão e a cólera). Neste detalhe, e apenas neste detalhe, a novela *Maleita* se relaciona com os outros livros.”²⁰

Preocupado com o herói, que de fato é decisivo na leitura do romance, o crítico parece ter se esquecido da estrutura especular da narrativa, da obsessão pela degeneração e pela atmosfera infernal, do confronto eu-outro, que ao contrário de isolarem *Maleita*, tornam-no o embrião dos escritos posteriores.

A data do primeiro poema publicado por Lúcio Cardoso é de 1933, o que me leva a conjecturar que o cunho introspectivo que caracteriza o autor é anterior ao primeiro romance. Como exemplo da poesia introspectiva cardosiana, citarei “A chama noturna”, poema datado do ano de publicação de *Maleita*, 1934, que tematiza em tom profundamente semelhante ao de *A luz no subsolo*, 1936, as grandes obsessões de Lúcio Cardoso: a noite, o sangue, a morte, o tempo passado e corrosivo, o sofrimento, a solidão, o desespero, o desamparo.

¹⁹ ADONIAS FILHO, O herói trágico. In: *Modernos ficcionistas brasileiros*. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1958, p.86.

²⁰ *Ibidem*, p.91.

A chama noturna

A treva é como sangue que escorre da noite,
sangue denso que cerra as pálpebras das rosas
e rola pesadamente na terra adormecida.

Meus lábios procuram restos perdidos
do dia que se foi.
Lembro-me que o sol ainda cintilou
e que a terra desprende-se como um incenso
[o odor do musgo.

Mas eis que tato a escuridão gelada
e a noite freme ao contato dos meus dedos.

As rosas ardentes dos jardins estão sofrendo,
eu sinto, eu sei, eu juro que as rosas estão morrendo,
pois todo o ar se dilui no perfume invisível
que sobe como um apelo das suas bocas sangrentas.

E a treva é como o sangue que escorre...

Meus olhos nas asas do minuto que desliza,
descem à essência da própria solidão
e vejo – ó pétalas mortas pelo desespero! –
o desamparo do homem que dorme com a face
[agasalhada na sombra.

Pois ele não sente a profundidade dolorosa dessa treva
que escorre da noite como sangue espesso,
nem sente onde terminam os seus limites,
nem vê a solidão crescendo como bruma dos vales,
o aniquilamento pesando,
ameaçando a criação inteira!²¹

²¹ CARDOSO, Lúcio. *Poesias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1941, p.21-22.

1.3 Em *Salgueiro*, a consciência salvadora

O núcleo familiar não chega a se solidificar em *Maleita*. Joaquim chega em Pirapora recém-casado com Elisa, moça singela e sensível, elemento de contraste com a aridez do sertão. Elisa não escapa à malária, deixando Joaquim sozinho no sertão inóspito. Essa desagregação do núcleo familiar sugere mais uma antecipação temática em *Maleita*. Neste romance, a sensação de exclusão se manifesta, essencialmente, no âmbito família *versus* comunidade, enquanto nos demais, ela se internalizará na própria família.²²

O casamento de Joaquim e Elisa não cabe no meio bárbaro; mais do que o marido, a esposa é uma estranha, sem o entusiasmo do marido, ela pressente o irremediável: “Afundou-se em sombrias meditações. Era o começo. E seria sempre assim, aquela casa nua, com paredes de ‘americano’ e a vida vazia, inútil, infindavelmente monótona.”²³ (*Maleita*, 18). Mas não basta sentir-se estranha ou pressentir a fatalidade para não se **adequar**; a condição primeva é ser autoconsciente, e a autoconsciência de Elisa é uma espécie de rudimento das consciências de *Salgueiro* e *A luz no subsolo*, **que tanto sabem da incomunicabilidade, do tédio, da voragem do tempo**, e que lutam, de algum modo, pela salvação.

No romance inaugural, o foco, através dos pensamentos civilizatórios do narrador-protagonista (elemento externo ao espaço), recai sobre os problemas da coletividade. *Salgueiro*, mais próximo de *A luz no subsolo*, tem seu narrador em terceira pessoa. Este, após ocupar-se dos dois primeiros personagens que serão parte da tríade - “O avô”

²² SANTOS, Adriana. Comunicação pessoal, 1997.

²³ SANTOS, Cássia dos. Comunicação pessoal, 1999. A estudiosa de Lúcio Cardoso ressaltou a peculiaridade deste trecho citado: o romance tem seu foco narrativo em primeira pessoa, no entanto existem outros trechos, como o citado, em que se tem acesso à interioridade das outras personagens conforme um narrador em terceira pessoa. Neste momento, penso essa mudança de foco como um traço do desejo do autor de reflexão introspectiva efetivada pela própria personagem, o que não descarta a simultânea imaturidade técnica de Lúcio Cardoso.

(Manuel), “O pai” (José Gabriel) e “O filho” (Geraldo), fecha o foco no último, procedimento decisivo para minha tese da crescente intensificação no plano pessoal. No encaixe do autor, focalizo a árvore genealógica por sua copa.

1.3.1 O avô

Nessa primeira parte do romance, todas as personagens serão apresentadas. Tendo em mente uma exposição interpretativa do texto, detenho-me em seu Manuel (o avô), sua filha Marta, e sua mulher Genoveva:

“A chama trêmula destacou de repente o rosto fundo e enrugado do tuberculoso, com os olhos muito abertos à flor da pele. Não era um negro; mesmo, pela extrema magreza, o rosto amulatado se tornara cor de cinza, quase branco. Os lábios apareciam escuros, como um traço horizontal, sem nenhum sangue que os colorisse. Raramente se levantava; era a filha quem o auxiliava sempre numa paciência vizinha da indiferença” (*Salgueiro*, 9)

O rosto descrito é de seu Manuel, um homem recluso pelo medo sombrio da morte, incapaz de trabalhar, incapaz de amar. A filha indiferente é Marta, que compartilha com o pai a inaptidão para a vida e o ódio por Rosa, amante de José Gabriel:

“Mas o ódio crescera lentamente nos espíritos tão parecidos do velho e da filha. Manuel pelo medo de ser ainda obrigado a combater pela vida, Marta pela intrusão da outra, repleta de vida e de seiva, quando ela se consumia lentamente no mais deplorável dos abatimentos.” (*Salgueiro*, 23)

Os laços aqui estabelecidos são nitidamente semelhantes aos do romance de 36; pai e filha, ainda que dividam sentimentos, jamais se sentirão solidários ou próximos, e a relação das cunhadas tematiza uma das dores da intersubjetividade: Rosa é a medida daquilo que escapa a Marta. O diálogo entre as duas constitui-se pela idealidade/superioridade que jamais será atingida. Maria Teresinha Martins constatou

processo análogo entre as cunhadas de *Crônica da casa assassinada*: Nina e Ana.

Se pai e filha reconhecem que algo os liga sem unir, a esposa e mãe Genoveva paira sobre eles como uma sombra, que por vezes se oferece como um amparo. Dá sem nada receber, característica análoga à de Madalena em *A luz no subsolo*, quanto ao pendor para a auto-renúncia: “A pobre Veva era obrigada a se agachar a um canto, esperando mansamente que ele dormisse. Genoveva era como os mais obscuros animais domésticos; obedecia sem hesitação, obedecia sem saber por quê.” (*Salgueiro*, 24)

A tuberculose de seu Manuel se agrava e vem a necessidade de interná-lo num hospital. Eis que se iniciam as páginas mais desoladoras do romance, registrando uma espécie de epifania marcadamente cardosiana, pois o que se revela nada apresenta do que Nadia Batella Gotlib chamou de “êxtase revigorador”- forma como o re-velar se delineia nas narrativas clariceanas:

“E surgiu ante o olhar que agora se tornara atônito um incrível par de meias azuis. Quis gritar. Não queria presentes, nunca os recebera em sua vida. Diante da grosseira lã colorida, sentiu um pavor imenso, uma aversão que lhe arrepiava o corpo. Então, traziam-lhe meias azuis a fim de que ele fosse para o hospital?” (*Salgueiro*, 65)

Um presente que jamais recebera fala sobre o irremediável; a meia prenuncia a morte, como a cadeira, que desce com os condenados do morro, agrava a crueldade da partida:

“Toda a sua humilde força de raciocínio estava fixada na cadeira que o levaria. Como não poderia sentir o pavor de um traste manchado de sangue tantas vezes, onde tinham agonizado tantos feridos, onde tantos mortos haviam passado? Aquilo o aniquilava. A idéia da morte, a idéia a que sempre fugira, agarrava-o agora com incrível brutalidade. Perdido num mar de dúvidas, indagava de si mesmo se ainda teriam coragem de levá-lo na cadeira. Pois teriam?” (*Salgueiro*, 67)

Manuel é o primeiro a deixar o morro. Diferentemente de *A luz no subsolo*, sua morte não aponta para a salvação pessoal, mas sublinha, de forma inteligente, sua condição de humilhado e ofendido, de confinado pela estrutura social.

Marta, submersa pelo ódio nutrido por Rosa e impulsionada por um desejo cego de vingar-se da cunhada e do irmão, decide prostituir-se, único modo de ultrajá-los, forma tão peculiar à pena de Lúcio Cardoso de estabelecer o contato pela humilhação e pela vergonha. Marta desaparece na cidade.

1.3.2 O pai

José Gabriel e Rosa são os responsáveis pela ação romanesca. Suas intrigas figurarão de modo semelhante em *A luz no subsolo*: amor, ódio, vingança, furto e assassinato. Intrigas das quais me ocuparei no Capítulo 3 e que delineiam a ambigüidade entre “a lógica do escândalo” e o gênero folhetinesco, entre o gosto pelo excepcional e o mau-gosto

O homem é operário e o arrimo da família (daí o medo de Manuel e Marta de que Rosa afaste deles o sustento), mas antes de tudo, é aquele que ama Rosa. Amar Rosa implica apartar-se da família que a odeia, ser arrastado pelo “intenso furor” da incerteza e do ciúme.

Certa noite, o operário chega no casebre com dinheiro furtado. A explicação que se tem para o furto são as palavras do próprio personagem: “ - Foi uma tentação...”. Na verdade, essas palavras pouco esclarecem, o sentido é dado pelos adjetivos presentes no enunciado que qualificam a enunciação: “Neste momento voltou a soar a fala do pai, **hesitante e longínqua** com a de um **condenado**”(grifo meu). Aqui, condenação nada tem a

ver com o crime concreto, com o furto, José Gabriel está **condenado** pelo amor de Rosa, amor que traz em si o peso do irremediável, a ausência do livre arbítrio, amor que escraviza. Deste episódio depreende-se um traço fundamental da poética cardosiana: a preocupação com uma suposta realidade imperceptível (que se eleva à realidade primeva), ou seja, o tom é que dará sentido às palavras, elucidando os motivos psicológicos. Veremos que, em *A luz no subsolo*, a percepção do outro se faz predominantemente por movimentos mínimos concentrados nos gestos das mãos, nos tons da voz, nos olhares, nas expressões faciais.

Rosa não frustra as expectativas daqueles para quem ela é o fermento da discórdia, ela trai duplamente o amante: dorme com Chico Padre e denuncia o furto à polícia. Logo, José Gabriel refugia-se na casa de Teresa-Homem. Teresa dedica ao seu protegido o amor recusado por outros homens, amor que ela jamais recebeu: “- Nunca tive ninguém por mim. Vivi aí pelo canto sem que ninguém se importasse. À toa, puxava a minha vida, enquanto as outras andavam com seus amigos...” (*Salgueiro*, 227). Mais uma vez a realidade dos habitantes do morro só admite dissonância; o recíproco não lhes foi concedido.

Quando Rosa descobre o esconderijo do amante é que se dá o enfrentamento desses três personagens dominados pelo desespero. Rosa, em seu orgulho de “fêmea” sensual e cobiçada, não admite ser trocada pela feia Teresa; José Gabriel, ainda dominado pela paixão pela amante, não hesita em abandonar Teresa:

“- Vou com Rosa... Teresa, eu ainda... vou com Rosa. Que lhe importava o resto, contanto que fosse, que abandonasse aquele barracão frio e longínquo? Noutro lugar qualquer esqueceria a sua vida e os dias de insuportável desalento que arrastara ali. Odiava aquela casa como um condenado odeia a prisão” (*Salgueiro*, 226)

O confronto entre as duas mulheres do romance constitui-se pela luta por se fazer

escolhida, o que garantiria a superioridade não somente sobre a outra, mas, essencialmente, sobre o próprio objeto de desejo. Sob a pena extremada de Lúcio Cardoso, o projeto frustrado de Teresa-Homem teria como saída unicamente o assassinato do amado que recusa ser amante.

1.3.3 O filho

Seu Manuel e a filha foram condenados pela doença. Embora Marta tenha descido o morro com a mãe, a saída não assumiu *status* de libertação, Marta partiu condenada, objetivamente, pela tuberculose. Entretanto nenhuma causa explicativa se impõe, reinam soberanos o tom de mistério e a fatalidade, pleonasticamente, irremediáveis: a saída apenas salienta o confinamento.

Antonio Candido, em “Degradação do espaço”²⁴, reflete sobre a excursão dos moradores de um bairro operário de Paris pelos “ambientes normais da civilização urbana”, o cartório, o Museu do Louvre, a coluna da Praça Vêndome, não barram ou expulsam os pobres, apenas revelam a impossibilidade de adequação. A conclusão a que chegaram Émile Zola, em *L'assomoir*, e Lúcio Cardoso, em *Salgueiro*, é parcialmente a mesma. O que os distancia são os procedimentos que os conduziram até ela. Zola experimenta suas personagens em outros meios, a impossibilidade foi argumentada, a exclusão é, definitivamente, social. Em *Salgueiro*, a cidade não aparece materialmente como contraste para o morro, a ênfase não recai sobre a condição social (com exceção para a já comentada morte de seu Manuel), mas sim sobre um argumento ligado à vida e à morte: “se quisessem fugir, sabiam que deveriam partir, mas ainda assim qualquer coisa os ligava ao morro. A

²⁴ CANDIDO, Candido. Degradação do espaço. In: *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993, p.55-94

saúde era fora, longe dali, mas eles pertenciam àquela espécie de morte” (*Salgueiro*, 163). O que obseda Lúcio Cardoso não são os mecanismos sociais, é a inexplicabilidade das leis existenciais ou divinas que conduzem, ou, no caso, paralisam o homem. Marta e Genoveva partem com o morro entranhado nelas, pois sabem que partem para morrer.

Com a morte de José Gabriel, Rosa sabe que seu destino é o Terreiro Grande, parte mais alta do morro, que traz em sua geografia as gradações do martírio. Quanto mais alto se sobe, mais longe da cidade se está, como se o fogo do inferno admitisse graus de ardência. Lá, as festas acontecem, as mulheres se prostituem, os barracos se miserabilizam ainda mais. Entretanto, o temor de Rosa rompe com o temor inspirado pelo espaço estritamente físico (como no fim de *Maleita*, a luta rompe com o plano coletivo e passa ao pessoal):

“E não choveu no dia seguinte. A madrugada fora encontrar Rosa acordada, apoiada no peitoril da janela, o rosto transformado pela angústia, fixo na estrada que a claridade ia tomando aos poucos. Aqueles olhos que sempre haviam retido um brilho tão agudo estavam agora imóveis, quase sombrios. Rosa havia envelhecido naquela noite. Não fora o frio que a impedira de dormir. Não fora Teresa desaparecida, não fora a ameaça do Terreiro Grande pairando sombriamente na sua vida destruída para sempre. Somente medo de que Geraldo partisse. Medo da solidão que viria depois - também ela já sentia o instinto da desgraça arrancado do fundo de si mesma pela voz do sofrimento - quando, desconhecida e infeliz, vagasse no meio daquela multidão de negros que lhe eram **inteiramente indiferentes**. No fundo de tudo, ódio pelo Salgueiro, pela sua miséria, pelos seus casebres arruinados. Nunca, durante toda a sua vida, **a consciência lhe doera tanto como naquela hora**.” (*Salgueiro*, 246-247) (grifo meu).

Achei conveniente citar esta longa passagem, a fim de evidenciar a importância e implicações que ela ocasiona. Rosa perde José Gabriel através de quem exercia seu poder e afirmava sua identidade de mulher fatal e dominadora, logo ela teme a solidão e a indiferença. Não é aleatório que o trecho que precede a consciência do abandono de Rosa seja uma rememoração. Através da memória, ela se constitui, ela é o que foi, afastando a ameaça de estar diante do vazio e passando a amar o filho do amante “acima de seu próprio entendimento”. Dentro da lógica do choque, Geraldo rejeita o afeto que lhe implora Rosa, a

quem só resta “o Salgueiro, a única coisa que era sua para sempre.”

Neste prenúncio do romance de 36, estão estabelecidos os vínculos interdependentes entre consciência, dor, memória.

Em *Maleita*, uma das grandes tópicas cardosianas - o homem perante Deus - deve ser pensada nos seguintes termos: Deus é necessário ao povo de Pirapora, no sentido em que a aceitação de uma visão cristã de culpa e pecado poderia contribuir para a ordem necessária à sociedade pretendida pelo civilizador. Já em *Salgueiro*, Geraldo põe-se em fuga quando passa a rejeitar a idéia de um Deus coletivo, o Deus do morro do Salgueiro - Deus que condena e castiga -, e pensa em um outro Deus, aquele que lhe aponta a redenção pessoal, representada pela saída concreta do morro.

Ampliemos a discussão.

A posição ocupada por Geraldo é semelhante à de Joaquim. O fato de ser membro da família não lhe garante a condição de pertencer; embora seja um habitante do morro, o que o singulariza é estar no limiar:

“Geraldo andava **beirando** os vinte anos. E era muito raro que o pai o encontrasse em casa. Rosa se encarregava de afugentá-lo para a rua. Chamava-o de idiota. Todo mundo pensava o mesmo sobre ele. Escarneciam daquela figura tímida e desconfiada, **hesitando entre a rua e a casa**, sofrendo sempre, quer num quer noutro lugar, escoraçado como uma criatura sem nenhuma utilidade.” (*Salgueiro*, 15) (grifo meu)

As aparições de Geraldo são um prelúdio às atormentadas personagens de *A luz no subsolo*; envolve-o uma realidade quase onírica, atordoa-o o calor da febre, seus pensamentos são captados fragmentariamente. Mas é, essencialmente, a sua capacidade de questionamento da realidade que o distingue das demais personagens de *Salgueiro*. Neste romance, ao homem condenado pela miserabilidade da vida só resta a esperança no

sobrenatural, na salvação pessoal. Deus ocupa o centro do debate, o que provoca a importante anotação de Lúcia Miguel Pereira, que considera *Salgueiro* o melhor romance publicado em 1935:

“é um livro complexo, onde a presença do mistério, do sobrenatural introduz uma dimensão a mais. Uma dimensão que não estamos habituados a ver nos romances brasileiros. Apanha o homem na sua realidade completa, e não apenas na sua realidade visível.”²⁵ (grifo meu)

Se em *Maleita* o que subjaz à reconstituição biográfica do narrador-protagonista é a afirmação da tese do fracasso, o tom da narrativa de *Salgueiro*, no tocante a Geraldo, é o da incerteza. Geraldo é uma consciência em formação. E, neste momento, o Outro ganha papel fundamental, as vozes externas se internalizam e configuram o drama religioso de Geraldo.

Deus entra na vida do rapaz através de seu Valério, velho a quem, por engano, vai pedir emprego:

“Entre vidros e garrafas amontoadas, latas vazias, pretos sujos e jornais velhos, estava deitado um homem magro, de rosto fundo e de barba crescida. [...] A solidão naquele quarto imundo, o calor, o murmúrio da vida se agitando do lado de fora - tudo era um suplício que o vinha torturando há dois longos anos.” (*Salgueiro*, 34-35)

Da expiação a que fora condenado, seu Valério subtrai um Deus da promessa, o Deus do Sermão da Montanha: “E daquele rosto magro e envelhecido, daquela boca contraída, brotava uma luz que decerto saía das suas palavras ardentes: “- Todos nós somos filhos de Deus. Mas o mais miserável, o que sofrer mais, estará mais perto dele!” (*Salgueiro*, 36)

Tal concepção será complementada pela de Vicente, o aleijado (veremos que a vida

²⁵ PEREIRA, Lúcia Miguel. A favela verossímil de Lúcio Cardoso. In: *A leitora e seus personagens*. Rio de Janeiro: Graphia, 1992, p.96.

como o tempo de sacrifício e martírio e a degradação como caminho para Deus serão pilares da construção de *A luz no subsolo* e das reflexões do *Diário completo*); o episódio a ele destinado é um dos mais pungentes da narrativa, em que a desolação massacra vítima e algoz, em que a humilhação paira sobre quem a comete e quem a sofre. Vicente vai parar no morro após sofrer sucessivas desgraças tomadas por ele como castigo por um grande pecado: o de ter furtado de um velho uma mísera quantia economizada para a filha doente, furto que só pagou uma noite de embriaguez:

“Na outra manhã, quando saía, tornei a ver Mateus. Estava no meio da estrada. Naquele tempo havia uma estrada longa para o jardim Zoológico. Dos lados, tremia uma fita de bambus. Era o mês de setembro e havia muita flor e folha verde no caminho. Mateus estava ali, parado, curvo, com o sol de cheio na cabeça. Nunca tinha visto ele senão com o boné de servente. Estava com a cabeça descoberta e o cabelo branco voava. “Vicente” - gritou -, “entrego este caso a Deus...” Senti uma tonteira. Voltei para trás. Tudo parecia balançar com vento. O sol doía nos meus olhos. Desde esse dia, nunca mais tive sossego... Deus, para mim, é como se fosse o meu pecado.” (Salgueiro, 207-208)

O pecado é Deus, o lugar da expiação é o Salgueiro: “- Perdi tudo... parecia maldição...até a minha perna... até parar neste inferno! Oh, quem vem para aqui não volta ao mundo nunca mais...” (Salgueiro, 208)

Movido pelo desconhecido, força motriz dos rumos das personagens de *A luz no subsolo*, Geraldo sente-se um predestinado, porém sua predestinação é radicalmente diferente daquela vivida pelas outras personagens cardosianas, pois não se resume ao fracasso da busca, à autodestruição, ao sofrimento:

“Alguma coisa grande, que ele (Geraldo) sente como a alegria e a crença na vida que se desenrola sempre igual. Afinal, são os homens que fazem a vida. Aquela sensação se derrama como uma carícia; sente o peito estufar e respira fundamente, olhando o céu azul. [...] De súbito, cerra os olhos e abaixa a cabeça, vencido pela emoção que sobe o peito. Depois, prossegue lentamente a descida, ouvindo ainda o grito das mulheres que estendem roupa no caminho. O morro desaparece numa curva brusca. Marcha sem hesitação, ganhando a calçada larga, escutando ruídos de bondes e gritos de vendedores. Mas, de repente, ele se detém e sente a alma invadida pela alegria. 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.” (*Salgueiro*, 254-255)

Antonio Candido acusa como fraqueza da maioria dos regionalismos a heterogeneidade do discurso, que marca a dicotomia autor-personagem.²⁶ Em *Maleita*, esta discussão legitima-se até porque a heterogeneidade pode ser justificada pela própria posição do narrador em primeira pessoa, posição de quem sabe e reproduz a fala de quem não sabe. Em *Salgueiro*, a discussão ganha força, pois, a meu ver, compromete em maior escala a verossimilhança do romance, o narrador em terceira pessoa detém o dialeto padrão, e, ao dar voz às personagens, carrega em gírias e particularismos dialetais.

Consideradas as falhas provenientes do cunho regionalista/social cardosiano, minha preocupação recai com maior ênfase sobre o conteúdo veiculado na visão de mundo que cabe aos habitantes do Salgueiro. Os discursos dos principais interlocutores de Geraldo são verossímeis: seu Valério e Vicente, ao relatarem suas experiências e a cosmovisão delas decorrentes, não sofrem a influência mediadora ou psicologizante do narrador que se neutraliza. Ambos narram um fato que eles dimensionam tendo como medida o limite de alcance que lhes é pertinente: para o primeiro, aos pobrezinhos, o reino dos céus; para o segundo, aqui se faz, aqui se paga, ou ainda, castigo vem a cavalo. Nas palavras certas de Lucia Miguel Pereira:

“E nisso está uma das melhores manifestações do grande poder criador de Lúcio Cardoso. Não viu suas personagens por fora, não imaginou as suas sensações segundo as suas próprias necessidades de intelectual e de um homem habituado a um certo nível de conforto. Não pôs nelas o desespero que sentiria se se encontrasse nas mesmas condições. Sentiu-as por dentro, compreendeu as suas almas

²⁶ Esta reflexão é feita no ensaio Mundo provérbio, que busca - em *I Malavoglia* (1881) de Giovanni Verga - “analisar uma convergência do elemento lingüístico e do elemento social, no encontro de uma solução admiravelmente adequada para sugerir o mundo fechado”. In: CANDIDO, Antonio. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993, p.108.

balbuciantes, as suas necessidades rudimentares.”²⁷

Talvez, em Geraldo, se possa constatar certa sofisticação na forma de enunciação de seus monólogos interiores, mas o que prevalece nesse percurso miserável de formação de uma autoconsciência é o sentido do inexplicado, e de uma vaga esperança, obnubilação que condiz com certa ingenuidade de menino, quando mais uma vez o narrador parece autonomizar a lógica da personagem, dissociando-a da sua própria. Em *A luz no subsolo*, o narrador não só comunga da lógica dos sentimentos das personagens como vai além do conhecimento que elas têm delas mesmas perfazendo a interpretação e a análise psicológica, conforme será visto no último tópico deste trabalho.

1.3.4 Consciência do absoluto

Nas primeiras linhas de *Salgueiro*, o calor ora aumenta a agonia de seu Manuel, ora coincide com o ardor que emana de Rosa. Entretanto, a paisagem predominante é a da monotonia, do aprisionamento acentuado pela chuva que encharca de barro e frio os trapos, é como se todos chafurdassem na lama:

“O Salgueiro adquirira um tom pardacento e frio. O zinco dos casebres parecia estar constantemente úmido. O sopro que vinha da cidade era gelado e triste. Os tetos vermelhos se estendiam ao longe, dominados pela névoa. daquelas coisas todas brotava, como um fumo que se estendesse lentamente, uma infinita melancolia. Parecia que a vida custava a palpitar e o mundo desmaiava numa sonolência de seres gastos e infelizes. As horas, longas, corriam despidas de interesse e a umidade que saturava a terra subia e chegava a contaminar as casas, as árvores, tudo - até as próprias almas, que se recolhiam desconfiadas e hostis.” (*Salgueiro*, 93)

O último olhar de Geraldo é transfigurador, o morro ainda guarda a sua grandeza de juiz implacável, mas “Tudo estava diferente agora. Nunca vira manhã tão bela em sua

²⁷ PEREIRA, Lucia Miguel. A favela verossímil de Lúcio Cardoso. In: *A leitora e seus personagens*. Rio de Janeiro: Graphia, 1992, p. 96.

vida.” (*Salgueiro*, 253-254)

O desfecho de *Salgueiro* permite-me apontar um fator que será decisivo para a interpretação de *A luz no subsolo*: o percurso de angústia e de desespero pertinente às personagens cardosianas é **ressignificado pela intervenção do narrador num final simbólico**, em que prevalece a possibilidade de redenção. Momento em que angústia, pecado, bem, mal, desespero, Deus, consciência de si, formam uma trama inextricável de significações.

Maria Teresinha Martins afirma que “não é o espaço em que vive o elemento mais importante para Lúcio Cardoso, mas sim o ser enquanto espaço, ou seja, ao ocupar-se de si mesmo ele se reconhece e se assume como tal.”²⁸ De fato, Geraldo, um *eu* no limiar, não sofre radicalmente a contingência de seu meio, pois a consciência o liberta do cárcere que é o morro, as vozes do morro não o aprisionam, mas acabam por constituí-lo, por torná-lo autoconsciente, um espaço em si. Contudo um fator o distancia das criaturas do subsolo: a ele é necessária a saída do espaço concreto. Em *A luz no subsolo*, o meio é apenas extensão do interior; o cárcere e o inferno são o eu das personagens. Personagens que são escuridões e clausuras errantes.

Na introspecção de 36, não é mais possível o questionamento sobre a oscilação entre o confinamento do homem pela sua consciência, ou pelas conjunturas sociais. Lúcio Cardoso fecha e intensifica o foco, de maneira hiperbólica, sobre as agonias religiosas e existenciais que aprisionam os homens. Os conflitos interiores constituem a narrativa, pois além do questionamento mais intenso partir de um professor de filosofia, Pedro, não se tem apenas uma única consciência inquiridora como em *Maleita* ou em *Salgueiro*. No terceiro romance, personagens como Maria, Madalena e Bernardo também são capazes de refletir e

²⁸ MARTINS, Maria Teresinha. *Luz e sombra em Lúcio Cardoso*. Goiânia: UCG/CEGRAF, 1997. p.148.

dialogar sobre a condição de aprisionamento em que vivem. E o único momento em que parecem se entender é quando concluem: não existe evasão possível na vida.

Madalena apologiza o sofrimento e o sacrifício cristão. E o próprio autor não vê para si nem para suas personagens outra condição senão a do “espinho cravado na carne de Kierkegaard” (DC, 162) Se a questão fundamental para a filosofia kierkegaardiana gira em torno do embate entre fé e razão, Lúcio Cardoso o lê e o perspectiva através da questão do sacrifício, da dor, do sofrimento.

Debruçar-me sobre o pensamento católico de Lúcio Cardoso considerando, simultaneamente, o pensamento cristão do teólogo dinamarquês não implica o estabelecimento de correspondências. Assinala, pelo contrário, a intenção de que o próprio gesto de pensar “através de” seja profícuo e esclarecedor, não deixando nunca para trás nosso romance-escopo, que é transfiguração artística, ou, na advertência de Maria Alice Barroso: “Enfim para compreendê-los (as personagens cardosianas) é preciso que jamais se esqueça que o mundo romanesco de Lúcio é uma estilização arbitrária da vida e não a sua fiel e subserviente reprodução.”²⁹

Mario Carelli foi quem se adiantou na aproximação revisitada por Teresinha de Almeida Arco e Flexa: “Em Lúcio leitor do *Tratado do desespero*, de Kierkegaard, o desespero constitui o ponto de partida do conhecimento interior.”³⁰

Sublinho o entrelaçamento kierkegaardiano entre desespero, consciência, pecado e o eu, na proporção do condensamento, do espraçamento, e puxo um fio que perpassa *Maleita*, *Salgueiro* e *A luz no subsolo*. Fio caracterizado pela intensificação da consciência, pela fixação e pela intensidade da subjetividade através da concepção cardosiana de pecado.

²⁹ BARROSO, Maria Alice. Lúcio Cardoso e o mito. In: CARDOSO, Lúcio. *Três histórias de província*. Introdução: Maria Alice Barroso. 2. ed. Rio de Janeiro: Bloch, 1969.

³⁰ CARELLI, Mario. *Corcel de fogo: vida e obra de Lúcio Cardoso (1912-1968)*. Tradução de Júlio Castanõn Guimarães. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988, p. 166.

Neste fio transitam: Joaquim, Geraldo, Pedro, Madalena, Bernardo, Emanuela, todos mergulhados em si mesmos e em face de Deus. Em outras palavras: à medida em que se intensifica a vida espiritual, se mergulha e se adere ao desespero de se ter um eu, mais próximo se estará do poder que o Criou.

Em suma, a aproximação entre o cristianismo de Kierkegaard e o de Lúcio reforça o fio de continuidade entre os três primeiros romances justamente no plano da consciência e da subjetividade, o que, repito, afasta a conjectura crítica que confere a *A luz no subsolo* o papel de marco de uma nova fase da obra cardosiana, insulando *Maleita* e *Salgueiro* do restante da obra.

Além da contextualização histórica, isto é, da efervescência do romances de cunho social, *Maleita* e *Salgueiro* teriam sido incluídos entre aqueles por apresentarem a consciência ainda em estado de intermitência, enquanto em que no romance de 36 explode um processo de hipertrofia do foco na análise de um eu encarcerado que respira o desespero e a contingência paralisante. Como se o autor em nenhum momento deixasse que suas personagens esquecessem que “aí estás o que sabes de pior: a distância que estás da perfeição é que é o pecado”³¹, ou ainda, “Seria mais fácil se o Cristianismo não exigisse de nós, ao mesmo tempo, como observa Pascal, que nos rebaixássemos tanto e nos elevássemos simultaneamente às alturas de Deus.” (DC, 74)

Já foi visto que em *Maleita* o sertão inóspito e desconhecido reflete-se em períodos breves e palavras de incertitude; as alterações de fracasso e êxito de Joaquim estão em consonância com as intermitências da febre típica da malária, o rio é um espelho móvel que, ora se desloca para refletir as emoções do narrador, ora reflete a alma de Pirapora; em

³¹ KIERKEGAARD, Sören. *O desespero humano*. Tradução de Adolfo Casais Monteiro. *Os pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1984, p.394

Salgueiro, este recurso se empobrece, a especularidade realiza-se apenas entre o estado de espírito das personagens e a paisagem circundante; para em *A luz no subsolo* assumir força máxima: a casa é descrita de forma imprecisa, ou melhor, a imprecisão advém do fato da casa refletir, com total cumplicidade, interioridades que oscilam entre o torpor e o desespero, entre o sono e o pesadelo, entre a extrema consciência do sofrimento e a alucinação.

Em *Maleita*, a imprecisão é menos conturbadora pois o narrador-protagonista registra uma experiência passada, atribuindo-lhe um entendimento pertinente apenas ao que passou. Sua voz é a voz definida de quem objetiva demonstrar uma conclusão: o fracasso do processo civilizatório e cristianizador no sertão.

Revisito, sucintamente, os desfechos. Em *Maleita*, o problema é dimensionado e concluído num plano natural: a civilização e a cristianização fracassaram. Em *Salgueiro*, estabelecem-se dois planos: um natural, a saída concreta do morro; outro que alça o metafísico, a salvação através da consciência de Deus. Análogo processo configura-se em *A luz no subsolo*, em que o conflito mescla o plano filosófico com o plano religioso, não admitindo conclusões. Para compreender melhor o desfecho de *A luz no subsolo*, lembro do que declara Bakhtin a respeito de Dostoiévski:

“No plano de sua concepção de mundo utópico-religiosa, Dostoiévski transfere o diálogo para a eternidade, concebendo-o como um eterno co-júbilo, um eterno co-deleite, uma eterna con-córdia. No plano do romance isso se apresenta como inconclusibilidade do diálogo, apresentando-se primariamente como infinidade precária deste.”³²

³² BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski* 2.ed. rev. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997, p.257.

Capítulo 2:

A urdidura: o espiritualismo católico

2.1 Os anos 30 e o ideário católico

Antonio Candido, breve e competentemente, caracteriza o espiritualismo católico no Brasil dos anos 30:

“[...] houve na literatura algo mais difuso e insinuante: a busca de uma tonalidade espiritualista de tensão e mistério, que sugerisse, de um lado, o inefável, de outro, o fervor; e que apareça em autores tão diversos quanto Otávio de Faria, Lúcio Cardoso, Cornélio Pena, na ficção; ou Augusto Frederico Schmidt, Jorge de Lima, Murilo Mendes, o primeiro Vinícius de Moraes, na poesia. Na crítica e ensaio isto se traduziu num gosto paralelo pela pesquisa da ‘essência’, o ‘sentido’, a ‘vocalização’, a ‘mensagem’, a ‘transcendência’, o ‘drama’ – numa espécie de visão amplificadora e ardente.”³³

Reitero. Cabe ao percurso deste trabalho especificar a inserção de Lúcio no movimento católico, na medida em que este atua sobre seu projeto literário. Ou seja, precisar o modo da transfiguração do espiritualismo católico em tons de tensão e mistério, delineando como o inefável foi enformado em *A luz no subsolo*. Adianto, a fim de nortear e clarificar a leitura, que interpreto o espiritualismo católico como a urdidura do romance de 36. Ou seja, partir da ressignificação que nos proporcionará o pensamento católico é adiantar que o conteúdo mais latente do terceiro romance de Lúcio Cardoso. *A luz no subsolo* é uma apologia do espiritualismo católico através do prisma de onde Lúcio Cardoso o vê.

Davi Arrigucci Jr. considera próprio dos símbolos “um instante particular decisivo que aponta para o sentido geral”³⁴; ao longo da análise, constato que a escuridão em *A luz no subsolo* traduz o estado de mistério e a impossibilidade de conhecimento durante a vida terrena. Neste aspecto o romance difere de *A maçã no escuro*, que lhe serve como contraponto, em que a oscilação entre mistério e re-revelação constitui o homem que

³³ CANDIDO, Antonio. A revolução de 30 e a cultura. *A educação pela noite e outros ensaios*. 2.ª ed. São Paulo: Editora Ática, 1987, p.188.

³⁴ ARRIGUCCI JR., Davi. *O escorpião encalacrado: a poética da destruição em Julio Cortázar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 64

ressignifica e reconhece no escuro uma maçã, narrativa que epifaniza e converte o mistério e o inefável em movimento original do Ser. Afirmada em vida a impossibilidade de verdade, o narrador de *A luz no subsolo* intervém no instante da morte de Pedro e clareia o dia – “instante particular”. A aurora depois da morte remete para o “sentido do geral”: a provação (a consciência, o pecado, o absurdo ou o confinamento no subsolo) significa o distanciamento do Bem e de Deus e, paradoxalmente, a condição para se retornar a Ele. Isto já fora expresso e antecipado pelo encontro de Geraldo com a Luz, com Deus: a descida do morro do Salgueiro transfigurada em ascese pessoal.

O ponto interpretativo a que se chega no desfecho do romance – uma possível religação à Unidade Perdida, e, que lê *A luz no subsolo* como a confluência de três vozes –, acaba por inseri-lo não só no que vem sendo chamado de “espiritualismo católico”, como também no projeto literário do autor, que tem como eixo central: **o homem perante Deus**.

Se quisermos circunscrever a relação estabelecida entre a obra cardosiana e Deus, poderíamos dar voz ao próprio autor, que revela à imprensa o propósito de sua obra máxima, *Crônica da casa assassinada*, através do título: “CASA está no sentido de família, de brasão. ASSASSINADA quer dizer atingida na sua pretensa dignidade pelo pecado. **Eis o ponto nevrálgico do drama: o pecado.**”³⁵ (grifo meu) Logo, estabelecer um fio de continuidade que perpassasse os três primeiros romances de Lúcio é enfocar a significação das relações familiares – desfeitas em *Maleita*, violentas em *Salgueiro*, conforme analisadas no Capítulo 1, e dramáticas em *A luz no subsolo* – e o dimensionamento e ecos da palavra pecado – em *Maleita*, fundamentalmente ligada à barbárie e à cristianização, em *Salgueiro* e em *A luz no subsolo* como passagem irrefutável da condição humana, ou, mais

³⁵ Cf. Waldir Ayala, Lúcio Cardoso e a casa assassinada, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 7 abr.1963. *Apud*: CARELLI, Mario. *Corcel de fogo: vida e obra de Lúcio Cardoso (1912-1968)*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988, p.181-182.

especificamente como porta única para se chegar à salvação.

Antes de me deter na investigação pormenorizada de como o espiritualismo católico ressoa na concepção e na construção do terceiro romance de Lúcio Cardoso, gostaria de, panoramicamente, trazer à tona certos traços do movimento católico brasileiro durante a efervescente década de 30; esforço-me para, ao convocar outras vozes, não propor articulações que não tenham sido sugeridas pela ficção, pela fortuna crítica ou pelo *Diário completo*, recurso este fundamental para, neste Capítulo, sustentar determinados parentescos.

Nos anos 20, coube a Jackson de Figueiredo a liderança e a difusão fecunda do pensamento católico no Brasil. Através da Livraria Católica, do centro D. Vital e da revista *A ordem*, o intelectual reuniu nomes importantes, como os de Andrade Murici, Augusto Frederico Schmidt (editor de Lúcio) e Alceu Amoroso Lima, com a missão de reestabelecer os laços entre a Igreja e o Estado e entre a Igreja e as Letras. De acordo com o pensamento de Jackson de Figueiredo e Alceu Amoroso Lima o corte foi ocasionado, fundamentalmente, pelo cientificismo e pelo materialismo de Karl Marx.

Em “A coluna de fogo”, Jackson de Figueiredo declara-se hostil a qualquer doutrina revolucionária. Em seu pensamento metafísico, hierárquico e idiossincraticamente redutor, situa a Revolução no pólo do Mal:

“O Brasil vencer-se-á nos seus hábitos, na sua mentalidade, na sua política, na sua atividade anticristã. O ideal novo, a coluna de fogo é a contra-revolução, mais do que isto: é o oposto da revolução, é a fé na idealidade construtora, na força do espírito, da atividade disciplinada e ordeira, na paciência, no trabalho metódico, o horror aos processos violentos, que são de si mesmos uma negação arbitrária das leis que regem o mundo social.”³⁶

³⁶ *Apud: Jackson de Figueiredo: trechos escolhidos*. Seleção: José Rafael de Menezes. 2. ed. Rio de Janeiro, Livraria Agir Editora, 1977, p. 61-66.

Com a morte de Jackson de Figueiredo em 1928, Alceu Amoroso Lima assume a presidência do Centro D. Vital e sua importância como crítico do Modernismo “evidencia o prestígio e a força que o catolicismo atingira entre os intelectuais [...], não há como deixar de reconhecer que, ao longo dos anos 30 e parte dos anos 40, muitos intelectuais católicos tenham se comportado na prática como membros de um partido.”³⁷ Os partidos seriam, hipoteticamente, o católico e o comunista.

João Luiz Lafetá em *1930: a crítica e o modernismo* acompanha argutamente o percurso crítico de Alceu Amoroso Lima:

“Sua atividade é intensa, e a liderança política terá inevitáveis reflexos na liderança literária. Pois lembremo-nos que exatamente nesse momento, entrávamos na fase ‘política’ e ‘participante’ do Modernismo. A conversão de Alceu faz parte do abandono geral das discussões predominantemente estéticas, trocadas pelo fascínio dos debates ideológicos.”³⁸

Ainda com Lafetá, é justo ressaltar a preocupação pioneira do crítico católico em articular forma e conteúdo; articulação, que, tributária do catolicismo e das hierarquias rígidas do crítico, subordinava o estético ao ético, faltando-lhe uma compreensão mais dialética e dinâmica das relações entre literatura, política, sociedade, nacionalidade, ainda que, positivamente, tenha entendido e enfatizado o caráter engajado de toda literatura.

Prefaciados nos anos de 1935 e 1936 pelo próprio autor Alceu Amoroso Lima, *No limiar da Idade Nova e O espírito e o mundo*, respectivamente, são bons exemplares para o mapeamento das idéias católicas no Brasil. A primeira antologia de ensaios é dedicada, sintomaticamente, a Jacques Maritain e indica a profunda influência da Ação Católica Francesa entre nós. Alceu Amoroso Lima preenche seus ensaios com as presenças de Léon Bloy, Charles du Bos, Georges Bernanos (três presenças insistentes no *Diário completo* de

³⁷ SANTOS, Cássia dos. *Op. Cit.*, p. 37-38.

³⁸ LAFETÁ, João Luiz. *1930: a crítica e o modernismo*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1974, p. 60.

Lúcio), François Mauriac, Gabriel Marcel e Claudel. A reverência e a empatia demonstradas por estes autores pode ser atribuída ao cumprimento da missão de se pensar e de se escrever sobrepondo o sobrenatural ao natural, defendendo a primazia dos valores espirituais opostos aos valores tanto burgueses (“o primado do econômico, a febre do conforto, a ilusão do progresso material, a hipertrofia e a dissolução da personalidade humana, a negação de Deus”³⁹) quanto proletários, a substituição do “mundo positivo” pelo “mundo metafísico”.

Alceu Amoroso Lima, dando continuidade aos ideais conservadores de Jackson Figueiredo (na própria expressão deste: “na escalada em serviço de Cristo e de sua Igreja”), elege a Primeira Guerra como o fim de um tempo de barbárie (coincidindo com o fim do século XIX) e anuncia o limiar da Idade Nova, quando a saída para a crise implica: cristianizar-se para civilizar-se (lembro que esta é a viga mestra das idéias do narrador de *Maleita*); a religião como meio de educação popular; a defesa de nossa unidade étnica (Alceu traz à tona um estudo de Jorge de Lima que defende a “arianização progressiva da raça brasileira”⁴⁰); a consciência de que nem a sociedade nem o homem constituem um fim em si, pois o socialismo deifica o Estado e o individualismo deifica o indivíduo, assim é estabelecida a distinção entre “indivíduo” como aquele descristianizado que banuiu de seus horizontes a esfera divina e “pessoa” aquela que está o signo da Graça e que busca a salvação através dos valores metafísicos; a reavaliação do papel político e social da família; o restabelecimento dos valores morais.

No entanto, frisa insistentemente o modo de transformação: a Reforma, “sem violência e sem rupturas bruscas” e jamais a Revolução, pois, acreditava Alceu Amoroso Lima, no cimo de sua fé, “que a única ‘revolução necessária’ é a que se faz na sombra do

³⁹ LIMA, Alceu Amoroso. *No limiar da Idade Nova*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1935, p. 40.

⁴⁰ *Ibidem*, p.239

coração humano”⁴¹.

Da leitura dos ensaios de *O Espírito e o Mundo*, apreende-se o sentido do termo universalização no léxico católico. Universalizar implica negar o materialismo revolucionário ou negar os regionalismos, negação que se configura como pólo oposto da literatura espiritual que elege Deus e não o Homem ou a Matéria como princípio de todas as coisas. O termo em questão, nos ensaios, restringe-se à preocupação com a filosofia de vida do autor. Em nenhum momento Alceu Amoroso Lima dá ênfase a inovações formais, numa espécie de cegueira ou engodo do que seja a obra de arte literária de seu tempo, ou seja, seu juízo é partidário e ingênuo se pensamos que sua voz soa depois de Gustave Flaubert, Stéphane Mallarmé, Marcel Proust, Franz Kafka, e em tempos de James Joyce e Virginia Woolf, que parecem sintetizados na bela expressão de Clarice Lispector : “às vezes a forma é que faz o conteúdo”.

Alceu Amoroso Lima remarca a sua perspectiva ideológica e afirma: “Enquanto James Joyce desperdiça seu gênio para traduzir, em uma nova língua a sua imensa desordem interior, - Gide a exprime no léxico mais puro e na síntese mais elegante.”⁴²

Para uma explicitude enfática dos critérios de excelência dos intelectuais católicos na avaliação dos textos literários, gostaria de registrar ainda: o Prefácio de Alceu Amoroso Lima para a publicação póstuma de *Aevum*, romance de Jackson de Figueiredo; a anotação do *Diário completo* de Lúcio Cardoso sobre Clarice Lispector e que desagua em juízos sobre romancistas modernos, e, por fim, o recorte biográfico e a avaliação da obra de Léon Bloy por Otávio de Faria em *Léon Bloy*.

⁴¹ *Ibidem*, p.134

⁴² AMOROSO LIMA, Alceu. *O espírito e o mundo*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1936, p.111.

2.1.1 *Aevum* – “o tempo dos anjos” – por Alceu Amoroso Lima

O romance póstumo de Jackson de Figueiredo, *Aevum*, narra em primeira pessoa o drama de consciência do advogado burguês Antonio Severo, que, às vésperas de um casamento ao molde burguês tradicional, é acometido por uma paixão avassaladora e transgressora por uma mulher casada, Maria Lúcia, cujo traço qualificador é ter uma “alma que Deus julgara digna de sofrer”.

Deste fato, e isso é o que interessa ao próprio personagem, decorre uma profunda crise moral, que se define como uma ruptura com o mundo tranqüilo do hábito, identificado com o mundo burguês destituído dos valores metafísicos:

“[...] Sim, como ele andava esquecido de si mesmo!

Os olhos de Antonio Severo nem eram mais aqueles olhos de sua juventude, nem percorriam mais as velhas tiras de papel... Mas, diante deles, o conteúdo delas parecia desenrolar-se como um *film* de pura espiritualidade, uma manifestação visível do invisível, de uma vida sem cor, sem dimensão, sem materialidade, do seu eu real, que uma vida tão artificialmente confortável, e tão terrivelmente árida, tinha encoberto os seus próprios olhos.... Inumação? Não. O que estava vendo era a espantosa ressurreição de sua alma, pelo menos a sua libertação de um cárcere de sombras....”⁴³

A partir deste breve recorte, podem ser estabelecidas analogias entre a problemática e a significação metafórica de Jackson e Lúcio, inteiramente consonantes com o propósito do romance católico: a vida da alma ou o “eu real” identificados como perturbação e sofrimentos contínuos, a vida terrena metaforizada em prisão e em sombra, a busca sôfrega do martírio.

Quanto aos aspectos formais de *Aevum*, é importante ressaltar que ainda que se objetive o relato da confusão mental do narrador-protagonista, a narrativa permanece dentro dos limites da “inteligibilidade convencional”, o foco narrativo mantém-se analítico,

⁴³ FIGUEIREDO, Jackson. *Aevum*. Prefácio de Alceu Amoroso Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, p.88.

procurando sempre as relações entre causa e efeito. A perturbação localiza-se no tema, mas não atinge a técnica discursiva, Lúcio vai um pouco mais além e fragmentando seu texto em estados diferentes de consciência como a alucinação, o pesadelo, a rememoração consegue um tom de perturbação em que forma e conteúdo dialogam com mais vigor. A meu ver, “a busca de uma tonalidade de tensão e mistério” - a que aludiu e exemplificou Antonio Candido pela prosa de Otávio de Faria, Cornélio Pena e Lúcio Cardoso -, foi melhor consubstanciada em *Fronteira*, 1935, de Cornélio Pena.

Na correspondência com o próprio Jackson de Figueiredo, quando este ainda escreve o romance em questão, Alceu Amoroso Lima, em 11/06/1928, coloca:

“Teu romance é realmente uma grande coisa. É o itinerário de nossa geração. Qualquer coisa de positivamente alucinante, extra-terrena (*sic*) e ao mesmo tempo infra-humana. Arrancado do fundo de uma alma que não é apenas a sua. E que é também a sua toda ela, numa violência incrível. Não conheço, no gênero, nada de semelhante em nossa literatura. Desde já lhe previno: não vai agradar. Estou certo disso. Todo o mundo vai criticar. Uns acharão confuso. Outros sem ação. Outros sem estilo. Outros romântico de mais. Outros forçado. Outros louco. Não é para o nosso meio. É grande demais para o nosso meio. Mas, se for todo assim, vai ser o primeiro grande romance interior de nossa literatura.”⁴⁴

No que diz respeito à surpresa da inovação e à qualidade de obra divisora de águas, a carta de Amoroso Lima me lembra a carta de Mario de Andrade a Lúcio Cardoso, com a qual trabalharei adiante. Entretanto uma diferença há de ser ressaltada: a carta de Mario exprime um desnorteamento em que subjaz uma espécie de dúvida quanto aos critérios de avaliação crítica, deixando o romance repousar na categoria do indecível e do híbrido, enquanto Amoroso Lima define seu viés de leitura e de valor; logo, sua carta prossegue com o elogio da “ausência de composição”, pois o lirismo, deste modo, aflora constante e livremente. Ainda que anote o “descaso pela expressão”, a ênfase e o elogio recaem não só

⁴⁴ In: FIGUEIREDO, Jackson. *Aevum*. Prefácio de Alceu Amoroso Lima. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, s/d, p. 17-18.

no tema - que trata da crise moral, do drama do pecado, do embate contra a mediocridade e a tranquilidade burguesas, da necessidade premente do divino -, como abrangem e redimensionam o aspecto formal, a “ausência e composição” é positivizada: “Nada composto, nada preparado. A gente lê como se vivesse. [...] Por isso, os romancistas profissionais e os críticos acadêmicos achariam mil coisinhas a dizer. Mas a mim, o que agrada na literatura, são essas obras arrancadas do fundo da vida.”⁴⁵

2.1.2 Clarice Lispector por Lúcio Cardoso

Ao falar de Virginia Woolf, James Joyce, Clarice Lispector e Guimarães Rosa, Lúcio Cardoso mune-se dos mesmos critérios de excelência de Amoroso Lima para menosprezar as inovações formais que caracterizam e particularizam tais autores pela maleabilidade que legaram às suas respectivas línguas. Lúcio Cardoso faz, assim, com que o valor recaia antes sobre a emoção que se expressa e não em como é expressa:

“Não há uma inovação na linguagem de Clarice [...]. Não há, nunca houve Joyce em Clarice, há Virginia Woolf. O espectro do sentimento humano é dissociado nela não em função de sua permanente mutabilidade – o que faz o dia único de Ulisses – mas em relação ao tempo, tema preponderante em *Mrs Dalloway* e *As vagas*. Ao descobrir a mecânica dissociada do tempo, ela não atingiu o dissociamento da mecânica de comunicação humana, que é a língua, como Joyce. Ela não se desespera, do modo terrível como se desespera esse místico do nosso tempo que foi o autor de *Dedalus*. Ela situa apenas a sua emoção. Não cria, nem define: anota. Um Guimarães Rosa, que tão erradamente admiramos, dissocia a língua, mas não inventa a emoção – em sua essência ela é clássica. Sob a sua roupagem inédita e barroca, *Grande sertão: veredas* é um romance válido porque levanta apenas os velhos problema do homem.” (DC, 288)

Os julgamentos e valores literários de Alceu Amoroso Lima, Lúcio Cardoso e Otávio de Faria afinam-se perfeitamente no conservadorismo formal, todos parecem concordar que o grande romancista é aquele que, adotando os valores metafísicos, se põe na

⁴⁵ *Ibidem*, p. 19

busca pela verdade que está em Deus, ou seja, o artista é fundamentalmente um homem de idéias, de emoções, o romance é o lugar da concepção de mundo do romancista, nas palavras de Amoroso Lima: “A vitalidade, o sangue de uma obra não está no gênero e sim na sua substância.”⁴⁶

Logo, o parecer de Antonio Candido sobre Otávio de Faria caracteriza Alceu Amoroso Lima e Lúcio Cardoso e, permito-me a ampliação, também muitos dos autores do “romance social”, em suas concepções sobre obra literária como domínio do tema e não da habilidade técnica: “O que houve mais foi a preocupação de discutir a pertinência dos temas e das atitudes ideológicas, quase ninguém percebendo como uma coisa e outra dependem da elaboração formal.”⁴⁷ Tais valores de excelência situam os três nomes no plano dos julgamentos equivocados e não mais daquelas vozes que, dissonantes e solitárias, traduzem a agudeza e o vigor de determinada idéia.

2.1.3 Léon Bloy por Otávio de Faria e em Lúcio Cardoso

Cássia dos Santos enfatiza a acentuada influência de Otávio de Faria sobre Lúcio Cardoso durante a criação de *A luz no subsolo* e aclopada, inextricavelmente, a esta amizade sua afinidade intelectual: “a condição de católicos”, o que nos anos 30, assinala a estudiosa, não significava pouco. Assim a trajetória de Lúcio

“não pode ser dimensionada senão à luz deste fato. O seu aparecimento como escritor, as atitudes e posturas que adotaria ao longo dos anos, bem como a concepção de sua obra, levam a marca do homem católico que era, com todos os acentos, inclusive políticos, que eram característicos da sua religião naquele momento.”⁴⁸ (grifo meu)

⁴⁶ AMOROSO LIMA, Alceu. *O espírito e o mundo*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1936 p.138.

⁴⁷ CANDIDO, Antonio. A revolução de 30 e a cultura. In: *A educação pela noite e outros ensaios*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1987, p.197.

⁴⁸ SANTOS, Cássia dos. *Polêmica e controvérsia: o itinerário de Lúcio Cardoso de Maleita a O enfeitado*. Campinas, Unicamp, 1997. Dissertação de Mestrado. p. 35.

Como Mario Carelli, Cássia dos Santos sublinha que o terceiro romance de Lúcio Cardoso vem pôr fim às ambigüidades engendradas por *Maleita* e *Salgueiro* e marca a inserção do autor na linha do romance introspectivo. Quando perspectivo as três obras como uma unidade temática e textual, sou impelida a pensar que o rompimento se deve mais a um engajamento assumido pela pessoa do escritor⁴⁹ do que à natureza das obras propriamente ditas.

Se contesto enfaticamente a crítica que categoriza *A luz no subsolo* como obra de ruptura, concordo com ela no que diz respeito à importância decisiva que Lúcio Cardoso emprestou a Otávio de Faria. Influência que perduraria por toda a vida do autor de *Crônica da casa assassinada*.

Em linhas apaixonadas e exaustivas, Otávio de Faria afirma sobre Léon Bloy (1846-1917): “Tudo nele fere o sentido da medida, da regularidade das formas”⁵⁰, a dimensão que confere ao católico francês é ilustrativa desta sentença que constata a desproporcionalidade e o exagero. O entusiasmado autor de *Tragédia burguesa* situa Bloy ao lado de Nietzsche no vigor das idéias, mais precisamente, assim enxerga ele, no sacrifício da vida pela grandeza da idéia e por isso, medindo dores e sofrimentos, coloca-o acima de Pascal, de Kierkegaard, de Dostoiévski. A comparação com este último acentua ainda mais a impertinência dos argumentos valorativos de Otávio: Bloy seria maior que o autor russo na medida em que sua miséria foi maior. Segundo Otávio de Faria, a vida de Dostoiévski convoca a dívida e a pobreza, mas sua morte marca o reconhecimento de um grande homem, ao passo que a vida de Bloy é grandiosa pois aceita e dimensiona catolicamente a

⁴⁹ É ainda Cássia dos Santos quem cita (p. 40-43), exemplificando “o acirramento da rivalidade com os autores nordestinos” a briga entre Lúcio Cardoso e José Lins do Rego à porta da José Olympio; a fonte da pesquisadora é o jornal “O Povo” e o título da reportagem: “Esbofetado o sr. Lins do Rego?”.

⁵⁰ FÁRIA, Otávio de. *Léon Bloy*. Coleção Profetas do Mundo Moderno. Rio de Janeiro: Record, 1968, p.57.

mendicância, o desprezo, a esmola.

Saliento o tão infeliz elogio à resignação, defendido profundamente por Lúcio Cardoso e que tem como exemplares máximos as personagens Genoveva, de *Salgueiro*, e Madalena, de *A luz no subsolo*, enfocada posteriormente. (Madaleine é o nome de uma das filhas de Bloy, a outra se chama, também significativamente, Véronique, nome da personagem feminina de *Le désespéré*, 1886, primeiro romance de Léon Bloy):

“De São Francisco de Assis, mestre tantas vezes invocado, aprendera bem cedo a lição especial : - ‘Filhos muito amados, não tendes vergonha de ir pedir esmola. Ide com mais confiança e alegria do que se oferecêsseis cem por um. Pois pedindo esmola, é o amor de Deus que ofereceis ao dizer: - Dai pelo Amor de Deus.’ Bloy que nunca esquece isso e tendo partido disso para a sua visão grandiosa da pobreza de Jesus e da pobreza de todo verdadeiro cristão [...]”⁵¹ (grifo do autor)

E é redundante dizer que os exageros e os descuidos que caracterizam a obra de Bloy são valorizados por Otávio de Faria como reflexos de uma alma que é capaz das grandes coisas, que escolheu o Absoluto e o Deus vivo.

Já foi mencionada a insistência com que Lúcio Cardoso cita Léon Bloy em seu *Diário completo*. Algumas vigas que elejo como sustentadoras para a interpretação dos romances em questão, principalmente nos de 1935 e 1936, permitem o estabelecimento de uma total cumplicidade entre Léon Bloy e Lúcio Cardoso. Ambos defendem que o Deus vivo é o que sempre castiga, e através do castigo concede a recompensa, é Aquele do impossível e do ilógico, acreditam na fé levada até os liames da loucura e no sofrimento como suprema virtude e passagem única para se chegar a Deus, caminho este que deve ser de perversão para que haja conversão.

Arrisco-me a dizer que após a tomada de consciência da “fonte” do pensamento do autor de *A luz no subsolo*, constata-se a parca originalidade com que Lúcio Cardoso

⁵¹ *Ibidem*, p. 37.

conduz suas reflexões, insuflando-me a considerá-lo mais um difusor do que um leitor criativo das idéias oriundas do catolicismo francês de Léon Blóy.

Le désespéré, romance autobiográfico de Léon Bloy, aborda os temas favoritos dos autores católicos em via direta. Bloy é mais panfletário e teórico do que Lúcio, a abordagem direta do pensamento católico o afasta da peripécia narrativa cardosiana. O narrador de *Le désespéré* faz longas pausas no processo narrativo para teorizações e análises e ainda que a onisciência caracterize o narrador de *A luz no subsolo*, o pensamento católico cardosiano está mais fundido à narrativa, aos meandros psicológicos e às ações das personagens.

Lúcio busca ostensivamente transubstanciar a idéia em discurso literário. A intenção de consubstanciar as idéias católicas ao discurso literário é nítida, e tal nitidez é ao mesmo tempo mérito e problema do romance. Seguindo este raciocínio, vemos que Bloy dramatiza o fato. Por exemplo, a prostituta convertida Véronique num gesto de amor e sacrifício pelo protagonista e seu conversor, Joseph-Marie Caïn Marchenoir, vai a um dentista para apagar o vestígio de beleza e de possível desejo carnal e paga para arrancar todos os seus dentes, enquanto Lúcio dramatiza a cena, como veremos no tópico 3.7.1 do Capítulo 3. Porém não é difícil concluir que ambos atingem o mesmo efeito: através do exagero e da hipertrofia do drama tangenciam a banalização do sofrimento humano.

Pensando mais nos efeitos de clareza do que nos perigos da simplificação, esboço um quadro sintético de correspondências de idéias fundamentais de Léon Bloy⁵² e de Lúcio Cardoso:

⁵² Os trechos foram reunidos a partir da seleção feita por Otávio de Faria em *Léon Bloy* (LB), já citado neste trabalho. Deste modo, as páginas citadas ao lado dos fragmentos são referentes a obra do autor brasileiro.

Léon Bloy	Lúcio Cardoso
-----------	---------------

I. Mundo Natural e Sofrimento

“...pois cá embaixo, não há senão isso de sobrenatural: o SOFRIMENTO. O resto é humano” (LB, 258) (grifo de Bloy)	“como a vida é um contínuo e tremendo aniquilamento! [...]. Que a vida verdadeira está além e muito acima de nós.” (DC, 59)
---	---

II. Pecado

“Aquele que crê que existem pecados que ele é incapaz de cometer, não é cristão.” (LB, 59)	“Sem a noção do pecado, não há fé possível.” (DC, 165)
--	--

III. Despojamento e Martírio

“um cristão completo deve assumir todas as conseqüências do cristianismo, até o despojamento real, a aceitação da pobreza perfeita e da ignomínia, e inclusive, até o martírio” (LB, 229)	“Uma grande vida deve ser aquela que aprendeu a ser despojar melhor, a fim de atingir com perfeição o fim inevitável. Só aprendemos nos despojando, e esta é a grande lição de Jó.” (DC, 25)
---	--

IV. Mistério

“Pode-se viver sem pão, sem vinho, sem teto, sem amor, sem felicidade. Não se pode viver sem Mistério. A natureza humana exige.” (LB, 129)	“Nada que existe é aquilo por si apenas – tudo projeta uma intenção oculta, uma aura que transforma a matéria mais dura.” (DC, 24)
--	--

V. O Artista como Mártir

“Não se muda a natureza das coisas e não se decreta que os poetas felizes sejam sublimes. A Dor é a essência mesma do belo em poesia e a Poesia é um porfirogênito nascido na púrpura do sangue no coração dos poetas. Que esse sangue caia de seus olhos em lágrimas ou corra de seus flancos rasgados, que provenha dos mais recônditos e misteriosos poços de suas almas ou que irrompa das feridas abertas em seus corpos mortais, é sempre o mesmo orvalho fecundante do avaro gênio que os inspira e alimenta sua imortalidade” (LB, 266)	“Não há dúvida, os artistas, os grandes, os únicos que contam para nós, foram também grandes mártires. Essas épocas de lutas são férteis em castigos. 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 isto, são os artistas que vão pagando pelas ausências de que tanto sofremos.” (DC, 134)
--	--

2.1.4 A carta

Vários e distintos podem ser os critérios exegeticos para se penetrar e interpretar o terceiro romance de Lúcio Cardoso. Os raríssimos juízos críticos feitos, até então, ou situam-no na esfera do indecível, e esses são os mesmos que apontam o seu caráter precursor, ou cunham suas análises tomando-o como parte de um todo ao qual se chama: a obra de Lúcio Cardoso. Ao meu estudo, o pronunciamento mais instigante e propulsor é uma carta de Mário de Andrade a Lúcio Cardoso a respeito de *A luz no subsolo*:

“Seu livro é um livro forte. Artisticamente me pareceu ruim. Socialmente me pareceu detestável. Mas compreendi perfeitamente a sua finalidade (no livro) de **repor o espiritual dentro da materialística literatura de romance que estamos fazendo no Brasil agora. (...).** Livro bom, livro ruim: sou incapaz de decidir. Mas é a abertura de uma coisa nova para nós, uma advertência forte, é incontestável. E você, cristalizado nesse caminho que abriu, quando suas intenções forem menos ostensivas e o seu amor dos homens e da vida voltar, dominando a intenção, você, não sei, não sou profeta, acho besta profetizar, parece que estou consolando você dum livro

errado! Quando não tenho elementos meus pra garantir que você errou!...”⁵³ (grifo meu)

Doravante, proponho-me a considerar essa manifestação como um ponto de partida para minhas análises e questionamentos. A carta confirma, permito-me inferir, a cumplicidade entre Lúcio Cardoso e o ideário católico (“repor o espiritual”, “intenções ostensivas”).

Tal “intencionalidade ostensiva” torna a repetição de episódios e reflexões um traço argumentativo excessivo. O tom de manifesto permeia todo o romance, em que as idéias se sobrepõem ao indissociável conteúdo-forma.

Sérgio Buarque de Holanda também sinaliza o problema, em “Tema e técnica”⁵⁴. Sem falar em obras mas somente em autores, situa Clarice Lispector entre aqueles autores que atingem perfeita harmonia entre forma e conteúdo, tomando como contra-exemplo Lúcio Cardoso, que segundo o historiador privilegia o tema com prejuízo da técnica. O juízo pertinente de Sérgio Buarque de Holanda sobre a imperícia técnica de Lúcio Cardoso coincide com o parecer correto de Antonio Candido sobre Otávio de Faria, mencionado neste trabalho.

Entretanto, falar em sobreposição do tema sobre a forma não implica falar no despropósito de um texto destituído de forma dialogando com o conteúdo. Ao longo da análise de *A luz no subsolo*, espero que fique demonstrada a comunicação, ainda que problemática, entre a idéia e a sua expressão.

Se há excesso, também, há lacunas e planos mal resolvidos; devo estar alerta para que a estrutura fragmentária e inconclusa da obra não justifique o que é lacunoso, mal

⁵³ Carta de Mário de Andrade a Lúcio Cardoso, a 20 de agosto de 1936. Documento consultado no Museu de Literatura da Fundação Casa de Rui Barbosa.

⁵⁴ In: *Remate de Males*. Campinas, (9): 177-179, 1989.

composto, ou mesmo descuidado. Homem impaciente e atormentado por uma imaginação que acaba por ficcionalizar a si próprio, Lúcio Cardoso parecia mesmo ter certa resistência à tarefa de burilar, além de uma concepção do Dizer que o distinguirá decisivamente de Clarice Lispector:

“Este (Lúcio não diz o nome do poeta a quem se refere) possui o dom de fabricar sonetos com talento e caprichosa engenharia – e enganaria certamente caso não percebêssemos no terceiro ou quarto, que o mistificador é muito maior do que o poeta, que a marca da fábrica é mais nítida do que o selo da inspiração. Não é a necessidade que dita as rimas, mas o prazer da fatura, a habilidade da composição. Mas todos os grandes poetas são poetas de transe e necessidade. **A habilidade, em arte, é fator mais do que secundário**” (DC, 57).

E ainda, “Tudo se pode dizer, ah, como tudo se pode dizer. As palavras foram feitas para serem ditas e pronunciadas e para traduzir o que o pensamento incessantemente gera.” (DC, 235)

A preocupação com o dito vem antes da preocupação com o Dizer; a palavra como veículo. E, Clarice, artista de transe e inspiração, não fica interdita para ser, em nossas letras, a representante, por excelência, da ânsia do Dizer; a palavra como problema e/ou tema: “Por que escrevo? Antes de tudo porque captei o espírito da língua e assim às vezes a forma é que faz o conteúdo.” (HE, 32)

Minha compreensão do conteúdo de *A luz no subsolo* tem por eixo o encontro de três vozes: a de Pedro, o protagonista, a de Bernardo, eleito seu interlocutor, e a do próprio narrador, que finaliza simbólica e enigmaticamente o romance. Essas três vozes refletem a cisão atormentada do pensamento de Lúcio Cardoso delineada em seu *Diário completo*, que abarca o período entre 1949 e 1962

Acreditando que ao elaborar alguns questionamentos sobre o que veio depois, eu não esteja comprometendo a interpretação do romance de 1936, previamente teço algumas

considerações engendradas fundamentalmente no decorrer da leitura do *Diário completo*, ou provenientes de fontes exteriores à obra.

2.2 A voz do *Diário completo* ou o depois como prolegômeno

Ao presentear Clarice Lispector com o primeiro volume de seu *Diário I*, assim o dedicava: “À Clarice, feminina, que tem o dom de despertar em mim a nostalgia de um deus nunca atingido. O seu de sempre, Lúcio. Rio-XI-60.”⁵⁵ Se o tom da dedicatória é o terno desabafo sobre um deus procurado, no interior da “confissão” realiza-se um atormentado embate entre a necessidade de crença num deus e num mundo de plenitude – “Os bens da Terra, ai de mim, não cumulam minhas ambições, e o que espero é uma sinfonia de paz ouvida não sei onde. Algo me atrai que não está em mim e me impede a identificação com as coisas. [...] Não existo no pleno, e sim no que carece.” (DC, 23) – e a sensação de estar sendo devorado pelo nada – “A morte não é um fato isolado, um mal que nos sucede, tudo morre em todos os instantes, tomba, seca, rui e desaparece sem que nada possa reter esse imenso movimento de extermínio, levado a termo pela mão invisível da sombra. (Disse “sombra” porque este é o termo mais poético para designar essa coisa informe e sem identidade que é o nada.)” (DC, 80-81)

Entre Deus (uso a maiúscula pois para o Lúcio do Diário é inadmissível a idéia de um deus que não seja único) e o Nada, assiste-se ao tormento cardosiano pender para o lado do primeiro. Não que os tormentos de uma existência fundada sobre o nada sejam resolvidos pelos dogmas da fé, Deus é quem se mostra como uma necessidade e a natureza humana como uma impossibilidade sem essa Presença Absoluta e exterior a ela.

⁵⁵ Catálogo da exposição A paixão segundo Clarice Lispector. Rio de Janeiro, Centro Cultural Banco do Brasil, 25 de novembro a 20 de dezembro de 1992.

Acho significativo lembrar que na obra posterior a *A luz no subsolo*, *Mãos vazias*, 1938, não há nenhuma promessa de plenitude, num tom mais conciso que caracterizará todas as suas novelas. A personagem principal, Ida (atento para a escolha do verbo “ir” substantivado), se suicida após uma errância simultânea pela cidade e pelo interior de sua consciência. Errância acompanhada apenas pelo alastramento angustiante da sensação de vanidade da existência, num dos momentos mais intensos da literatura cardosiana:

“Agora Ida estava completamente só. O luar estendia uma poeira gelada sobre as coisas. Algumas faíscas brilhavam, perdidas no chão escuro. Tudo parecia ter-se calado. O vento balançava o cimo das árvores. Mas por quanto tempo gozaria daquela liberdade? Por quanto tempo? [...] Junto da água, deteve-se um minuto, desorientada com o mau cheiro que subia. Nas suas costas sentia o luar como uma punhalada. Começou a penetrar lentamente, sentindo as raízes e os detritos chocarem-se nas suas pernas. A luz da lua varava o pântano, estendia-se até o centro do rio, como o reflexo morto de um incêndio. Então, docemente, Ida deixou-se resvalar, perdeu-se para sempre nas profundezas da noite.”⁵⁶

Atenta à instabilidade da possibilidade de Deus e da possibilidade do Nada, vou traçando o perfil de um religioso confuso, que muito tem a interrogar sobre Deus, o Cristo, o homem, a Igreja. Lúcio insiste em sua repulsa encolerizada por uma religião tranqüilizadora e reclama o Deus das hecatombes, do Antigo Testamento, no lugar de uma Igreja que apazigua seu rebanho. Logo, não é gratuita a tradução que Lúcio fez do Livro de Jó.

Lúcio mostra-se convicto ao questionar André Gide sobre o sofrimento como porta única para se chegar a Deus, banindo de vez a alegria da vida terrena:

“Evidentemente Gide deve sentir que este mundo é muito frágil para justificar a nossa alegria, ou melhor, a sua famosa alegria. De onde vem possivelmente a afirmação de que ‘Deus está por vir – e que ele depende de nós’. Que é por nossos meios que chegaremos a Ele, nenhuma dúvida, mas Gide não aceita o fato paradoxal de que seja por meio do sofrimento. Por outro caminho, a que espécie de

⁵⁶ CARDOSO, Lúcio. *Três histórias de província*. 2.ed. Rio de Janeiro: Bloch, 1969. *Mão vazias*, 1938, p.104-105.

Deus chegaremos?” (DC, 88)

Destarte, a vida terrena para Lúcio é um “contínuo e tremendo aniquilamento” e a vida verdadeira está além e muito acima de nós, e dessas duas concepções a primeira torna-se condição para que se atinja a segunda. Presentificada aqui a realidade aparente do romance de 1936, bem como a concepção de seu protagonista: “acho mesmo que devemos disseminar todos os germes da desagregação, para que se produza uma nova época de terror. É o único modo de reerguermos um Cristo vingativo e terrível, que vimos perdendo desde a Idade Média...” (DC, 95)

Como veremos, Pedro, protagonista de *A luz no subsolo*, não disseminará a destruição em nome do Cristo, afirma não acreditar em Deus e a ele importa o Mal como força que emerge das “mais profundas e secretas regiões do ser” (certamente um autor sob o impacto de leituras freudianas, tal prisma ou possibilidade de releitura do romance não será focado neste trabalho), porém a idéia de Deus é introduzida pela voz de seu interlocutor Bernardo. Este se pronunciará sobre a restauração da Unidade Perdida, quando o narrador permite a luz do dia na narrativa.

A lição de Platão insiste em que “a origem primeira e o fim último da alma se exprime no anelo dramático de se eternizar ou imortalizar-se na religação contemplativa com o ser divino e supradivino”⁵⁷ e é nela que reside a tensão em forma de incerteza e possibilidade tanto da vida de Lúcio Cardoso como de seu terceiro romance.

A Linha platônica como que perpassa todo o romance em suas dicotomias fundamentais: bem e mal, morte e vida, real, verdade e aparência, plenitude e falta, pureza e impureza, contudo a última voz que soa em *A luz no subsolo*, elocubrando sobre a

restauração à Unidade Perdida, acentua tais dicotomias no plano religioso: pecado e salvação, finito e infinito, homem e Deus; a morte transmuta-se em luz verdadeira. Sublinho que a imagem da Linha traçada pela filosofia vem obviamente transfigurada pela singularidade da “concepção de mundo” do Escritor e pela pena do Artista.

Tentarei demonstrar o enclausuramento das personagens pela realidade do subsolo configurada a partir dos elementos pertencentes ao segundo pólo dicotômico: mal, vida, aparência, falta, impureza, pecado, finitude.

Como contraponto o universo clariceano de *A maçã no escuro* marcado pelo movimento em que um pólo não garante sua existência sozinho, existe somente e na relação com o outro. Ao invés do desprezo pela vida terrena existe o desejo de adesão, de participação, a tensão entre a desrealização e a concreção nas contundentes palavras de Clarice: “Não, não é que eu queira o sublime, nem as coisas que foram se tornando as palavras que me fazem dormir tranqüila, mistura de perdão, de caridade vaga, **nós que nos refugiamos no abstrato. O que eu quero é muito mais áspero e mais difícil: quero o terreno.**”⁵⁸ (grifo meu)

No decorrer da análise comparativa, desejo explicitar a profunda diferença entre as poéticas em questão; uma, girando em torno de um universo marcadamente cristão, mesmo que por vezes minado pelo Nada, outra, bastante diversa, como permitem entrever as decisivas palavras de Lucia Helena:

“*A maçã no escuro* inicia o leitor numa espécie de humilde e precioso saber do qual apenas se pode apossar após abdicar da ânsia grandiosa do absoluto. Longe de ser uma obra que reduplique o anúncio cristão da salvação, *A maçã no escuro* nos faz ingressar num batismo novo e profano, talvez única redenção possível: aceitar o limite do precário. [...] Sem repetir o *Gênesis*, nem o triângulo

⁵⁷ SOUZA, Ronaldo de Mello e. A identidade platônica e a diferença nietzscheana *Cerrados*. Revista do Curso de pós-graduação em literatura n. 3, Ano 3. Brasília, UNB, 1994.

⁵⁸ LISPECTOR, Clarice. Mineirinho. *Para não esquecer*. 5.ed. São Paulo: Siciliano, 1992, p. 184-188.

fundador de Adão, Eva e a maçã, mas aludindo-os; sem repetir a história do paraíso perdido, com que no entanto dialoga; e, ainda, sem repetir a angústia de uma culpa definitivamente maculadora da luminosidade plena, a narrativa de Clarice reescreve a criação. Mas esta é uma gênese de gente. Uma gênese de seres rasteiros, capazes de ódios, crimes, animalidade e pequenez, seres perdidos na ânsia de se encontrarem.”⁵⁹

A ânsia torna as personagens de Clarice Lispector possibilidade contínua, implicando também um instaurar revelações terrenas, ou no dito clariceano: Ana vê o cego, Laura imita a rosa, G.H. come a barata, Martim pega, no escuro, uma maçã, sem que ela caia. Essas formas simbólicas de Clarice Lispector significar des-velar através do instante epifânico (aqui, localizo, o que chamei de revelação terrena) a ruptura com a cotidianidade. Longe dos afazeres domésticos, desrespeitando as prescrições médicas, penetrando no quarto da empregada, assassinando a mulher, eis um momento do caminhar, próprio dessas personagens, que prescinde da terceira perna:

“Voltei a ter o que nunca tive: apenas as duas pernas. Sei que somente com duas pernas é que posso caminhar. Mas a ausência inútil da terceira me faz falta e me assusta, era ela que fazia de mim uma coisa encontrável por mim mesma, e sem sequer precisar me procurar. Estou desorganizada porque perdi o que não precisava?” (PSGH, 8)

Porém, não nos adiantemos muito.

⁵⁹ HELENA, Lucia. De gênese e de gente: a luminosidade no escuro. In: LISPECTOR, Clarice. *A maçã no escuro*. 8.ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1992, p.4.

Capítulo 3:

O eu de *A luz no subsolo* e o ser de *A maçã no escuro*

3.1 Uma outra casa assassinada – reminiscência platônica?

No centro de um jardim sombrio, um casarão de paredes envelhecidas, com escadas que rangem aos saltos dos ratos, móveis antigos e empoeirados, uma penumbra impregnada de decadência, exemplar dessas “velhas residências patriarcais que iam se desmantelando em fazendas comidas pelas hipotecas”(LS, 40). Lugar que mantém três moradores fixos: Pedro e Madalena, o casal, e Júlia, a cozinheira, personagem sem nenhum relevo e ação dentro do espaço, traço característico que se torna justificativa para sua permanência nessa inóspita moradia.

Como a casa, o casamento de Pedro e Madalena respira o mesmo ar de ruína⁶⁰. A mulher deseja reformar a sua casa, cortar o bambual que os submerge nas trevas, como aspira ardentemente reatar o laços de amor com o marido, que a ela tudo recusa: o tanto que Madalena busca o contato é o quanto mede a solidão humana; deste modo o autor tematiza a impossibilidade do encontro, a tentativa de troca converte-se no aprisionamento de todos por todos, aprisionamento que não une, mas isola. Hipertrofia-se o confronto eu-outro germinal em *Maleita*.

Além de estar em perfeita consonância com o casamento degradado de Pedro e Madalena, a casa é comparável às almas das personagens. O interior das personagens de *A luz no subsolo* está como que compartimentado em aposentos. O espaço exterior, o jardim sombrio e a casa em ruínas, converte-se em espaço interior, as emoções, numa dinamicidade absoluta. Esses simbólicos cômodos recebem o nome de “regiões secretas do ser”. Destas regiões é que emergem o amor, a ira, a solidão, uma lembrança, uma paixão, estados de espírito que, pela pena cardosiana, levam o homem ao extremo do drama.

⁶⁰ Em *Alegoria da ruína*, citado anteriormente, Enaura Quixabeira faz um percurso pelo termo delineando seus significados na interpretação de *Crônica da casa assassinada*.

Mas a estrutura especular do texto não se esgota quando a casa reflete a decadência da relação do casal, nem tampouco quando, metaforicamente, é deslocada para o íntimo das personagens. A casa aprisiona na proporção em que o “eu” está circunscrito em si mesmo e/ou frente ao outro.

Isolados um do outro, Pedro e Madalena nutrem-se de sentimentos diversos, porém ambos dividem uma atmosfera de irrealidade e mistério, pois, na concepção de mundo de Pedro:

“existe uma realidade que não vive para nós senão de maneira incompleta... Assim como existem outras que não vivem absolutamente: permanecem dentro de uma existência de sombra, acusadas apenas como uma presença que recebe da nossa parte um reconhecimento insignificante e pueril... Assim estão sempre envolvidas em qualquer coisa longínqua, que sentimos sempre mas não tocamos nunca... Estamos envolvidos pelas trevas mais densas – a realidade não é a realidade – premidos num subsolo, nós não a podemos ver senão de modo arbitrário e confuso...” (LS, 373)

Evocando Franz Kafka, Julien Green, Cornélio Pena, Sören Kierkegaard e arrematando ao retornar a Platão, Mario Carelli se dispersa por várias chaves de leitura, aproximações em que a erudição se sobrepõe a uma interpretação articulada. Circunscrevo-me, portanto, à menção da imagem platônica da caverna. Sobre Pedro, afirma Mario Carelli: “Homem culto, leu Platão e sua visão de mundo reatualiza o mito da caverna.”⁶¹ Doravante, ocupo-me com o termo “reatualização”, ou seja, procurarei averiguar até que ponto é legítima a aproximação.

Diríamos, até este momento, que a casa, onde vivem as personagens de *A luz no subsolo*, seria uma repetição da caverna platônica e da condição de acorrentados daqueles que nela vivem. Entretanto, Platão não termina sua narrativa na descrição da caverna, esta introduz o tema da *paideia* ou da formação das almas. Eis aqui o ponto onde poder-se-ia

⁶¹ CARELLI, Mario. *Corcel de fogo: vida e obra de Lúcio Cardoso* (1912-1968). Tradução de Júlio Castañon. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988, p.168.

especular porque Mario Carelli valeu-se do termo “reatualizar”, permitindo-me até mesmo supor que ele deveria cogitar uma reatualização às avessas. Vejamos por quê.

No mito da caverna muitas são as imagens sobre a essência da formação das almas, nas palavras de Ronaldo de Melo e Souza: “A formação ou educação é platonicamente definida como transformação e purificação da corporalidade sensível para se poder contemplar a idealidade inteligível do ser supremo, que é a idéia do bem.”⁶² Lúcio Cardoso, em seu terceiro romance, inverte a idéia de purificação e formação das almas com o fim de contemplar o Sol ou o mundo superior. A idéia de inversão é a própria presença de Pedro, pólo irradiador dos conflitos e sofrimentos, cujo propósito é tornar o homem “abjeto e vil”.

Já Heidegger, à procura do informulado sobre a verdade em Platão, voverá o olhar e enfatizará a perda da essência de *aletheia* (verdade) como re-velação e sua mudança de sentido para adequação:

“[...] Tout est subordonné à l’*ortotese*, à la exactitude du regard. Par cette exactitude, la vue et la connaissance deviennent correctes, de sorte que finalement elles visent directement l’Idée suprême et se fixent dans cette ‘visée’. Ainsi orientée, la perception se conforme à ce qui est. [...] La vérité devient l’*ortotese*, l’exactitude de la perception e du langage.”⁶³

A concepção de verdade, em *A luz no subsolo*, não encontra correspondência com adequação através da *paideia*, e logo poder-se-ia supor que ela se afina ao sentido de revelação. Entretanto e enquanto o termo reúne-se a *phainestai*, *physis* e Ser, a semelhança com a *aletheia* torna-se insustentável, pois no final do romance a verdade é deslocada para além da morte e o termo epifania circunscreve-se à sua conotação de revelação religiosa.

Heidegger, em *Introdução à metafísica*, 1935, através da gramática e etimologia das

⁶² MELO E SOUZA, Ronaldo. A identidade platônica e a diferença nietzscheana. In: *Cerrados*. No 3, Ano 3. Brasília: UNB, 1994, p.10

⁶³ HEIDEGGER, Martin. La doctrine de Platon sur la vérité. In: *Questions II*. Traduit par André Préau. Paris: Gallimard, p.153.

palavras *physis*, *lógos*, *aletheia*, *phainesthai*, desvela as significações originárias gregas e investiga o encobrimento/esquecimento do Ser pela tradição metafísica ocidental iniciada com Platão e Aristóteles. Demasiadamente arriscado seria o intuito de parafrasear o percurso da investigação heideggeriana, ler e reler Heidegger não o simplifica, nem ao menos o torna mais acessível, apenas sugere e instiga a reflexão. Assim é que longe de querer definir os termos da aplicação, considero mais profícuo um recorte pelos significados da sugestão.

Aletheia, des-cobrimento, re-velação, “o velar iluminador enquanto traço essencial do Ser”⁶⁴, não pode ser assim interpretada sem as simultâneas e interdependentes concepções de *physis*, “o soerguer-se originário, em si mesmo, das forças do vigor dominante”⁶⁵, de *phainesthai*, “o aparecer no grande sentido da epifania de um mundo”⁶⁶, e de *lógos* concebido como retensão do que tende a contrapor-se. A sugestão, porém, não se limita ao que é afirmado, ela delinea-se também pelo que é negado. Isto é, Heidegger afasta *aletheia* de adequação, *physis* de modelo de cópia e imitação, *phainesthai* de simples exame curioso e *lógos* de enunciação lógica.

3.2 *Paideia* cardosiana: saber, *paideia* clariceana: não saber

3.2.1 Pedro – memória e destruição

Pedro é filósofo e professor, além de seu espírito indagador e de suas reflexões ao longo da narrativa, tem-se pelos olhos de Madalena uma visão demoníaca deste homem

⁶⁴ HEIDEGGER, Martin. Sobre a essência da verdade. In: *Os pensadores*. Tradução de Enildo Stein. São Paulo: Abril Cultural, 1973.

⁶⁵ HEIDEGGER, Martin. *Introdução à metafísica*. Apresentação e tradução de Emmanuel Carneiro Leão. 3. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.

⁶⁶ *Ibidem*, p.90.

dedicado ao conhecimento: “Nada importa ao homem que precisa saber, ao homem que esmaga suas forças na tranquilidade de um livro.” (LS, 79). A observação se tornaria mais significativa invertida, pois refletiria nitidamente a imagem de Pedro: o homem que esmaga sua tranquilidade nas forças de um livro.

Se Pedro é um homem indagador, um homem de idéias e palavras, ele é sobretudo um conversor de idéias e palavras em acontecimentos e sentimentos relacionados a todos que com ele estão confinados no subsolo. Pedro é um de-formador de almas, sem que com isso queira dizer que ele corrompa o que é inatamente bom. Pedro é o homem ignominioso que ultraja, espalha a vergonha e a humilhação. Sua força destrutiva arrasta “outras forças menores, como a grande vaga submerge inevitavelmente as outras vagas menores”.

Doravante estamos rompidos com o filósofo platônico - já que Pedro se afina com ele somente na medida em que sabe da circunscrição ao mundo das opiniões (*doxa*), estando alerta para não tomar a aparência da coisa pela própria coisa, ou seja, lembrando que o que se vê não é aquilo que é. Constata-se, aqui, uma interessante diferença entre o olhar de Pedro e o olhar de Martim. Retornaremos a este ponto adiante.

No momento inicial do romance, a que o autor denominou “Prólogo”, o leitor encontra Maria, prima e única companhia de Madalena, preparando-se para deixar a casa por não suportar a presença de Pedro. Por motivo idêntico, partirão todos aqueles que vierem a se hospedar na casa: Adélia, mãe de Pedro, que tem por missão envenenar a nora, e Emanuela, substituta de Maria que, grávida de Pedro, foge louca.

No subsolo de Pedro, recordar é não esquecer da condição irreversível de seres humanos incompletos e sofredores, e a partir de então ele toma para si o papel de legítima memória, disseminando ao seu redor a crença num mundo degenerado e enganador, e tais idéias precisam se tornar fixas, indeléveis. Mario Carelli assegura que Pedro leu Platão, se

assim é, posso supor que o homem do subsolo fez da crítica nietzscheana da interdependência entre dor e memória receita para as suas relações interpessoais: “Jamais deixou de haver sangue, martírio e sacrifício, quando o homem sentiu a necessidade de criar em si uma memória; [...] – tudo isso tem origem naquele instinto que divisou na dor o mais poderoso auxiliar da mnemônica.”⁶⁷ Vale enfatizar que Pedro é tanto um sádico como um masoquista, sofre à medida que inflige dor, e vice-versa.

3.2.2 Martim – esquecimento e libertação

Pedro de *A luz no subsolo* é o homem que lembra e arruina, Martim de *A maçã no escuro* é o homem que esquece e cria. Certamente, Nietzsche valoriza o esquecimento como positividade. Para ele, esquecer não é uma mera “*vis inertiae* [força inibidora]”, e sim uma espécie de mantenedor da ordem psíquica, da felicidade, da jovialidade. Privilegiando o esquecimento, Martim é também dono da nobre energia da transformação nietzscheana, sintetizada por Deleuze: “O poder de transformação, o poder dionisiaco, é a primeira definição de atividade.”⁶⁸

O renascer de Martim coincide com a primeira parte de *A maçã no escuro* - “Como se faz um homem” - e implica um rompimento com tudo aquilo que pertence à ordem da norma e da convenção, desde o modo de perceber até o modo de nomear um universo diferentemente vislumbrado, atrelando indissociavelmente perceber, ser e dizer. Motta Pessanha assegura que o ponto nevrálgico de *A maçã no escuro* é o começo. Desintelectualizando-se, Martim quer para si o sentido dos ratos e das vacas, sentidos

⁶⁷ NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da moral: uma polêmica*. Tradução, notas e posfácio de Paulo César Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p.51.

⁶⁸ DELEUZE, Gilles. *Nietzsche e a filosofia*. Tradução de Edmundo Fernandes Dias e Ruth Joffily. Coleção Semeion, 4, Rio de Janeiro: Rio, s/d, p.35.

primitivos que apenas testemunham o que aparece: “O que aquela redução psicológica procura, mesmo, é a ideal condição primitiva de ser puro-olho-que-vê-a vida-aí.”⁶⁹ Porém, o não-saber de Martim, espero demonstrar, é um saber de si mesmo.

Martim pensa ter matado a mulher e põe-se em fuga. A “grande e vigorosa cólera” de Martim confirma que “só a violência e só a violência absoluta, quebrando os limites do mundo redutível a razão, nos pode abrir à continuidade”⁷⁰, isto é, recusar o ser engendrado pelo cotidiano – o “a gente”. Criar uma nova vida é vontade de estar antes da adequação.

Como Lucia Helena (vide tópico 2.2), Olga de Sá inicia sua análise do quarto romance clariceano como releitura do *Gênesis*. *A maçã no escuro* confirma o desejo e procura de Clarice pelo Original – como origem e como aquilo que se dá primeiro –, o lugar de Joana é perto do coração selvagem da vida; o itinerário de Martim inicia-se em “Como se faz um homem”, prossegue no “Nascimento de herói” e consuma-se em “A maçã no escuro”, G.H. perde sua identidade ao olhar o inumano e Rodrigo S.M., “(Na verdade Clarice Lispector)”, escreve nas primeiras linhas de sua última narrativa:

“Tudo no mundo começou com um sim. Uma molécula disse sim a outra molécula e nasceu a vida. Mas antes da pré-história havia a pré-história da pré-história e havia o nunca e havia o sim. Sempre houve. Não sei o que, mas sei que o universo jamais começou. [...] Como começar pelo início, se as coisas acontecem antes de acontecer?” (HE, 25)

para terminá-la com um “Sim”. Anatol Rosenfeld situa esta obsessão pelo começo entre as vanguardas mais requintadas. E essa busca e esse desejo incessantes da origem das narrativas clariceanas tangenciam a noção de “ausência” derridiana. Em *A escritura e a diferença*, o que o filósofo sintetiza sobre o mito poderia ser estendido para a caracterização

⁶⁹ MOTTA PESSANHA, José Américo. Clarice Lispector: o itinerário da paixão. In: *Remate de males*, Campinas: 1989, (9): 181-198.

⁷⁰ BATAILLE, George. *O erotismo*. 3. ed. Tradução de José Bernard da Costa. Lisboa, Antígona, 1988, p.123.

da escritura de Clarice:

“Não há uma unidade ou origem absoluta do mito. O foco ou fonte são sempre sombras inapreensíveis, inatualizáveis e em primeiro lugar inexistentes. [...] O discurso sobre esta estrutura a-cêntrica que é o mito não pode ele próprio ter sujeito e centro absolutos. Deve, para apreender a forma e o movimento do mito, evitar a violência que consistiria em centrar uma linguagem descritiva de uma estrutura a-cêntrica.”⁷¹ (grifo meu)

Assim é, que a linguagem “associativa”, mas não descritiva de Clarice, ao deslocar a origem não fixa, amplia a cadeia de significações e engendra continuamente o movimento e a polissemia.

3.2.3 Recusar o “a gente”

A “paisagem caseira” a que se refere Heidegger, em *Introdução à metafísica*, poderá encontrar alguns equivalentes semânticos na ontologia da facticidade, em *Ser e Tempo*, como “mundaneidade”, “cotidianidade”, o “impessoal”⁷², a “queda”. Adequado ao cotidiano ou em sua “armadura fulgurante”, Martim estava munido de “mapa, conhecimento e bússola”. O ser do cotidiano – o “a gente” – transita no âmbito do transmitido e do transmissível, do organizado e do compreensível, em que:

“O impessoal [o “a gente”] desenvolve sua própria ditadura nesta falta de surpresa e de possibilidade de constatação. Assim nos divertimos e nos entretemos como impessoalmente se faz; lemos, vemos e julgamos sobre a literatura e a arte como impessoalmente se vê e julga; também nos retiramos das ‘grandes multidões’ como impessoalmente se retira; achamos ‘revoltante’ o que impessoalmente se acha revoltante. O impessoal que não é nada determinado mas que todos são, embora não como soma, prescreve o modo de ser da cotidianidade. [...] O impessoal sempre ‘foi’ quem... e, no entanto, pode-se dizer que não foi ‘ninguém’. Na cotidianidade da pre-sença [tradução brasileira para Da-sein], a maioria das coisas é feita por alguém de quem se deve dizer que não é ninguém. **Todo**

⁷¹ DERRIDA, Jacques. A estrutura, o signo e o jogo no discurso das ciências humanas. In: *A escritura e a diferença*. Tradução de Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 1971, 241

⁷² Por sugestão da professora Dra. Jeanne Marie Gagnebin, durante o exame de qualificação, traduzirei o “Das Mann” heideggeriano – mantido no alemão por Benedito Nunes em *Passagem para o poético* e traduzido por Márcia Cavalcante por “o impessoal” –, por o “a gente”.

“mundo é outro e ninguém é si próprio.”⁷³ (grifo meu)

Em *A maçã no escuro*, o “a gente” caracteriza-se como ato de imitar, de enquadrar-se, o que faz com que a verdade cotidiana seja pensada como adequação. No universo, com o qual Martim rompe, os valores estão estabelecidos em dicotomias como bem/mal, verdadeiro/falso etc; logo, existe um esforço de adequar-se a uma imagem ideal, procedimento que lembra a imagem da caverna platônica:

“E com ele, milhões e milhões de homens que copiavam com enorme esforço a idéia que se fazia de um homem, ao lado de milhares e milhares de mulheres que copiavam atentas a idéia que se fazia de mulher e milhares e milhares de pessoas de boa vontade copiavam com esforço sobre-humano a própria cara e a idéia de existir, sem falar na concentração angustiada com que se imitavam atos de bondade ou de maldade - com uma cautela diária em não escorregar para um ato verdadeiro, e portanto incomparável, e portanto inimitável e portanto desconcertante.” (ME, 31)

Quanto ao uso dos termos “esforço” e “angústia” para a possibilidade humana de de-cair no cotidiano e assumir um comportamento mediano e convencional, poder-se-ia acusar um afastamento entre o texto clariceano e a filosofia heideggeriana, que considera o modo de ser da cotidianidade “tentador”, “tranquilizador” e “alienante”. Sim, eles se afastam, porém é preciso precisar este afastamento, visto que ele não se sustenta ao longo da narrativa.

A angústia, flagrada neste fragmento, pode ser entendida como um esforço de adequação a um ideal. A aparência transformada (ou como quer Heidegger “rebaixada”) em cópia. Já a angústia da qual nos fala o investigador do Ser, funda-se na indeterminação, a angústia não pertence ao ser da cotidianidade, sem deixar de nele ser latente. Se penetramos em camadas mais profundas do texto de *A maçã no escuro*, a acepção clariceana coincidirá

⁷³ HEIDEGGER, Martin. *Ser e Tempo*. Parte I. Tradução de Márcia Cavalcante. 5. ed. Petrópolis: Vozes, 1995, p. 179-180-181. Parágrafo: 27.

com a delineada em *Ser e Tempo*, na medida em que angustiar-se é, suspenso sobre o Nada, romper com o familiar. É estar diante de nossa finitude (ser-para-a-morte), é estar diante de um poder-ser na sua possibilidade de ser e não-ser. Não ser a si próprio ou o homem encoberto pelo imitar é, de acordo com Heidegger, uma possibilidade positiva dos que estão lançados essencialmente nas ocupações de mundo, e é também o modo de existir que Martim recusa através de um crime.

Martim assegura à palavra crime⁷⁴ a descristalização de seu conteúdo vernáculo (por descristalizar entende-se o afastamento à que se habitua no cotidiano). Ou seja, ele transgredir a lei porém sem culpa. Cabe sublinhar que se não há culpa num sentido cristão ou jurídico implicando vergonha, expiação, condenabilidade, o crime não deixa de ser reconhecido como proibição, condição para que haja transgressão:

“[...]; quem nos representa é imperdoável. Acontece que por circunstâncias especiais, em duas semanas aquele homem se tornara um duro herói; ele representava a si mesmo a culpa não o atingia mais. ‘Crime’? Não o grande pulo - estas sim pareciam palavras dele, obscuras como o nó de um sonho. Seu crime fora um movimento vital involuntário como o reflexo do joelho à pancada; todo organismo se reunira para a perna, de súbito incoercível, tivesse dado o pontapé. E ele não sentira o horror depois do crime. O que sentira então? A espantada vitória.” (ME, 32-33)

O crime teve como propulsão um “movimento vital involuntário”, o que aponta para a sua necessidade essencial, invalidando qualquer gratuidade –

“Como num princípio que nunca é de fato, mas sempre de direito: essencial e primeiro. Por isso o crime de Martim se justifica. Pois se explica pelo que vem depois. Como um princípio que é razão de si mesmo e do que nele tem princípio: crime-arché. Martim: o homem revoltado nas origens, como em Camus” (grifo do autor)⁷⁵.

Poder-se-ia, também, assinalar neste “movimento vital involuntário” uma

⁷⁴ Crime: “(...)”. 3 Segundo conceito analítico, fato típico, antijurídico e culpável. 4 Qualquer ato que suscita a reação organizada da sociedade. 5 Ato digno de repressão ou castigo. 6 Ato condenável, de consequências funestas ou desagradáveis. In: FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa*. 2. ed. rev. e aumentada. 18ª impressão. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1986.

⁷⁵ MOTTA PESSANHA, José Américo. Clarice Lispector: o itinerário da paixão. In: *Reamate de males*. Campinas, 1989, p.194.

pertinência do Ser que ora se encobre no ser cotidiano, ora se re-vela no desconcerto. Como Édipo, Martim⁷⁶, “passo a passo, tem que pôr a si mesmo descoberto. Afastando-se de toda luz. Fazendo cair sobre si o véu da noite. Ofuscado e encoberto pela cegueira põe-se a abrir todas as portas, a fim de aparecer ao povo como aquele que ele é mesmo.”⁷⁷

A grande cólera de Martim é exercício de vontade. Vontade de desejo. Vontade de liberdade. Vontade de alegria. O “dizer Sim” de Martim não nos aproximaria do *amor fati*⁷⁸ nietzscheano? Chega para Martim o dia tão ansiado por Joana:

“Não, não, nenhum Deus, quero estar só. E um dia virá, sim, um dia virá em mim a capacidade tão vermelha e afirmativa quanto clara e suave, um dia o que eu fizer será cegamente seguramente inconsciente, [...], sobretudo um dia virá em que todo movimento será criação, nascimento, eu rompere todos os nãos que existem dentro de mim, provarei a mim mesma que nada há a temer, [...] porque basta me cumprir e então nada impedirá meu caminho até a morte-sem-medo, de qualquer luta ou descanso me levantarei forte e bela como um cavalo novo.” (PCS, 215-216)

Em *A luz no subsolo*, o crime que Pedro comete ou aquele que ele induz nada têm a ver com a alegria de Martim, há sim uma espécie de sadismo doentio, um medir de forças, uma vontade de propagar a destruição como perpétua negação. Deteriorar o que o circunda é para Pedro afirmação das “mais profundas e secretas regiões do ser”. Os homens do subsolo também têm como morada a escuridão, só que esta nada tem a ver com re-velação, ela é o lugar dos cataclismas interiores, ela representa o mistério impenetrável, jamais uma

⁷⁶ Vale lembrar que a cegueira de Martim é apenas simbólica.

⁷⁷ HEIDEGGER, Martin. *Introdução à metafísica*. Tradução de Emmanuel Carneiro Leão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, p.133.

⁷⁸ Segundo Roberto Machado esta expressão aparece em dois momentos, no quarto livro de *A gaia ciência* e em *Ecce Homo*. No primeiro livro sob a seguinte forma: “*Amor fati*: seja esse de agora em diante o meu amor. Não farei guerra ao feio; não acusarei, nem mesmo os acusadores. *Desviar o olhar*: seja essa minha única negação! Em suma: quero, a partir de agora ser somente adesão.” E no segundo: “nada querer diferente, seja para trás, seja para a frente, seja em toda a eternidade. Não apenas suportar o necessário, menos ainda ocultá-lo - todo idealismo é hipocrisia diante do necessário - mas *amá-lo*” (grifos do Nietzsche) Ou ainda na formulação deleuzeana: “Devemos portanto conceder a maior importância à seguinte conclusão: o par causalidade-finalidade, probabilidade, a oposição e a síntese desses termos são substituídos por Nietzsche pela correlação dionisiaca acaso-necessidade, pelo par dionisiaco acaso-destino. Não uma probabilidade repartida em muitas vezes, mas todo o acaso em uma só vez; não uma combinação final desejada, querida, aspirada, mas a combinação fatal, fatal e amada, o *amor fati*” (grifo do autor) In: DELEUZE, Gilles. *op. cit.* p. 22-23.

criatura do subsolo aparecerá ao povo como aquela que ela é de fato. Cometer um crime para Pedro traduz um desejo diabólico de rebaixamento, vileza e vergonha, mas, de certa maneira, a violência de Pedro é também um desejo de continuidade, porém, como será visto, a continuidade para ele não é possível em vida.

Por um lado, as personagens de *A luz no subsolo* e Martim encontram-se e afinam-se, na medida em que são afastadas da órbita da cotidianidade. Pedro e Martim estão sozinhos; o primeiro encarcerado em seu “eu desesperado” inclinado sobre o mistério supra-sensível, o segundo, como testemunha de seu poder-ser, dessa maçã que, no escuro, brilha, também, sozinha.

Sob o jugo da força do homem do subsolo, Madalena, Maria, Bernardo, Adélia, movem-se numa atmosfera de decomposição. Desse modo, todo mundo é aquilo que a opressão esmagadora de Pedro permite que seja; recusar o “a gente” em *A luz no subsolo* é afirmação da vontade negadora de Pedro, é admitir e disseminar a consciência de uma dor aguda e inevitável. Romper com a cotidianidade para Lúcio Cardoso implica consciência de si pelo desespero e vice-versa, colocar-se diante do bem e do mal, de Deus e do pecado, da vida e da morte, da dor e da alegria, como forças contrárias e não complementares.

3.3 Confronto e encontro

O mundo das aparências passa a ser concebido como uma atmosfera de irrealidade: envolvidas na penumbra da casa e contagiadas pela presença cruel e funesta de Pedro, as personagens movem-se obnubiladas – o que definitivamente afastaria a verdade platônica (que se saiba olhar como necessário) enquanto adequação - seus estados de consciência são sempre turbados, pois nele se amalgamam as sensações, a lembrança, o delírio, o sonho, o pesadelo, a imaginação. Amálgama este absolutamente envolvido pela dor; “vagamente

lúcida”, Maria observa a prima, instantes antes de sua partida:

“Diante daquele sol frio, quase estranho, a angústia aguilhoava o seu peito com maior intensidade – e não poderia exprimir a esquisita irrealidade que as coisas adquiriam ao seu fulgor, o recorte ameaçadoramente fixo da folhagem, os gestos medidos de Madalena, como se ela participasse daquela luz pesada, diferente e com ela as folhas que se submetiam, ainda vergadas pelo sono noturno. Uma a uma, as recordações continuavam a lhe chegar” (LS, 11)

A percepção do outro altera o estado de consciência do eu (a consciência é sempre reativa), o outro é percebido com extrema agudeza, o olhar capta dedos magros e trêmulos, pupilas atormentadas; assim, a lógica do contato é constituída pela lógica da percepção acurada do outro:

“Maria percebeu com espanto que ela chorava. A outra devia ter adivinhado, porque o seu rosto se fechou subitamente e uma surda irritação brilhou nas suas pupilas. Maria sentiu-se constrangida, levemente magoada com o olhar que a hostilizava. Uma pergunta se derramava ansiosamente em seu espírito: não teria ela compreendido que havia sido sem intenção? E ao mesmo tempo repisava dolorosamente para a sua consciência: ‘prima pobre... prima pobre...’

-Você me chamou? - perguntou Madalena do alto da charrete.

Um amargo arrependimento tolhia todo o movimento inicial de Maria – o seu impulso não era prejudicado como antes por sensações díspares oriundas do seu estado interior – pelo contrário, fora um rude golpe que a anulava, restabelecendo de um só jato toda a confusão que parecia ter momentaneamente desaparecido. Desamparada, ela procurava se libertar aflitadamente da sua turbção e na vaga lucidez que permanecera no fundo do seu espírito, avaliava a atitude da prima em relação à intensidade de seu sofrimento[...]” (LS, 13-14)

Perceber, em *A luz no subsolo*, é sempre alterar-se emocionalmente, opinando sobre o outro que é visto e/ou sobre si mesmo. Desta maneira, “perceber”, nos romances compilados, recebe significação diferente, a essa diferença me dedicarei mais tarde.

O conflito toma corpo através de dois âmbitos que não se dissociam: no âmbito do eu frente a si mesmo (mais uma vez remeto-me a Bakhtin: “onde começa a consciência, começa o diálogo”, o que é uma maneira de sugerir o parentesco entre os dois subsolos, o das memórias e o da luz, entre Dostoiévski e Lúcio) e no âmbito do eu frente ao outro.

Em seu recôndito desejo, Maria quer deixar a casa por não suportar a presença de Pedro, mas sobretudo porque pensa que longe da prima haveria a possibilidade de livrar-se do estigma da pobreza e da inferioridade. Diante da imagem fragilizada e ao mesmo tempo incompreensível e hostil da prima do alto da charrete (nota-se que o autor vale-se de um recurso cênico para marcar a superioridade que Maria confere a Madalena), Maria se confunde e parece não conseguir sustentar a vontade de partir sem se culpar, sem a sombra do arrependimento. Mas se ela não sucumbe à culpa e decide partir; ainda assim, a partida não será um momento de libertação e alívio, Maria estará aniquilada pelo sofrimento. Desencontro, conflito, renúncia, aprisionamento constituirão a lógica do contato entre as criaturas do subsolo. Se Madalena renuncia ser a si mesma pelo amor de Pedro, Bernardo se sacrificará pelo amor de Madalena deixando-se subjugar pela força destrutiva de Pedro:

“Cada criatura nasce para ser escrava de alguém – ele se sentira sempre um novo elo dessa cadeia viva de almas que se perseguem na corrida louca de sentimentos desconstruídos e procuras na escuridão. Sem que pudesse saber como, ele se achava a lutar também, a combater com a alma ferida e o corpo enlouquecido pela febre do desejo, cegamente, roendo no silêncio o inenarrável amargor das mais cruéis decepções.” (LS, 126)

3.3.1 Madalena – a interiorização da dor

A crueldade de Pedro sente-se atraída pelo que ele chama de “almas puras”. São elas: Isabel, Madalena e Emanuela, apreciadas pela infantilidade, pela ingenuidade ou mesmo por certa imaterialidade.

Isabel foi companheira de infância de Madalena e é uma obsessão na vida de Pedro, a candura da criança inspirou-lhe um violento desejo de maldade, e tremendo de prazer, ele afoga a menina, que, salva das águas, dias depois morre de pneumonia. Pedro aproximou-se de Madalena pela lembrança da menina que ela evoca.

À Isabel, a morte; à Emanuela, a loucura; à Madalena, o desespero da autodestruição. De acordo com a lógica de Pedro e da narrativa, essas almas puras são forças inferiores às suas destinadas a serem arruinadas no sofrimento e na impotência; segundo seu julgamento elas são como “larvas” que desconhecem a própria força.

Madalena é quem, através de uma desesperada auto-análise, traça seu próprio perfil: alguém cuja alegria (que é sempre dolorosa) é dar sem receber, alguém com enorme capacidade de renúncia e de sacrifício. No Capítulo anterior, foi mencionado o parentesco estreito entre o pensamento de Léon Bloy e o de Lúcio Cardoso, ambos realizam o elogio desmesurado e inúmeras vezes ridículo do sacrifício e da renúncia; assinalo ainda que tanto em *Le désespéré* quanto em *A luz no subsolo*, a renúncia e o martírio se personificam nas figuras femininas; o sofrimento masculino, de Joseph-Marie Caïn Marchenoir e de Pedro, é mais ideológico, mais intelectualizado, mais ativo, o sofrimento feminino, de Véronique e Madalena, é passivo, para, pelo e à mercê dos protagonistas masculinos.

O contato entre o casal de *A luz no subsolo* se realiza predominantemente no silêncio, ou através de meias palavras, subentendidos ou reticências. Madalena encontra-se permanentemente vulnerabilizada pelo amor devotado ao marido recebendo cada golpe de humilhação e de desprezo como uma confirmação de impotência e submissão diante dele, entretanto a dor a que é submetida é proporcional à vontade doentia de permanecer ao lado dele.

Pedro constantemente é acometido pelo desejo de matar a mulher, o assassinato não se consuma. No entanto, Pedro propicia a Madalena uma existência submersa na autodestruição e no masoquismo. E Madalena reconhece apenas que “o amor não se realiza somente no movimento dos corpos, mas também de espírito, de amoldamento, **de negação de si mesmo**. Jamais poderia ser cumprido, na sua plenitude, fora dessa admirável fusão.”

(LS p.140-141) (grifo meu) Ou seja, amar para ela é, doentamente, amputação dos possíveis.

O perfil que Madalena traçou para si mesma é a reação aos gestos de Pedro. A força dele faz com que ela creia que seu destino é um destino maculado pelo sacrifício, pela renúncia de seus desejos. Madalena é aquela que carece, seu Tempo é o instante do que não se realizou. Pedro é a memória viva da realidade do subsolo como castigo. E o que Nietzsche aponta como *efeito* (grifo do próprio filósofo) do castigo corresponde vivamente aos pensamentos e aos gestos de Madalena:

“numa intensificação da prudência, num alargamento da memória, numa vontade de pensar e agir de maneira mais cauta, desconfiada e sigilosa, na percepção de ser demasiado fraco para muitas coisas, numa melhoria da faculdade de julgar a si próprio. O que em geral se consegue com o castigo, em homens e animais, é o acréscimo da prudência, o controle dos desejos[...]”⁷⁹

Repito: Madalena apologiza o sofrimento cristão intensamente perseguido pela pessoa e pela obra de Lúcio Cardoso.

3.3.2 O controle e o pecado

Tanto no primeiro como no segundo romance, a sexualidade é vista pelo prisma da subordinação do homem aos seus instintos. Os corpos nus em *Maleita* precisam ser vestidos pois os homens, repito, devem ser “civilizados-cristianizados”; já no morro do Salgueiro, a sexualidade das personagens está mais distanciada da culpa e do pecado. Enfoco duas cenas eróticas: a primeira onde Arlete perde a virgindade com Geraldo, quando o narrador, talvez por se tratar de dois adolescentes, mas principalmente daquele a quem reservou a salvação, vale-se de recursos poéticos, por mim sublinhados:

⁷⁹ NIETZSCHE, Friedrich. *Op.cit.* p.72

“[...] – Então! – exclama. – Juro como gosto de ti !

E estende a mão sequiosa. A cidade, embaixo, **brilha e as luzes correm, aqui e ali, desamparadas na sombra.**

Arlete retorna para junto dele. **A voz do cantador retine suave** – parece tão perto como se estivesse junto ao mato.

- Vem – e Arlete, erguendo a saia de repente, mostra o sexo.

Geraldo não diz nada. Violentemente, se estende sobre ela, as têmporas latejando.

- Meu amor! – murmura Arlete, enrouquecida.

E se abraça ao namorado. **A flor vermelha está esmagada no chão como uma mancha de sangue. O vento balança a crista do mato.** (*Salgueiro*, 43)

A retórica poetizada para descrever a relação sexual entre Geraldo e Arlete suaviza a sensualidade abrupta, voraz, **dolorosa** pois **aprisionadora**, entre José Gabriel e Rosa, protagonistas da segunda cena enfocada:

“Depois de tudo, ainda era Rosa quem aparecia sempre, com os braços escuros e torneados, os seios nus, a sufocá-lo de beijos. E aquele tormento corria tão à flor do seu corpo, sentia o sangue girar com tal violência,...]. Uma pergunta louca, uma pergunta interrompida como **um grito daquele caos**, riscava-lhe o pensamento: **e os homens sofriam como ele, acaso não conseguiam apaziguar tudo?** (*Salgueiro*, 124)

Desta passagem de *Salgueiro*, já podemos apreender alguns antecedentes da configuração da sexualidade em *A luz no subsolo*. Se em *Salgueiro*, José Gabriel associa o desejo sexual por Rosa ao sofrimento, desejo que mais tarde, indiretamente lhe causa a própria morte, em *A luz no subsolo*, Madalena só recebe de Pedro olhares de repulsa. Repulsa que engendra o espírito de renúncia e de aniquilamento. Enfim, todo prazer, inclusive o erótico, é repudiado. Entretanto, não é apenas pela porta da dor que o sexo entra em *A luz no subsolo*. O sexo, como “enlameamento” e degradação do homem tematizados, por exemplo, nas novelas *O desconhecido* e *O enfeitiçado*, aparece como estupro, ou seja, é uma das maneiras de Pedro disseminar o mal. Esse caráter é ressaltado pelo próprio alvo do estupro: Emanuela, caracterizada, quase estereotipada, por sua puerilidade, por sua ingenuidade, por sua pureza. O nome “Emanuel”, etimologicamente, evoca “Deus está

convosco”.⁸⁰ O destino da personagem evoca o cristianismo maculado pelo mal e pelo pecado.

Em *Crônica da casa assassinada*, narrativa mais bem realizada e mais madura de Lúcio Cardoso, ainda que haja a covardia de não se levar o incesto adiante, a sexualidade, também enfocada no âmbito do pecado e da culpa, ganha um outro tom, em que fica estabelecida uma tensão entre pecado e transgressão; no pecado só cabe a culpa, na transgressão cabem o prazer e a beleza, acompanhemos a lembrança de André de sua noite de amor com Nina:

“[...] – e por mais que eu viva, jamais poderei esquecer a sensação transmitida pela forma de seus seios entre minhas mãos, da garganta macia onde meus lábios passeavam, do perfume quente, adocicado, que se desprendia dela, como de um canteiro de violetas machucadas. Ah, e nem posso dizer que não tremesse e não suasse ante a extensão do meu pecado, pois repetindo mil e mil vezes que afagava e mordida a carne que me concebera, ao mesmo tempo encontrava nisto **um prazer estranho e mortal**, e era **como se debruçasse sobre mim mesmo**, e tendo sido o mais solitário dos seres, agora me desfizesse sobre um enredado de perfume e de nervos que era eu mesmo, minha imagem mais fiel, minha consciência e meu inferno. [...] – e sob meus dedos que se faziam mais duros, e mais precisos nos seus afagos, senti abrir-se aquela flor oculta, e desnudar-se o mistério de sua natureza, exposta e franca, como uma boca que dissesse não o seu nome, mas o nome do seu convite. Subi a mão, voltei a afagar-lhe o talhe, dobrei-a, venci-a ao poder do meu carinho – e afinal como um grito rompeu-se o encanto, e entreabriu-se a fenda escura e vermelha daquele corpo, num riso tão moço e tão vibrátil, que através dele parecia ressoar toda a música existente.” (CCC, 276-277) (grifo meu)

Esses nexos entre transgressão, amor, prazer e morte estabelecidos em *Crônica da casa assassinada* assemelham-se à metáfora erótica central de *A maçã no escuro*, na qual me deterei adiante. Não cabem aqui análises complexas e aprofundadas, visto que nosso romance-escopo é *A luz no subsolo*, em que, como já visto, a sexualidade pertence ao que é da ordem da destruição, da redução, da negação de si, enfim, pertence ao pólo do pecado e da culpa. Minha leitura contrastiva pede um breve esboço da oposição entre o enfocamento da sexualidade em *A luz no subsolo* e o enfoque clariceano que delineia uma outra órbita

⁸⁰ PETRILLO, Regina Pentagna. Comunicação pessoal, 1999.

afastada da culpa e do pecado.

3.3.3 “Paul Valéry teve uma expressão profunda: *o mais profundo é a pele.*”⁸¹

Ou “*a nudez é a palavra final*”...

Joana quer morder estrelas, Martim experimenta com os sentidos dos ratos e das vacas o desfazer de sua “armadura fulgurante”, G.H., escultora, experimenta a barata, o atonal, o gosto do vivo, com os olhos, com a boca, com um suor frio que lhe escorre por todo o corpo. Na radicalização intensa das três primeiras experiências, a narradora de *Água viva*, pintora, escreve “toda inteira”, sentindo “nas mãos o nervo freemente”, estas mesmas mãos que escutam a música apoiadas na eletrola, “e a mão vibra espraçando ondas pelo corpo todo: assim ouço a eletricidade da vibração, substrato último no domínio da realidade, e o mundo treme nas minhas mãos.” (AV,10) Distantes do “extravio dos sentidos” interpretado por Benedito Nunes, as personagens clariceanas experimentam o mundo com o corpo, disseminando pelo texto metáforas e imagens eróticas - em que “a vida é a vida do corpo e o corpo é o corpo da vida”⁸². Esse apelo constante aos sentidos, não só é importante por si mesmo devido a sua insistente recorrência e localização, bem como por estar ligado a signos sustentadores da poética clariceana como morte, epifania, êxtase, criação e arte. Escultura, Pintura, Música, Escrita, as artes são convocadas pois **“às vezes nós mesmos manifestamos o inexpressivo – em arte se faz isso, em amor de corpo também – manifestar o inexpressivo é criar.”** (PSGH, 137)⁸³

⁸¹ Apud.: DELEUZE, Gilles. *A lógica do sentido*. Tradução de Luiz R. S. Fortes. São Paulo: Perspectiva, p.11.

⁸² SOUZA, Ronaldo de Mello. A poética dionisiaca de Clarice Lispector. Texto inédito. p. 9

⁸³ Tópico, aqui ligeiramente modificado, pertencente ao projeto de doutoramento, – *No reino dilacerante da vida: a origem, a descontinuidade e o narrador em Clarice Lispector* - de minha autoria, apresentado ao Departamento de Teoria Literária IEL-UNICAMP, Seleção 1999-2000.

3.3.4 Martim – iminência do poder-ser

Personagens cardosianos e clariceanos encontram-se no momento em que são lançados para fora da cotidianidade. Entretanto o mesmo movimento que os assemelha, os separará pois ainda que os laços clariceanos também sejam vínculos sofridos, os encontros se realizam e permitem que, mesmo por um instante, e obliquamente, o ser se “re-vele”.

Após sua ruptura com o mundo cotidiano das regras e convenções, as primeiras palavras pronunciadas por Martim são um discurso para as pedras. Discurso que acaba por rememorar a vida anterior, quando os fatos elencados mostram o pensar que torna o homem abstrato e eterno, encobrimento do “eterno ser pelo ser eterno”⁸⁴ que domina não só a regularidade de todos os dias como remonta ao pensamento platônico e atordoa o homem cardosiano. Neste rememorar, Martim surpreende-se por estar pensando, e precisa de uma nova cólera, desta vez sentida com o próprio corpo:

“- foi fisicamente que de súbito se rebelou em cólera, agora que enfim aprendera o caminho da cólera. Seus músculos se comprimiam selvagememente contra a imunda consciência que se abria ao redor da unha. Ilógico, lutava primitivamente com o corpo, torcendo-se numa careta de dor e de fome, e com voracidade ele tentou se tornar apenas orgânico.” (ME, 44)

Este trecho sublinha o estado de atividade da personagem clariceana, que luta contra a reatividade da consciência, numa oposição gritante à condição reativa em que vive Madalena. Para Martim, a dor não é uma objeção à vida, muito pelo contrário, ela é desejo de organicidade, de participação, de concretude. Pedro, com exceção para Bernardo, impede a atividade, destinando todos a serem ecos da sua ação destrutiva, descartando a possibilidades de alguém tornar-se aquilo que é; insisto, o perfil de renúncia de Madalena é subjugado ao contato com o marido.

⁸⁴ SOUZA, Ronaldo de Melo e. “A poética dionisiaca de Clarice Lispector”. Texto inédito.

Em *A maçã no escuro*, a oscilação entre o ser cotidiano e a abertura para se tornar aquilo que se é – um poder ser fundado num movimento incessante – acontece não somente no discurso do protagonista. Como veremos, essa oscilação constitui as personagens e suas ações, pois a experiência de Martim torna-se possibilidade do outro também experimentar-se, ou seja, ameaça iminente de abertura para ser o outro que não se é na cotidianidade.

Negando opressões, enclausuramentos ou cavernas, Martim foge do hotel e erra por campos desconhecidos, até se ver no cume de uma montanha de onde avista um sítio. Nele se instala e embrenha no convívio de duas mulheres: Vitória e Ermelinda.

Os três formam um círculo em que Vitória, a dona da fazenda, empenha-se em manter o silêncio, a ordem e a firmeza, sustentando, deste modo, a tentação, a tranquilidade e a alienação pertinentes ao ser do cotidiano. Martim e Ermelinda são uma ameaça de desestabilização, são possibilidade de abertura para o ser a si próprio eclodir.

Ermelinda é sorrateira, obscura e radiosa, traz consigo o medo do escuro, da morte, mas também a esperança, que aqui é iminência de que algo aconteça, o perigo da instabilidade:

“No começo, paralisada pelo modo de ser da outra, Vitória se deixara arrastar pelo que a visitante trouxera para o sítio quase transformando-o. O medo do escuro – aquela escuridão tranqüila que depois da chegada da prima ganhara uma impotência informe. E a alusão disfarçada à morte como se esta fosse um segredo a não ser jamais confessado. E a esperança. O medo, a morte, a esperança.” (ME, 66)

(Esperança: palavra inexistente no léxico do subsolo, até o desfecho, quando Bernardo evoca as palavras de Reintegração da Sagrada Escritura e Pedro morre)

Ermelinda desestabiliza até mesmo em seu modo de falar. As expressões convencionalizadas pela lida diária, como “o frio está rigoroso”, saem de sua boca

deformadas, como “- O calor está rigoroso”, o que obriga Vitória não só a corrigi-la, mas a lembrar a si mesma que existem outros modos de dizer... De ser. Além do que, Ermelinda é sempre iminência de silêncio quebrado, e, como diria o Barthes de *Fragmentos do discurso amoroso*, “a palavra do outro é de uma leve substância química que opera as mais violentas alterações.”

Martim é o estranho. E mesmo que não hesite em cumprir as ordens de Vitória e assim confirmar a identidade que ela pretende, o homem não dissimula sua estranheza e faz com que ela perceba que existe outra maneira de ser, possibilidade que ela se esforça para encobrir.

Neste momento já se pode dizer que no que se refere às relações humanas, Pedro legitima o confronto que visa aniquilar as possibilidades do outro ser aquilo que poderia vir a ser, oferece a possibilidade exclusiva do sofrimento e da amputação. Ênfase: Pedro é redutor, enquanto Martim é amplificador.

Ver Martim sendo a si próprio é a possibilidade e iminência de re-revelação para Vitória que, vendo-se em perigo frente à possibilidade de ser a si própria, resolve denunciar Martim à polícia.

A denúncia representa a queda de Martim no cotidiano:

“ ‘- Desculpe qualquer coisa que eu tenha feito sem querer’. O que imediatamente perturbou Martim é que ele sentiu que não repetira a frase com exatidão. Não, não era assim a frase de que vagamente se lembrava ! – e ele fazia questão de reproduzi-la sem o mínimo erro como se uma simples modificação de sílabas já pudesse alterar o seu velho sentido, e tirar a perfeição da despedida – qualquer transformação no rito torna um homem individual, o que deixa em perigo a construção toda e o trabalho de milhões; [...] Martim passou a entender por que as pessoas imitavam.” (ME, 311)

Benedito Nunes interpreta *A maçã no escuro* através de duas linhas de ação: “a romântica e a mística”. Esta redonda na conversão espiritual, aquela “num conformismo

social de cunho transcendente”. Tanto Benedito Nunes como Berta Waldman e Vilma Arêas concordam na tese de fracasso da busca de Martim; “*Eppur se muove*”⁸⁵ assinala a impossibilidade de constituição de um homem que fuja ao “a gente” frente à sociedade capitalista reificadora, o que colocaria, parcialmente, o romance no eixo da impossibilidade e da contingência que caracteriza *A luz no subsolo*, ou seja, sem evasão. Martim, ao ser preso, afirma que lhe resta **a fome** e **“esse modo instável de pegar no escuro uma maçã – sem que ela caia”** (ME, 321). Essas palavras que nos remetem novamente ao desejo (fome) e à re-velação (a maçã no escuro), creio, reiteram a minha vertente interpretativa: a possibilidade de queda (encobrimento) assegura o movimento do poder-ser, não descartando a possibilidade de oscilação. Está aí a instabilidade (encobrimento, descobrimento) necessária à manifestação do Ser.

Mais uma vez Pedro e Martim se confrontam. O primeiro em seu niilismo negativo como que destrói este poder-ser, lançando as outras personagens ao mais tremendo desespero, enquanto Martim, niilista afirmador, esquece (destrói) para criar, situa-se na linha de um constante devir.

3.4 O tempo: circularidade versus linearidade

Através de duas perspectivas penetraremos no modo de expressão do tempo nos dois romances. Uma é proveniente da vertente interpretativa deste estudo: dos gestos de negar e afirmar é que também posso delinear as nuances que distinguem o tempo nos dois romances. A outra, aliada à primeira, provém do belo e perspicaz ensaio de Gilda de Mello e Souza, leitora atenta ao desejo de Clarice de fazer fulgurar o instante em que “tudo estava

⁸⁵ AREAS, Vilma & WALDMAN, Berta. *Eppur se muove*. In: *Remate de males*. Campinas, 1989.

provavelmente se manifestando para Martim, assim como as flores se abrem e nunca estamos perto para ver. Mas ele estava presente no momento em que acontece o que acontece”. Gilda de Mello e Souza opõe este flagrar do “instante exemplar, aquela ínfima parcela de duração capaz de iluminar com seu sentido revelador toda uma seqüência de atos; mas apreender a olho nu, sem subterfúgios, ‘num vertiginoso relance’” à técnica bastante diversa de “outros criadores que, preocupados também com o momento significativo, dilatam-no, ampliam-no para melhor apreender-lhes o significado.”⁸⁶

Neste grupo inseriríamos Lúcio Cardoso. Basta recuar o olhar para o tópico que se ocupa de Madalena para certificarmos-nos de sua propensão (por vezes demasiadamente repetitiva) a distender e a dramatizar os instantes para que neles se perfaçam os meandros de sua análise psicológica.

3.4.1 Tempo de olhar

O crime cometido é possibilidade de uma nova maneira de perceber, que culminará no ato de pegar no escuro uma maçã sem que ela caia, suprema epifania do romance.

Penso que nas outras narrativas de Clarice, a epifania aproxima-se mais daquilo que poderia ser chamado de clímax narrativo (com exceção de *Água viva*, que não trarei para o âmbito de minha discussão) sem ser tema narrativo. Logo, considero o quarto romance de Clarice, a narrativa do olhar por excelência: “No terreno, através da névoa rasa, viu com curiosidade infantil uma terra suja e seca, endurecida pela madrugada. O homem não antecipou nada: viu o que viu. Como se os olhos não fossem feitos para concluir mas apenas para olhar.” (ME, 76)

⁸⁶ SOUZA, Gilda de Mello e. O vertiginoso relance. In: *Exercícios de leitura*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1980, p.80.

Este modo primário de olhar associa-se a perceber na acepção originária grega que implica, simultaneamente, os sentidos de deixar chegar aquilo que aparece, e de testemunhar, enquanto ato de comparecer ao que aparece.

Reunido à madrugada, com os olhos tornados estranhos e ignorantes (lembro que, na cadeia de significados deslizantes, ignorar é um saber, um conhecer) pela noite, Martim: “teve um sentimento de encontro: pareceu-lhe que no grande silêncio ele estava sendo saudado por um terreno da era terciária, quando o mundo com suas madrugadas nada tinha a ver com uma pessoa; e quando o que uma pessoa poderia fazer era olhar. O que ele fez.” (ME, 76)

Martim ao olhar o que se re-vela fixa “instantes súbitos que trazem em si a própria morte e outros nascem – os instantes de metamorfose e de terrível beleza a sua seqüência e concomitância.” (AV, 13) Obedecendo aos movimentos da *physis* (que é o Ser), este fixar (fixação sem paralisação do movimento de morrer e nascer) não significa estabelecer um tempo presente, um agora, fixar o instante significa surpreendê-lo em sua seqüência (passado, presente e futuro) e concomitância (o movimento que justamente não dissocia passado, presente e futuro). O tempo é delineado como circularidade obediente à oscilação entre velamento e des-velamento.

Fixar o instante, neste sentido, é manter-se no originário, ou seja, originar-se é zelar pelo movimento. E tal se faz em espirais (seqüência e concomitância), como a contagem do tempo para Martim: “É que vivendo ali era como se aquele homem já não contasse mais a vida em dias e nem em anos. Mas em espirais tão largas que ele já não poderia vê-las assim como não via a curvatura da terra.” (ME, 102)

É o tempo linear que se descristaliza.

3.4.2 Tempo que nos enterra

A recuperação da arbitrariedade dos signos, a instabilidade sintática acentuada como uma profusão de “como se” e “como que”, o tempo como devir, todos esses elementos garantem ao texto clariceano um movimento oscilatório permanente e fluido.

O confinamento pela casa e pelo ambiente sombrios, a onipresença opressiva de Pedro, os longos lamentos de Madalena asseguram à narrativa cardosiana uma atmosfera de tédio e de morosidade irrespirável. O tempo do romance é o tempo do sofrimento de Madalena – “Oh! Essa cadeia de fogos sombrios, de anéis dilacerados – passado, presente, futuro – que não se unem senão pelo mesmo gosto doloroso de sofrer!” (LS, 280). Para a esposa de Pedro não há futuro como projeção de mudança, o máximo da expectativa é justamente esperar o retorno do marido à casa ou uma remotíssima mudança em seu comportamento hostil (que fique claro que tal possibilidade tem seu lugar no cômodo destinado às fantasias sempre frustradas) para que ela (sempre reativa) tenha alguma esperança. O passado emerge como um súbito alívio do cômodo dedicado às recordações. Alívio passageiro para um agora massacrante? A recordação acaba por conduzir à crueldade do tempo:

“E com esse perfume reencontrado, ela se embriagava agora com as dores da sua adolescência, as suas humildes alegrias e o coração lhe parecia bater novamente com a mesma doce ansiedade. ‘Nunca nos libertamos do que realmente somos – pensou consigo mesma – Eis que um dia, quando o cansaço chega, nos debruçamos sobre nós mesmos e sentimos que o fundo é o mesmo, que a única coisa diferente é a camada de poeira depositada pelo tempo.’” (LS, 119)

O tempo atormenta e fere sobretudo porque ele é também solidão:

“Percebia que ela, como todo mundo, não era formada senão pela marca que deixam as pessoas passando em nossa vida. Na sua, todos tinham sido arrastados pela voragem do tempo; ficara a memória a viver a sua existência de farrapos, encarcerando-a para sempre ao sentimento de que nada vale senão pela experiência que fica. Tudo o mais é tolice, é vento que passa, sem deixar mais do que

um rastro fugidio.” (LS, 152)

Esta passagem é extremamente significativa, pois ela ressalta a solidão impenetrável dessas personagens: o que fica na memória não é o gosto do chá tomado numa manhã que se torna especial, uma reconciliação mesmo se penosa, uma música amada e compartilhada, fica a atrocidade da partida que se amargou sozinho, a isso Madalena chama viver. Vivência reafirmada ao longo dos dias de Clara, de Áurea, de Diana e de Sílvio, que o narrador de *Dias perdidos* sintetiza:

“De agora em diante seria realmente a noite completa, não simplesmente sonhada ou temida, mas a noite espessa em que os seres desaparecem dentro de nós, símbolo da vida que se esgota, dos dias perdidos e gastos sem que saibamos como, enorme bloco, monstruoso coágulo de sangue que vem abaixo, como o teto de uma casa após um abalo sísmico: acontecimentos que se resolvem em passado.” (DP, 395)

Esta voragem do tempo, iniciada em *Maleita* e em *Salgueiro*, sofrida em *A luz no subsolo*, e tematizada fulcralmente em *Dias perdidos*, 1943, e em *Crônica da casa assassinada*, 1959, enfatiza o sentido da vida, primeiro, como negatividade e degeneração. Vida transfigurada em Noite, que, sem a possibilidade da presença de Deus, não engendrará a Aurora. Despertar, que mesmo afastado da idéia de Deus, está presente em todos os momentos epifânicos da obra de Clarice Lispector. Despertar que não é analisável, não é demonstrável. Despertar vigoroso que apenas, e isso é tudo, se experimenta, se pega no escuro luminoso...

3.5 Epifanias

3.5.1 A morte de Pedro

Pedro reconhece forças semelhantes às suas em Bernardo: “era repudiado em quase

todos os lugares. A sua atuação sobre as pessoas, era de um fermento em trabalho constante de desagregação” (LS, 98) Por esta razão Pedro o elege como seu interlocutor nos diálogos sobre a natureza humana, o subsolo, o Mal, Deus e o Demônio.

O pensador do subsolo, cuja retórica muitas vezes é constituída por narrativas em forma de “fábulas” – “uma história para ser verdadeira não precisa ter acontecido” -, conta a Bernardo sobre um homem que mata uma mulher com o xale usado por ela. Sob o impacto da narrativa e movido por uma confusa sensação de força e fraqueza, Bernardo mata uma prostituta diante da visão de um xale. Ainda com as roupas rasgadas, a cabeça e o rosto envoltos em pano sangrento, e um dos olhos cego, Bernardo procura Pedro, e o diálogo inicia-se justamente com o primeiro confessando o poder que ele sente emanar das palavras do segundo:

“- Sabe? Tenho pensado agora em todas as suas palavras, - inútil esconder mais que elas têm vivido comigo noite e dia, devorando - este é bem o termo - devorando o meu espírito. Muitas vezes eu me atirava no chão e rugia de raiva, mas era em vão e eu continuava a sofrer. Nem sei mais que idéias inflamadas tenho tido... mas ouve: julgo que Deus é o senhor dos nossos olhos e ... acaso não foi ele que nos encerrou nestas trevas?” (LS, 413)

A resposta não é imediata; o diálogo é fragmentado, há digressões sobre a loucura, o desespero, o temor da liberdade. Finalmente, Pedro grita: “- Que diz você? Eu não creio em Deus, *mas creio no demônio...*” (LS, 418) (grifo do autor)

Então, a narrativa sofre um corte; Pedro entra em casa e Madalena lhe dá o vinho envenenado. Agonizando, Pedro sai ao jardim, gritando “Luz, luz, luz!”, e o diálogo como que recomeça sob a iminência da morte. Bernardo põe-se a falar de Deus, do Apocalipse e da Morte como condição para a reintegração à Unidade Perdida: “- Talvez seja isto mesmo – concluiu num sussurro – nós – quem sabe lá se existem muitos pela terra – somos parcela de um outro todo e esperamos um outro dia que não será aquele em que Deus aparecer no

coração dos homens.” (LS, 429)

Quando Bernardo se dá conta de que tem ao seu lado o cadáver de Pedro, pela primeira vez no romance, o dia se abre numa manhã, de fato, luminosa. O final de *A luz no subsolo* é, adequadamente, enigmático. Ou, para não nos esquecermos de Bakhtin sobre Dostoiévski, diríamos inconcluso, pois convoca o sobrenatural, remete-se à eternidade.

Nessa terceira e última parte do romance denominada “Os evadidos”, ocorre uma ligeira transformação no ritmo narrativo. Apesar do pesadume sempre recorrente, a inércia e o tédio perdem força - “Tinha a impressão de que nuvens negras se romperiam de repente e cavalos de fogo se precipitariam sobre a terra inerte. Não era possível que depois de tudo as árvores continuassem florescendo em brotos novos e que os homens fossem sempre os mesmos.” (LS, 377) Cira, irmã de Madalena e esposa de Bernardo, precipita-se em direção à estrada para nunca mais retornar, Madalena sente os laços se romperem e mata o marido, Bernardo legitima a força das palavras de Pedro e enforca uma mulher com um xale, Pedro morre.

Pensando o romance como um todo, percebe-se que a divisão das partes e seus títulos podem ser intercambiáveis; assim, por exemplo, a casa não é somente apresentada no “Prólogo”, como também é vista e revista durante toda a narrativa. A referência teatral que este título sugere se presentifica em todos os gestos das personagens, que falam e se movem como atores num palco. A possibilidade de permuta dos excertos narrativos relaciona-se intimamente com uma das questões fulcrais do livro - o homem e a impossibilidade de verdade na vida terrena -, bem como acaba legitimando e ressaltando a última e verdadeira evasão: a morte.

Explico: “Os laços invisíveis”, título da primeira parte, são problematizados insistentemente. Através do modo como os elos e contatos se fazem e se desfazem é que se

delineia a natureza das personagens. A noite não se torna mais profunda ou mais perturbadora apenas na segunda parte intitulada “Noturno”. Ela é, por excelência, o quando dos acontecimentos. As fugas não acontecem apenas na terceira e última parte do romance, “Os evadidos”. Maria, por exemplo, deixa a casa já no “Prólogo”, sugerindo que para a última parte o autor reservou a única evasão sugerida como a verdadeira: a morte. Já foi dito que a partida de Maria não significa integralmente libertação, pois ela parte fadada ao sofrimento; tampouco o crime de Madalena implica transmutação da sua condição de sofredora: “ “[...] E só quem sofre mais sabe onde existem essas forças – não é no amor que se cumpre nem no amor que se desespera, mas naquele que se cala e não vive senão para aproveitar a própria luz.” (LS, 421)

Bernardo, com os olhos feridos (aqui próximo do que se considerou a propósito de Édipo e Martim: escuro como condição para a revelação), talvez tenha se libertado através da Palavra Sagrada que ele e(a)nuncia.

Se há evasão, e aqui, afinam-se a voz de Bernardo e a do *Diário completo*, Pedro é o único que escaparia da escuridão através da morte:

“A fuga é possível – mas para uma ilha deserta ou um convento. São estes os redutos onde a verdade integral é possível. Que verdade? A do silêncio. Mas enquanto vivemos neste mundo, as garras do hábito são tão fortes, que nos tornamos iguais pelo terror de sermos muito diferentes. Creio que há um instante, no entanto, em que todo o limo habitual se desfaz em nós – instante em que, nus, olhamos sem espanto a nossa essência verdadeira. Aí a mentira é inútil, o mundo abandonado recolhe seus esvaçados atributos. Falo, é claro, do instante de nossa morte.” (DC, 25)

A voz do diário formula o que ficou informulado no romance.

3.5.2 Epifania clariceana: delineando analogias e divergências

A discussão do termo epifania na fortuna crítica clariceana torna-se delicada e

complexa devido ao arcabouço “teórico” utilizado pelos críticos e não é tarefa para este estudo se debruçar sobre as teorias que respaldam a crítica clariceana. Logo, ao descrever as duas abordagens que me são mais significativas e atentas, espero estar delineando para o leitor o alcance de minha dificuldade, mas também o sentido de minha discordância.

Olga de Sá perpassa a obra de James Joyce e a crítica de Umberto Eco sobre o autor de *Ulysses*. Umberto Eco, por sua vez, fundamenta sua análise em São Tomás de Aquino. A partir desta longa trajetória, Olga de Sá considera a epifania um princípio de funcionamento, reconhecendo três tipos de procedimento epifânico:

- “1º) a epifania-visão como revelação presentativa, imediata, provida ou não de desenvolvimento, explicitação, comentário.
- 2º) a epifania crítica como reversão irônica (a antiepifania), dos *Dublinenses*, que a análise de “Os Mortos” nos ajudou a tipificar.
- 3º) a epifania-linguagem (revelada na própria palavra), epifania operativa ao nível da microestética.”⁸⁷

Concordo inteiramente com a crítica no ponto em que elege a epifania como procedimento funcional do texto, porém, o princípio dissociativo utilizado afasta minha abordagem da tipificação de Olga de Sá, porque o olhar não se dissocia do re-velar-se, do “se dar”, do luzir, o olhar (testemunhar) e o dizer estão infalivelmente reunidos pela minha leitura, mesmo que o dizer apresente-se silenciosamente.

Já Benedito Nunes, num universo que mais se aproxima do meu, identifica a concepção de mundo de Clarice Lispector à de Jean-Paul Sartre de *O ser e o nada* e de *A náusea*. Benedito Nunes, preservando a origem etimológica do termo epifania, só o utiliza quando faz a passagem da paixão existencial para a paixão mística, quando ressalta a afinidade do termo epifania com o termo glória. Nesta passagem, precisamente, é que

⁸⁷ SÁ, Olga de. O conceito e o procedimento da epifania. In: *A escritura de Clarice Lispector*. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1993, p.192.

Benedito Nunes localizará o afastamento entre Sartre e Clarice, visto que o absurdo revelado para o primeiro levará a uma ética da liberdade, enquanto o itinerário místico percorrido por G.H. implica uma relação entre o humano e o não-humano.

No entanto, este trabalho move-se em outra órbita, procurando não operar com antinomias em seu caráter estanque. Desta perspectiva, o que se chama de “indizível” encontra sua “dizibilidade” em outra forma de se dizer ou de se experimentar, que só se realiza no movimento da palavra *aletheia* profundamente cúmplice de *phainesthai* e de *lógos*. Dizer concebido como “abertura e expansão é o acontecer da re-velação, que outra coisa não é senão o acontecimento da estranheza.”⁸⁸

3.5.3 O eclodir de Martim

Da recusa de Martim, origem e possibilidade da narrativa, nascerá um homem esvaziado. A primeira aparição do protagonista se reflete num hotel abandonado:

“Sem emoção aqueles quartos vazios repetiam-no (Martim) e repetiam-no até se apagar aonde o homem já não alcançava mais. Até que - quando o relógio pára de bater e só então adverte que batia - Martim percebeu o silêncio e dentro do silêncio a sua própria presença. Agora, através de uma incompreensão muito familiar, o homem começou enfim a ser indistintamente ele mesmo. [...] Então as coisas passaram a se reorganizar a partir dele próprio.” (ME, 14)

A metáfora do relógio suscita que pelo não se percebe o sim ou pela estaticidade constata-se a latência do movimento e vice-versa; acompanhando a lógica da noite que engendra a aurora, inicia-se um jogo de contrários que não se negam, pois a incompreensão é o familiar. Doravante, a Noite é “um elemento em que a vida por se tornar estranha, era reconhecível”, ou seja, o escuro torna-se luminoso. (A latência das coisas é a morada de

⁸⁸ HEIDEGGER, Martin. *Introdução à metafísica*. Apresentação e tradução de Emmanuel Carneiro Leão. 3. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1987, p.188.

Martim). A noite é o lugar da epifania - *phainesthai*, luzir, mostrar-se - e, inextricavelmente, da verdade - *aletheia* - “a luz que ilumina tanto a si como a noite.”⁸⁹

Após a passagem pelo hotel vazio e seu próprio esvaziamento, Martim vai reconquistando a estranheza que lhe constitui, até então, encoberta pela vida diária, pela parolagem (é de dentro do silêncio que nasce Martim) e pela armadura da compreensão:

“O homem é o que há de mais estranho, não só porque conduz o seu ser no meio do estranho, assim entendido, mas por afastar-se e sair dos limites, que constituem, em primeiro lugar e às mais das vezes, a sua paisagem caseira e habitual, por transpor como o que instaura o vigor, as raías do familiar e se aventurar na direção do estranho no sentido do vigor que se impõe.”⁹⁰

Os primeiros índices de estranheza colocam em jogo identidades e certezas: um hotel vazio, um criado, “se criado era” e “numa das alamedas estava parado o Ford há tanto tempo que já fazia parte do grande jardim entrelaçado e do seu silêncio”.

Da inutilidade e da aparência de estaticidade, o carro passa a ser o lugar da mobilidade dos significados⁹¹, ao reconhecê-los, nota-se certa especularidade entre o hóspede - aquele que se caracteriza pelo temporário, pelo transitório, pelo estranho - e o carro. O Ford parado pode ser visto como uma alusão ao arraigamento do homem à cotidianidade; o carro, como “um besouro que fatalmente alcançaria a estrada”, remete à possibilidade humana de transpor e de aventurar-se; carro e escuro, ao mesmo tempo, se põem em movimento, sugerindo o desenraizamento do estável.

“Porque havia um modo de entender que não carecia de explicação. E que vinha do fato final e

⁸⁹ HÖLDERLIN, Friedrich. “Reflexão”. In: *Reflexões. Seguido de Hölderlin, tragédia e modernidade* de Françoise Dastur. Organização de Antônio Abranches. Tradução de Márcia de Sá Cavalcante, Antônio Abranches. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994, p. 25.

⁹⁰ HEIDEGGER, Martin. *Introdução à metafísica*. Apresentação e tradução de Emmanuel Carneiro Leão. 3. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1987, p. 174.

⁹¹ Este jogo de significações aberto num primeiro momento do discurso clariceano foi por mim relido e redimensionado a partir da noção de escritura como jogo, tal como concebe Jacques Derrida em *A farmácia de Platão*.

irredutível de se estar de pé, e de outro homem também ter a possibilidade de ficar de pé - pois com esse mínimo de se estar vivo já se podia tudo. Ninguém teve até hoje mais vantagem que esta. Aliás - pensou Martim sentindo que se excedia ligeiramente mas já sem poder se conter - aliás era tolice não entender. 'Só não entende quem não quer!', pensou ousado. Porque entender é um modo de olhar. Porque entender aliás é uma atitude. Como se agora estendendo a mão no escuro e pegando um maçã, ele reconhecesse nos dedos tão desajeitados pelo amor uma maçã. Martim já não pedia o nome das coisas. Bastava reconhecê-las no escuro. E rejubilar-se desajeitado. E depois? Depois, quando saísse para a claridade, veria as coisas pressentidas com a mão, e veria essa coisa com falso nomes. Sim, mas já as teria reconhecido no escuro como um homem que dormiu com uma mulher" (ME, 284)

É como se o Ser se re-velasse a Martim, a verdade se dá como uma re-velação indireta ("desajeitado"); a claridade, neste trecho, cotidianidade e encobrimento, participa do movimento vital do Ser, ou da maçã no escuro, que nunca são diretamente acessíveis; acesso que só se faz possível no próprio encobrir-se.

A comparação entre a epifania do Ser e o contato erótico é bela e inquietante. Se aproximarmos o que Georges Bataille chama de descontinuidade ao "a gente" heideggeriano, que encobre a angústia do ser-para-a-morte, e o contínuo como espécie de re-velação, enquanto abertura para a morte, poderíamos interpretar a comparação clariceana como um nexos entre êxtase, amor, morte e epifania. Ou seja, para Bataille não há descontinuidade perfeita (e a continuidade perfeita só na morte). A possibilidade de continuidade (bem entendido que alguém da morte, portanto imperfeita), entendo, é introduzida pela sexualidade, "simultaneamente dois seres abrem-se à continuidade"⁹². O ser que passa do estado normal ao desejo erótico conhece em si "a relativa dissolução do ser na ordem descontínua."⁹³ Assim, um homem que dormiu com uma mulher experimenta da desposseção na ação dos órgãos que se gastam no recomeço da fusão, semelhante ao vaivém das vagas que umas nas outras se penetram e se perdem."⁹⁴ Enfim, a possibilidade de re-velação do ser entretecida profundamente ao êxtase erótico. Confirma-se, então, a

⁹² BATAILLE, Georges. *Op.cit.* p. 89.

⁹³ *Ibidem*, p.16.

⁹⁴ *Ibidem*, p.16.

relevância da sexualidade para a poética clariceana, sugerida no tópico 3.3.3 deste trabalho.

Os falsos nomes, evocados no trecho de Clarice citado na página anterior, são um encobrimento, fazem parte da esfera do imitável, por isso recusar o “a gente” implica recusar também a linguagem do “a gente” - a parolagem e o falatório heideggerianos. Há portanto na primeira parte de *A maçã no escuro*: “um não romance. O não-romance, a não-história de ‘como se faz um homem’ no não-tempo. Por isto: porque todo começo de História é sem historicidade. É princípio absoluto, é ‘lei’ intemporal da História.”⁹⁵

Martim apologiza as belas palavras de “A legião estrangeira”: “A agonia de seu nascimento. Até então eu nunca vira a coragem. A coragem de ser o outro que se é, a de nascer do próprio parto, e de largar no chão o corpo antigo.”⁹⁶

3.6 Ser e tecer em Clarice Lispector

Confrontando o homem do saber, Pedro, ao homem do olhar, Martim, penso que a partir do que se caracteriza como “introspecção” é possível estabelecer outras peculiaridades. Logo, a introspecção cardosiana seria todo o esforço de “análise psicológica” que Lúcio Cardoso, através de suas personagens, faz para analisar as relações entre os tempos, as forças motrizes do ódio e do amor, o desencadear da memória, enquanto a introspecção de Clarice Lispector de *A maçã no escuro* assinala a tensão entre o “a gente” e o “ser a si próprio”, que se abre nos instantes de epifania (*phainesthai*):

“Porque aquilo sobre que Clarice discorre, aquilo que Clarice persegue, já não é o insondado abismo da alma humana que o nosso século de angústias e psicanálises elegeu terreno privilegiado de seus mergulhos no desconhecido; onde a própria palavra torna-se inadequada e polissêmica, enche-se de luz e significados diversos, enxerta-se metaforicamente sobre outros troncos de significado. O pólo de Clarice é sempre e só aquela fronteira indefinível da alma (**anima feminina versus animus**)”

⁹⁵ MOTTA PESSANHA, José Américo. *Op. cit.*, p.193.

⁹⁶ LISPECTOR, Clarice. *A legião estrangeira*. In: *A legião estrangeira*. São Paulo: Siciliano, 1992, p. 131.

masculino, como querem os teósofos e os ocultistas), em que vida e morte, Deus e eu, tudo e nada, mas também angústia e prazer, alma e corpo, espírito e carne, tocam-se, fundem-se e são uno, [...]”⁹⁷ (grifo da autora)

Assim, as admiradas palavras de Luciana Stegagno Picchio reforçam a argumentação deste trabalho a respeito do cunho não psicologizante no romance, ao mesmo tempo que evocam a preciosíssima epígrafe de *A maçã no escuro* (citada na página seguinte).

A trajetória do texto e do protagonista não persegue nexos causais, descrições do psiquismo; mais tarde G.H. confessará: “Além do mais a ‘psicologia’ nunca me interessou. O olhar psicológico me impacientava e me impacienta, é um instrumento que só transpassa. Acho que desde a adolescência eu havia saído do estágio do psicológico.” (PSGH, 21) Clarice não persegue nexos causais, os abole, não averigua, pulsa. Logo, nada tem de gratuidade o fato de que antes de ser-maçã o romance fosse *A veia no pulso*...

A partir deste modo de ver, entende-se porque Wilson Martins e Luís Costa Lima apreendem justamente a peculiaridade clariceana de *A maçã no escuro* como “dificuldade com que a sr^a. Clarice Lispector enfrenta os meandros da psicologia individual”⁹⁸ ou como ausência de historicidade e daí “não só a limitação do seu universo, não só a subjetivação da realidade, como as interferências afrontosas à autonomia dos personagens.”⁹⁹ Não compreenderam, como fez Walmir Ayala, que o proferido é “arremate de uma pronúncia essencial, aquela que surdamente flui dos contatos entre a mente que reconhece e o **mundo que se dá**”¹⁰⁰ (grifo meu). Universo que se compreende na e pela linguagem, o que se coaduna com o parecer de Affonso Romano de Sant’Anna: “todos os

⁹⁷ PICCHIO, Luciana Stegagno. Epifania de Clarice. In: *Remate de Males*. Campinas, (9), 1989, p.17.

⁹⁸ MARTINS, Wilson. “Estilo e assunto I”. *O Estado de São Paulo*. 11-11-61. Documento Consultado no Museu de Literatura da Fundação Casa de Rui Barbosa.

⁹⁹ LIMA, Luís Costa, Clarice Lispector. In: Coutinho, Afrânio. *A literatura no Brasil*. 3. ed. rev. e atualizada. Rio de Janeiro: José Olympio, Niterói, CEUFF, 1986. Vol. 5. p.547.

temas do livro decorrem desta postulação central: linguagem como criação.”¹⁰¹

Não interessa a Martim ou ao narrador o que a coisa se tornou, mas a coisa no processo de tornar-se: “oh as pessoas são tão exigentes! comem o pão e têm nojo dos que pegaram na massa crua, e devoram a carne mas não convidam o açougueiro; as pessoas pedem que se lhes esconda o processo.”(ME, 302)

Em determinado momento da narrativa, Martim deseja escrever um livro: contar sua experiência. Mas a folha permanece em branco, plena dessa “palavra ausente que no entanto o sustentava. Que no entanto era ele.” O livro não passa de um plano, talvez porque Martim não tivera, como Clarice o faz, a coragem de deixar no seu livro inexplicado o que é inexplicável. Clarice Lispector investiga a vida enquanto processo, não enquanto resultado. Por isto, alternam-se o fluxo que livra as palavras de seu conteúdo cristalizado e a profusão de clichês, oscilam o ser do cotidiano e o ser que se re-vela; o narrador encobre e re-vela o Ser.

A unidade da narrativa é o próprio Martim “dando forma ao que ele era, a vida se fazendo era difícil como arte se fazendo”; o personagem-criador une-se ao narrador-criador e juntos vêm seus reflexos na epígrafe que a autora escolheu para sintetizá-los, para iluminá-los:

“Criando todas as coisas, ele entrou em tudo. Entrando em todas as coisas, tornou-se o que tem forma e o que é informe; tornou-se o que pode ser definido e o que não pode ser definido; tornou-se o que tem apoio e o que não tem apoio; tornou-se o que é grosseiro e o que é sutil. Tornou-se toda espécie de coisas: por isso os sábios chama-no o real.” Vedas (Upanichade)¹⁰²

¹⁰⁰ AYALA, Waldir. A maçã no escuro V. In: *Folhetim do Jornal do Comércio*, 20-03-62. Documento consultado no Museu de Literatura da Fundação Casa de Rui Barbosa.

¹⁰¹ SANT’ANNA, Afonso Romano de. Clarice Lispector: a linguagem. Fonte desconhecida. 2. 06. 62. Documento consultado no Museu de Literatura da Fundação Casa de Rui Barbosa.

¹⁰² *Apud* LISPECTOR, Clarice. *A maçã no escuro*. 8. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1992, p. 5.

Para criar todas as coisas, Martim teve que recriar a si próprio, recolhido numa unidade e aceitando o conflito múltiplo que ele mesmo se propôs. Na tensão entre encobrir-se e revelar-se reside e se constitui o dizer poético de *A maçã no escuro*.

Destarte, o desabrochar de um homem, o olhar, o re-velar, são inextricáveis da operação discursiva que os engendrou.

3.7 O narrar híbrido de Lúcio Cardoso

Relembremos que até a morte de Pedro, a narrativa de *A luz no subsolo* – destino das personagens, cenas e diálogos – reflete o “Eu” que a projeta.

A casa é um claustro que metaforiza o aprisionamento das personagens pela dor e pela autodestruição. A atmosfera de irreabilidade desdobra-se no estado de obnubilação das personagens, a associação fragmentada das situações, pensamentos e cenas, bem como a intercambialidade dos excertos narrativos, remetem à idéia manifesta por Pedro de vida terrena como engano e aparência.

Assim, conteúdo e forma fazem com que vislumbrando Madalena encontre traços do asceta nietzscheano de *A genealogia da moral – uma polêmica*.

“O asceta trata a vida como um caminho errado, que se *deve* enfim desandar até o ponto onde começa; ou como um erro que se refuta – que se deve refutar com a ação: pois ele *exige* que se vá com ele, e impõe, onde pode, a *sua* valoração da existência. Que significa isso? Um tal monstruoso modo de valorar não se acha inscrito como exceção e curiosidade na história do homem: é um dos fatos mais difundidos e duradouros que existem. Lida de um astro distante, a escrita maiúscula de nossa existência terrestre levaria talvez à conclusão de que a terra é *a estrela ascética* por excelência, um canto de criaturas descontentes, arrogantes e repulsivas, que jamais se livram de um profundo desgosto de si, da terra de toda a vida, e que a si mesmas infligem o máximo de dor possível, por prazer em infligir dor – seu único prazer.”¹⁰³

A narrativa, interpretada como um todo (ou seja, as palavras de Bernardo e o clarear

¹⁰³ NIETZSCHE, Friedrich. *Op. Cit.* p. 106-107

altamente simbólico agem como suplementos – significantes disponíveis que se acrescentam para suprir uma falta – para as idéias de Pedro), é uma atmosfera impregnada pelo ideal ascético: a verdade deslocada para um plano sobrenatural, sofrimentos transformados em oferenda, um espaço onde “não existe conhecer logo existe um Deus”¹⁰⁴.

Considerar o pensamento católico e seu caráter profundamente moralizante urdidura do texto de *A luz no subsolo* implica marcar também diferenças formais entre Lúcio Cardoso e Clarice Lispector. A primeira delas diz respeito à questão fulcral do narrador. O de *A luz no subsolo* é onisciente: analisa, distende e, nas últimas páginas, sugere um significado, moraliza; o de *A maçã no escuro* caracteriza-se pela perda da onisciência: titubeia, vacila, duvida, tensiona, flagra (-se), ironiza. E ironizar constitui mais um contraponto para o pesadume e a seriedade da moral cardosiana. Moral desdobrada em situações e cenas grandiloqüentes, escandalosas, dramáticas, enquanto o dizer clariceano curva-se sobre si mesmo, a palavra que busca e problematiza a própria palavra.

Puxados os fios, ocupemo-nos deles separadamente: do escândalo/folhetim ao narrador.

3.7.1 O escândalo e/ou o folhetim

Lanço mão de um outro estudo comparativo: *Lúcio Cardoso e Julien Green: transgressão e culpa*, 1990, de Teresinha de Almeida Arco e Flexa, e tento não perder de vista a sabedoria do velho Machado para que os tons da colcha de retalho não se desmintam.

Ainda que haja uma dispersão pouco aprofundada de certas marcas como François

¹⁰⁴ NIETZSCHE, Friedrich. *Op. Cit.*, p. 144.

Mauriac, Dostoiévski, Emily Brontë, Edgar Allan Poe e Albert Camus, a pesquisadora, ao se ater a Green e a Lúcio, ocupando-se substancialmente de *A luz no subsolo*, localiza traços importantes para a apreensão interpretativa do meu romance escopo: quadros noturnos das paixões; a ilogicidade e a inquietação metafísica, este segundo aspecto insistentemente ressaltado na comparação com Clarice Lispector; a captação dos objetos do mundo através de um olhar alucinatório, que trato como obnubilação dos estados de consciência; o espaço físico como prisão. Este é um dos fios condutores de minha análise, espaço físico que espelha e/ou metaforiza a idéia recorrente entre os católicos de vida terrena como prisão. A título de exemplo cito Otávio de Faria que escreve *As três novelas da masmorra*, narrativas confessionais em que a prisão subterrânea são os medos e certas situações traumáticas que as personagens buscam, com fracasso, concatenar; a ocorrência de crimes ou pecados secretos, nem sempre desvendados pelo leitor, permanecendo em situação de enigmas.

A partir deste último dado gostaria de apontar uma questão, que, se não resolvida, deve ser delineada e tensionada por minha análise. Ou seja, é necessário que se pense nesta configuração do enigma como uma das possibilidades (e aqui considero Lúcio um precursor das letras nacionais) de transfiguração do pensamento religioso em situação estética. Em *A luz no subsolo*, antes de ser detectado o pensamento cristão como mecanismo profundo do texto, “tem-se” a engrenagem de situações e cenas enigmáticas que enformam, consubstanciando, o espiritualismo católico. Vemos Lúcio mais uma vez no enalço de Bloy que, perseguindo a forma do relato bíblico, relembra que a palavra de Deus vem em enigmas e em parábolas.

O clima de pesadelo e de irrespirabilidade, o homem como um estranho para si mesmo, a dinamicidade absoluta entre exterioridade e interioridade, a fragmentação e

intercambialidade dos excertos narrativos, a busca de um sentido para a vida e o consecutivo adiamento de plenitude terrena, deslocando o sentido da vida para o espírito de renúncia e abnegação, ao mesmo tempo que caracterizam o romance católico de Lúcio Cardoso fazem com que ele enforme tais aspectos dramaticamente, tangenciando o gênero folhetim. Está estabelecido um descompasso, o terceiro romance fica suspenso entre a **lógica do “escândalo”** de matriz dostoiévskiana, tal como concebido por Mikhail Bakhtin – predominantemente no âmbito da intenção -, e o drama folhetinesco, de acordo com determinados traços ressaltados por Marlyse Meyer – predominantemente no âmbito da realização.

Este gênero tal como concebido, exaurido, mas não resolvido por sua complexidade e multifacetamento pela leitura de Marlyse Meyer, perpassa a urdidura de *A luz no subsolo*: a oposição nítida entre o bem e o mal, a vitimização da mulher, a loucura e as tópicas da dívida, do estupro, do envenenamento, as conversas ouvidas às escondidas, os bilhetes perdidos que comportam segredos, a esperança de que criadas ajudem na conquista amorosa. Além das formulações estereotipadas de *A luz no subsolo* em que o excesso e a seriedade insuflam a banalização da dor humana: “profunda piedade invadiu seu coração como uma golfada de sangue”, “mergulhou no desespero da noite anterior, quando chorava horas seguidas na penumbra de seu quarto, esmagada por toda essa engrenagem complexa que arruinava a sua vida”, “o coração sangrava, a dúvida penetrava friamente como um punhal no seu peito”.

Nas linhas que tangem o gênero folhetinesco, as passagens protagonizadas por Madalena seriam as mais exemplares. Seu perfil de renúncia primeiramente a situa no pólo da vítima, ela é o contraponto hiperbólico da força e da crueldade que emanam do marido, configurando o maniqueísmo tão peculiar ao folhetim. Falamos em hipérbole e em

extremos; não tarda e Madalena escapa para o outro pólo envenenando o marido, passando bruscamente da total passividade para a ação criminosa. Conseqüentemente, Pedro passa ao outro extremo e logo é a vítima, iniciando a cena grandiloqüente de sua morte, que fecha a cadeia dos significados do romance em seu impacto moralizante e religioso. Logo, o diálogo entre Pedro e Bernardo indica a chave interpretativa que esclarece o título: a vida terrena como escuridão, engano, prisão, mal, e a vida após a morte como possibilidade única de evasão, como único e verdadeiro Bem possível. Impõe-se aqui a moral cristã disseminada e apologizada ao longo do romance na figura sofredora de Madalena.

Da intenção de transfigurar esteticamente o catolicismo, decorrem a fragmentação dos excertos da narrativa, o estado desesperador das personagens, os cataclismas internos incessantes, a solidão isoladora. Num primeiro momento, tudo isso é dimensionado a partir do perfil do protagonista Pedro, dele emana a atmosfera de sofrimento, angústia, consciência desesperada e niilista que a todos confina. (George Bataille, em *O erotismo*, acusa o cristianismo de ter banido da esfera do sagrado o impuro, quando o domínio do sagrado se circunscreve ao que é da ordem do Deus do Bem. Não seria então, Pedro e todo seu “niilismo negador”, descrito no Capítulo 2, uma forma de Lúcio Cardoso resgatar o impuro ou o Mal como acesso à continuidade?)

A atmosfera de absurdo e angústia pode ser pensada como uma realidade de provação, estar perante Deus é estar em pecado. E pecar para Lúcio Cardoso é afastar-se do bem, é praticar o mal, é enlamear-se no aviltamento, no álcool, no crime, no furto, na mentira, na dívida. Existência vivida por Madalena, Pedro e Bernardo.

É como se Lúcio Cardoso, mimetizando o gesto de Abraão, não poupasse suas personagens do absurdo do sacrifício, que assim o é porque permanece nos limites do inominável, do desconhecido, do mistério da fé. Lúcio volta sua atenção não somente para

a salvação em si, mas sobretudo para o esforço para atingi-la, o que certamente justificaria o final do romance: apenas duas páginas onde se imprime o dogma da salvação.

Ao assegurar que “a fé é uma questão de loucura absoluta”, o autor transforma a casa, palco da ação, num hospício, lugar onde impera o desequilíbrio, o descontrole e o escândalo. Conforme o já dito, as situações vividas por Madalena, Pedro, Bernardo, Emanuela e Adélia podem ser analisadas tanto como folhetinescas, como podem ser inseridas na lógica do escândalo categorizada por Bakhtin, em que “tudo é inesperado, inoportuno e inadmissível no curso comum, **normal** da vida.”¹⁰⁵ (grifo do autor) Cito uma longa e emblemática passagem em que Madalena flagra Adélia envenenando seu vinho:

“Avançou disposta a lutar para se apoderar do envelope que ela conservava nas mãos. Adélia meteu-o no seio e correu para o outro lado – Madalena viu a longa camisa flutuando, os dedos que mal roçavam o chão.

- Mas pelo amor de Deus, pare! - gritou.

A velha voltou-se quase junto à porta. Um grito escapou dos lábios de Madalena: Pedro estava imóvel, encostado ao umbral. Adélia apoiou-se no seu braço e procurou aflitadamente o envelope que escondera. E desta vez, o terror espalhou-se numa onda amarelada pelo seu rosto.

- Roubou! – exclamou com voz surda, ao mesmo tempo que procurava se refugiar atrás do filho. Com um movimento brusco, sem pensar, Madalena atravessou a sala correndo e *ganhou a escada*.

- Espera! Espera! – gritou Pedro – Preciso de lhe falar...

Sua voz tremia de angústia.

Madalena sentiu de repente uma estranha alegria, ao pensar que não se deteria, ainda mesmo... Lembrou-se que as pernas poderiam trai-la... que poderia rolar e cair nas mãos de Adélia... Então fez um supremo esforço e ganhou o corredor escuro. Mas ao ouvir os passos apressados estalando nos degraus da escada, foi sacudida por um acesso de riso. “Tenho a impressão de que estou numa casa de doidos”- pensou.” (LS, 274-275)

Poderia incluir nessa lógica do absurdo o que chamei de obnubilação da consciência, ou seja, as fronteiras imprecisas entre sonho, realidade, pesadelo, delírio, lembrança, imaginação. Bakhtin situa os participantes da ação em Dostoiévski no limiar da vida e da morte, da mentira e da verdade, da razão e da loucura. Em Lúcio Cardoso, a própria narrativa reflete o homem do limiar, obedecendo à ordem da reversibilidade,

¹⁰⁵ BAKHTIN, Mikhail. *Op.cit.* p. 147.

explorada anteriormente.

No plano cristão de Kierkegaard, “é pelo escândalo que principalmente se manifesta a subjetividade, o indivíduo”, “o escândalo eleva o pecado a um grau superior”; evidentemente que o conceito kierkegaardiano de escândalo difere, em parte, do escândalo que Lúcio transfigurou ficcionalmente. Contudo, parece-me que a finalidade é a mesma: através do escândalo e do paradoxo, que é o sustentáculo fundamental da fé, coloca-se o homem perante Deus, numa proximidade que só se perfaz no próprio afastamento. Eis aqui a síntese que, suponho, caracterizaria Pedro aos olhos de seu criador.

Os recursos narrativos utilizados por Lúcio Cardoso na intenção de transubstanciar o pensamento católico em situação e cena não apontam apenas para a resolução folhetinesca permitem-me pensar no que Frederick Karl chama de “fluxo de clausura” – traço de modernidade, conforme será abordado no tópico 3.7.3.

3.7.2 O confisco da alegria

Concebo *A maçã no escuro* como o lugar da realização do movimento oscilatório entre encobrimento e des-cobrimento. Esta narrativa clariceana não fala sobre o oscilar, ela é próprio movimento oscilatório. Movimento tal que se dissemina na alternância entre o banal do cotidiano e o êxtase epifânico, o poético e o clichê, na coerência das personagens, nas suas ações e meditações e no próprio narrar.

Gilda de Mello e Souza muito bem ressaltou, em Clarice Lispector, o apego à minúcia, “o apego sensível na transcrição do real”¹⁰⁶, aspecto que Erich Auerbach considera fulcral para a caracterização do romance moderno chamando-o de o “deslocamento da confiança”, em que “confere-se menos importância aos grandes pontos

¹⁰⁶ MELLO E SOUZA, Gilda. *Op. cit.*, p.79.

cruciais externos e aos grandes golpes do destino.” É possível estabelecer, a partir daí, um contraste decisivo entre o narrar clariceano, que privilegia e epifaniza o instante, e o escândalo nascido da pena de Lúcio Cardoso.

Lúcio encarcera o foco na seriedade, no pesadume, na aporia, na dor. Clarice expande e desestabiliza o foco no movimento, no jogo contínuo entre o absoluto e o relativo, entre a alegria e a tristeza. O tom irônico com que traveste a dor e o absurdo fatais a toda existência talvez seja herança daquele modernismo alegre, criativo, que, nas palavras certeiras e justas de João Luiz Lafetá, foi confiscado pelo sofrimento e pelo excepcional do decênio de 30, Modernismo que inscrevera sua principal lição: literatura é linguagem. Por acreditá-lo altamente elucidador para os procedimentos narrativos de Lúcio e Clarice, cito este longo juízo de Lafetá:

“O pitoresco, o local, o cotidiano, os pequenos incidentes da vida de cada dia recebiam um tratamento verbal surpreendente e as imagens novas, os ritmos inéditos, as expressões inusitadas ganhavam força poética às vezes muito grande. [...]”

O dado da ‘alegria’ é, pois, importante no ideário modernista. [...] **O humor vai aqui além de qualquer inconseqüência, porque penetra fundamente na poética e contribui para a expansão de um estilo desalienador e dessacralizante.**

A recusa desse espírito festivo é uma das primeiras reações dos anos trinta ao Modernismo. [...] A arte volta para o pedestal dos assuntos elevados, o poeta volta a ser visto como (doravante Lafetá cita Otávio de Faria) ‘o grande privilegiado, aquele que uma missão sagrada distingue de todos os outros, aquele enviado de Deus aos homens para lhes contar seus sofrimentos.’”¹⁰⁷ (grifo meu)

3.7.3 Um foco persistente e um narrador exterior

Pela via do desespero enquanto autoconhecimento, Mario Carelli concentra-se em Madalena e afirma: “O romancista quis dar uma densidade particular ao personagem Madalena, expondo a oscilação de sua consciência a partir do ponto de ruptura da sua vida doméstica, constituído pela partida de Maria. Arrebatada, tentará **analisar** o que lhe ocorre, entregando-se a um esforço desesperado de introspecção.” (grifo meu)

¹⁰⁷ LAFETÁ, João Luiz. *Op. cit.*, p. 186.

Já se traçou o perfil psicológico de Madalena e sua intrínseca interdependência do perfil do próprio marido. Falta-nos inquirir a respeito da posição e participação do narrador no processo analítico de Madalena. Recorto a seguinte passagem:

“[...] Ao longe Pedro desaparecia.

*

Desde o momento que a criatura amada desaparece, o difícil é penetrar na ausência que se forma, essa ausência que se faz às vezes, na própria presença da pessoa amada e que envolve tudo numa atmosfera nublada de melancolia e sofrimento. Atmosfera nublada que vai aos poucos se apoderando dessas horas que dias antes tinham palpitado de uma vida tão intensa – hoje, poesia, sonho, tristeza, minutos espessos que se arrastam no vazio, sem que possamos jamais encontrar de novo a mesma vitalidade onde descansávamos os nossos lábios doentes de uma sede insaciável... Horas sem luz, onde nossas mãos tateiam na penumbra, no pobre esforço de deter ainda um pouco de calor e da alegria desaparecida – ah! Como sabem crescer e se tornar pesados esses momentos cheios de lembrança desses laços que se atam e se desatam no silêncio, como se confundissem na memória atribulada, o gosto do passado com a sombra sem perfume do presente...

Rememorava, estendida na cama de solteira, os passeios que tinham feito juntos, procurando ouvir de novo as suas palavras, o seu riso.” (LS, 73)

Subdivido esta passagem em três partes: a primeira, em que Pedro desaparece; a segunda, em que se teoriza sobre a ausência do ser amado e a terceira em que se focaliza Madalena **rememorando**.

No primeiro corte marcado pelo autor por um asterisco, pode-se dizer, à primeira vista, que a narrativa prossegue através da voz do narrador, entretanto o segundo corte e o início de um outro parágrafo com o foco em Madalena que **rememorava** colocam o leitor em dúvida se o trecho intermediário se passa na mente da personagem ou se é puramente interferência do narrador. Muitos serão os momentos em que as duas vozes parecem se confundir - imperícia técnica do autor? Talvez. Mas é inegável que há uma diferença entre a voz da personagem, marcada pela instabilidade e pela dúvida e a voz do narrador, cujo tom é de uma análise posterior à sensação desestabilizadora. Assim, nessa faixa intermediária, entre o amado que desaparece e a amante que recorda, estaria o narrador onisciente que teoriza sobre a ausência. A confusão parece advir da onisciência do narrador

que se faz plena no que tange à Madalena, é como se ele tivesse pleno acesso aos “cômodos interiores” da personagem, daí, quem sabe, a “densidade” que Mario Carelli conferiu-lhe.

Da onisciência total quanto à Madalena à onisciência parcial em relação às outras personagens, pode-se auferir ao narrador de *A luz no subsolo* certa exterioridade, que permite-lhe as teorizações, as indicativas da harmonia entre estados de alma e ambiente. Madalena está tão enclausurada no espaço concreto, sua casa, como está enclausurada no que sente e no que é, uma vez que a casa é o desdobramento do claustro que é o EU. A exterioridade do narrador, a que faço menção, torna-se mais proeminente se contraposta à de *A maçã no escuro* que, mesmo que não tenha a subjetivação própria da narrativa em primeira pessoa, assume ao lado da personagem os riscos de se pretender uma redução psicológica, de uma percepção cujo fim é testemunhar e não instrumentalizar, de se afastar da linguagem habitual para se penetrar ou no silêncio ou numa outra linguagem, no caso, a poética.¹⁰⁸

Ao acompanhar o foco narrativo em primeira pessoa nos romances de Vergílio Ferreira, Maria Lúcia Dal Farra traça uma linha gradual em que a narrativa vai se tornando discurso, isto é, a linguagem em seu máximo de auto-referencialidade. Se caminho com Dal

¹⁰⁸ Erich Auerbach considera fulcral para o processo do romance moderno o que chama de “representação pluripessoal” focalizada em *To the lighthouse*, 1927, de Virginia Woolf: “[...] é que não se trata apenas de um sujeito cujas impressões conscientes são reproduzidas, mas de muitos sujeitos, amiúde cambiantes;”. Um fio se entretela ao outro, pensemos em *Perto do coração selvagem*, mais precisamente ao parecer de Schwarz quando aponta nesta obra: “uma falha grave de perspectiva: nalguns pontos, a visão interior usada para mostrar Joana é usada para mostrar outras personagens, que se tornam então irremediavelmente semelhantes à figura principal; [...]” Procedimento análogo pode ser detectado em *A maçã no escuro*, em que o narrador também está na terceira pessoa. Já Solange R. de Oliveira afasta seu romance escopo desta possível falha estrutural. Considera *A paixão segundo G.H.* um exemplo de polifonia e expõe os recursos utilizados pela Autora para que mesmo no solilóquio seja transmitida a sensação de que a personagem é captada por múltiplas perspectivas. E em *Água viva*, como se dá o solilóquio? Não tarda, e Clarice traz a questão da perspectivização para o próprio espaço ficcional de *A hora da estrela*. Como o lúcido Rodrigo S.M. significará, dará forma ao “ser efetivo”, ao “puro-olho-que-vê-a-vida-aí”? Fio puxado, problema sugerido. O momento não autoriza o aprofundamento e a pormenorização analíticos, posso dizer apenas que tal questão será considerada amplamente no desenvolvimento de um ensaio posterior, cuja investigação não pretende apenas legitimar ou negar uma falha que se converte em tema, mas sobretudo averiguar o que ela propõe de específico, ou seja, como se configura, se articula, implica, ecoa, na técnica discursiva clariceana.

Farra quando afirma a falência das dicotomias narrador-personagem e discurso-narrativa, e, assim, o verbo se confessa verbo, separo-me dela quando atribui à confissão da onisciência do narrador o motivo desta falência e deste verbo confesso. Nesta separação, recorro às considerações de Anatol Rosenfeld sobre a romancista Nathalie Sarraute por considerá-las pertinentes à minha proposta: “Nos seus próprios romances, vai tecnicamente muito além de Proust. Já não existe um Eu narrador fixo face a um Eu narrado em transformação; **o próprio Eu narrador se transforma constantemente, [...]**”¹⁰⁹ (grifo meu)

Inspirado na realidade do subsolo, Lúcio Cardoso traça os moldes estruturais do romance, seu leitor perde-se no caos da narrativa, as personagens e as situações oscilam nos umbrais da incerteza, do vago, dificultando a distinção dos contornos que separam real e imaginado, razão e loucura. Entretanto, o narrador revela sua onisciência nas longas análises psicológicas; a palavra não é o problema, permanece como veículo para o tema. Mesmo problemático em sua representação, nem sempre pluripessoal, o narrador clariceano atende aos apelos do romance moderno, abandonando a onisciência do narrador, convertendo o narrado em discurso, o tema em palavra. Se volver o foco, e buscar outras características de modernidade, não em Rosenfeld ou em Auerbach, mas em Frederick Karl, posso apontar o que há de moderno em *A luz no subsolo*, quem sabe justificando o espanto do leitor Mário de Andrade que, em sua breve carta, nos dá a medida da irregularidade e da estranheza provocadas pela romance.

Relembrando, mais uma vez, a intercambialidade dos excertos narrativos e o modo como Lúcio Cardoso define em situações e em cenas, o isolamento, as lembranças, as alucinações, e a loucura de suas personagens, tangencio o fio condutor do ensaio de

¹⁰⁹ ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: *Texto e contexto I*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1996, p.93.

Frederick Karl “Fluxo de consciência e clausura: infinidade e labirinto”, em que o crítico apresenta a seguinte perspectiva para fluxo de consciência:

“(…), acho-o revelador **não apenas como palavras, mas como situação e cena**. O fluxo, que se localiza em alguma forma intermediária da consciência, entre pessoa consciente, e, em última análise, um pré-consciente ou inconsciente verbalmente inatingível, pode ser definido, quanto à situação, no que chamarei de **clausura**.”¹¹⁰ (grifo do autor)

Em *A luz no subsolo*, as personagens se refletem na casa, que se reflete na noite, que se reflete nas personagens, cujo interior se reflete em toda a narrativa, num ciclo contínuo que o crítico sintetiza com excelência:

“Cada detalhe daquela vida individual deve, de alguma forma, encontrar a escala no mundo exterior, ou, ao contrário, aquele mundo exterior deve encontrar uma escala comparável no mundo interior. A cena deve igualar a linguagem; o acontecimento externo deve igualar o espírito que o projeta.”¹¹¹

O percurso delineado teve como intenção primeira puxar o fio à meada para distinguir no próprio entrelaçamento duas tessituras, duas urdiduras: a introspecção de Lúcio perpassando seus três primeiros textos e a introspecção de Clarice em seu texto mais emaranhado: *A maçã no escuro*.

Em *A luz no subsolo*, o homem em face do pecado e da morte é a problemática central, enquanto em *A maçã no escuro* concomitantemente e intrincada à problemática do herói está o impasse do narrar: o Ser de Martim atrelado ao Ser do fazer literário. Com Martim renasce uma outra linguagem, a que não sabe dizer, a que diz numa profusão de analogias, do ser que se abre ao desconhecido, ao estranho e mesmo à linguagem dos clichês, legítimos representantes do ser encoberto pelo “a gente”.

¹¹⁰ KARL, Frederick. *O moderno e o modernismo*. Tradução de Henrique Mesquita. Rio de Janeiro: Imago: 1988, p.329

¹¹¹ Ibidem, p.350.

Ler *A maçã no escuro* não é efetivar uma leitura **sobre** o movimento do ser que se abre à re-velação, mas sim testemunhar (co-participando ao lado de Martim e do narrador) o movimento instável de, no escuro, pegar uma maçã como movimento da narrativa que, lembrando as palavras de Lúcio sobre Clarice, “esburaca o túnel e dá-nos a coisa no domínio do secreto e da surpresa”, que é a maneira de perceber a coisa re-velada sem analisá-la, sem justificá-la; em sua origem e segredo: a própria maçã no escuro.

Ler *A luz no subsolo* é estar preso num escuro labirinto construído de palavras, embora elas não estejam nem no seu centro, nem na sua saída. Nem são por elas que agonizamos entre os corredores. Erramos entre as paredes de um Eu Desesperado em face da possibilidade de Deus; Eu-Labirinto cujo centro ansiado chama-se luz, morte.

Repousa, intranquilamente, na indagação do diário de André (primeiro parágrafo de *Crônica da casa assassinada*), a indagação do autor, a presença integral da problemática do terceiro romance de Lúcio Cardoso:

“[...] Que é, meu Deus, o para sempre – o eco duro e pomposo dessa expressão ecoando através dos despovoados corredores da alma -, o para sempre que na verdade nada significa, e nem mesmo é um átimo visível no instante que o supomos, e no entanto é o nosso único bem, porque a única coisa definitiva no parco vocabulário de nossas possibilidades terrenas...” (CCA, 9)

Conclusão

O tapete

“Meu enleio vem de que um tapete é feito de tantos fios que não posso me resignar a seguir um fio só; meu enredamento vem de que uma história é feita de muitas histórias. E nem todas posso contar – [...]” A tecelã prefere o tapete em seu reverso, flagrando a trama dos fios, o contraste das cores.

Olhar longamente *A luz no subsolo*, enquanto narrativa que articula ideologia e material lingüístico, é enxergar seu multifacetamento: entre a proposta de inovação (inclui-se aqui a categorização de fluxo de clausura) e o conservadorismo, entre o “escândalo” e o folhetim, entre “a destruição e deformação da realidade empírica”¹¹², ou seja, o mau gosto como protesto e o *kitsch*¹¹³. Defino o termo de acordo com Anatol Rosenfeld quanto ao “sentimentalismo”, a “falta de economia no pormenor lingüístico”, a simplificação grosseira das “situações humanas, reduzindo-as às possibilidades extremas”, o aspecto “caricato”, a termatização dos “valores consagrados (amor, sentimentos sociais, religião, nacionalismo, moral)”. A carta de Mario de Andrade é o melhor documento para a configuração da tensão. A intencionalidade ostensiva apontada pelo autor de *Macunaíma* caracteriza amplamente um texto que deixa muito a desejar na sua tentativa de consubstanciação entre forma e conteúdo, tangenciando o gênero folhetinesco e levando-nos a cogitar o seu enquadramento no *kitsch*. No entanto, é o mesmo texto que atordoa o leitor pouco ingênuo chamado Mario de Andrade, afastando o caráter apaziguador do *kitsch* como arte da “amena facilidade”, da “indolência” e do “entorpecimento”.

A proposta de inovação vem paradoxalmente fundida ao conservadorismo do

¹¹² ROSENFELD, Anatol. “O teatro agressivo”. *Op. cit.*, p.47.

¹¹³ O termo é concebido e utilizado a partir de “No Reino da Pseudo-arte” e “*Kitsch*: Pró e contra”, ambos de Anatol Rosenfeld, o próprio crítico definindo o fenômeno como “esquivo, de difícil conceituação”, o que me leva a sugeri-lo e não aprofundá-lo, visto que a pormenorização analítica me obrigaria digressões não previstas para esta dissertação de mestrado.

pensamento católico. João Luiz Lafetá ressalta o engajamento peculiar à década de 30. A renovação ou o firmamento da introspecção veio artística e tecnicamente claudicante. No entanto e isso não é pouco para uma cultura periférica houve um projeto literário, o que discernia o grupo católico ou o grupo nordestino de vozes solitárias como a de Machado de Assis, grande marco da universalidade introspectiva da literatura brasileira. A consciência da inserção num projeto e as linhas genéricas formadoras da história literária brasileira parecem sintetizadas num dos trechos do *Diário completo*:

“Idéia 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 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 Azevedo, até os escritores regionais de hoje. Neste último caso, penso particularmente em Jorge Amado.” (DC, 65)

Em *Maleita*, as temáticas circulam tanto pelo âmbito da problemática social, quanto pelo âmbito das grandes obsessões do autor: a cristianização, a destruição, o confronto eu – outro, o pecado e a morte. Já *Salgueiro* metaforiza no morro a realidade terrena como infernal, a cidade como lugar do Deus e da redenção pessoal. *A luz no subsolo* é hipertrofia do embate entre as dicotomias metafísicas: bem e mal, verdade e aparência, divino e terrestre, o sofrimento eleito como a mais profunda e constitutiva condição humana. A vida vista como perpétua aniquilação para que enfim na morte se encontre a vida verdadeira. Assim, a comparação com Clarice vai encontrando seus sustentáculos contrastivos.

A destruição e a violência são perspectivadas na obra clariceana de maneira semelhante a Nietzsche, como força criadora, como vigor, como entrega e participação: o *amor fati* ou o *reino dilacerante da vida*. Em seu texto abstrato, paradoxalmente, Clarice deseja a objetividade pois, e aqui valho-me da perspectivação brechtiana para o mal, a

opção metafísica e intemporal isenta-nos da historicidade e da remediação:

Ao contrário de um natural apodrecimento – que seria obscuramente aceitável por um ser orgânico perecível –, sua alma se tornara abstrata, e seu pensamento era abstrato: ele poderia pensar o que quisesse, e nada aconteceria. Era a imaculabilidade. Havia uma certa perversão em se tornar eterno. Seu corpo era abstrato. [...] – na saída do cinema, ao doce vento, havia um homem em pé pedindo esmola, então dava-se a esmola abstrata sem olhar o homem que tem o nome perpétuo de mendigo. Depois ia-se dormir em camas abstratas que se sustentavam no aéreo por quatro pés, amava-se com alguma concentração; e dormia-se como uma unha que cresceu demais. Nós éramos eternos e gigantes. Eu, por exemplo, tinha um vizinho enorme. Tudo correndo tão bem! Cada vez mais purificado.” (ME, 42-43)

A urdidura do terceiro romance de Lúcio Cardoso - o espiritualismo católico – e a consecutiva comparação com a “escritura” de Clarice Lispector insuflam a tangenciar, aceitando limitações e recortes, a história do pensamento metafísico: seu fundador, Platão, e seus leitores, Nietzsche, Heidegger, Derrida; a filosofia sugerindo, instigando perspectivas. Esses pensadores encontram-se em consonância com Clarice principalmente quando indagam o ser do discurso literário, quando questionam a explosão das potências da linguagem, tensionando a obliquidade da linguagem e a descontinuidade do ser. E é também o redimensionamento católico da metafísica outro pilar para a comparação com Clarice, que em sua obra privilegia o movimento, prefere “o eterno ser ao ser eterno”. Não transformar a realidade em mera aparência engendra uma atitude menos contemplativa e mais interessada.

O contraponto formal que distingue a introspecção cardosiana da introspecção clariceana sustenta-se pelo narrador, o do primeiro onisciente, o da segunda entregue ao fluxo da personagem, entregue à sua trajetória de incerteza, longe de conclusões analíticas e moralizantes. Logo, e também, no modo de leitura psicológica podemos discernir a introspecção cardosiana da clariceana: a primeira tende a justificar e a explicar *a posteriori* e através da onisciência do foco narrativo nossas pulsações e desejos mais profundos e

vitais, a segunda assume a instabilidade e o movimento e tensiona o deslizar da cadeia de significantes, sem se deter em motivos e justificativas. Assim é que o crime de Martim é apenas ressignificado – o “grande pulo”, a “espantada vitória” – longe das elucidações e motivações psicológicas, pois “Até que um dia, então, um homem se concretiza na grande cólera. [...] Até que um dia um homem saía para o mundo ‘para ver se é verdade’. Antes de morrer, um homem precisa saber se é verdade. Um dia enfim um homem tem que sair em busca do lugar comum de um homem. Então um dia um homem freta o seu navio. E, de madrugada, parte.” (ME, 43)

Synopsis

Mon mémoire contient une lecture du troisième roman de Lúcio Cardoso (1912-1968), *A luz no subsolo*, 1936. Tout d'abord, il est question de comprendre par quelles raisons la critique, en face de *Maleita*, 1934, et de *Salgueiro*, 1935, ses deux premiers romans, les a placés parmi les manifestations du régionalisme brésilien des années 1930. En même temps, je tâche de les mettre en rapport étroit avec *A luz no subsolo*, en dégagant certains de leurs éléments et préoccupations communs, à savoir, l'atmosphère de dégénérescence, l'obsession de la mort, la confrontation entre le moi et l'autre, l'isolement. Tous ces traits caractéristiques, présents et constants dans les trois premières œuvres, sans distinction, et qui pourraient être attribués à un roman de type introspectif, ne justifient nullement le rôle de rupture qu'en général est assigné au troisième roman de Lúcio Cardoso.

Le parallèle, d'autre part, avec une œuvre brésilienne plus tardive, *A maçã no escuro*, 1961, de Clarice Lispector, permet de mieux dégager les différentes possibilités d'observation de la conscience individuelle, ou mieux, les divers sens de l'introspection romanesque chez ces deux écrivains.

L'introspection dans l'œuvre de Lúcio Cardoso, dans ce qu'elle possède de popre, peut être mise en rapport avec le mouvement catholique des années 1930: le face à face avec le péché, l'éloge de la souffrance, l'ajournement en profit de la vie éternelle des possibilités humaines et de la volonté, l'ici-bas considéré comme appartenant au domaine du faux et de l'apparence, la langue littéraire dépourvue de traitement stylistique plus approfondi, le sujet haussé au premier plan. Le narrateur dans l'œuvre de Lúcio Cardoso, en conséquence, est pourvu d'omniscience; c'est lui qui analyse, conclut, éclaire et établit le réseau des liens. L'introspection dans l'œuvre de Clarice Lispector, en revanche, se revêt d'une transgression

ininterropue du code linguistique, aussi bien que de conduit morale et religieuse. Chez elle, l'écriture surprend la vie en tant que tension et jeu des contraires; son narrateur témoigne de tout ce qui ne se détermine pas, ou ne se démontre pas, de tout ce qui est vague ou incertain. Son écriture fond le caractère oblique de l'être et du dire; il s'agit d'une introspection du discours sur lui-même.

Mots-clé

Cardoso, Lúcio (1912-1968)

Lispector, Clarice (1920-1977)

littérature brésilienne du XX^e. siècle

littérature comparée

littérature – philosophie

Referências Bibliográficas:

de Lúcio Cardoso:

Maleita. (1934). 3. ed. Rio de Janeiro: Presença; Brasília: INL, 1974.

Salgueiro. (1935). Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Brasília: INL, 1984.

A luz no subsolo. (1936). Rio de Janeiro: José Olympio, 1936.

Poesias. Rio de Janeiro: José Olympio, 1941.

Diário completo. Rio de Janeiro: José Olympio/INL, 1970.

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

Crônica da casa assassinada. (1959) Rio de Janeiro: Nova Fronteira, s/d.

O viajante. (romance póstumo). Nota de Adauto Lúcio Cardoso. Introdução de Otávio de Faria. Rio de Janeiro, 1973.

sobre Lúcio Cardoso

ADONIAS FILHO. O herói trágico. *Modernos ficcionistas brasileiros*. Rio de Janeiro: O cruzeiro, 1958, p. 85-93.

AYALA, Walmir. Lúcio Cardoso. In: COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. 3 ed. rev. e atualizada. Rio de Janeiro: José Olympio; Niterói: CEUFF, 1986. Volume 5.

CARELLI, Mario. *Corcel de fogo: vida e obra de Lúcio Cardoso (1912-1968)*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988.

FLEXA, Teresinha de Almeida Arco e. *Lúcio Cardoso e Julien Green: transgressão e culpa*. São Paulo: 1990. Tese de Doutorado em Letras (Literatura Comparada), Universidade de São Paulo.

- MARTINS, Maria Teresinha. *Luz e sombra em Lúcio Cardoso*. Goiânia: UCG/CEGRAF, 1997.
- MENDES, Oscar. *Seara de romances*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1982, p. 309-317.
- PEREIRA, Lucia Miguel. A favela verossímil de Lúcio Cardoso. *A leitora e seus personagens*. Rio de Janeiro: Graphia, 1992, p. 94-98.
- SANTOS, Cássia dos. *Polêmica e controvérsia: o itinerário de Lúcio Cardoso de Maleita a O enfeitado*. Campinas, Unicamp, 1997. Dissertação de Mestrado.
- SILVA, Enaura Quixabeira Rosa e. *Alegoria da ruína: uma análise de Cronica da casa assassinada*. Maceió: HD Livros, 1995.
- VASCONCELLOS, Eliane & FLORIDO RANGEL, Rosângela. Org. *Inventário do Arquivo Lúcio Cardoso*. Rio de Janeiro. Fundação Casa de Rui Barbosa, 1989.
- Carta de Mário de Andrade, datada de 20 de agosto de 1936. Consultada no Museu de Literatura da Fundação Casa de Rui Barbosa.

de Clarice Lispector

- Perto do coração selvagem*. (1944). 7. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- A maçã no escuro*. (1961). 8. ed. Apresentação de Lucia Helena. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1992.
- A paixão segundo G.H.* (1964). 11.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- Água Viva*. (1973). São Paulo: Círculo do Livro S.A., 1973.
- A hora da estrela*. (1977). 23. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.
- A legião estrangeira*. (1964). São Paulo: Siciliano, 1992.

Para não esquecer. (1978). São Paulo: Siciliano, 1992.

sobre Clarice Lispector

AREAS, Vilma & WALDMAN, Berta. “Eppur se muove”. *Remate de Males*. Campinas, (9): 161-168, 1989.

AYALA, Walmir. *A maçã no escuro*. In: *Folhetim do Jornal do Comércio*. 20.03.1962. Documento consultado no Museu de Literatura da Fundação Casa de Rui Barbosa.

GOTLIB, Nádya Batella. *Clarice: uma vida que se conta*. São Paulo: Ática, 1995.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. Tema e técnica. In: *Remate de males*. Campinas, (9), 1989.

LIMA, Luís Costa. Clarice Lispector. In: COUTINHO, Afrânio (org.) *A literatura no Brasil*. 3.ed. rev. e atualizada. Rio de Janeiro: José Olympio, Niterói: CEUFF, 1986. Volume 5.

MARTINS, Wilson. Estilo e Assunto I. In: *O estado de São Paulo*. 11-11-1961. Documento consultado no Museu de Literatura da Fundação Casa de Rui Barbosa.

MOTTA PESSANHA, José Américo. Clarice Lispector: o itinerário da paixão. In: *Remate de Males*. Campinas, (9): 181-198, 1989.

NUNES, Benedito. *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Ática, 1989.

SÁ, Olga de. *A escritura de Clarice Lispector*. 2. ed. Petrópolis: Vozes; São Paulo:

PUC, 1989.

SANT'ÁNNA, Afonso Romano de. Clarice Lispector: a linguagem. Fonte Desconhecida. 02-06-1962. Documento consultado no Museu de Literatura Brasileira da Fundação Casa de Rui Barbosa.

SCHWARZ, Roberto. Perto do coração selvagem. In: *A sereia e o desconfiado*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

SOUZA, Gilda de Mello. O vertiginoso relance. In: *Exercícios de leitura*. São Paulo: Duas Cidades, 1980.

SOUZA, Ronaldo Melo e. A poética dionisiaca de Clarice Lispector. Texto inédito.

STEGAGNO PICCHIO, Luciana. Epifania de Clarice. In: *Remate de males*. Campinas, (9), 1989.

Gerais

AMOROSO LIMA, Alceu. *O espírito e o mundo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1936.
_____. *No limiar da Idade Nova*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1935.

ARRIGUCCI JR., Davi. *O escorpião encalacrado: a poética da destruição em Julio Cortázar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. "Instinto de Nacionalidade" (24-03-1873). In: *Obras completas*. Volume III. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1994

AUERBACH, Erich. A meia marrom. In: *Mimesis*. 2. ed. rev. São Paulo: Perspectiva, 1987.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução de Paulo

- Bezerra. 2. ed. rev. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.
- BARTHES, Roland. *Fragmentos do discurso amoroso*. Tradução de Hortênsia dos Santos. 11 ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991.
- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução de José Bernard da Costa. 3. ed. Lisboa: Antígona, 1988.
- BLOY, Léon. *Le désespéré*. Paris: Mercure de France, 1946.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1975, p. 464-467.
- CANDIDO, Antonio. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993.
- _____. *A educação pela noite e outros ensaios*. 2. ed.. São Paulo: Ática, 1987.
- DAL FARRA, Maria Lúcia. *O narrador ensimesmado*. São Paulo: Ática, 1978.
- DELEUZE, Gilles. *Nietzsche e a filosofia*. Coleção Semeion 4. Tradução de Edmundo Fernandes Dias e Ruth Joffilly. Rio de Janeiro: Rio, s/d.
- DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. (1967). Tradução de Maria Beatriz Nizza da Silva. São Paulo, Perspectiva, 1971.
- _____. *A farmácia de Platão*. Tradução de Rogério da Costa. 2. ed. São Paulo: Iluminuras, 1997.
- FARIA, Otávio de. *Léon Bloy*. Coleção Profetas do Mundo Moderno. Rio de Janeiro: Record, 1968.
- _____. *Três novelas da masmorra (Memórias de um cão danado – O Outro – O gato selvagem)* Rio de Janeiro: Record, 1968.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário da língua portuguesa*. 2. ed. rev. e aumentada. 18ª impressão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

FIGUEIREDO, Jackson de. *Aevum*. Prefácio de Alceu Amoroso Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, s/d.

GRIECO, Agrippino. "De Raquel de Queiroz a Moacir Andrade". *Gente nova do Brasil*. 2ª ed. Revista. Rio de Janeiro: José Olympio, 1948, p. 39-67.

HEIDEGGER, Martin. La doctrine de Platon sur la vérité. (1942) In: *Questions II*. Traduit par André Préau. Paris: Gallimard.

_____. *Introdução à metafísica*. (1935) Apresentação e tradução de Emmanuel Carneiro Leão. 3 ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1987.

_____. *Ser e Tempo*. (1927). Tradução de Márcia Cavalcante. Apresentação de Emmanuel Carneiro Leão. 5. ed. Petrópolis: Vozes, 1995.

_____. *Sobre a essência da verdade*. (1943) Tradução de Ernildo Stein. In: *Os pensadores* no. 45. São Paulo: Abril Cultural, 1973.

HÖELDERLIN, Friedrich. *Reflexões*. Seguidas de "Hölderlin, Tragédia e Modernidade" por Françoise Dastur. Tradução de Márcia C. de Sá Cavalcante e Antonio Abranches. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.

KARL, Frederick R. "Fluxo de consciência e clausura: infinidade e labirinto." *O Moderno e o modernismo – a soberania do artista 1885-1925*. Trad: Henrique Mesquita. Rio de Janeiro: Imago, 1988.

KIERKEGAARD, Sören. *O conceito de angústia* (1848). Tradução de Torrieri Guimarães. São Paulo: Hemus, 1968.

_____. *O desespero humano* (1849). Tradução de Adolfo Casais Monteiro. In: *Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1984.

_____. *Temor e Tremor*. Tradução de Maria José Marinho. In: *Os pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1984.

- LAFETÁ, João Luiz. *1930: a crítica e o modernismo*. São Paulo: Duas Cidades, 1974.
- MACHADO, Roberto. *Zaratustra, tragédia nietzscheana*. Rio de Janeiro: Zahar Editor, 1997.
- MARTINS, Wilson. *História da inteligência brasileira*. São Paulo: Cultrix/ EDUSP, 1979.
- MEYER, Marlyse. *Folhetim*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- NIETZSCHE, Friedrich. *A genealogia da moral – uma polêmica*. Tradução notas e posfácio de Paulo César. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- NUNES, Benedito. *Passagem para o poético - filosofia e poesia em Heidegger*. 2 ed. São Paulo: Ática, 1992.
- ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: *Texto e contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- SOUZA, Ronaldo Melo e. A identidade platônica e a diferença nietzscheana. In: *Cerrados*. Revista do Curso de pós-graduação em literatura n. 3, Ano 3, 1994. Brasília: UNB.
- WOOLF, Virginia. *Cartas íntimas a Vita Sackville-West*. Sintra: Colares, s/d.

Bibliografia consultada

- AREAS, Vilma. Un poco de sangre (observaciones sobre *A hora da estrela* de Clarice Lispector). In: *Escritura*, XIV.28. Caracas, julio-diciembre, 1989.
- BORNHEIM, Gerd (org.). *Os filósofos pré-socráticos*. São Paulo: Cultrix, s/d.
- CANDIDO, Antonio. No raiar de Clarice Lispector. In: *Vários escritos*. São Paulo: Livraria Duas Cidades.

- DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Memórias do subsolo*. Tradução e apresentação de Boris Schnaiderman. São Paulo: Paulicéia.
- FERREIRA, Teresa Cristina Montero. *Eu sou uma pergunta*: uma biografia de Clarice Lispector. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- FITZ, Earl E. O lugar de Clarice Lispector na História da Literatura Ocidental: Uma avaliação comparativa. In: *Remate de males*. Campinas, (9), 1989.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. Não contar mais? In: *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, FAPESP; Campinas: UNICAMP, 1994.
- HEIDEGGER, Martin. *Approche de Hölderlin*. (1942) Traduit par Henry Corbin, Miguel Deguy, François Fédier et Jean Launay. Paris: Gallimard, 1962.
- _____. *Chemins qui ne mènent nulle part*. (1950) Traduit par Wolfgang Brokmeier. Paris: Gallimard.
- _____. Que é isto – Filosofia? (1956) Tradução de Ernildo Stein. In: *Os pensadores* no. 45. São Paulo: Abril Cultural, 1973.
- _____. Que é metafísica? (1929) Tradução de Ernildo Stein. In: *Os pensadores*. no.45 São Paulo: Abril Cultural, 1973.
- _____. *Tempo e ser* (1962). *Conferências escritas filosóficas*. Tradução e notas: Ernildo Stein. In: *Os pensadores*. 2 ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983.
- HELENA, Lucia. *Nem musa, nem medusa*: itinerários da escrita em Clarice Lispector. Niterói: EDUFF, 1997.
- HÖLDERLIN, Friedrich. *O canto do destino e outros cantos*. Organização, Tradução e Ensaio: Antonio Medina Rodrigues. São Paulo: Iluminuras, 1994.
- LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O foco narrativo*. São Paulo: Ática, 1991.

- LISPECTOR, Clarice. *O lustre*. (1946). 8. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1992.
- _____. *A cidade sitiada*. (1949). Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- _____. *Laços de família*. (1960). 21. ed. Apresentação de Roberto Corrêa dos Santos. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.
- MACHADO, Regina. Crime e desistência nos textos de Clarice Lispector. In: *Remate de males*. Campinas, (9), 1989.
- MOISÉS, Carlos Felipe. Clarice Lispector: ficção em crise. In: *Remate de males*. Campinas, (9), 1989.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falava Zarathustra*. Tradução de José Mendes de Souza. Prefácio de: Geir Campos. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d.
- NUNES, Benedito. *Filosofia contemporânea*: trajetos iniciais. São Paulo: Ática, 1991.
- OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *A barata e a crisálida*: o romance de Clarice Lispector. Rio de Janeiro: José Olympio/Pró-Memória/ INL, 1985.
- PARMÉNIDE. *Sur la nature ou sur l'étant*. Présenté, Traduit et Commenté par Barbara Cassin. Paris: Seuil, 1998.
- PENA, Cornélio. *Fronteira*. (1935). Introdução de Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro, Ediouro, s/d.
- PLATÃO. *A república*. Tradução de Albertino Pinheiro. Bauru: EDIPRO, 1994.
- PRADO Jr., Plínio. O impronunciável: notas sobre um fracasso sublime. In: *Remate de males*. Campinas, (9), 1989.
- PROENÇA, Mário Cavalcanti. Lúcio Cardoso. In: *Estudos literários*. Rio de Janeiro: José Olympio/INL; Brasília: MEC, 1974.
- ROSENBAUM, Yudith. *As metamorfoses do mal*: uma leitura de Clarice Lispector.

- São Paulo: EDUSP/FAPESP, 1999.
- ROSENFELD, Anatol. "Nietzsche e o irracionalismo". In: *Texto e contexto II*. São Paulo: Perspectiva: EDUSP; Campinas: UNICAMP, 1993.
- _____. "Ressurreição de Heidegger". In: *Texto e contexto II*. São Paulo: Perspectiva: EDUSP; Campinas: Unicamp, 1993.
- RUSSOTTO, Márgara. La narradora: imágenes de la transgression en Clarice Lispector. In: *Remate de males*. Campinas, (9): 85-93, 1989.
- SANTOS, Cássia dos. Romance (a) político e crítica literária nos anos 30. In: *Letras*. n.49, Curitiba: UFPR, 1998, p.107-124.
- SARRAUTE, Nathalie. *Os frutos de ouro*. Tradução de Raquel Ramalhete. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- SARTRE, Jean-Paul. *O ser e o nada – ensaio de ontologia fenomenológica*. (1943). 5.ed. Trad.: Paulo Perdigão. Petrópolis: Vozes, 1997.
- SOLLERS, Phillippe. *L'écriture e l'expérience des limites*. Paris: Seuil, 1968.
- SPERBER, Suzi F. Jovem com ferrugem. In: *Os pobres na literatura brasileira*. Organização de Roberto Schwarz. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- TODOROV, Tzvetan. *Os gêneros do discurso*. Tradução de Elisa Angotti Kossovitch. São Paulo, Martins Fontes, 1980.
- TRAKL, Georg. *De profundis* e outros poemas. Tradução, Posfácio e Apêndice de Cláudia Cavalcanti. São Paulo: Iluminuras, 1994.
- VARIN, Claire. *Clarice Lispector: rencontres brésiliennes*. Québec: Trois 1987.
- _____. *Langues de feu: essai sur Clarice Lispector*. Québec: Trois, 1987.
- VASCONCELLOS, Eliane (Org). *Inventário do Arquivo Clarice Lispector*.

Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1993.

VIEIRA, Nelson. The Stations of the Body, Clarice Lispector's Abertura and
Renewal. In: *Ramate de males*. Campinas, (9), 1989.

WOOLF, Virginia. *Orlando* (1928). Tradução de Cecília Meireles. Rio de Janeiro:
Nova Fronteira, 1978.

_____. *Passeio ao farol*. Tradução de Luiza Lobo. Rio de Janeiro: Nova
Fronteira, 1982.

Le nouveau petit Le Robert. Dictionnaires Le Robert - Paris, 1994.