

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE LETRAS

ANA KARINA SILVA

**ESTÉTICA DA ANGÚSTIA: UMA LEITURA DO ROMANCE
"A LUZ NO SUBSOLO", DE LÚCIO CARDOSO**

Porto Alegre

2012

ANA KARINA SILVA

**ESTÉTICA DA ANGÚSTIA: UMA LEITURA DO ROMANCE
"A LUZ NO SUBSOLO", DE LÚCIO CARDOSO**

Dissertação apresentada como requisito para a obtenção do grau de Mestre em Letras, pelo Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Orientadora: Prof. Dra. Ana Maria Lisboa de Mello

Porto Alegre

2012

S586e Silva, Ana Karina
Estética da angústia: uma leitura do romance "A luz no subsolo", de Lúcio Cardoso. / Ana Karina Silva. – Porto Alegre, 2012.
102 f.

Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Letras,
Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul – PUCRS.
Área de Concentração: Linguística.
Orientação: Profa. Dra. Ana Maria Lisboa de Mello.

1. Literatura Brasileira – História e Crítica. 2. Romances Brasileiros – História e Crítica. 3. Escritores Brasileiros – História e Crítica. 4. Cardoso, Lúcio – Crítica e Interpretação. 5. A Luz no Subsolo – Crítica e Interpretação. I. Mello, Ana Maria Lisboa de. II. Título.

CDD 869.937

**Ficha catalográfica elaborada pela bibliotecária:
Cíntia Borges Greff - CRB 10/1437**

ANA KARINA SILVA

**ESTÉTICA DA ANGÚSTIA:
UMA LEITURA DO ROMANCE A LUZ NO SUBSOLO,
DE LÚCIO CARDOSO**

Dissertação apresentada como requisito para obtenção do grau de Mestre, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Faculdade de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Aprovada em 27 de janeiro de 2012

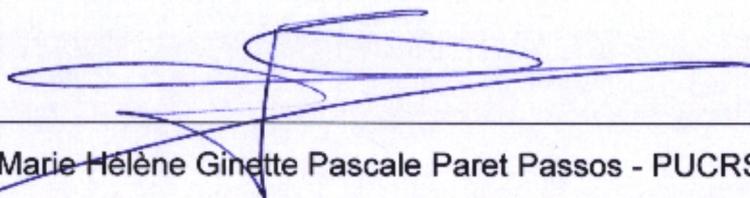
BANCA EXAMINADORA:



Profa. Dr. Ana Maria Lisboa de Melto - PUCRS



Profa. Dr. Mairim Linck Piva - FURG



Profa. Dr. Marie-Hélène Ginette Pascale Paret Passos - PUCRS

A Ione e José Antônio, pelo exemplo, pelo apoio e pelo amor incondicional.

A José Alexandre e Ana Kristina, por serem os melhores irmãos que alguém pode ter.

AGRADECIMENTOS

Escrever dissertação não é uma tarefa fácil, é um momento bastante solitário. No entanto, no decorrer da escrita, das leituras e das releituras pude contar com diversas pessoas que me auxiliaram a reduzir essa sensação de isolamento do mundo à minha volta, a dividir minhas angústias e minhas alegrias nessa caminhada e me incentivaram sempre. Por essa razão, agradeço especialmente:

À minha mãe, por sempre possuir uma palavra de amor, por sempre estar presente, por sempre acreditar em mim e por ter me ensinado a ter coragem nos momentos mais difíceis da vida.

Ao meu pai, pelo carinho de sempre e por ter feito o possível e o impossível para me proporcionar o estudo em boas instituições, acreditando e respeitando as minhas decisões e me ensinando a nunca deixar que as dificuldades me impeçam a realizar os meus sonhos.

Ao meu irmão José Alexandre, pela amizade sincera e pelas palavras de compreensão nos momentos de sufoco.

À minha irmã Ana Kristina, pelo companheirismo de sempre, pelo exemplo e pelo incentivo, sem os quais, iria me faltar coragem para enfrentar essa caminhada.

À professora doutora Ana Maria Lisboa de Mello, pela orientação, pela oportunidade de participar de seu grupo de pesquisa, pelo exemplo de profissionalismo e, principalmente, por compartilhar seu conhecimento de forma tão generosa.

À professora doutora Maria Eunice Moreira, pelos preciosos ensinamentos, conselhos e sugestões que contribuíram não somente para a organização deste trabalho, mas também para a minha formação acadêmica.

Ao professor doutor Ricardo Timm de Souza, também apreciador das obras de Lúcio Cardoso, pelo incentivo e pelos ensinamentos de Filosofia e Literatura que ampliaram a minha compreensão de leitura do universo cardosiano.

A todos os meus colegas de mestrado que me acompanharam nessa trajetória, em especial, às minhas amigas Gisele, Michele e Marcela pelas conversas, pela amizade que tornaram a vida acadêmica uma das melhores épocas da minha vida.

À minha querida amiga Daniela, pela torcida, pela escuta de sempre, pelo incentivo nos momentos de ansiedade, pelos devaneios e pelo apoio constante em cada passo dessa pesquisa.

Aos meus amigos de toda a vida Alexandra, Patrícia Noms, Luís Fernando, Andressa Quadros, que compreenderam a minha ausência nesse período de dois anos e a importância dessa conquista.

Aos amigos e colegas da Escola Rafaela Remião, Eduardo, Cláudia, Filipe, Shyrley e Laura, exemplos de professores dedicados que tornam a minha vida pessoal e profissional mais encantadora. Vocês são o presente que ganhei nesses últimos anos.

A todos os funcionários do PPGL da PUCRS, pela gentileza e solicitude.

A Lúcio Cardoso, pela fúria criadora, pela escrita intensa, pela emoção da leitura, motivos pelos quais realizei essa pesquisa.

A Deus, por ter me conduzido com amor até aqui.

Para onde vou, não sei – mas não me assusto e nem me precipito. A menos que estejamos definitivamente danados, ninguém deixa de cumprir sua missão. Se às vezes é difícil, se demoramos no caminho, não quer dizer que tudo esteja perdido. O coração vela, e é ele que nos guia, como uma lanterna que reconhecêssemos no escuro apenas pelas suas desordenadas palpitações.

Lúcio Cardoso

RESUMO

Este trabalho pretende investigar a obra *A luz no subsolo*, de Lúcio Cardoso, de que forma o escritor contribuiu para a consolidação do romance de introspecção no Brasil e como ele explora a análise psicológica das personagens. Para concretizar tal objetivo, inicia-se o estudo verificando a ocorrência das produções que evidenciam as características estéticas utilizadas para expressar a subjetividade e o conjunto de obras e escritores dessa vertente dentro da história da literatura brasileira. A produção literária deste escritor se estende dos anos 30 até o início dos anos 60. Publicado em 1936, *A Luz no subsolo*, segundo a crítica da época, sinaliza uma mudança no percurso do escritor já que as narrativas anteriores, *Maleita* (1934) e *Salgueiro* (1935), parecem ser influenciadas pelo regionalismo dos romances de 1930, muito embora elas não reproduzam integralmente o modelo desses livros. Ao revisitar a produção literária cardosiana, identificou-se que o autor realiza uma sondagem psicológica através do conflito espiritual em que determinados atos executados por suas personagens são transgressores e justificados pelo silêncio ou pela ausência de Deus. Nesse sentido, a análise proposta concentra-se em dois elementos determinantes para o mergulho no psiquismo das personagens: o espaço opressivo e a inquietação religiosa.

Palavras-chave: Lúcio Cardoso. *A Luz no subsolo*. Introspecção.

RESUMÉ

À partir d'une étude sur le roman *A luz no subsolo* [La lumière dans le sous-sol] de Lúcio Cardoso, ce travail propose de montrer la contribution de l'écrivain au renforcement du roman d'introspection au Brésil et le type d'analyse psychologique des personnages utilisé. Pour ce faire, il est procédé dans un premier temps à l'observation de l'occurrence des productions qui mettent en évidence les caractéristiques esthétiques utilisées pour exprimer la subjectivité, ainsi qu'à l'ensemble des œuvres et écrivains s'inscrivant dans cette approche au sein de l'histoire de la littérature brésilienne. La production littéraire de Lúcio Cardoso s'étend des années 1930 aux années 1960. Publié en 1936, *A luz no subsolo* constitue selon la critique de l'époque un changement dans le parcours de l'auteur: même s'ils n'en reproduisent pas intégralement le modèle, ses écrits antérieurs – *Maleita* (1934) et *Salgueiro* (1935) – semblent en effet être influencés par le régionalisme des romans de 1930. L'étude de la production littéraire de Cardoso laisse apparaître une analyse psychologique déclenchée par un conflit spirituel, qui s'exprime à travers certains personnages transgresseurs questionnant l'existence de Dieu. Dans ce sens, le travail proposé se centre sur deux éléments déterminants pour une plongée dans le psychisme des personnages: l'espace oppressif et l'inquiétude religieuse.

Mots-clés: Lúcio Cardoso. *A luz no subsolo*. Introspection.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	12
2 O ROMANCE DE INTROSPECÇÃO NO BRASIL	17
2.1 A HISTORIOGRAFIA LITERÁRIA BRASILEIRA ATÉ A DÉCADA DE 1930	17
2.2 A HISTORIOGRAFIA LITERÁRIA BRASILEIRA APÓS 1930	23
3 A TRAJETÓRIA DE LÚCIO CARDOSO: DE <i>MALEITA</i> À <i>LUZ NO SUBSOLO</i>.....	38
3.1 O ITINERÁRIO DO ESCRITOR	39
3.2 <i>MALEITA</i> (1934): O INÍCIO DO CAMINHO	42
3.3 <i>SALGUEIRO</i> (1935): O CAMINHO TOMA FORMA.....	48
4 A <i>LUZ NO SUBSOLO</i>: UM UNIVERSO EM AGONIA	58
4.1 A RECEPÇÃO DE <i>A LUZ NO SUBSOLO</i> E A ADESÃO DE LÚCIO CARDOSO AO MOVIMENTO ESPIRITUALISTA	58
4.2 UM ROMANCE PERTURBADOR.....	67
4.3 “ESSA ANGÚSTIA DE ESTAR MISERAVELMENTE SÓ”	73
4.4 DEUS APARECERÁ NO CORAÇÃO DOS HOMENS.....	84
5 CONCLUSÕES	94
REFERÊNCIAS.....	98

1 INTRODUÇÃO

Este trabalho origina-se dos estudos sobre o romance de introspecção no Brasil, pesquisa realizada pela professora doutora Ana Maria Lisboa de Mello iniciada em 2007 na Universidade Federal do Rio Grande do Sul e, desde o ano de 2008, na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, com o apoio do CNPq. O primeiro projeto sobre esse assunto, denominado “Espaços circunscritos e subjetividade: formação do romance de introspecção no Brasil (1888 – 1930)”, além de investigar a exploração da subjetividade nos romances pertencentes ao recorte temporal mencionado, tinha como objetivo dar maior visibilidade a escritores que são pouco estudados pela crítica literária brasileira. Também foram revisados diversos romances consagrados, tal como mostram alguns de nossos estudos já concluídos, que inserem *O Ateneu*, de Raul Pompeia e *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, por exemplo, na constituição da linhagem instrospectiva do romance, avaliando essas obras como momentos privilegiados da narrativa de imersão na subjetividade da literatura brasileira. O segundo projeto, cujo título é “Escritas do eu: consolidação e perfis do romance de introspecção no Brasil”, do qual faço parte desde 2010, desenvolve estudos sobre a consolidação das narrativas intimistas e seus aspectos, entre os anos de 1930 a 1970, buscando identificar os diferentes perfis de romances psicológicos, de exploração da subjetividade e de reflexões de caráter filosófico e existencial no discurso ficcional.

Neste estudo, pretendemos investigar a obra *A luz no subsolo*, de Lúcio Cardoso (Joaquim Lúcio Cardoso Filho), – um dos autores selecionados no projeto de pesquisa aludido anteriormente – para verificar de que forma o escritor contribui para a consolidação da vertente introspectiva e como ele explora a análise psicológica das personagens em seus romances. Para concretizar tal objetivo, revisitamos a produção literária do autor mencionado, a fim de caracterizar o perfil desta no que se refere ao uso da linguagem simbólica, ao conteúdo religioso ou filosófico dos temas, ao tom intimista e lírico, entre outros aspectos igualmente importantes.

A escolha pela produção do escritor Lúcio Cardoso apoia-se em dois pilares: primeiramente nossa admiração por seu trabalho e também devido ao fato de que

suas criações vivem na sombra do contexto teórico literário do país. Sua obra artística e literária concentra-se nas décadas de 1930 a 1960 e após sua morte, em 1968, é relegada a um quase silêncio, em que somente acadêmicos ou apaixonados por sua escrita buscam mantê-la presente, sendo a década de 1980 bastante significativa nesse sentido, pois através da publicação do livro *Corcel de fogo: vida e obra de Lúcio Cardoso (1912 – 1968)*, de Mario Carelli, o nome de Lúcio Cardoso é mais difundido. O estudioso faz uma pesquisa bastante abrangente sobre a trajetória de vida e da produção artística de Lúcio¹, permitindo que assim se desvele o espaço ocupado pelo escritor na nossa literatura. Apesar disso, alguns livros sobre Lúcio ainda são de difícil acesso, inibindo o seu prestígio pelo grande público. Atualmente ele é muito mais estudado pela crítica acadêmica do que conhecido pelo público leitor em geral.

Conforme levantamento da fortuna crítica do autor tratado nessa pesquisa, encontramos diversos artigos escritos por intelectuais de literatura como Adonias Filho, Agrippino Grieco, Wilson Martins, Tristão de Ataíde, entre outros, que nos auxiliam a distinguir como se deu a recepção da sua obra. Quanto à crítica acadêmica, os textos incluem as temáticas recorrentes em suas criações: loucura, paixão e morte; a beleza como valor estético; desejo e perversão; as relações entre a cidade e a província. Outros trabalhos investigam a recepção da crítica; a configuração do narrador; a análise discursiva do *Diário completo* e a leitura sobre a decadência em *Crônica da casa assassinada* através dos elementos de indumentária das personagens e dos objetos utilizados por elas. As novelas, os textos dramáticos e poéticos ainda necessitam de uma pesquisa mais aprofundada: existe apenas uma dissertação de Mestrado que examina a poesia de Lúcio, por exemplo.

A maioria dos estudos acadêmicos, pelo que se depreende das leituras, está quase inteiramente voltada à obra mais conhecida do autor, *Crônica da casa assassinada*, deixando transparecer uma ideia bastante errônea sobre o seu itinerário de produção. Analisando apenas uma obra, ignora-se a totalidade do processo criativo de Lúcio assim como um projeto estético-literário voltado para o íntimo de suas personagens proposto por esse autor, além de não dar

¹ Assim como Mario Carelli, Enaura Quixabeira Rosa e Silva, Teresa de Almeida e outros estudiosos da obra de Lúcio Cardoso, optamos, neste trabalho, pelo uso do primeiro nome do autor.

reconhecimento a textos importantes que dão outras possibilidades de leitura da obra cardosiana.

Identificamos o conjunto da obra de Lúcio Cardoso, escopo dessa dissertação, filiada à vertente do romance de introspecção no Brasil. Nosso estudo pretende verificar a expressão da subjetividade nos primeiros romances deste escritor, em especial, *A luz no subsolo* (1936), texto considerado como o primeiro de Lúcio nessa linhagem pela crítica, mas que avaliamos, dentro do projeto estético-literário cardosiano, não como um romance de ruptura, mas como um romance mais maduro, em que o autor consegue desenvolver as técnicas narrativas de apresentação da consciência de forma plena. Essas, já utilizadas de forma um pouco tímida pelo autor desde suas primeiras publicações são vistas em um percurso que vai do foco maior nos acontecimentos – descritos por um narrador em primeira pessoa em *Maleita* (1934) –, até o registro de seus reflexos na consciência do sujeito – através da narração dos pensamentos das personagens em *Salgueiro* (1935).

No decorrer de nosso estudo, tivemos a oportunidade de pesquisar no acervo de Lúcio Cardoso, que pertence aos Arquivos Pessoais de Escritores Brasileiros da Fundação Casa de Rui Barbosa, na cidade do Rio de Janeiro. Selecionamos cartas datadas da década de 1930, época da publicação do romance *A luz no subsolo*. Tais documentos auxiliaram a perceber como foi a recepção desta obra no período estudado e a reação da elite intelectual brasileira à linhagem introspectiva do romance, além das impressões do próprio Lúcio Cardoso em relação a sua escrita.

A partir de *A luz no subsolo*, sem dúvida, o escritor adere publicamente à linhagem introspectiva do romance brasileiro, demonstrando o amadurecimento de sua escrita e a preferência por essa estética. No entanto, identificaremos elementos dos primeiros romances – *Maleita* e *Salgueiro* – como o estilo do autor, a questão religiosa, a obsessão pela morte, o isolamento, a atmosfera de degeneração, entre outros, que auxiliam na análise de *A luz no subsolo* como uma obra em que Lúcio aprimora sua técnica narrativa e não, necessariamente, como um momento de ruptura na sua carreira literária. Nesse sentido, afastamo-nos um pouco da crítica que tende a separar os primeiros romances cardosianos como uma suposta primeira fase do autor.

A exemplo de *A bagaceira* (1928), de José Américo de Almeida, *O quinze* (1930), de Rachel de Queiroz, *Menino de Engenho* (1932), de José Lins do Rego e *Caetés* (1933), de Graciliano Ramos, *Maleita* (1934) e *Salgueiro* (1935) foram recebidas pela crítica como obras que apresentam como tema a luta do homem e a sobrevivência, destacando-se os aspectos exteriores ao sujeito. *A Luz no subsolo* dá continuidade a esse embate travado pelo ser humano e sua existência, dando ênfase ao interior das personagens. Esse trabalho de exploração da subjetividade aparece, na década de 1930, em autores como Otávio de Faria, Cornélio Penna, José Geraldo Vieira, Cyro dos Anjos e Lúcio Cardoso. A produção literária deste último mostra uma grande inquirição da alma humana que culminará, na opinião da maioria dos estudiosos da obra do autor, na *Crônica da casa assassinada* (1959).

Na tentativa de encontrarmos o lugar de Lúcio Cardoso no romance de introspecção, é necessário identificar que recursos o autor utiliza para revelar a vida interior de suas personagens. No decurso de sua carreira, Lúcio Cardoso parece realizar uma sondagem psicológica através do conflito espiritual em que determinados atos executados por suas personagens são transgressores e justificados pelo silêncio ou pela ausência de Deus. A natureza humana é percebida de forma trágica pelo autor, sendo a existência o paradoxo de sua condição: “vivo, sabendo-se mortal, preocupado em viver sua vida, mas incapaz de desligar-se da fascinação exercida pela morte. A existência se debate consigo mesma e com sua condição ela é este conflito, este não-reposo que habita o homem.”²

Nessa direção, investigamos as imagens simbólicas mais recorrentes na obra *A luz no subsolo* que dão o contorno da experiência interna, além da trajetória de duas personagens relevantes, Madalena e Pedro, para o desenvolvimento da trama, salientando a sua inadaptação ao mundo. Dois elementos serão determinantes para o mergulho no psiquismo dos protagonistas subterrâneos: o **espaço** opressivo em que se desenvolvem os acontecimentos da narrativa, desencadeando sentimentos como a solidão, a angústia e o desespero, e a **inquietação religiosa**, – que Lúcio chamou de **o mundo sem Deus** – originando um sistema de criaturas atingidas pela danação e necessitadas de evasão em suas múltiplas formas: assassinato, suicídio, morte, loucura, alcoolismo e abandono do lar.

² Rosa e Silva, 2004. p. 42.

Essa é apenas uma das leituras possíveis da obra desse artista brasileiro. Intencionamos contribuir com a divulgação da trajetória desse escritor e inseri-lo ao lado de tantos outros também esquecidos em uma história do romance de introspecção no Brasil.

2 O ROMANCE DE INTROSPECÇÃO NO BRASIL

2.1 A HISTORIOGRAFIA LITERÁRIA BRASILEIRA ATÉ A DÉCADA DE 1930

A história pode comparar-se a uma coluna polígona de mármore. Quem quiser examiná-la deve andar ao redor dela, contemplá-la em todas as suas faces. O que entre nós se tem feito, com honrosas exceções, é olhar para um dos lados, contar-lhe os veios de pedra, medir-lhe a altura por palmos, polegadas e linhas. E até não sei ao certo se estas indagações se têm aplicado a uma face ou unicamente a uma aresta.

Alexandre Herculano

O passado é, por definição, um dado que nada mais modificará. Mas o conhecimento do passado é uma coisa em progresso, que incessantemente se transforma e aperfeiçoa.

Marc Bloch

O estudo sobre o romance e a introdução do aspecto subjetivo nas narrativas ocidentais indica uma necessidade de refletir sobre a ocorrência das produções que evidenciam as características estéticas intimistas e o conjunto de obras e escritores dessa vertente dentro da história da literatura brasileira. Buscamos, dessa forma, encontrar o lugar do romance de introspecção na historiografia literária brasileira e, mais especificamente, o de Lúcio Cardoso.

A década de 1930, conhecida como um marco na evolução do romance modernista do Brasil, disponibiliza, praticamente, quatro obras sobre a história da literatura brasileira dos seguintes intelectuais: Sílvio Romero (1888), José Veríssimo

(1916), Ronald de Carvalho (1919) e Artur Mota (1930).³ Essas narrativas sobre a literatura geralmente eram bastante consultadas por intelectuais e acadêmicos, sendo vistas como livros que abrangem tal assunto em sua totalidade: características políticas, sociais, históricas, estéticas e muito mais, como se essas obras fossem produtos perfeitos e acabados. Mais tardiamente, ao final do período, em 1938, Nelson Werneck Sodré publica também a sua *História da literatura brasileira* dentro de uma proposta totalmente distinta das anteriores, porque se fundamenta nas teorias marxistas.

A primeira edição de *História da literatura brasileira*, de Silvio Romero, é de 1888. No prólogo, encontramos diversas reflexões sobre a época histórica e como as mudanças influenciam no meio intelectual. Romero fala sobre a guerra do Paraguai, a abolição da escravatura e sobre as discussões políticas a favor da república. No primeiro capítulo, o historiador expressa a necessidade da existência de uma obra que tratasse da evolução literária do Brasil escrita por um brasileiro, pois, até então, somente estrangeiros a teriam realizado.

Romero sintetiza a evolução dos gêneros literários desde o início da época colonial, contemplando como autores brasileiros os “nascidos no Brasil, quer tenham saído, quer não, e os filhos de Portugal, que no Brasil viveram longamente, lutaram e morreram por nós”⁴. Sobre a escrita da obra, ele afirma:

Pretendo escrever um trabalho *naturalista* sobre a história da literatura brasileira. Munido do critério popular e étnico para explicar o nosso caráter nacional, não esquecerei o critério positivo e evolucionista da nova filosofia social, quando tratar de notar as relações do Brasil com a humanidade em geral.⁵

O autor faz uma divisão da história literária brasileira em quatro grandes fases: “*período de formação* (1500 – 1750), *período de desenvolvimento autônomo* (1750 – 1830), *período de transformação romântica* (1830 – 1870) e *período de*

³ Malard, 1994. p. 57.

⁴ Romero, 1954, p. 58.

⁵ Idem, *Ibidem*. p. 58.

reação crítica (de 1870 em diante).”⁶ Percebemos que Romero segue o pensamento científico do século XIX ao estruturar sua história:

Esta obra contém duas partes bem distintas; no primeiro livro indicam-se os elementos de uma história natural de nossas letras; estudam-se as condições de nosso *determinismo* literário, as aplicações da geologia e da biologia às criações do espírito.⁷

Após detalhar o início e o final das épocas literárias, Romero acrescenta:

Cumprе declarar, por último, que a divisão proposta não se guia exclusivamente pelos fatos literários; porque para mim a expressão *literatura* tem a amplitude que lhe dão manifestações da inteligência de um povo: - política, economia, arte, criações populares, ciências... e não, como era de costume supor-se no Brasil, somente as intituladas *belas-letras*, que afinal cifravam-se quase exclusivamente na *poesia!*...⁸

No volume 5 dessa história da literatura, o historiador identifica os contos populares e a literatura de cordel como precursores do romance e, como fase inicial, o romantismo. A partir daí, ele apresenta diversas classificações para o gênero narrativo sendo uma delas a do “psicologismo humorístico-pessimista”⁹. A essa característica, Romero relaciona os romances *Memórias póstumas de Brás Cubas*, *Quincas Borba* e *Dom Casmurro*, além de contos inseridos em *Várias Histórias*, de Machado de Assis. Outra classificação presente na obra e importante para o entendimento da formação do romance de introspecção é a do “psicologismo idealista com tendências simbólicas”¹⁰ a qual vão ligar-se, segundo ele, os escritores Raul Pompeia, Nestor Vitor, Gonzaga Duque e Graça Aranha.

Ainda na obra de Sílvio Romero, encontramos um capítulo a respeito de Machado de Assis, e é interessante salientar aqui a preferência pela sua “aptidão de observação comedida e a capacidade de revesti-la, em suas obras, de uma forma

⁶ Romero, 1954, p. 59.

⁷ Idem, *Ibidem*, loc. cit.

⁸ Idem. *Ibidem*, p. 60.

⁹ Idem, *Ibidem*, p. 1974.

¹⁰ Idem, *Ibidem*, p. 1635.

correta e pura”¹¹. As palavras do historiador deixam perceber, de forma bastante clara, que a importância das narrativas machadianas se dá pelo fato de o autor aprofundar o caráter brasileiro com suas virtudes e seus defeitos e acrescenta: “o autor de *Dom Casmurro* pode e deve ser também apreciado pelo critério nacionalista”¹². Ao analisar a obra *Memórias póstumas de Brás Cubas*, Romero indica vários trechos como os melhores. Tais trechos enfatizam os critérios de sua análise: “são aqueles em que revela as qualidades de observador de costumes e de psicologista, aqueles em que dá entrada a cenas de nosso viver pátrio, de nossos usos e costumes sociais”¹³. Assim, discorre sobre diversas partes da obra que descreveriam “pequenos quadros de nossa vida brasileira”¹⁴ e aponta como defeitos, as que encerram algum tipo de filosofia, concluindo com certa tristeza: “para tudo dizer sem mais rodeios: Machado de Assis é grande quando faz a narrativa sóbria, elegante, lírica dos fatos que inventou ou copiou da realidade; é menor, quando se mete a filósofo pessimista e a humorista engraçado.”¹⁵

Em 1916, José Veríssimo escreve também uma história da literatura brasileira, e no subtítulo encontra-se o recorte temporal: “de Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908)”. O primeiro parágrafo da introdução da obra demonstra o estudo do fenômeno literário no país a partir de critérios de identidade nacional:

A literatura que se escreve no Brasil é já a expressão de um pensamento e sentimento que não se confundem mais com o português, e em forma que, apesar da comunidade da língua, não é mais inteiramente portuguesa. É isto absolutamente certo desde o Romantismo, que foi a nossa emancipação literária, seguindo-se naturalmente à nossa independência política.¹⁶

Mais adiante, José Veríssimo afirma que as únicas divisões que são legítimas e se podem fazer no desenvolvimento da literatura brasileira são “as

¹¹ Romero, 1954, p. 1635

¹² Idem, *Ibidem*, p. 1636.

¹³ Idem, *Ibidem*, p. 1634.

¹⁴ Idem, *Ibidem*, loc. cit.

¹⁵ Idem, *Ibidem*, p. 1638.

¹⁶ Veríssimo, 1963, p. 3.

mesmas da nossa história como povo: período colonial e período nacional”¹⁷ e, finalmente, conclui o seu conceito de história da literatura brasileira como:

A história do que da nossa atividade literária sobrevive na nossa memória coletiva de nação. Como não cabem nela os nomes que não lograram viver além do seu tempo também não cabem nomes que por mais ilustres que regionalmente sejam não conseguiram, ultrapassando as raias de suas províncias, fazerem-se nacionais. Este conceito presidiu à redação desta história, embora com a largueza que as condições peculiares à nossa evolução literária impunham. Ainda nela entram muitos nomes que podiam sem inconveniente ser omitidos, pois de fato bem pouco ou quase nada representam.¹⁸

Sobre Raul Pompeia, Veríssimo destaca a originalidade do escritor:

Raul Pompeia deu no *Ateneu* a amostra mais distinta, se não a mais perfeita, do naturalismo no Brasil (...) é, não só maior na originalidade nativa e na distinção, talento superior revelado na abundância, roçando acaso pela demasia, de ideias e sensações não raro esquisitas e sempre curiosas, que dão ao seu livro singular sainete e pico.¹⁹

Quanto a Machado de Assis, o historiador dedica um capítulo inteiro sobre a sua trajetória literária, enfatizando a análise da alma humana como principal característica desse escritor:

Poeta ou prosador, ele se não preocupa senão da alma humana. Entre os nossos escritores, todos mais ou menos atentos ao pitoresco, aos aspectos exteriores das coisas, todos principalmente descritivos ou emotivos, e muitos resumindo na descrição toda a sua arte, só por isso secundária, apenas ele vai além e mais fundo, procurando, sob as aparências de fácil contemplação e igualmente fácil relato, descobrir a mesma essência das coisas. É outra das suas distinções e talvez mais relevante.²⁰

¹⁷ Veríssimo, 1963, p. 6.

¹⁸ Idem, *Ibidem*, p. 15.

¹⁹ Veríssimo, 1998, p. 244.

²⁰ Idem, *Ibidem*, p. 282.

Ronald de Carvalho publica, em 1919, sua *Pequena história da literatura brasileira*, dividindo a literatura que se escreve no Brasil em três diferentes períodos, conforme a influência ou não do pensamento lusitano. O autor acredita que somente “com o romantismo , depois da Independência, é que tivemos realmente autonomia intelectual.”²¹ Segue a divisão proposta pelo historiador:

Período de formação, quando era absoluto o predomínio do pensamento português (1500 – 1750);
 Período de transformação, quando os poetas da escola mineira começaram a neutralizar, ainda que palidamente, os efeitos da influência lusitana (1750 – 1830);
 Período autônomo, quando os românticos e os naturalistas trouxeram para a nossa literatura novas correntes europeias (1830 em diante)²²

Sendo assim, ele prioriza a identidade nacional para definir a literatura brasileira. A respeito de Raul Pompeia e Machado de Assis, Ronald de Carvalho diz que esses escritores estão vinculados ao naturalismo:

A história do romance naturalista, no Brasil, está feita na obra de quatro escritores: Machado de Assis, Aluisio de Azevedo, Júlio Ribeiro e Raul Pompeia. Machado de Assis é o psicólogo, sobreleva a todos pela profundidade do pensamento, pela correção da linguagem, pela sobriedade da forma e pela ironia sutil (...) Raul Pompeia é o inquieto, o insatisfeito, o mais poeta de todos os quatro, o mais *comovido* ante o espetáculo do mundo.²³

A partir da década de 1930, começamos a perceber algumas propostas um tanto diferenciadas. Até então, os historiadores estudados pareciam preocupar-se com a definição da literatura brasileira em relação à literatura portuguesa. É importante lembrar que a tarefa de escrever a história literária naquela época tinha exatamente o objetivo, conforme Luís Bueno, de colaborar com os estudos para o estabelecimento de um conceito de nacional pois “não dispúnhamos, àquela altura, nem mesmo de uma tradição de crítica literária”.²⁴

²¹ Carvalho, 1922, p. 47.

²² Idem, *Ibidem*, p. 47 – 48.

²³ Idem, *Ibidem*, p. 308.

²⁴ Bueno, 2006. p. 16.

2.2 A HISTORIOGRAFIA LITERÁRIA BRASILEIRA APÓS 1930

Nelson Werneck Sodré publica a sua *História da literatura brasileira* (1938) dentro de uma proposta totalmente distinta: o estudo da literatura aos moldes das teorias marxistas. Ocorre uma inovação no estabelecimento de critérios para o exame e análise da produção literária: Sodré defende “o princípio de que a sucessão histórica que apresenta a literatura numa sequência de períodos, fases, correntes paralelas, substitutivas ou contrapostas, só faz sentido quando se ressalta o que existe de realmente novo.”²⁵ Dessa forma, ele considera como início da era nacional da literatura o Modernismo de 1922 e o período anterior a este apenas um esboço.

Sobre a década de 1930, Nelson Werneck Sodré destaca-a como a “era do romance brasileiro”, identificando “duas faixas bem definidas repartindo o caráter e o sentido da ficção brasileira, na época.”²⁶ Essas faixas assinaladas por Sodré dizem respeito ao romance nordestino, que nas palavras do autor é o que mais se destaca até 1935 ou 1936, e a outra é a da ficção voltada para o subjetivo que “existiu sempre e ganha espaço de 1935 ou 1936 para o fim do decênio.”²⁷ Além disso, Sodré comenta sobre os romances que exploram a subjetividade como literatura alheia ao seu tempo:

Assim, o decênio é repartido ao meio: no primeiro lustro, assinalando uma das fases mais ricas da história das letras no Brasil (...) surgem contribuições destacadas, vivamente voltadas para a realidade do país e do mundo, buscando trazê-la para a ficção (...) Já no segundo lustro, (...) a ficção abandona a realidade e se fecha no subjetivismo; o social (...) cede lugar ao individual e a arte passa a ser encarada como forma de distanciamento do real, contaminada por dilacerantes contradições de que ela deve permanecer afastada para resguardar a sua pureza.²⁸

A literatura de 1930, conforme Nelson Werneck Sodré, possui duas tônicas: nos primeiros anos volta-se ao engajamento e depois volta-se à alienação. O

²⁵ Malard, 1994, p. 61.

²⁶ Sodré, 1995. p. 549.

²⁷ Idem, *Ibidem*, loc. cit.

²⁸ Idem, *Ibidem*, loc. cit.

posicionamento de Sodré quanto a essas duas vertentes está mais relacionado ao papel que o livro assume do que às características intraliterárias. O historiador afirma que o romance nordestino é uma forma empobrecida enquanto arte, mas seu papel é fundamental para a atividade editorial brasileira, pois o livro começa a assumir uma função de mercadoria.

Na década de 1950, realiza-se um projeto organizado pela José Olympio Editora em conjunto com o Instituto Nacional do Livro sobre a história da literatura brasileira. Essa coleção é composta por vários volumes; cada um escrito por um autor diferente, cabendo a Lúcia Miguel Pereira o volume XII referente à época de 1870 a 1920. Este livro, cujo título é *Prosa de ficção*, possui um diferencial caso se compare às obras de mesmo assunto publicadas anteriormente: os textos estão dentro dos “limites dos três tipos de ficção em prosa: romance, novela e conto”²⁹. Ao invés de a autora traçar um amplo painel que desse conta da evolução de nossa literatura, prefere trabalhar um período específico de forma que possa incluir escritores “cuja obra, embora possa ser vista como falhada, representou esforço significativo e mesmo, muitas vezes, definidor das letras do seu tempo”³⁰. Assim, a historiadora demonstra que, através de um recorte temporal bem definido, é possível escrever sobre a história literária brasileira.

Em sua introdução, Pereira reflete sobre o estudo da literatura conforme critérios de historicismo e estetismo, demonstra a influência da cultura europeia e explica as principais modificações ocorridas na arte literária entre 1870 e 1920. Somando-se a isso, a autora aponta Machado de Assis como o maior escritor de sua época e o único que “ousava, e com muita cautela, apontar defeitos nos seus heróis, (...) só ele não recorria às descrições naturais, cenário poético de todos os livros do momento, que acentuava a ‘cor local’, preocupação vinda do romantismo.”³¹

Lúcia Miguel Pereira afirma que traçou, no início de cada capítulo:

um panorama em que se mencionaram, tão-somente para elucidar os rumos apontados, os escritores do momento, sendo analisados em separado – e, portanto, forçosamente depois – apenas os mais

²⁹ Pereira, 1973, p. 27.

³⁰ Bueno, 2006, p. 7.

³¹ Pereira, 1973, p. 25.

importantes. Por isso sucede muitas vezes aparecerem figuras secundárias antes das principais.³²

A obra de Lúcia Miguel Pereira permite iniciar uma série de reflexões sobre o romance cujo foco é a análise psicológica. A autora inclui um capítulo chamado “Pesquisas psicológicas” citando Machado de Assis e Raul Pompeia como fundamentais. Pereira afirma que o escritor de *Dom Casmurro* preocupava-se em descobrir os segredos da alma humana e para conseguir tal intento “lançou mão do subterfúgio habitual dos romancistas: meteu-se na pele das suas criaturas, por meio delas armou a equação que lhe permitiria resolver o problema.”³³ Machado de Assis descreve o mundo burguês mas não se contenta com as aparências:

Fixadas estas, inconfundivelmente, em poucos traços, ia além, muito além, abismava-se na contemplação das perspectivas inumeráveis da alma humana. Tudo o que o homem da época da condição de suas criaturas pode pensar, sentir e sonhar, ele o perscrutou. A realidade que via se prolongava na que pressentia, nas reações interiores que acima de tudo o atraíam.³⁴

Sobre *O Ateneu*, Lúcia Miguel Pereira afirma que só mesmo um escritor e artista como Raul Pompeia poderia encarar “o romance como representação da vida, mas também e sobretudo como obra de arte, lograria extrair da narração objetiva essa imagem introvertida do narrador.”³⁵ Apesar de o romance ter sido construído com descrições, é a personalidade de Sérgio que vai se fixando aos poucos, como se os leitores o vissem viver.

No caminho de Lúcia Miguel Pereira, Andrade Muricy também escreve sua história da literatura brasileira, dando enfoque, nesse caso, ao movimento simbolista³⁶. Escritor e crítico literário, Andrade Muricy vincula-se ao grupo Festa³⁷ e é um dos criadores da revista modernista de mesmo nome, cuja existência se dá nas

³² Pereira, 1973, p. 25.

³³ Idem, *Ibidem*, p. 65.

³⁴ Idem, *Ibidem*, p. 77.

³⁵ Idem, *Ibidem*, p. 115.

³⁶ *Panorama do movimento simbolista brasileiro* é a obra a que fazemos referência. Andrade Muricy optou por trabalhar apenas com as obras que se enquadrassem ao movimento simbolista, preferindo adotar o critério estético.

³⁷ A revista *Festa*, formulada pelos modernistas de São Paulo durante a década de 1920, tem o seu nome inspirado na obra *A festa inquieta* (1926), de Andrade Muricy.

décadas de 1920 e 1930. A revalorização da linha espiritualista na literatura é um dos objetivos propostos na revista e, conseqüentemente, ao escrever um livro sobre a produção literária do país, o crítico enfatiza essa tendência³⁸. Nesse sentido, *Panorama do movimento simbolista brasileiro* é uma obra que também possui uma delimitação de tempo bem definida e, assim como Lúcia Miguel Pereira, propõe uma nova maneira de escrever história literária.

Da mesma forma que o romance de introspecção, o Simbolismo brasileiro “foi até bem pouco considerado corpo estranho, excrescência exótica, no conjunto das nossas letras”³⁹, sendo essa a razão para o nosso trabalho. Em sua introdução, Andrade Muricy afirma que:

Os simbolistas são acusados de se terem abstraído dos interesses coletivos, da vida social. Teriam apenas ‘sonhado’, termo que não disfarça a ideia de ‘evasão’. As respectivas biografias demonstram o contrário, com raras exceções. Quase todos se empenharam apaixonadamente nas campanhas pela Abolição e pela República. Quase todos eram anticlericais e maçons. Essas as preocupações dominantes da época. E foram participantes decididos. O destino da pátria, da raça, da sociedade, encontrou neles observadores, reformadores e apóstolos. Vemo-los fundar clubes e jornais políticos, discursar em praça pública e escrever.⁴⁰

Muricy defende a literatura simbolista como participante da vida social da época, no entanto, como observamos no excerto, a crítica diz o contrário, como se os escritores simbolistas ignorassem o mundo a sua volta. Vamos encontrar esse tipo de julgamento anos mais tarde sobre as narrativas de introspecção, como se elas fossem alheias ao seu tempo.

Em 1954, Antônio Soares Amora publica *História da literatura brasileira*. A análise proposta por Amora é cronológica, ou seja, as obras literárias são organizadas conforme os acontecimentos históricos. Em seu capítulo sobre a época do Modernismo, o crítico valoriza claramente o romance da vertente regionalista, como “autenticamente brasileiro”:

³⁸ Andrade Muricy também foi um dos responsáveis por introduzir a linhagem introspectiva no romance brasileiro com a sua obra *A festa inquieta*.

³⁹ Muricy, 1973, p. 34.

⁴⁰ Idem, *Ibidem*, p. 56.

só nos encontraríamos, na medida em que compreendêssemos essas áreas regionais, nas suas tradições e nos seus caracteres atuais. Foi, portanto, a ficção regionalista aquela que conseguiu, nos anos de 30 e começo de 40, não apenas conquistar os interesses do público nacional e estrangeiro, senão que também aquela que produziu as nossas melhores obras.⁴¹

Após essa explanação, o autor cita uma lista de livros da vertente regionalista e passa à análise dos textos teatrais e dos textos de crítica da época, não se referindo aos romances da linhagem de introspecção, provavelmente por estes não estarem de acordo com o que Amora acredita: eles não promovem a “grande revolução nacional”, não buscam a autenticidade brasileira. Independente do motivo, é indispensável ter em mente que a apreciação feita pelo crítico vai ao encontro dos valores da época em que foi escrita e publicada a sua obra.

Afrânio Coutinho, em seu *A literatura no Brasil*, publicado em 1955, acredita que no ano de 1908, quando faleceu Machado de Assis, “a ficção brasileira, no romance e no conto, atingira um grau de maturidade e personalidade, (...) que se poderia considerar uma inegável garantia de futuro promissor.”⁴² Além de salientar a importância de Machado de Assis para as letras brasileiras, o crítico pontua duas correntes oriundas do Romantismo e que constituem duas tradições bem demarcadas no romance brasileiro:

De um lado, o homem em relação com o quadro em que se situa, a terra, o meio; é a corrente regionalista ou regional, na qual, em sua maioria, o homem é visto em conflito ou tragado pela terra e seus elementos, uma terra hostil, violenta, superior às suas forças. Esse meio tanto pode ser as áreas rurais e campestres, como as cidades, grandes centros urbanos, zonas suburbanas ou pequenos aglomerados, as primeiras manipulando os tipismos locais, as últimas os cenários urbanos, ambas ressaltando a pequenez do homem em relação aos problemas que o ambiente lhe opõe. Neste sentido, pode-se afirmar que a maior parte da ficção brasileira é de fundo regional. Do outro lado, **o homem diante de si mesmo e dos outros homens, constituindo a corrente psicológica e de análise de costumes, preocupada com problemas de conduta, dramas de consciência, meditações sobre o destino, indagações acerca dos atos e suas motivações, em busca de uma personalidade e da vida humana.**⁴³ (grifo nosso)

⁴¹ Amora, 1968, p. 158.

⁴² Coutinho, 2004. p. 264.

⁴³ Idem, *Ibidem*, loc. cit.

Afrânio Coutinho afirma que essas duas correntes têm o seu ponto de partida em José de Alencar: seus romances indianistas e regionalistas originam a vertente social dos romances brasileiros da década de 1930 e os urbanos, para a psicológica. Conforme o historiador, a ficção romântica e a alencariana possui uma espécie de programa literário: a busca pelo que é realmente brasileiro, destacando o espírito de nacionalidade cuja paisagem e costumes locais são prioridade no enredo das obras.

Durante a década de 1960, outros historiadores publicam suas histórias literárias em que a tendência é a de sobrevalorizar a literatura empenhada. Merece destaque, o fato de a época ser propícia para isso já que o Brasil se encontra sob regime ditatorial e essa forma de enxergar a literatura combina com a reação da intelectualidade diante dessa política. Luis Bueno comenta que um dos efeitos desse fenômeno é o apagamento a que são condenados os autores ditos intimistas, surgidos nos anos de 1930. Alfredo Bosi, em sua *História concisa da literatura brasileira*, publicada em 1967, analisa a costumeira classificação por tendências da prosa romanesca em romance social ou regional e romance psicológico e a considera precária pois ela não dá conta daquelas obras que podem se enquadrar nas duas vertentes apontadas. O autor prefere a formulação de Lucien Goldmann, em *Sociologia do Romance*. Esse pensador francês tem como base os estudos de Georg Luckács, em *Teoria do Romance*, e de René Girard, em *Mentira romântica e verdade romanesca*, criando uma abordagem em que utiliza a figura do herói problemático em tensão com as estruturas vigentes da sociedade burguesa. Dessa forma, o romance brasileiro moderno, na década de 1930, é distribuído, conforme Bosi, em quatro categorias, segundo o estado crescente de tensão entre o herói e o mundo ao qual ele está inserido:

a) *romances de tensão mínima*. (...) as personagens não se destacam visceralmente da estrutura da paisagem que as condicionam. Exemplos, as histórias populistas de Jorge Amado, os romances ou crônicas da classe média de Érico Veríssimo e Marques Rebelo, e muito do neo-regionalismo documental mais recente;

b) *romances de tensão crítica*. O herói opõe-se e resiste agonicamente às pressões da natureza e do meio social, formule ou não em ideologias explícitas, o seu mal-estar permanente. Exemplos,

obras maduras de José Lins do Rego (*Usina, Fogo Morto*) e todo Graciliano Ramos;

c) romances de tensão interiorizada. O herói não se dispõe a enfrentar a antinomia eu/mundo pela ação: evade-se, subjetivando o conflito. Exemplos, os romances psicológicos em suas várias modalidades (...)

d) *romances de tensão transfigurada.* O herói procura ultrapassar o conflito que o constitui existencialmente pela transmutação mítica ou metafísica da realidade. Exemplos, as experiências radicais de Guimarães Rosa e Clarice Lispector. O conflito, assim “resolvido”, força os limites do gênero romance e toca a poesia e a tragédia.⁴⁴ (grifo nosso)

A classificação permite identificar as áreas fronteiriças dentro da produção de um mesmo escritor, mas ainda está muito atrelada ao relacionamento do herói com o ambiente, sendo a sua ação correspondente aos modos diversos de captar esse espaço. Além disso, o historiador valoriza os romances de tensão crítica, afirmando que “os fatos assumem uma significação menos ‘ingênuas’ e servem para revelar as graves lesões que a vida em sociedade produz no tecido da pessoa humana: logram por isso alcançar uma densidade moral e uma verdade histórica muito mais profunda.”⁴⁵

Apesar de Alfredo Bosi reconhecer as vertentes romanescas, as avaliações das obras dos autores intimistas não destacam as técnicas diferentes de composição e de estilo – como, por exemplo, os recursos narrativos ou a exploração da subjetividade ou, ainda, a influência das estéticas do final do século XIX na escrita desses ficcionistas –, apenas focalizam as narrativas como representações de um mundo social em decadência.

Encontramos nos estudos de Antônio Cândido uma análise da literatura brasileira que oferece a noção de sistema literário. Ele propõe, sob uma perspectiva sociológica, ver a literatura como um sistema de comunicação estudando as relações entre obra, autor e público. Nessa direção, a literatura enquanto fenômeno de civilização, “depende, para se constituir e caracterizar, do entrelaçamento de vários fatores sociais”.⁴⁶ Ao focalizar os aspectos da sociedade que envolvem a vida literária, considerando que não são apenas esses aspectos, Cândido aponta o jogo

⁴⁴ Bosi, 2003, p. 392.

⁴⁵ Idem, *Ibidem*, p. 393.

⁴⁶ Cândido, 2000, p. 12.

permanente de relações entre o autor e o público e reafirma a relevância do meio, ou seja, do contexto de produção:

De qualquer modo, um público se configura pela existência e natureza dos meios de comunicação, pela formação de uma opinião literária e a diferenciação de setores mais restritos que tendem à liderança do gosto – as *elites*. O primeiro fator envolve o grau de ilustração, os hábitos intelectuais, os instrumentos de divulgação (livro, jornal, auditórios, etc.); o segundo e o terceiro se definem automaticamente.⁴⁷

Por sua vez, a obra de arte depende tanto do artista quanto das condições sociais que determinam a sua posição. Através dessa linha de pensamento, Antonio Candido opta por trabalhar com um período específico, do Arcadismo até o Romantismo, em *Formação da literatura brasileira*, mais extenso do que aqueles tratados por Lúcia Miguel Pereira, de 1870 a 1920, e de Andrade Muricy, que analisa somente o movimento simbolista. Nessa direção, Candido “colabora para que se pense a tarefa do historiador de literatura como a de operar de forma seletiva sobre o dado significativo, e não necessariamente sobre aquilo que, de antemão, poderia ser considerado o ‘mais importante’.”⁴⁸

Candido comenta, em *A educação pela noite e outros ensaios*, sobre o engajamento espiritual e social dos intelectuais católicos em 1930: “houve nos anos 30 uma espécie de convívio íntimo entre a literatura e as ideologias políticas e religiosas”⁴⁹. Nesse sentido, Candido identifica os romances de introspecção como obras em que se encontrava também a preocupação com o social:

Mesmo quando não ocorria esta definição extrema, e mesmo quando os intelectuais não tinham consciência clara dos matizes ideológicos, houve penetração difusa das preocupações sociais e religiosas nos textos, como viria a ocorrer de novo nos nossos dias em termos diversos e maior intensidade.⁵⁰

⁴⁷ Candido, 2000, p. 70.

⁴⁸ Bueno, 2006, p. 7 – 8.

⁴⁹ Candido, 1989, p. 188.

⁵⁰ Idem, ibidem, loc. cit.

José Guilherme Merquior, em *De Anchieta a Euclides: breve história da literatura brasileira*, esclarece ao leitor os preceitos críticos obedecidos por ele ao escrever a obra: acessibilidade, seletividade e senso de forma. Para atrair o interesse do público geral, recusa o excesso de terminologia técnica da literatura pois esta não contribui para “restabelecer o diálogo entre os estudos literários e o homem sensível de cultura média”⁵¹. Assim, a sua narrativa sobre a produção ficcional brasileira torna-se acessível, segundo o historiador, e abre a possibilidade de levar o leitor a “iniciar ou retomar contato com nossos maiores textos literários”⁵² até o início do século XX.

Em relação à escolha dos autores abordados no decorrer de sua história, Merquior diz ter utilizado um critério de alta seletividade:

O leitor só encontrará aqui os principais autores brasileiros – o que, numa literatura ainda tão jovem como a nossa, nos reduz no período considerado, a algumas dezenas de nomes. Embora o livro mencione e situe vários outros, analisa apenas estes poucos escritores, escolhidos em harmonia com o consenso da melhor crítica e, em particular, dos estudos modernos.⁵³

Merquior parte do princípio de que analisar o elenco de obras e autores é uma tarefa coletiva, a ser entregue a equipes de especialistas em cada gênero, estilo ou autor. Sendo assim, não pretende inovar, no sentido de substituir esse trabalho já realizado, mas sim traçar “uma perspectiva unificadora (embora não uniforme) do processo evolutivo das letras brasileiras – perspectiva essa constantemente alicerçada nas múltiplas pesquisas eruditas sobre os vários estilos de época e de autor.”⁵⁴

Sobre o senso de forma, o autor procura ter o cuidado em caracterizar cada obra, ou conjunto de obras, a partir de suas peculiaridades de escrita e de estilo, “já que o conteúdo da obra literária transparece na intimidade de sua forma”.⁵⁵ A atenção à forma é considerada pelo autor como o ponto de partida da análise

⁵¹ Merquior, 1996, p. 7.

⁵² Idem, *Ibidem*, loc. cit.

⁵³ Merquior, 1996, p. 7.

⁵⁴ Idem, *Ibidem*, loc. cit.

⁵⁵ Idem, *Ibidem*, p. 8.

literária, sendo o ponto de chegada a interpretação crítica, que deve inserir os estilos e textos individuais no complexo da história da cultura.

O autor finaliza o prefácio dizendo que a evolução das formas literárias não é um “simples reflexo mecânico do ritmo evolutivo da sociedade, dos costumes, do pensamento filosófico, etc.”⁵⁶ Assim, ele procura definir cada período da história da literatura brasileira em termos estilísticos, considerando sua estreita correlação com as tendências sociais e culturais da época em que foi escrita a obra.

No capítulo “Machado de Assis e a prosa impressionista”, Merquior considera alguns romances que privilegiam a análise psicológica em detrimento da narrativa centralizada nas peripécias exteriores, citando como exemplo de escritores impressionistas brasileiros Machado de Assis e Raul Pompeia. O historiador aponta *Dom Casmurro* como “uma contribuição brasileiríssima ao motivo básico da arte impressionista”⁵⁷. Romance voltado ao relato subjetivo, narrado em primeira pessoa por um autor-personagem, *Dom Casmurro* é a obra-prima da arte de Machado de Assis, conforme o historiador, e da mesma forma que em *O Ateneu*, de Raul Pompeia, é uma sucessão de quadros mentais na consciência do narrador. Sobre o segundo romance, Merquior o aproxima da referida obra de Machado de Assis.

Luciana Stegagno Picchio é autora do livro *La letteratura brasiliana*. Publicado em 1972, era inicialmente voltado ao público italiano. Em 1997, foi editada em português uma nova versão da obra, com o título *História da literatura brasileira*, direcionada ao leitor brasileiro. Em sua introdução, a historiadora busca definir, antes de tudo, o que entende como *literatura brasileira*: “todo o complexo dos textos literários compostos em língua portuguesa do século XVI aos nossos dias, no Brasil, por escritores nascidos ou amadurecidos dentro de coordenadas culturais brasileiras.”⁵⁸ A historiadora acredita que só o ato de escrever uma história da literatura:

já implica, para quem o faz, o reconhecimento da legitimidade de considerar os fatos literários sob um ângulo histórico. Mais: de reconhecer autonomia e individualidade estética às personalidades

⁵⁶ Idem, *Ibidem*, loc. cit.

⁵⁷ Merquior, 1996, p. 246

⁵⁸ Picchio, 1997, p. 20.

literárias isoladas como à estrutura onde elas operam e à qual, com sua presença, dão vida.⁵⁹

Posto isso, Picchio afirma que seu trabalho procura caracterizar internamente a literatura brasileira como tradição estilística autônoma e diz ter a convicção básica de que a procura e a descrição de um estilo brasileiro irá ajudar a “superar a dicotomia época colonial – época autônoma que os próprios brasileiros quase sempre adotam como eixo de todos os seus discursos sobre a literatura nacional.”⁶⁰ Ainda sobre a execução da obra a autora explica:

Uma tradição estilística institui-se nos dois planos, no do conteúdo e no da expressão. Ao sistema do conteúdo pertencem, em primeiro lugar, os temas; ao sistema da expressão, os meios linguísticos e, *lato sensu*, estilísticos. A pesquisa foi permanentemente distribuída entre essas duas pistas complementares e interdependentes, iluminadas por sua vez, e sem jamais permitir-nos esquecer a autonomia do produto literário acabado, pelos fatos históricos, sociais e políticos que sentíamos presentes na base de toda escolha estética.⁶¹

Finalizando a introdução, Luciana Picchio esclarece que a edição brasileira é distribuída em dezessete capítulos, sendo o primeiro de caráter geral e os outros dezesseis dedicados a um momento literário nacional:

para fornecermos o máximo de informação no menor número de páginas, alternamos, na construção das famílias literárias, o critério cronológico em sentido lato com o estilístico (...) e com o regionalista (...) embora, talvez, o critério estilístico tenha sempre prevalecido sobre os demais.⁶²

Como critério estilístico, podemos compreender categorias como Barroco, Romantismo, Naturalismo, etc. E como critério regionalista, a literatura no Rio de Janeiro, no Nordeste e no Rio Grande do Sul, por exemplo.

⁵⁹ Idem, *Ibidem*, p. 20.

⁶⁰ Idem, *Ibidem*, p. 21.

⁶¹ Picchio, 1997, p. 21.

⁶² Idem, *Ibidem*, p. 23.

Sobre o nosso objeto de estudo, o romance de introspecção no Brasil, encontramos, na obra de Luciana Picchio, no capítulo décimo segundo, a análise de *O Ateneu*, de Raul Pompeia:

O Ateneu traz como subtítulo a epígrafe (...) “crônica de saudades”: e é o primeiro grande romance da memória e da busca do tempo perdido com que conta o Brasil. O mais europeu também, no sentido de que os futuros escritores brasileiros da infância e da introspecção autobiográfica (um Lins do Rego, um Otávio de Faria) trilharão de preferência o caminho da reconstrução ambiental localística.⁶³

Além das observações sobre o romance de Raul Pompeia, Picchio resgata a prosa simbolista, pouco tratada nas histórias da literatura brasileira, como podemos observar. A historiadora identifica os romances *Mocidade morta* (1899), de Gonzaga Duque, *Amigos* (1900), de Nestor Vitor e *No hospício* (1905), de Rocha Pombo como obras que aparecem algumas inovações, “como o solilóquio mental (também reza mental) que flanqueiam as indicações contemporâneas de Dujardin (*Les lauriers sont coupés*, 1887)”⁶⁴. Técnicas narrativas como o monólogo interior também são citados por Picchio. Sobre o romance de Rocha Pombo, ela acrescenta:

romance-ensaio ou romance de ideias (...) sua introdução numa ideologia simbolista, respeitadora da Transcendência mesmo quando não identificada com a Divindade, ao invés de envelhecerem os modos do relato, conferem-lhes frescor e novidade.⁶⁵

Picchio conclui a sua análise sobre esses romances comparando-os com *O Ateneu* (1888), de Raul Pompeia e *Canaã* (1902), de Graça Aranha. Em relação a este último, são expostas as diversas influências estilísticas: o Naturalismo, que intervém na descrição ambiental; o Impressionismo, na pintura de cenas baseadas no jogo de luzes, na fragmentação ou justaposição das cores com interlúdios sonoros; e o Simbolismo, na criação de personagens-ideia, como a dupla Milkau-Lentz que se encontram isolados na natureza, protagonizando diversas reflexões e debates ideológicos.

⁶³ Idem, *Ibidem*, p. 424.

⁶⁴ Picchio, 1997, p. 430.

⁶⁵ Idem, *Ibidem*, loc. cit.

A propósito da prosa dos anos trinta, Picchio estabelece a tradicional divisão entre o romance do Nordeste e o romance psicológico. Salientamos o excerto acerca da segunda vertente em que podemos perceber que a historiadora, diferentemente de Alfredo Bosi, não sobrevaloriza nenhuma das linhagens romanescas da década de 1930:

A segunda via da narrativa modernista é representada por aqueles escritores e aquelas obras que, mais que à representação de um Brasil “diferente”, no plano da denúncia ou simplesmente do folclore e do testemunho regionalista, tendem à inserção da realidade brasileira dentro de uma problemática que implique o homem como tal, mas, sobretudo, como ser pensante, atingido, em qualquer latitude, por problemas psicológicos, religiosos e sociais.⁶⁶

No mesmo caminho de Lúcia Miguel Pereira, Andrade Muricy e Antônio Candido, temos os estudos de Bueno⁶⁷, que prefere delimitar um período e tentar apreender o maior número de análises possíveis das obras publicadas na época. O livro restabelece a discussão sobre os critérios estipulados pela historiografia brasileira ao formular o cânone e aponta essa tendência dos historiadores em valorizar os romances cujo enredo preocupa-se em representar os problemas sociais do país.

Em relação às narrativas de introspecção, o autor mostra dados importantes sobre a presença de escritores dessa vertente no chamado “romance de 30”, qualificação presente em diversas pesquisas apenas para os trabalhos literários de compromisso social. Após, Bueno analisa a produção literária de quatro escritores da década de 1930 para elucidar a sua tese: Cornélio Penna, Cyro dos Anjos, Dyonélio Machado e Graciliano Ramos.

Um ano após, em 2007, Carlos Nejar publica a sua *História da literatura brasileira* com um subtítulo que explicita o recorte temporal escolhido: “da carta de Pero Vaz de Caminha à contemporaneidade”. Na apresentação desta história, o autor afirma que os critérios de escolha são de “antologia pessoal”⁶⁸ e de acordo

⁶⁶ Idem, *Ibidem*, p. 536.

⁶⁷ A pesquisa de Luís Bueno tratada aqui, refere-se ao resultado de sua tese de doutoramento e à obra *Uma história do romance de 30* (2006).

⁶⁸ Nejar, 2007, p. 13.

com o que julga melhor da criação literária contemporânea.⁶⁹ Após uma rápida introdução onde se encontram reflexões sobre os gêneros literários, Nejar parte para a análise da “carta fundadora” e dos períodos literários (Barroco, Arcadismo, Romantismo, etc.). A respeito do romance psicológico, podemos encontrar alguns trechos no capítulo seis “O gênio de Machado de Assis”, onde o historiador aborda aspectos que ele considera relevantes sobre a obra machadiana, como a linguagem, a ironia, o humor, o pessimismo, o universalismo, a sociedade e as personagens. Destacamos o trecho a seguir:

A obsessão da memória na obra machadiana marca, igualmente, sua modernidade. Porque é da memória das coisas esquecidas que brotam os frutos das coisas mais lembráveis. (...) Quanto à obsessão da memória, cria personagens que se lembram entre si: faces do Outro machadiano, o dostoiévskiano (...) ou é precursor de Kafka, bem antes de *O processo* ou do *Castelo* ao desvelar facetas insuspeitadas da vida cotidiana.⁷⁰

Sobre *O Ateneu*, de Raul Pompeia, Nejar o insere no período realista pela forma narrativa e o considera um romance que fala do autoritarismo do sistema escolar patriarcal. A alegoria da Monarquia incendiada é a tônica da crítica de Nejar, que propõe uma leitura relacionada ao fim de uma época histórica: o Segundo Império no Brasil.

A respeito da prosa simbolista, Nejar deixou-nos uma lacuna. Encontramos apenas citações sobre Rocha Pombo e Nestor Vitor como críticos e não como ficcionistas. Não existem comentários sobre Gonzaga Duque.

O capítulo referente ao romance de 1930 não propõe necessariamente a divisão entre autores regionalistas e introspectivos, pois Nejar coloca em destaque o nome dos escritores e comenta sobre a trajetória literária brasileira a partir da biografia destes. Assim, são apresentados romancistas das duas vertentes normalmente abordadas pelos historiadores. Destacamos a parte destinada a Lúcio Cardoso:

⁶⁹ Idem, *ibidem*, loc. cit.

⁷⁰ Idem, *ibidem*, p. 95.

Lúcio Cardoso, para alguns críticos, foi a figura-chave para a evolução do romance que ocorreu posteriormente com Clarice Lispector e Guimarães Rosa. Discordo. Acho que a chave oculta autêntica está em Adonias Filho, formalmente bem mais vinculado a Clarice e Rosa, inventores de nova dicção. Com Lúcio Cardoso, a primeira se aproxima mais no tema ou problematização de um trajeto espiritual, que foi também a ânsia da criação clariciana. Ele, para os profundos da alma e ela, para a complexidade da relação humana. Ambos para o abismo. Pela passionalidade, mais fria em Clarice, mais vulcânica em Lúcio Cardoso.⁷¹

Nejar continua sua análise comparando as obras cardosianas às de Dostoiévski e elenca como melhor livro *A luz no subsolo*, romance publicado em 1936, embora a maior parte da crítica considere como obra-prima a *Crônica da casa assassinada*, seu último romance, de 1959. Não encontramos na história da literatura de Nejar reflexões sobre as técnicas narrativas do romance de introspecção, assim como a tendência à valorização do romance social. Pelo contrário, identificamos autores das duas vertentes quase que em igual número.

Ao avaliarmos a evolução da literatura brasileira descritas nos estudos desses historiadores escolhidos, é possível observarmos uma lacuna nas seleções realizadas por eles no que consiste o período de 1930 a 1940. As considerações feitas, apesar dos enfoques particulares, possuem uma característica em comum: os romances cujo foco mais nítido é a imersão na subjetividade, seus conflitos e indagações interiores são pouco considerados, raramente comentados ou até mesmo excluídos da narrativa sobre a produção ficcional.

É diante desse esquecimento de grande parte dos críticos e historiadores da literatura que muitas obras não fazem parte do cânone, sendo pouco conhecidas e lidas pelo público em geral. Surgem dois problemas a partir do momento em que essas obras são desprezadas: além de não compreendermos o verdadeiro contexto de produção literária brasileira da época aqui estudada, não conseguimos verificar em que medida Clarice Lispector e Guimarães Rosa, escritores canônicos geralmente considerados como casos isolados na literatura brasileira, possuem precursores e se inserem em uma linhagem.

⁷¹ Nejar, 2007, p. 359 – 360.

3 A TRAJETÓRIA DE LÚCIO CARDOSO: DE *MALEITA* À *LUZ NO SUBSOLO*

Escrevo – e minha mão segue quase automaticamente as linhas do papel. Escrevo – e meu coração pulsa. Por que escrevo? Infindável é o número de vezes que já fiz a mesma pergunta e sempre encontrei a mesma resposta. Escrevo apenas porque em mim alguma coisa não quer morrer e grita pela sobrevivência.

Lúcio Cardoso

A produção literária de Lúcio Cardoso se estende dos anos 30 – mais precisamente em 1934 – até o início dos anos 60. *A luz no subsolo* é considerado pela crítica um divisor de águas: qualquer estudo sobre a trajetória desse escritor deve enfatizar a importância dessa obra já que ela aponta a introspecção e a análise psicológica como a verdadeira natureza de Lúcio. Contudo, percebemos elementos utilizados pelo autor em seus primeiros romances e que caracterizam o estilo narrativo empregado em suas obras posteriores. Para compreendermos porque *A luz no subsolo* é vista como uma obra de transição, é interessante analisarmos *Maleita* (1934) e *Salgueiro* (1935), ilustrando, assim, o adequado sentido dessa categorização feita na trajetória cardosiana pela crítica.

Após uma primeira leitura de *Maleita* e *Salgueiro*, compreendemos as associações feitas aos escritores naturalistas e facilmente apontamos a influência do meio sobre o homem no desenrolar das narrativas. O espaço exterior torna-se personagem importante nesses romances assim como o espaço interior em *A luz no subsolo*, como veremos no decorrer do capítulo.

Maleita e *Salgueiro* normalmente são tratados como se fizessem parte de um laboratório de escrita do autor. Há quem diga que se apenas tivesse restado esses livros, a obra de Lúcio seria avaliada como de cunho social, em conformidade com o ambiente literário dos anos 30. Todavia, podemos identificar ao lado da descrição da paisagem nessas narrativas, um enorme talento do escritor para a construção psicológica das personagens. Nesse sentido, podemos dizer que *A luz*

no subsolo não é necessariamente uma obra de ruptura, já que encontramos diversos elementos nas produções anteriores que são utilizados para categorizar o terceiro romance como de introspecção. Tentaremos mostrar nesse capítulo o início da trajetória do autor, seu amadurecimento e o seu talento para refletir, através de uma estrutura narrativa caótica, a subversão interior das personagens.

3.1 O ITINERÁRIO DO ESCRITOR

Todo eu sou o mapa de um romance antigo que ideei na adolescência; quando aprofundo muito os veios novos, converto-os em afluentes do mesmo rio dominador e soberano; quando deixo as ideias vicejarem espontâneas, acondiciono ilhotas e pequenos territórios ao país oculto que trago em mim...

Lúcio Cardoso

Joaquim Lúcio Cardoso Filho, mais conhecido como Lúcio Cardoso, nasceu em 14 de agosto de 1912 em Curvelo, pequena cidade do planalto central do Estado de Minas Gerais, e é o mais novo dos seis filhos de Joaquim Lúcio Cardoso e de Maria Wenceslina Cardoso. O pai é considerado um aventureiro, fundador de cidades, sempre ausente⁷², cabendo à mãe a imagem da autoridade familiar. Há relatos de que Lúcio era uma criança mimada, – pois fora praticamente criado pelas irmãs – sensível e rebelde. Alia-se a esse contexto familiar, a “onipresença dos ritos da religião católica”⁷³, influenciando a personalidade do autor não só em sua vida pessoal, mas também na literária.

⁷² Em seu livro de memórias *Por onde andou meu coração*, Maria Helena Cardoso afirma que essas características do pai são transpostas para *Maleita*, primeiro romance de Lúcio Cardoso, publicado em 1934.

⁷³ Carelli, 1988. p. 23.

Desde cedo já mostra a sua dedicação à leitura e a sua vocação para escrever. Em 1929, vive no Rio de Janeiro, onde passa o resto de sua vida. Embora morasse no bairro Ipanema e se integrasse com o estilo de vida carioca, seu ambiente cultural, seus bares, suas praias, o escritor jamais se afasta de sua origem, a paisagem mineira se faz presente em toda a obra cardosiana: “este mundo encerrado em suas tradições e regras que ele ama e odeia – constitui a marca de sua escritura”⁷⁴.

Naquele ano de 1929, no Rio de Janeiro, recusa-se a terminar seus estudos, no entanto, lê tudo o que lhe cai nas mãos: Eça de Queiroz, Conan Doyle, Hoffmann, José de Alencar... No ano seguinte, Lúcio começa a trabalhar em uma companhia de seguros, dirigida por seu tio, a qual funciona no mesmo prédio da Livraria Schmidt Editora, do poeta Augusto Frederico Schmidt. Surgem nesse período as primeiras experiências de romance e as primeiras publicações na imprensa. Alguns poemas são apresentados a Augusto Schmidt através do tio de Lúcio, Oscar Neto, que nessa época já possui outra companhia de seguros com o poeta. Após a leitura destes, Augusto Schmidt pede um romance e Lúcio lhe mostra os manuscritos de um, inspirado na vertente regionalista que está em voga na década de 30. Assim, em 1934, *Maleita* é publicada pela Livraria Schmidt Editora. A obra não reproduz fielmente o modelo dos livros que a servem de exemplo, mas é cumprimentada na qualidade de obra regionalista pela melhor crítica do momento.

Maleita é o primeiro livro a ser publicado, mas Lúcio afirma ter escrito outros títulos em completa discordância com os romances ditos modernos naquele período. Esse depoimento demonstra a preferência do escritor pela ficção em que é trabalhada a sondagem interior, linhagem pela qual se filia e fica caracterizado posteriormente. No entanto, já se percebe algumas marcas narrativas voltadas à subjetividade no romance de estreia, sinalizando um diferencial de escrita do autor e que só é comprovado com *A luz no subsolo* (1936).

Em 1938, a primeira novela *Mãos Vazias* é publicada. No ano seguinte, um livro de literatura infantil: *Histórias da Lagoa Grande*. A este se seguem as edições de *O desconhecido e Céu escuro*⁷⁵ em 1940. No outro ano, 1941, Lúcio Cardoso

⁷⁴ Rosa e Silva, 2004. p. 24.

⁷⁵ A novela *Céu Escuro*, a qual não tive acesso, é citada no estudo de Enaura Quixabeira Rosa e Silva: *Lúcio Cardoso: paixão e morte na literatura*.

estreia no gênero poético com o título *Poesias*. Em 1943, o romance *Dias perdidos* é publicado e no mesmo ano de lançamento dessa obra, a peça *Os escravos* é apresentada pelo grupo de teatro “Os comediantes”. O texto somente tem uma edição dois anos depois, em 1945. Outra novela, *Inácio* e mais um livro de poesias, *Novas Poesias*, são editados em 1944, além de outra contribuição para o teatro nacional com a encenação da peça *O filho pródigo* pelo grupo Teatro Experimental do Negro.

Em 1946, duas novelas: *A professora Hilda* e *Anfiteatro*. Lúcio também faz traduções e adaptações: *O livro de Jó*, *Ana Karenina*, *A Princesa Branca*, *Confissões de Moll Flanders*, *Orgulho e preconceito* e outras obras. Além dessa intensa atividade literária, em 1947, o escritor atua como jornalista profissional em *A Noite*. Em 1954 outra novela é editada, *O enfeitado* e, finalmente, em 1959, o seu livro de maior difusão, *Crônica da casa assassinada*.

Dois anos após a publicação de *Crônica da casa assassinada*, é lançado o primeiro volume do *Diário* de Lúcio Cardoso, do qual Otávio de Faria declara estarmos diante da publicação de “um belíssimo livro, dos mais ricos e densos que possuímos”⁷⁶ e que apresenta a última faceta, ainda desconhecida, do autor, entre muitas que ele possui: romancista, memorialista, novelista, poeta, cineasta, jornalista, criador de novelas de rádio e de histórias policiais. A essas diversas facetas literárias apontadas por Otávio de Faria, acrescenta-se outra, mais atuante a partir de 1962: a de artista plástico. Vítima de um derrame cerebral, em 7 de dezembro de 1962⁷⁷, que o faz perder a fala e os movimentos do lado direito do corpo, Lúcio Cardoso permanece mentalmente intacto e começa a pintar com a mão esquerda.

Nos últimos anos de vida, dedica-se à prática de exercícios de reeducação na Associação Brasileira Beneficente de Recuperação e à pintura. Como pintor, ele realiza quatro exposições individuais: duas no Rio de Janeiro, uma em São Paulo e outra em Belo Horizonte.

⁷⁶ Comentário de Otávio de Faria transcrito nas páginas XII e XIII do *Diário Completo*, publicado pela editora José Olympio.

⁷⁷ Conforme informação da irmã, Maria Helena Cardoso, na obra *Vida-vida* (1973).

Em 1966, a Academia Brasileira de Letras concede-lhe o prêmio Machado de Assis pelo conjunto da obra. Dois anos após, em setembro de 1968, Lúcio tem outra crise: um novo derrame, dessa vez, fatal.

3.2 MALEITA (1934): O INÍCIO DO CAMINHO

Minha única vontade é viajar, viajar longamente por essas terras do interior que não conheço, vendo a noite acender bruscamente essas pequenas cidades que se aconchegam à beira dos rios, ou que se agasalham em vales percorridos de agrestes, dilacerantes perfumes. (...) É que talvez não veja nunca as paisagens como quadros inertes, antes participo delas com violência, sentindo que sobe de toda aquela solidão uma voz sufocada e estranha, que corresponde em mim a outra voz também confusa e cheia de gemidos.

Lúcio Cardoso

Maleita, publicado no ano de 1934, apresenta as dificuldades enfrentadas pelas personagens já no começo da narrativa dos acontecimentos:

O tremor subia e pela camisa aberta via-se o corpo escuro, molhado de suor. Antes que viesse ao solo, o arrieiro precipitou-o, amparando-o.

Detivemos os animais e apeamos, inquietos por mais aquele contratempo quase ao fim da jornada.

— Que é?

Mas o homem não podia responder. As mãos recurvas raspavam a terra negra. Os cabelos ralos, empastados. E aquele tremor que subia assim, inchando-lhe os olhos, desvairados e fixos. Quando mais forte a febre ia se tornando, ouvimos o choque dos dentes, surgindo amarelos e firmes na boca entreaberta. Os companheiros procuravam envolvê-lo na baeta que vinha enrolada à garupa do

animal. O cozinheiro, conhecedor do mal e dos antídotos, lamentava-se:

— Se a gente topasse fedegoso...

— Quá fedegoso! – respondeu alguém. — Uma purga de urina e fumo tava bom...

Apalermados, olhávamos o homem que a maleita devorava. Isolados e indefesos, não sabíamos o que fazer.⁷⁸

Com essas palavras, Lúcio Cardoso estreia o seu primeiro romance e o seu percurso como escritor. O ano da narrativa é 1893, o mês é agosto.⁷⁹ Um grupo de aventureiros rumava, há oito dias, de Curvelo à Pirapora com uma missão: representar a companhia Cedro e Cachoeira de Fiação e Tecidos, organizar o comércio e incentivar a vida no povoado nascente. Frente a esse grupo, Joaquim, um homem determinado a fundar a cidade, enfrentando uma série de obstáculos humanos e naturais para realizar esse objetivo. Da luta do protagonista contra os homens do povoado surge a metáfora da luta da civilização contra a barbárie. A maleita, que debilita e mata os seres humanos, e a epidemia de varíola interrompem o desenvolvimento do lugarejo. Muitas pessoas morrem de fome e os sobreviventes convencem-se de que o estrangeiro é o culpado pelos males que atingem o local. Joaquim se vê obrigado a deixar Pirapora.

Ao lado dessa descrição da paisagem circundante e da maleita que devorava os homens, encontramos também idêntico cuidado à interioridade de suas personagens. Antes mesmo da publicação de *A luz no subsolo*, seu primeiro livro nitidamente da corrente de introspecção psicológica do romance brasileiro, Lúcio Cardoso já tem uma visão sobre a paisagem diferente da visão dos escritores daquelas obras em voga na década de 1930. Sua narração é em primeira pessoa e é através do olhar, das impressões e dos sentimentos de Joaquim que o leitor consegue vislumbrar a história. “Em outras palavras, é o exterior que reflete o interior, demonstrando que a percepção está totalmente comprometida com a subjetividade.”⁸⁰ Tal como mostra o seguinte excerto:

Ainda me lembro do que escrevia naquele instante. Certos momentos da vida guardam toda a pureza do primeiro instante,

⁷⁸ Cardoso, 2005. p. 7.

⁷⁹ Informação retirada do próprio romance, na página 7: “Agosto, 1893.”

⁸⁰ Xavier da Silva, 2000, p. 22

quando lembrados anos mais tarde. Então, tinha percebido a terra do futuro, aquela que surgiria da areia grossa do rio e assentaria as suas bases onde então recendiam os maracujás bravos. (...) Pirapora sumia como uma paisagem indecisa que o tempo deslustrasse; uma fumaça brotava do solo e outro Pirapora, remoçado, com os caminhos trilhados pelos carros dos boiadeiros, tremia no fundo indeciso da minha memória.⁸¹

Se tais percepções refletem as emoções do protagonista, da mesma forma, as descrições são carregadas de incertezas: “uma fileira de casas, talvez uma dúzia, talvez duas ou três, margeava o rio. Adiante, outra espécie de rua, onde apontavam as choupanas cobertas de buriti.”⁸² O narrador não sabe explicar as razões de suas atitudes ou sentimentos: “aquela aventura despertava-me estranhas sensações. Nem saberia explicar a razão daquele receio, pressentindo alguma coisa oculta e ameaçadora no recesso do mato.”⁸³ Sobre essa forma de narrar, Grieco entende Lúcio como “um sensitivo e um imaginativo. Com que facilidade passa do natural ao sobrenatural.”⁸⁴ Realmente, comparando *Maleita* às narrativas naturalistas com descrições repletas de detalhes, lembrando que uma das características literárias do Naturalismo era representar o real através do detalhe da descrição, não se encontra no romance cardosiano tal particularidade. Não identificamos essa necessidade de explicações científicas que norteiam os escritores naturalistas ainda que, em *Maleita*, se apresente um perfil humano que reproduza o meio.

Ainda sobre a narração, embora seja em primeira pessoa, existe outra voz, a de um narrador em terceira pessoa. A presença dessas acaba por fazer o leitor apreender a visão do narrador-colonizador, através dessa voz em primeira pessoa, e a percepção dos nativos, na de terceira pessoa. Tem-se, assim, a existência de dois lados: o do explorador e o dos explorados. No entanto, a posição de Lúcio parece ser a favor dos nativos haja vista o insucesso da missão de Joaquim na região e a retomada do território por parte da população local através de meios por vezes ilícitos.

Rosiane Vieira de Rezende, em seu estudo *Lúcio Cardoso: laboratório da escrita literária – de ‘Maleita’ à ‘Luz no subsolo’*, diz que “o entramado violento que

⁸¹ Cardoso, 2005. p. 27.

⁸² Idem, Ibidem, p. 13.

⁸³ Cardoso, 2005. p. 27.

⁸⁴ Grieco, Op. cit. p. 64.

perpassa a uns e aos outros quando em situação de colonizador/colonizado”⁸⁵ é justificável por ser necessário à proteção e à manutenção da própria terra. Além disso, o próprio colonizador utiliza diversos meios cruéis para impor suas vontades ao povoado. Como ambos os lados se excedem na luta por seus objetivos, “mostram-se (...) demasiadamente humanos”⁸⁶, não se destacando pela bondade ou maldade, “mas por suas características de homem comum: nem de todo bom, nem de todo mal.”⁸⁷

Devido à estrutura narrativa linear, aos obstáculos enfrentados pela personagem principal para realizar a sua missão e pelo caráter de aventura dado aos acontecimentos⁸⁸, que Mário Carelli define *Maleita* como um “romance épico”, e assegura:

já é um romance plenamente cardosiano, mesmo que não seja perfeitamente realizado, na medida em que contém as principais obsessões do autor – o medo, a angústia, a violência, o ódio, a visão do sangue, a presença do demônio, a convivência com o pecado e a morte.⁸⁹ (grifo nosso)

Andrade Muricy também faz referências ao protagonista como herói, conforme observamos no fragmento extraído da edição de 1953 de *Maleita*: “O seu herói é um autêntico herói, a seu modo, isto é, com muitas deficiências evidentes”⁹⁰.

Definir o romance como épico ou regionalista não é, entretanto, o objetivo da nossa pesquisa. O importante aqui é percebermos a habilidade de Lúcio ao criar atmosferas e ao desenvolver o interior de suas personagens. Interessante salientarmos, no entanto, que todas essas análises fogem ao que a maioria da crítica da época da publicação de *Maleita* afirma sobre o autor aderir ao romance regionalista.

⁸⁵ Rezende, 2007, p. 23.

⁸⁶ Idem, ibidem, loc. cit.

⁸⁷ Idem, ibidem, loc. cit.

⁸⁸ Segundo Carelli (1988, p.150), “*Maleita* é a transposição romanesca de uma história autêntica, a epopeia trágica e lamentável da fundação, em 1893, da cidade mineira de Pirapora por Joaquim Lúcio Cardoso, pai do escritor. A narrativa possui, portanto, um fundamento histórico e se inscreve na marcha pioneira da conquista territorial do Brasil”. Por esse motivo, podemos, conforme o estudioso, atribuir à *Maleita* a denominação de “romance épico”.

⁸⁹ Carelli, 1988, p. 154.

⁹⁰ Muricy apud Cardoso, 1953.

Ao comentar sobre o primeiro romance cardosiano, Grieco foi um dos primeiros a destacar a **religiosidade** do autor, antecipando uma abordagem que muito críticos fariam depois. Em sua leitura de *Maleita*, nomeia o rio São Francisco como o protagonista do romance:

O rio São Francisco, como que borbulhando sangue arterial, vive de uma vida espantosa, quase elevado a categoria de símbolo. (...) transmutando-se numa espécie de Nilo ou Ganges sagrado, é a personagem máxima, o verdadeiro protagonista do livro.⁹¹

Essa chave de interpretação vai ao encontro da que Maria Teresinha Martins, em *Luz e sombra em Lúcio Cardoso*, realiza. Martins faz uma análise cosmogônica tendo como base os estudos de Mircea Eliade, dando uma dimensão inteiramente simbólica ao texto:

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 o lírico e o épico, um caráter de universalidade que o liberta do caipirismo, dos cacoetes mentais ou verbais dos que se imobilizam nos limites de uma comarca.⁹²

As colocações desses críticos são importantes na medida em que apontam elementos que transcendem o movimento regionalista. No entanto, discordamos de alguns pontos, sobretudo no que se refere a esse possível protagonismo do rio São Francisco.

O estudo de Flávia Trocoli Xavier da Silva, em sua dissertação de mestrado *Fios da introspecção: para uma leitura do terceiro romance de Lúcio Cardoso*, concorda com o que acreditamos ao negar que o rio seja o protagonista da narrativa:

Se nego que o São Francisco seja o protagonista da narrativa, afirmo que ele é o protagonista dos momentos mais líricos do romance. O

⁹¹ Grieco, 1948. p. 64.

⁹² Idem, *Ibidem*, p. 63.

rio como que comunga com as impressões de Joaquim, o narrador-protagonista.⁹³

O rio e Joaquim parecem ter uma relação especular: o estado de espírito do protagonista reflete-se no movimento das águas do rio. Lembrando que é através do olhar de Joaquim que se desenvolve a narrativa, percebemos que o rio pode ser visto ora como um desdobramento do eu, ora como voz do lugarejo e, muito raramente, como o contraste dos sentimentos do narrador. Relação semelhante ocorre entre as personagens de *A luz no subsolo* e o espaço em que eles estão inseridos: em diversas ocasiões temos a impressão de que o ambiente associa-se aos sentimentos da protagonista.

A **religiosidade** é outro elemento que se estende em toda a trajetória literária de Lúcio Cardoso e já está presente em *Maleita*. Grieco ressalta que o autor é “muito subjetivo para ser um romancista de costumes, não vê realmente um povo de contribuintes, de eleitores, de jurados, e sim um povo de almas, uma espécie de população abstrata, que não deixa paradoxalmente de ser viva, animada...”⁹⁴ Essa discordância de Grieco em relação ao que é analisado na época da publicação de *Maleita*, é fundamental para o nosso estudo. Acreditamos que a religiosidade é a base do projeto literário de Lúcio, sendo esta constantemente relacionada à conduta, aos pensamentos, às angústias e aos sentimentos de solidão e desespero das personagens em todo o universo cardosiano. Esse fragmento ilustra o caminho que Lúcio Cardoso irá trilhar em seu percurso como escritor de romances de introspecção e sua inserção no movimento espiritualista. Sobre essa temática, desenvolveremos nossas considerações no último capítulo desta dissertação.

Carlos Drummond de Andrade, então chefe de gabinete do novo Ministro da Educação e Saúde Pública, Gustavo Capanema, em 1934, comenta sobre *Maleita* em carta enviada a Lúcio Cardoso: “*Maleita* é uma bela antecipação do que será você, romancista, quando o tempo houver realizado a obra de depuração.”⁹⁵ As palavras de Drummond, assim como as de Grieco, parecem ter sido proféticas, pois o segundo romance cardosiano, *Salgueiro*, publicado em 1935 pela editora José

⁹³ Xavier da Silva, 2000 p.22.

⁹⁴ Grieco, 1948. p. 62-65.

⁹⁵ Essa carta, de 8 de dezembro de 1934, é parte integrante do acervo de Lúcio Cardoso e pertence aos Arquivos Pessoais de Escritores Brasileiros da Fundação Casa de Rui Barbosa.

Olympio, demonstra uma forte **tendência religiosa** do autor, que transitará por todas as suas produções, apesar de ainda ser considerado de temática voltada para o social pela maioria dos críticos literários da época⁹⁶. A adesão de Lúcio ao projeto de denúncia social, no entanto era aparente. Cássia dos Santos, em seu livro *Polêmica e controvérsia em Lúcio Cardoso*, afirma que “a um leitor mais atento, não passaria despercebido, contudo, que a questão religiosa aí ganhava destaque”. A “inquietação religiosa, o questionamento e a ânsia por Deus”⁹⁷ em *Salgueiro*, é a antecipação das preocupações de Lúcio Cardoso e predominam nas reflexões de outras personagens criadas pelo autor mineiro nas obras seguintes.

3.3 SALGUEIRO (1935): O CAMINHO TOMA FORMA

— *Então é mentira? Deus não existe?*
 Vicente fitou-o com um olhar demorado.
 Pareceu compreender e moveu a cabeça:
 — *Tenho medo... tenho apenas medo.*
 Geraldo correu e puxou-o pelo braço,
 desesperadamente:
 — *Também tu não tem Deus no coração?*
 — *Já disse: sou um miserável.*

Lúcio Cardoso

Ambientada no morro do Rio de Janeiro que serve de título, a história de *Salgueiro* mostra o dia-a-dia de miséria e de penúria dos seus moradores: residem em barracos sujos de, no máximo, dois cômodos, feitos de latas e folhas de zinco, onde respiram o ar impregnado pelo óleo de fritura e pela fumaça dos fogareiros e lamparinas a querosene. Essas pessoas se sujeitam à exploração dos subempregos

⁹⁶ Conforme pesquisa feita por Cássia dos Santos que resultou na sua dissertação de mestrado e posteriormente publicada em livro cujo título é *Polêmica e controvérsia em Lúcio Cardoso*, alguns críticos como Octavio Tarquínio de Souza e Octavio de Faria, diziam que *Salgueiro* era uma obra que reagia ao “romance-reportagem” ou “romance-documentário” cultivado pelos nordestinos. Provavelmente esses críticos já percebiam a tendência à subjetividade na obra de Lúcio.

⁹⁷ Santos, 2001. p. 26.

a fim de garantir o modesto sustento de sua família. A fome, a incomunicabilidade e a luta pela sobrevivência assolam o morro.

A narrativa focaliza três figuras em particular, estando as outras personagens ligadas direta ou indiretamente a elas: o avô, Manuel; o pai, José Gabriel e seu filho Geraldo. O livro é dividido exatamente nessas três partes, “O avô”, “O pai” e “O filho”. Observamos que, embora narrado em terceira pessoa, essas personagens guiam o curso da narrativa. Podemos afirmar que é o princípio de uma técnica que Lúcio desenvolverá em seus romances e novelas até chegar ao narrador múltiplo, utilizado em *Crônica da casa assassinada*. Além disso, na última parte do livro identificamos uma intensificação do plano pessoal, centrada em Geraldo, diferenciando-o dos outros habitantes do morro, já que ele questiona e reflete sobre o seu papel no local, como veremos adiante. Geraldo é o exemplo de uma **formação de autoconsciência**.

Na primeira parte da obra as personagens são apresentadas: Manuel, o avô, um velho tuberculoso que vive numa cama há vários anos, à espera da morte; Genoveva, sua esposa, senhora que já apresenta características senis; Marta, sua filha; José Gabriel, operário de uma fábrica, sustenta seus pais, Manuel e Genoveva, sua irmã Marta, Rosa, sua amante e o filho, Geraldo. A relação entre os familiares é conflituosa e tensa principalmente no que se refere à presença de Rosa. Ela domina José Gabriel e acaba sendo rejeitada pela família, que teme perder seu parco sustento. Marta odeia a cunhada e a vida que leva. Cuida do pai, mas com uma “paciência vizinha da indiferença”⁹⁸. Os laços que se estabelecem entre o pai e a filha são semelhantes aos que observaremos no romance escrito em 1936, *A luz no subsolo*, e na *Crônica da casa assassinada*, em 1959. As personagens dividem sentimentos, mas jamais são solidárias ou próximas, reconhecem que algo as liga, mas não as une. Esse processo acontece com Madalena, Bernardo e Pedro, em *A luz no subsolo*; Manuel e Marta, em *Salgueiro*; e com as personagens da *Crônica da casa assassinada*. O fragmento transcrito exemplifica essa situação, no romance de 1935:

Mas o ódio crescera lentamente nos espíritos tão parecidos do velho e da filha. Manuel, pelo medo de ser ainda obrigado a combater pela

⁹⁸ Cardoso, 2007, p. 9.

vida, Marta pela intrusão da outra, repleta de vida e de seiva, quando ela se consumia lentamente no mais deplorável dos abatimentos. Depois, pensaram, esperançosos, que Marta talvez se empregasse numa fábrica qualquer. Porém, ela mesma fora obrigada a reconhecer que herdara também a fraqueza do pai, a sua incapacidade para o trabalho e para a vida. Calados, suportavam Rosa, sem a mais leve sombra de esperança (...) Mas o que desejavam a Rosa, descontavam em Geraldo. Somente o avô, mais distante da vida, tolerava-o um pouco. Com a deficiente instrução adquirida na mocidade, gostava de soletrar, à luz da lamparina, histórias para o neto e para a filha. Assim, os três, por um momento, se encontravam de acordo.⁹⁹

Marta, como podemos perceber, tem diversas semelhanças com o pai. Genoveva é uma personagem quase sem ação na história, é comparada como “os mais obscuros animais domésticos; obedecia sem hesitação, obedecia sem saber porquê”¹⁰⁰. Geraldo era normalmente expulso de casa por Rosa, como se fosse uma criatura sem utilidade.

Um dos momentos mais tristes do romance é quando o velho Manuel precisa ser internado em um hospital. É a primeira personagem a deixar o morro do Salgueiro, partida esta registrada pelo autor como uma espécie de epifania. Ao receber um par de meias azuis de presente, Manuel tem a certeza de que está deixando o lar para morrer.

A segunda parte do romance inicia com as notícias da morte de Manuel e da nova condição de Marta: a irmã de José Gabriel, em parte para envergonhar o irmão e em parte por ódio a Rosa, torna-se prostituta e também deixa o morro do Salgueiro. Dessa maneira, Marta acredita estar humilhando-os. Mais tarde ela retorna ao morro para levar a mãe consigo.

José Gabriel e Rosa protagonizam a ação romanesca nessa segunda parte. Interessante salientar a análise de Xavier da Silva sobre a relação entre esses personagens: José Gabriel, antes de tudo, é o homem que ama Rosa e “amar Rosa implica apartar-se da família que a odeia, ser arrastado pelo intenso furor da incerteza e do ciúme”¹⁰¹. Realmente, a ligação entre ambos é conflituosa e tensa, chegando, muitas vezes, ao ódio e à indiferença. Essas ações e sentimentos contraditórios – amor, ódio, vingança, furto, assassinato, etc. – são bastante típicos

⁹⁹ Cardoso, 2007, p. 22 – 23.

¹⁰⁰ Idem, *Ibidem*, p 23.

¹⁰¹ Xavier da Silva, 2000, p. 38

dos textos de Lúcio Cardoso, a partir deste romance em particular. A rede de intrigas está presente também em livros como *A luz no subsolo* e *Crônica da casa assassinada*.

José Gabriel é vítima de um amor doentio por Rosa e por ela é capaz “das atitudes mais extremas, dos desejos mais sombrios e estranhos”¹⁰². Uma noite, ele chega com dinheiro roubado. O personagem explica tal ato com as seguintes palavras “— Foi uma tentação...” Percebemos, durante a narração desse acontecimento, a caracterização de José Gabriel como uma figura fraca, completamente dominada por sua amante e por esse amor que escraviza. Rosa, pelo contrário, é a fêmea sedutora, dona de uma personalidade firme: “A voz da negra retornou clara, saturada de satisfação: — É nosso... fez bem em furtoar.”¹⁰³ Em sua pesquisa sobre a obra cardosiana, Rosiane Vieira de Rezende destaca a força da figura feminina nos textos de Lúcio, “a qual se contrapõe, muitas vezes, à fraqueza de homens dominados por seus instintos insaciáveis de varão”¹⁰⁴. Em *A luz no subsolo*, identificamos o desejo doentio de Bernardo por Madalena muito semelhante ao que José Gabriel sente por Rosa.

Rosa trai duplamente José Gabriel: dorme com Chico Padre e denuncia o furto à polícia. José Gabriel esconde-se na casa de Teresa-Homem, “mulata esquisita e de gestos masculinos”. Através do pensamento de Geraldo, essa personagem é descrita como uma mulher que:

Usava sapatos de homem, paletó e chapéu desabado, andando no meio dos malandros e navalhando aqueles que se mostravam mais ousados. Nunca se ouvira falar num amor seu. Parecia que não conhecia os homens senão para imitá-los e desprezá-los.¹⁰⁵

Teresa-Homem devota a José Gabriel o amor e os cuidados que sempre lhe foram negados: “— Nunca tive ninguém por mim. Vivi aí pelo canto, sem que

¹⁰² Rezende, 2007, p. 63.

¹⁰³ Cardoso, 2007, p. 102.

¹⁰⁴ Rezende, 2007, p. 63.

¹⁰⁵ Cardoso, 2007, p. 28

ninguém se importasse. À toa, puxava a minha vida, enquanto as outras andavam com seus amigos...”¹⁰⁶

Quando Rosa descobre onde José Gabriel refugia-se, - já na terceira parte do romance – vai até a casa de Teresa para convencê-lo a voltar. Esse é o momento em que os três personagens se enfrentam, todos dominados pelo desespero: as duas mulheres lutam para serem escolhidas e José Gabriel pela paixão que ainda sente por Rosa. Este se decide pela antiga companheira:

— Vou com Rosa... Teresa, eu ainda... vou com Rosa.

Que lhe importava o resto, contanto que se 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. Aquelas paredes, que ele conhecia tão bem, formando aquele cubículo no qual ele sofrera tantas horas de desespero, seguiam a lembrança da sua vida passada, como um fantasma sempre pronto a acordar a desgraça presente.¹⁰⁷

Assim, Rosa e José Gabriel resolvem partir quando Teresa-Homem, ao ser trocada, protagoniza um episódio extremamente brutal:

Teresa voltou-se, empunhando a faca. Sua fisionomia trazia marcada uma estranha impressão de ódio e de resolução. Com as narinas levemente dilatadas, os olhos ardendo num brilho seco, atirou-se ao operário e cravou-lhe a faca nas costas. O cabo chegou a se inclinar. José Gabriel não deu um gemido. Ficou de pé, respirando a custo, seguindo Rosa com o olhar.

(...)

— Vamos! – gritou Rosa.

O operário olhou-a de um modo indefinível, rolou e caiu. Devagar seu rosto afundou-se na lama do Salgueiro.¹⁰⁸

A terceira parte de *Salgueiro* é centrada em Geraldo e é na descrição dos pensamentos desse personagem que mais conseguimos verificar a técnica narrativa que será utilizada por Lúcio em romances como *A luz no subsolo* e *Crônica da casa assassinada*. A narração em terceira pessoa parece confundir-se e entrelaçar-se

¹⁰⁶ Cardoso, 2007, p. 221.

¹⁰⁷ Idem, *Ibidem*, p. 220.

¹⁰⁸ Idem, *Ibidem*, p. 222.

com o interior do personagem. As grandes obsessões de Lúcio tomam forma: a solidão, o desamparo, a morte e a religiosidade são a tônica das reflexões de Geraldo:

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.¹⁰⁹

Desde o início, já percebemos que Geraldo é um personagem isolado e é dessa forma que Lúcio Cardoso o descreve, singularizando-o: “Geraldo passava o tempo como um cachorro solto, amando este modo de vida, sem se lembrar por sua vez de nenhum parente. Para ele, ninguém existia. O seu mundo era à parte e ele vivia feliz dentro dos seus domínios.”¹¹⁰

É através do olhar de Geraldo que percebemos o homem em conflito, o homem questionando a existência de Deus. A religiosidade aparece de diferentes formas nos dois primeiros romances de Lúcio Cardoso. Em *Maleita*, o narrador nos mostra que a presença de Deus é necessária aos habitantes de Pirapora: os ensinamentos cristãos, principalmente aqueles que se referem à culpa e ao pecado, contribuiriam para a ordem na sociedade que estava se formando e que era pretendida pelo civilizador. Em *Salgueiro*, Geraldo transita entre duas ideias: a de um Deus coletivo, o Deus do morro do Salgueiro, que condena e castiga e, a de um Deus bondoso, que o auxilia na sua transformação, simbolizada pela saída do morro.

Seu Manuel, Marta e Genoveva saem do morro, mas essa saída não possui caráter de libertação, pelo contrário, ressalta o enclausuramento, a miséria, a doença e a morte: “se quisessem fugir do inferno, sabiam que deveriam partir, mas ainda assim qualquer coisa os ligava ao morro. A saúde era fora, longe dali, mas

¹⁰⁹ Xavier da Silva, 2000, p. 42 – 43.

¹¹⁰ Cardoso, 2007, p. 15.

eles pertenciam àquela espécie de morte.”¹¹¹ Manuel, Marta e Genoveva partem com o morro entranhado neles, pois é uma ida sem volta, partem para a morte. A relação de Geraldo com o local é diferente. Apesar de morador do Salgueiro, Geraldo vive no limiar, parece não pertencer a lugar algum. Além disso, é uma consciência em formação, vive um drama religioso e, justamente por isso, que se distingue das demais personagens.

A primeira vez que Geraldo tem contato com Deus é pela voz de seu Valério, velho doente a quem vai pedir um emprego:

— Sou um homem abandonado, mas espero em Deus... Deus existe.
 (...)

 — Todos nós somos filhos de Deus. Mas o miserável, o que sofrer mais, estará mais perto dele! Eu quero, porque sei que um dia estarei lá... compreende?¹¹²

Valério revela a Geraldo a ideia de que só se atinge o reino de Deus através do sofrimento:

— Muita gente sofre, mas poucos são os resignados. Eu sei que Deus trará confiança, e não o esquecimento. Quando chega a noite, todos dormem e esquecem da vida... Ouço então sua voz e me sinto feliz, pensando que ainda hei de sofrer mais... muito mais.¹¹³

Outro personagem importante para a formação dessa consciência religiosa de Geraldo é Vicente, o aleijado. Este complementa a concepção de seu Valério, que o homem deve expiar os seus pecados para chegar a Deus. Vicente fala de sua vida antes do morro, após sofrer diversos infortúnios, compreendidos por ele como um castigo divino por ter cometido um grande pecado. Vicente roubou uma quantia economizada durante anos de Mateus, um senhor que trabalhava no Jardim Zoológico, em Vila Isabel, e que possuía uma filha doente. O dinheiro era para os cuidados da filha, e Vicente usou para pagar uma noite de embriaguez. Após diversas tentativas de Mateus reaver o dinheiro com Vicente, o velho diz entregar o

¹¹¹ Cardoso, 2007, p. 157 – 158.

¹¹² Idem, Ibidem, p. 35.

¹¹³ Idem, Ibidem, p. 35

caso a Deus. A partir desse momento, o aleijado acredita ter perdido o seu sossego: “— Perdi tudo... parecia maldição... até a minha perna... até parar neste inferno! Oh, quem vem para aqui não volta ao mundo nunca mais...”¹¹⁴

Para Vicente, o lugar em que o homem deve expiar os pecados é o próprio morro do Salgueiro. Tal concepção de Deus vingativo, encontramos no *Diário completo* de Lúcio Cardoso e nas reflexões de Pedro e Bernardo, em *A luz no subsolo*, como veremos no próximo capítulo desse estudo.

Notamos essa mesma visão durante a narrativa no pensamento de Geraldo:

Sentiu a solidão do Salgueiro. E esta ideia , impetuosa e amarga, dominou-o inteiramente, trazendo ao seu rosto o calor fugidio da febre. Sim,o Salgueiro era uma terra condenada, uma terra de exílio, sem culpa, ali é que **eles pagavam a pena de não serem lembrados por Deus.**¹¹⁵ (grifo nosso)

Em *Salgueiro*, a formação da autoconsciência de Geraldo ganha destaque na escrita de Lúcio Cardoso através dos monólogos interiores. Constatamos o embate do homem contra as adversidades exteriores e como se dão os conflitos travados no campo da subjetividade.

Com a morte de José Gabriel, Geraldo transforma-se, questiona a existência de Deus, pensa na possibilidade de “outro Deus”:

E Geraldo fechou os olhos de novo, para não ver o morto. A treva se fez dentro dele. **E uma voz conhecida, voz que vinha dele mesmo e que nunca escutara antes**, falou sobre o desamparo daqueles homens que morriam esfaqueados, soterrados, de fome... Sentiu-se sozinho como um objeto que rola um despenhadeiro. Sim, homens que descem para o hospital e não regressam mais, homens que se perdem no próprio destino como dentro de uma senda escura... Que miséria era a vida destes desgraçados, criaturas ignorantes e rudes! Seriam todos assim? **Para todos eles seria a existência uma coisa tão desesperada? Sofreriam igualmente como animais condenados a um suplício, assistindo à existência passar matando uma a uma as melhores esperanças acalentadas?** A voz que ele ouvia bradava impetuosamente “não!” e ele procurava acreditar, como um naufrago se agarra a uma tábua perdida. Não! Não! **Havia ainda possibilidade, longe daquele morro**, onde os

¹¹⁴ Cardoso, 2007, p. 202.

¹¹⁵ Idem, Ibidem, p. 204.

dias escuros não fossem tão longos e os homens não vivessem sob a ameaça constante da morte... Haveria uma possibilidade de fuga, **Deus existiria, o Salgueiro não seria tão forte assim...**¹¹⁶ (grifo nosso)

Achamos apropriado transcrever essa longa passagem a fim de confirmar a sua importância. Geraldo fica sozinho no Salgueiro: seu Manuel, dona Genoveva e Marta já haviam deixado o morro. José Gabriel, seu pai, fora assassinado. Se antes ele já não se sentia fazendo parte da família ou do morro, agora não existe mais motivo que o prenda ao local. Geraldo compreende que chegou a hora de partir: “vivera em constante luta consigo mesmo, para saber por que sofria tanto naquele lugar odiado como um cárcere. (...) Jamais voltaria, se bem que perdoasse ao morro sua existência.”¹¹⁷

Em Geraldo, já estão presentes as preocupações do futuro escritor de *A luz no subsolo*: a inquietação religiosa, o questionamento e a ânsia por Deus caracteriza o excerto apresentado. Ao final do romance de 1935, surge uma vaga esperança. Geraldo caminha rumo ao desconhecido:

Alguma coisa nova se agita na sua alma. Alguma coisa grande, que ele 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. Um arrepio longo percorre o seu corpo. Parece que a sua vida vai começar agora, que esquecerá tudo (...) Ainda uma vez sonda a sua alma e sente que não poderia viver naquele mundo. (...) **O medo desapareceu do seu coração e ele sabe que é um homem – um homem livre.**

De súbito, cerra os olhos e abaixa a cabeça, vencido pela emoção que sobe o seu peito. Depois, prossegue lentamente a descida, ouvindo ainda o grito das mulheres que estendem roupas 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.**¹¹⁸

¹¹⁶ Cardoso, 2007, p. 227 – 228.

¹¹⁷ Idem, *Ibidem*, p. 246.

¹¹⁸ Idem, *Ibidem*, p. 246 – 247.

As características tratadas até aqui, tanto em *Maleita* como em *Salgueiro*, conferem à obra de Lúcio Cardoso um lugar distinto daquele ocupado pelas obras dos autores regionalistas e sociais da década de 1930. Apesar disso, muitos escritores e críticos preferiram identificar o autor mineiro como mais um dos seguidores do “romance do Nordeste”, considerado naquela época como o “romance por excelência”¹¹⁹.

¹¹⁹ Candido, 1987. p. 185.

4 A LUZ NO SUBSOLO: UM UNIVERSO EM AGONIA

4.1 A RECEPÇÃO DE *A LUZ NO SUBSOLO* E A ADESÃO DE LÚCIO CARDOSO AO MOVIMENTO ESPIRITUALISTA

O mundo encerra em si um mistério desconcertante. E quanto mais sentimos esse mistério – pelo apuro da sensibilidade e do espírito naturalmente – mais experimentamos a necessidade de penetrá-lo, de fugirmos à realidade superficial, se assim poderei me exprimir. A loucura é um dos meios de evasão, a arte, outro.

Lúcio Cardoso

No ano de 1936, Lúcio encontra-se na condição de escritor estreante com uma possível carreira promissora. Até então, as críticas feitas aos seus dois livros publicados o colocam como um dos autores de maior destaque daquela geração. No entanto, esse reconhecimento do meio crítico e literário não ocorre com a sua terceira obra *A luz no subsolo*, publicada no ano referido. Tal livro é o início de uma suposta segunda fase do autor, voltada à análise introspectiva dos personagens:

O Sr. Lúcio Cardoso há seis anos começava neo-naturalista com *Maleita e Salgueiro*, para se transformar pouco depois num puro e ardente introspectivo com *A luz no subsolo* (que permanece ainda hoje o seu romance mais importante e mais considerável) (...) a superioridade de *A luz no subsolo* (...) prova que a instrospecção e a análise psicológica constituem a verdadeira natureza do Sr. Lúcio Cardoso.¹²⁰

¹²⁰ Lins, 1941, p. 89.

Na opinião do crítico Álvaro Lins, as narrativas de *Maleita* e *Salgueiro* demonstram um autor “indeciso e vacilante” ainda em busca da própria forma de expressão. Com a publicação de *A luz no subsolo*, revela-se:

Um romancista de análise e de introspecção (...) que se afirma contra tendências dominantes do seu meio, procurando exprimir-se com um máximo de sinceridade e de harmonia consigo mesmo; um escritor que nenhum preconceito e nenhum escrúpulo perturbam no seu propósito de revelar, em profundidade, as forças íntimas e mais desconhecidas que movimentam os homens, os seus sentimentos, os seus atos.¹²¹

Walmir Ayala destaca: “1936 é o ano de *A luz no subsolo*. O conflito espiritual, a introspecção, são a tônica de Lúcio Cardoso (...) Iniciava-se o grande caminho de Lúcio Cardoso.”¹²²

Ao mesmo tempo em que Lúcio firma sua carreira como escritor e apresenta maior afinidade com a literatura dita de introspecção, vários críticos se mostram contrários ao novo romance. Conforme estudo de Cássia dos Santos sobre a recepção da obra de Lúcio Cardoso, *A luz no subsolo* é incompreendida e muito atacada pela crítica já que esse romance “apresentava, sem sombra de dúvida, uma reação consciente à literatura cultivada pelos nordestinos e provavelmente era o reconhecimento disto que estava por trás dos ataques que sofria.”¹²³

Mario de Andrade, em carta enviada a Lúcio Cardoso, manifesta seu questionamento a respeito do que este escritor pretendia com sua publicação:

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

¹²¹ Lins, 1963. p. 109.

¹²² Ayala apud Coutinho, 2004, p. 380.

¹²³ Santos, 2001, p. 33.

subsolo? Tive mais a sensação que se tratava deste último caso. (...) Seu livro é um forte livro. Artisticamente me pareceu ruim. Socialmente me pareceu detestável. Mas percebi perfeitamente a sua finalidade (no livro) de repor o espiritual dentro da materialística literatura de romance que estamos fazendo agora no Brasil. Deus voltou a se mover sobre a face das águas. Enfim. (...) Você perceberá pela sinceridade desta carta que seu livro me fez percorrer escalas de vaidade pessoal, de esforço de compreensão, de desejo de gostar, de prazeres reais e de impossibilidades pessoais de acertar. Mas me prendeu. Livro ruim, livro bom: sou incapaz de decidir. Mas que é a abertura de uma coisa nova para nós, uma advertência forte, é incontestável. E você, cristalizado nesse caminho que abriu, quando as 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!¹²⁴

A peculiaridade da obra escrita por Lúcio Cardoso é percebida por Mário de Andrade. Este acaba por se render à evidência de um novo caminho a ser percorrido pelo romance brasileiro. De qualquer forma, apreendemos, através da leitura do excerto, a discordância de Andrade em relação às personagens que, segundo ele, são politicamente alienados em relação ao clima que antecede a Segunda Guerra Mundial.

Dois anos depois, em entrevista concedida a Brito Broca, Lúcio afirma que somente Otávio de Faria compreende e simpatiza com o livro.

— Creio que não vale a pena tratar de *A luz no subsolo*. O livro já vai longe e acredite que, para um romancista, é sempre difícil falar de uma obra publicada, porque ele, em pouco tempo, dela se distancia na natural evolução da sua personalidade. *A luz no subsolo* teve por um lado a indiferença da crítica, por outro a mais brutal hostilidade. Fui até insultado pelo Sr. Eloy Pontes. Jayme de Barros e Otávio Tarquínio recusaram-se a falar sobre o livro. Que me conste, só uma voz de compreensão e de simpatia se levantou: a de Otávio de Faria...¹²⁵

O trecho anterior demonstra certa indiferença do autor às críticas recebidas, no entanto, as reprovações geram insegurança a respeito de sua capacidade, que

¹²⁴ Carta datada de 20 de agosto de 1936. Parte integrante do acervo de Lúcio Cardoso e pertence aos Arquivos Pessoais de Escritores Brasileiros da Fundação Casa de Rui Barbosa.

¹²⁵ Santos, 2001, p. 29.

será confessada por Lúcio apenas em cartas a seus amigos mais chegados, como o próprio Otávio de Faria. Vale destacar aqui que este escritor segue a mesma linha de introspecção nos romances e já nesse período eles são amigos.

Cássia dos Santos assinala a efetiva influência que Otávio de Faria faz em determinado período da vida de Lúcio, coincidindo com o período da criação de *A luz no subsolo*. Essa convivência, acrescenta a estudiosa, é bastante significativa naqueles anos: Lúcio se aproxima de Otávio em virtude de algo maior que compartilhavam: “a condição de católicos”. O percurso literário de Lúcio deve ser pensado a partir dessa realidade:

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.¹²⁶

Tanto Mario Carelli quanto Cássia dos Santos salientam a importância do terceiro romance cardosiano como aquele em que desaparecem as ambiguidades provocadas pela leitura de *Maleita* e *Salgueiro* e assinala a inserção de Lúcio na linhagem introspectiva do romance brasileiro, além de sua “adesão ao movimento espiritualista ao evidenciar uma *reação* ao regionalismo social dos escritores nordestinos – identificados com a esquerda ou dela simpatizantes”¹²⁷. Xavier da Silva reconhece as três obras como “uma unidade temática e textual” e afirma que o rompimento ocasionado com o lançamento de *A luz no subsolo* deve-se mais a “um engajamento assumido pela pessoa do escritor”¹²⁸ do que à natureza da obra propriamente dita. Realmente, se analisarmos nessa direção, reconheceremos nos três livros o “espiritualismo católico” de Lúcio Cardoso e o fio condutor de sua concepção estética e literária: o homem perante Deus.¹²⁹

¹²⁶ Santos, 2001, p. 44

¹²⁷ Idem, *Ibidem*, p. 48

¹²⁸ Xavier da Silva, 2000, p. 62

¹²⁹ Aqui, concordamos com a análise feita por Flávia Trocoli Xavier da Silva que afirma ser *A luz no subsolo* um romance que dá continuidade ao projeto literário cardosiano. A religiosidade é o eixo central das obras e é a partir dessa que conseguimos identificar o entrelaçamento de questões que categorizam a condição das personagens: solidão, desespero, angústia, desejo, vida, morte, entre outras.

Em carta datada de 18 de abril de 1936, Otávio de Faria expõe sua opinião sobre *A luz no subsolo*:

Tenho pensado muito em seu romance, desde que cheguei aqui. É uma pena (por certos lados) a gente conhecer de perto o autor de um romance da qualidade do seu. Por mais que faça não se esquece nunca e não pode dar nunca ao romance toda a importância excepcional que, no caso, tem. (...) É medo de estar sendo enganado pelas “perspectivas momentâneas” – esse pavor do crítico leal para consigo mesmo...

(...) Esse romance põe por terra esse resto pachorrento que vocês chamam “literatura” e, salvo uns poucos, o resto é merda. Esse livro abre época, corta ligações, separa águas. Esse livro é um extremo, sem dúvida – dele provavelmente o seu autor ainda voltará para um “clima” mais manso, para um “localismo” mais positivo etc. etc. – mas é um marco novo e será provavelmente pelo vinco formado na nossa terra mole que correrão as melhores águas dos anos que vão vir.¹³⁰

Apesar de Otávio se mostrar um tanto temeroso diante de seu julgamento que pode ser influenciado pela amizade com Lúcio, sente-se “subjugado pelo caráter perturbador do romance”¹³¹ e sustenta a ideia de que *A luz no subsolo* rompe com a produção da época: “Será que você percebeu o que fez? Será que você está com plena consciência da grandeza do romance, da sua importância?”¹³²

Segundo Santos, Otávio de Faria não só interferiu no processo de elaboração da obra mencionada, mas também introduziu Lúcio “na mentalidade e no pensamento católico de então no que eles tinham de mais característico e que remontava a Jackson de Figueiredo”¹³³. A figura de Jackson de Figueiredo representa “o ativista por excelência dos católicos ou espiritualistas”. Sua atuação é decisiva para a “reação católica”: movimento que adquire posição de destaque no contexto brasileiro a partir dos anos de 1920, configurando-se em um fortalecimento do catolicismo no país como um todo e, em especial, nos meios culturais, uma adesão de numerosos intelectuais.

¹³⁰ Carta de Otávio de Faria a Lúcio Cardoso. Parte integrante do acervo de Lúcio Cardoso e pertence aos Arquivos Pessoais de Escritores Brasileiros da Fundação Casa de Rui Barbosa.

¹³¹ Carelli, 1988, p. 33.

¹³² Trecho de carta de Otávio de Faria a Lúcio Cardoso, datada de 24 de fevereiro de 1936. Parte integrante do acervo de Lúcio Cardoso e pertence aos Arquivos Pessoais de Escritores Brasileiros da Fundação Casa de Rui Barbosa.

¹³³ Santos, 2001, p. 48

O pensamento de Jackson de Figueiredo inclui a ligação de amizade com Farias Brito, as leituras de Pascal e o contato com a Pastoral de Dom Sebastião Leme. O clima espiritualista encontra-se presente na poesia simbolista e Jackson possui contato direto com esta já que tem como contemporâneo no curso de Direito o poeta Pedro Kilkerry. Entretanto, é com a obra de Farias Brito que ele inicia o seu caminho rumo ao catolicismo romano:

O que o seduz de imediato é a crítica ao racionalismo inspirada em Bergson, abrindo espaço para a intuição e o domínio da vida interior, como um antídoto às idéias da geração de 1870, imediatamente associadas a Tobias Barreto, Sylvio Romero e a “Escola do Recife”, que teriam degenerado em agnosticismo e ceticismo. (...) é a sistematização de Farias Brito que melhor serve de guia a uma aventura intelectual em direção à Verdade e ao Ser.¹³⁴

A influência da filosofia espiritualista é fundamental para a nossa análise da obra *A luz no subsolo*, nessa parte de nosso estudo sobre a obra de Lúcio Cardoso, à medida que identificamos a religiosidade como escopo da grande investigação da alma humana realizada pelo escritor. É Fernando Antônio Pinheiro Filho, em seu estudo sobre a estética católica e a poesia mística de Ismael Nery, Jorge de Lima e Murilo Mendes, intitulado *A invenção da ordem: intelectuais católicos no Brasil* (2007), que nos auxilia a compreender o que a filosofia espiritualista ensina:

as noções fragmentadas da razão não podem dar acesso ao ser (que é unidade, absoluto); apenas a experiência da dor repõe na interioridade da consciência a totalidade inalcançável ao conceito, de modo que o conhecimento começa com a dor e só então faz uso das operações da inteligência, e a verdade autêntica deve ter forma racional, mas nasce do contato íntimo com o ser por meio do sofrimento. É nesse ponto preciso que intervém a teologia católica, fornecendo a matriz de todo sofrimento: o Deus feito homem que padece na cruz é a fonte verdadeira do acesso ao ser. O Calvário de Cristo converte-se assim em espelho da vida humana que se valoriza enquanto busca a verdade.¹³⁵

¹³⁴ Pinheiro Filho, 2007, p. 37.

¹³⁵ Idem, ibidem, loc. cit.

Se a Igreja é “o reflexo terreno da ordem celeste”¹³⁶, sua missão é instituir a ordem e o equilíbrio entre a própria instituição religiosa e o restante da sociedade. “Uma nova sociabilidade deve suscitar a formação de pessoas livres para querer a ordem (e o bem como consequência), capazes de viver interiormente a dor análoga à de Cristo”¹³⁷. Para Jackson de Figueiredo, sua tarefa consiste em:

criar instituições que formem, a partir do culto da ordem (e da hierarquia e autoridade, seus correlatos), novos quadros capazes de intervir, em nome do catolicismo e em consonância estrita com as diretrizes da Igreja, em todas as dimensões da realidade brasileira.¹³⁸

Através da Livraria Católica, da revista *A ordem* em 1921 e da criação Centro Dom Vital em 1922, “o intelectual reuniu nomes importantes, como os de Andrade Murici, Augusto Frederico Schmidt (editor de Lúcio) e Alceu Amoroso Lima, **com a missão de restabelecer os laços entre a Igreja e o Estado e entre a Igreja e as Letras**”¹³⁹.

As teses de Jackson, segundo Pinheiro Filho, adotam o pensamento conservador anti-revolucionário europeu do século XIX e concordam com os movimentos políticos de direita nas primeiras décadas do XX, “que reagem contra tudo que for ‘revolucionário’, ou seja, contra a configuração social moderna que destruiu a harmonia perdida.”¹⁴⁰ É por esse motivo que encontramos como inimigos revolucionários tanto os liberais quanto os comunistas em seus escritos.

Após a morte de Jackson de Figueiredo em 1928, quem assume a presidência do Centro Dom Vital é Alceu Amoroso Lima, visto como um dos críticos mais importantes do Modernismo. Esse fato “evidencia o prestígio e a força que o catolicismo atingira entre os intelectuais”¹⁴¹ e dele decorre a atitude de muitos intelectuais católicos comportarem-se como membros de um partido ao longo dos anos de 1930 e 1940. Tal comportamento justifica, conforme Pinheiro Filho, o que o próprio Alceu Amoroso Lima defende em seu *Adeus à disponibilidade e outros*

¹³⁶ Pinheiro Filho, 2007, p.38.

¹³⁷ Idem, ibidem, loc. cit.

¹³⁸ Idem, ibidem, loc. cit.

¹³⁹ Xavier da Silva, 2000, p. 54

¹⁴⁰ Pinheiro Filho, 2007, p. 38.

¹⁴¹ Santos, 2001, p. 46

adeuses a existência de duas causas, sendo possível optar por qual delas seguir, no caso o Comunismo ou o Catolicismo. Essa ideia também pode ser vista como uma herança do pensamento de Jackson de Figueiredo.

Diante dessa pequena apresentação sobre o movimento católico no Brasil, podemos distinguir a constituição de um grupo que transita em um lugar comum e oposto ao da prosa regionalista e a polarização entre católicos e comunistas. Tais ideologias aparecem de forma bastante evidente nos romances das duas linhagens estudadas até aqui. Os caminhos já estavam delineados à época da estreia de Lúcio Cardoso, e o escritor mineiro marcou o seu lugar desde o início de sua trajetória.

A partir da publicação de *A luz no subsolo*, percebemos o completo domínio de uma nova atmosfera criada por Lúcio Cardoso e, apesar da reação negativa da crítica, suas publicações posteriores inserem-se na prosa introspectiva e permitem assinalar a adesão do romancista ao movimento espiritualista. Rotular os livros dessa época em romance do Nordeste ou intimista apenas demonstra a forma com que os problemas da época são tratados. No romance regionalista, percebemos que o social é reproduzido como uma espécie de romance-documentário; no romance psicológico, o social repercute no indivíduo, focalizando as suas angústias e inquietações diante da existência. Lúcio Cardoso prefere vincular-se à ficção intimista pois acredita que a realidade “não é o que os olhos vêem, mas o que a alma guarda”¹⁴², ou seja, o real não é somente apreendido por “um simples golpe de vista do ‘documentário’ ”¹⁴³. Lúcio acredita que é muito “mais profundo e misterioso do que parece” e se manifesta na interioridade do sujeito.

Os ataques da crítica por ocasião do lançamento de *A luz no subsolo* (1936) devem-se, principalmente, pela possível estranheza que o romance parece ter causado. Como vimos anteriormente na carta de Mário de Andrade dirigida a Lúcio, existe um questionamento sobre a intenção do autor mineiro com sua publicação. O livro “representava, sem sombra de dúvida, uma reação consciente à literatura cultivada pelos nordestinos e provavelmente era o reconhecimento disto que estava por trás dos ataques que sofria”¹⁴⁴.

¹⁴² Cardoso, Lúcio. Uma retificação. *Jornal do commercio*, Recife, 30 set. 1938. Este artigo, o qual não tive acesso, foi transcrito na obra *Polêmica e controvérsia em Lúcio Cardoso*, de Cássia dos Santos, referida anteriormente, nas páginas 58 e 59.

¹⁴³ Idem, *Ibidem*, p. 59.

¹⁴⁴ Santos, 2001. p. 33.

O clima de mistério e de alucinação presente em toda a obra já é percebido pela sua estrutura. A divisão em partes intituladas “Prólogo”, “Os laços invisíveis”, “Noturno” e “Os evadidos”, que serão discutidos no decorrer desse capítulo, revelam discursos carregados de ambiguidade. A ocorrência de um fato criminoso resultando em um desenlace trágico também provoca impacto e certo mal estar no leitor.

Outro aspecto que pode ter causado o desconcerto em Mário de Andrade é o fato de que os textos de Lúcio Cardoso possuem uma tendência ao tema do enclausuramento. Em *A luz no subsolo*, os personagens tentam evadir-se de uma determinada situação, como criaturas perseguidas pelo destino. Há uma focalização intensa da interioridade das personagens que estão aprisionadas “na sua condição de ‘estrangeiras’ em relação a uma realidade adversa – em seus processos constantes de introspecção, de revivência de estados psicológicos ou de acontecimentos marcantes no cumprimento de seu destino.”¹⁴⁵ Pedro e Madalena protagonizam uma série de conflitos interiores tanto no plano amoroso quanto no plano econômico do casal. Além disso, o comportamento deles contribui para a instauração de um clima de alucinação que envolverá a personagem Madalena no ato transgressivo realizado no final da narrativa.

Salientamos a expressão “repor o espiritual”: Mário de Andrade parece ter encontrado o objetivo de Lúcio frente ao nosso panorama literário. A dimensão mítica e religiosa que se depreende de seus primeiros romances são revelados pelo próprio autor. Em 1963, Lúcio declara à imprensa seu propósito pessoal ao escrever *Crônica da casa assassinada*: “No 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.**”¹⁴⁶ Essa declaração auxilia-nos a compreender não só o desejo do que o autor julga escrever naquele momento, mas o conjunto de sua obra e, mais especificamente, o início de sua trajetória com os romances *Maleita* (1934), *Salgueiro* (1935) e *A luz no subsolo* (1936).

Xavier da Silva estabelece um fio condutor que perpassa os três primeiros romances cardosianos, enfocando as relações familiares: “desfeitas em *Maleita*, violentas em *Salgueiro*, (...) e dramáticas em *A luz no subsolo*”¹⁴⁷. Na mesma

¹⁴⁵ Almeida, 2009, p. 102

¹⁴⁶ Ayala *apud* Carelli, 1988, p. 181 – 182.

¹⁴⁷ Xavier da Silva, 2000, p. 53.

direção, o pecado está fundamentalmente ligado “à barbárie e à cristianização”¹⁴⁸, em *Maleita* e como “passagem irrefutável da condição humana, ou, mais especificamente como porta única para se chegar à salvação”¹⁴⁹ em *Salgueiro* e em *A luz no subsolo*. Acreditamos que esse raciocínio contribui para traçar o perfil religioso de Lúcio Cardoso e de que forma ele transmite a visão dele mesmo e do mundo através da voz das personagens que habitam suas histórias.

4.2 UM ROMANCE PERTURBADOR

Não sei se é novo o que digo, que me importa, mas não só a filosofia, como toda a arte que se conta como tal, não deve permitir ao homem nenhum sentimento de tranquilidade. Tudo o que é belo, só deve ser útil para fazer crescer nossa impressão de inquietude.

(...)

E é assim, sob o terror, que o homem se realiza integralmente. Estamos nus, integrais em toda a estranheza de nosso trágico destino, quando sentimos o chão faltar sob nossos pés.

Lúcio Cardoso

A luz no subsolo, publicado pela editora José Olympio em 1936, é o primeiro volume de um ciclo romanesco, *A luta contra a morte*. Os demais volumes são *Apocalipse* e *Adolescência*. A decisão do escritor por conceber uma trilogia demonstra seu desejo de construir um universo ficcional mais complexo. Apesar de tal intuito, ainda que a José Olympio tenha divulgado como estando em preparo o segundo título do ciclo, os livros restantes “não viriam à luz nem naquela ocasião,

¹⁴⁸ Xavier da Silva, 2000, p. 53

¹⁴⁹ Idem, *Ibidem*, p. 53 – 54.

nem anos mais tarde, em 1951, quando o escritor cogitaria de retomá-los”¹⁵⁰, ficando o ciclo, deste modo, incompleto.

A desistência de finalizar esse projeto, não indica necessariamente um retrocesso do autor em relação as suas convicções a respeito da literatura e de seu papel, pelo contrário. Lúcio demonstra seu interesse por outras áreas – em 1937, elabora a peça *O escravo* –, e demora quase dois anos para lançar novo livro.

Mario Carelli aponta *A luz no subsolo* como o primeiro de um conjunto de livros, considerando os dois volumes não editados, que “mostram o desejo de Lúcio de demonstrar o quanto é capaz.”¹⁵¹ O escritor consegue criar um clima de opressão e pesadelo, revelando o drama interior dos personagens. Até os objetos descritos no romance são carregados de angústia.

A epígrafe utilizada no início desse subcapítulo não é um mero artifício para nossa pesquisa sobre o autor. Ela nos revela o pensamento de Lúcio Cardoso na elaboração de seu universo estético-literário. A estrutura narrativa de *A luz no subsolo* está em consonância com a reflexão do escritor:

para criar um clima de mistério e alucinação, Lúcio adota uma estrutura romanesca caótica, em que o leitor tem de recompor a trama dos acontecimentos, reconstruir os fragmentos de histórias para desmascarar os diversos protagonistas que incessantemente ocultam seus rostos.¹⁵²

Nessa direção, a própria leitura cria essa intranquilidade ao leitor, sentimento esse escolhido por Lúcio para definir a verdadeira arte.

O livro inicia *in media res* por um “Prólogo” onde Maria, prima que trabalha para Madalena, decide deixar a casa, pois a convivência com Pedro, marido de sua prima, tornou-se insuportável. Maria tem medo de Pedro:

— Não sei, não sei de nada! E não posso trabalhar, sinto que “ele” está constantemente me vigiando... É um olhar que atravessa as próprias paredes!

¹⁵⁰ Santos, 2001, p. 49.

¹⁵¹ Carelli, 1988, p. 164

¹⁵² Idem, *Ibidem*, loc. cit.

Madalena ergueu as mãos, num gesto de desespero – e a sua voz tornou um grande esforço:

— Mas como? Quase não sai do quarto!

Maria se debruçara de novo e chorava amargamente; os seus soluços rompiam penosamente a atmosfera clara:

— Por isto mesmo... a sua sombra, não compreende?

E de súbito, com toda a força, num grande grito de angústia:

— Mas não posso mais, não é possível, Madalena!¹⁵³

O clima de angústia já está instalado. Maria sente-se perseguida pelo marido da prima e não consegue mais “respirar”. Suas palavras, impregnadas de desespero, convencem Madalena a deixá-la ir. Esta se sente abandonada e busca apoio na casa da mãe, Camila, em Curvelo, no entanto não consegue dialogar da forma que gostaria, já que o relacionamento com sua mãe é distante. Madalena sente-se como se não fizesse parte da família e percebe isso ao procurar conforto com Camila:

um sentimento de intenso amargor invadiu-lhe o espírito. Que tolice! Como pudera pensar em se valer de mãe? Era preciso ter esquecido quem era aquela alma egoísta e fria, pregando eternamente teorias que a salvaguardassem de aborrecimentos causados pelos outros, num temor constante de que viessem destruir a sua paz, amando a mentira como o mais forte meio de defesa própria. Além disso, para aquelas duas criaturas, **Madalena era um ser à parte**, com quem já não contavam mais, **seguindo uma corrente diferente na existência**.¹⁵⁴ (grifo nosso)

Este excerto introduz o clima de solidão que assola a vida dos personagens. Todos os personagens sentem-se sós e nenhum deles usa esse sentimento para ajudar ao outro. As personagens demonstram, já no “Prólogo”, essa tendência ao enclausuramento, que será melhor abordada no decorrer desse capítulo.

Na cidade, corre o boato de que Pedro perde o cargo de professor devido a sua influência nefasta sobre alguns alunos:

— Acusam a Pedro de coisas para mim quase incompreensíveis. O rapaz começou a revoltar os alunos e alegam que foi sob instigação de Pedro. Ontem, como o pai chamasse à ordem, investiu para ele

¹⁵³ Cardoso, 2003, p. 21.

¹⁵⁴ Idem, Ibidem, p. 32 – 33.

de punhal e cortou-lhe uma orelha. Parecia uma velha bravia – o velho Epifânio foi se queixar, alegando que tudo isto é um fermento mau lançado pelo professor. Houve uma investigação e colheram outros sintomas entre os alunos restantes...¹⁵⁵

Pedro, todavia, não falara uma palavra sobre esse assunto com Madalena. Esta, fala em tom de desabafo com sua mãe, que ouve e ao mesmo tempo observa e reflete sobre os defeitos de sua filha. Nesse sentido, já podemos observar essa dificuldade dos personagens em se relacionarem, delineando o espaço opressivo que se desenvolve ao longo de toda a narrativa.

Além do ocorrido com Pedro, Madalena comenta com sua mãe sobre Maria, que lhe indica Emanuela, filha mais velha de uma pobre família e que pode tanto substituir Maria nos afazeres domésticos, como fazer companhia. Madalena retorna para sua casa, onde espera durante toda a noite por Pedro, que só volta ao amanhecer, bêbado. É com a partida de Maria que se desencadeia o total aniquilamento das relações entre os protagonistas. Nas palavras de Mario Carelli, assistimos a “uma ronda perpétua de personagens que se afundam em sua noite, que urdem o mal ou tentam desesperadamente fugir de uma prisão infernal.”¹⁵⁶ Conforme o estudioso da obra cardosiana, Lúcio deu uma densidade particular à Madalena:

expondo a oscilação de sua consciência a partir do ponto de ruptura da ordem de sua vida doméstica, constituído pela partida de Maria. Arrebatada, tentará analisar o que lhe ocorre, entregando-se a um esforço desesperado de introspecção. Solitária, lutará contra Pedro.¹⁵⁷

Deste ponto em diante, a história fica difícil de ser reproduzida em virtude da estrutura narrativa fragmentada adotada por Lúcio Cardoso e também pelos diversos momentos em que são expostos os pensamentos e as reflexões das personagens. Através da memória de Madalena, conseguimos descobrir que ela se casa apaixonada pelo marido, embora se misturasse a esse amor um sentimento intenso de miséria humana. Pedro, ao contrário, procurava em Madalena a lembrança de

¹⁵⁵ Cardoso, 2003, p. 36

¹⁵⁶ Idem, *Ibidem*, p. 166.

¹⁵⁷ Idem, *ibidem*, loc. cit..

uma antiga amiga de ambos, Isabel, que ele tentara afogar na infância e morrera de pneumonia em consequência de seu ato. O resgate pretendido por Pedro não se concretiza e a relação entre o casal começa a se extinguir. Surgem, então, outras personagens que serão aliciadas por Pedro: Emanuela, a nova empregada, Adélia, sua mãe e Bernardo, cunhado de Madalena. Estes dois últimos, Pedro os convence a assassinar a mulher, que descobre e guarda consigo a droga com a qual a sogra tentava envenenar-lhe.

Após esses acontecimentos, Madalena visita Emanuela, já ex-empregada, e esta diz estar grávida do antigo patrão. No caminho de volta, encontra Bernardo, que assassina a amante, instigado pelo que ouve de Pedro. Madalena chega em casa e discute com o marido, no entanto, o casal é interrompido pela chegada de Raquel, que os avisa que a irmã, Emanuela, enlouquecera. Madalena, exasperada com Pedro, derrama em sua bebida o veneno que pegara de Adélia. Pedro agoniza no jardim. Antes de morrer, Bernardo o encontra e eles têm um longo diálogo sobre Deus, o medo e a luta contra a morte.

Apesar das poucas linhas decorridas, sintetizando os acontecimentos da narrativa, compreendemos o motivo de *A luz no subsolo* ter causado tamanha estranheza para a crítica da época a ponto de muitos questionarem a respeito do que Lúcio Cardoso pretendia com essa publicação. Transitando entre a consciência e a loucura, a solidão e o desespero, a verdade humana e a angústia religiosa, o escritor mineiro cria “um mundo visionário voltado para os problemas existenciais”¹⁵⁸, diferente daqueles criados em *Maleita* e *Salgueiro*.

Falaremos então, da técnica narrativa utilizada por Lúcio até a publicação de seu terceiro romance, a fim de estabelecer uma evolução de seu projeto estético-literário. Em *Maleita* (1934), já comentamos sobre a narração linear em primeira pessoa e sobre o fato de o narrador sentir-se como um estranho na terra em que ele próprio estava ajudando a fundar, interiorizando essa rejeição. Nesse sentido, nossa análise contraria a opinião da crítica da época ao dizer que o primeiro romance de Lúcio Cardoso é essencialmente regionalista já que esta linhagem romanesca, segundo Lúcia Miguel Pereira, possui o objetivo primordial de fixar “tipos, costumes e linguagens locais e seu conteúdo perderia significação sem esses elementos exteriores, que se desenvolvem em meios onde os hábitos e estilos de vida são

¹⁵⁸ Rosa e Silva, 2004, p. 36.

diferentes daqueles impressos pela civilização uniformizadora”¹⁵⁹. Concordamos com Mario Carelli ao afirmar que *Maleita* já é um romance plenamente cardosiano apesar de este não ser perfeitamente realizado: “A diferença fundamental entre esse primeiro romance e os romances da maturidade está na integração, pelo autor, do olhar apaixonado dos personagens sobre eles mesmos e o mundo.”¹⁶⁰

Em *Salgueiro* (1935), Lúcio abandona a narrativa linear em primeira pessoa adotada em *Maleita* em prol de uma estrutura mais complexa em terceira pessoa. Novamente, o escritor não se contenta em apenas descrever a paisagem e a condição humana: “quer sondar corações e, mais ainda, as almas”¹⁶¹. Encontramos, nessa obra a busca de Deus vivida pelo personagem principal como uma busca interior. Nessa direção, também não afirmamos que o segundo romance cardosiano é fundamentalmente regionalista, pelo contrário, mas ele aproxima-se do terceiro livro de Lúcio, considerado, pelos estudiosos da obra desse escritor, como um romance visionário e prenúncio da *Crônica da casa assassinada* (1959), sua obra mais conhecida.

Seguindo o itinerário da produção literária de Lúcio Cardoso, *A luz no subsolo* (1936) faz-nos perceber a revelação de um universo simbólico como a casa decadente, a atmosfera noturna e as transgressões que acontecem nesse local. O espaço opressivo predomina nesse romance e é associado ao espaço interior dos personagens, suas angústias e seus dramas.

Em nossa leitura do projeto estético cardosiano, tentamos cruzar os aspectos temáticos e estilísticos que nos permitem afirmar que *A luz no subsolo* é um romance de introspecção, assim como as imagens recorrentes que atuam no processo de concepção de suas obras e que tecem um fio condutor, entrelaçando a produção literária desse escritor mineiro em sua totalidade.

¹⁵⁹ Pereira, 1973, p. 175.

¹⁶⁰ Carelli, 1988, p. 154.

¹⁶¹ Idem, *Ibidem*, p. 160

4.3 “ESSA ANGÚSTIA DE ESTAR MISERAVELMENTE SÓ”

Gostaria de falar dessa solidão que reside nas extremas regiões do homem, nessa zona recuada onde já não vigoram mais as regras simples da moral, e onde tudo será caos governado pelo mais impiedoso instinto, se o conhecimento de Deus não intervisse e pacificasse esse mundo primitivo.

Lúcio Cardoso

Quando tratamos da introspecção na literatura brasileira, necessariamente atentamos para as imagens simbólicas nos romances dessa linhagem que delineiam o contorno da experiência interna e que são reveladoras do sentimento de solidão e de inadequação ao mundo e seus valores, assim como das ansiedades e questionamentos em relação ao sentido da existência. Motivados por essas reflexões, elencamos o **espaço** como elemento fundamental para nossa análise de *A luz no subsolo*. A leitura deste romance permite ao leitor o confronto entre dois espaços: o **exterior**, formado pela casa, pelo jardim, pela cidade de Curvelo e o **interior**, pelos devaneios das personagens. Do espaço, advém o sentimento de solidão, também presente na vida particular do autor, que, em diversos momentos, confessa sentir-se só: a epígrafe deste subcapítulo é uma anotação do dia 19 de setembro de 1949 e se encontra no *Diário completo* (1970) de Lúcio Cardoso, sendo esse apenas um dos muitos trechos em que o escritor trata desse assunto. Fazendo um paralelo entre os textos ficcionais e os não ficcionais cardosianos, percebemos que, juntos, demonstram aquilo que Bachelard afirma sobre o ser humano em “situação de solidão”: nesse caso, “as próprias recordações se estabelecem como quadros. Os cenários dominam o drama. (...). A solidão tem sempre uma hostilidade. É estranha.”¹⁶²

De fato, esse estado solitário é constante na vida de Lúcio Cardoso e aparece transposto em seus romances. A condição de sua existência, manifestada nas páginas de seu *Diário completo*, contribui para delimitar o **espaço da solidão** vivido pelas personagens de *A luz no subsolo*: além de propiciar a introspecção das

¹⁶² Bachelard, 2009, p. 14.

personagens, manifesta, através dos pensamentos provenientes do enclausuramento, uma certeza de finitude que traduz o confronto do homem consigo mesmo.

Como já comentamos, o “Prólogo” consiste em uma apresentação dos protagonistas constituída por parágrafos extensos compostos de poucos períodos num ritmo extremamente lento. Mediante o conflito de Maria, temos acesso à temática do ódio familiar, das frustrações e, sobretudo, do medo. Esses sentimentos estão inteiramente atrelados à configuração do ambiente asfixiante, salientada pela presença de Pedro. Todos esses fatores são decisivos na construção da imagem do aprisionamento e da conseqüente solidão.

A atmosfera sombria predominante nesta narrativa cardosiana corresponde à “obscuridade interna das personagens na busca contínua das veredas da sua salvação”¹⁶³. A ação romanesca desenvolve-se no casarão da família, habitada por Madalena e Pedro, “com seus aposentos escassamente delineados ou, antes, captados de forma fragmentária, móveis ou objetos como poltrona, armário, cortinas, escada ou livros.”¹⁶⁴ De um modo geral, o cenário não é descrito com detalhes, Lúcio Cardoso prefere valorizar o contraste do exterior com o interior das personagens. Um exemplo disso é a quase imutabilidade das coisas do mundo provinciano exposto no “Prólogo” e a agitação interior de Madalena – extremamente solitária e ignorada pelo marido, que não a ama.

Desde o início da obra, o narrador insinua que Madalena possui uma necessidade de não se sentir só: “Mas não! – exclamara – você ainda é muito moça, é positivamente uma companheira para mim!”¹⁶⁵. Maria, sua prima, deixa a casa, e Madalena sofre com essa circunstância:

— Embora, Maria? Não está satisfeita com alguma coisa?

(...)

— Já estará cansada da minha companhia? Creia que pelo meu lado, sentiria muito... Acostumei... já não saberia o que fazer sozinha nesta casa...¹⁶⁶

¹⁶³ Almeida, 2009, p. 109.

¹⁶⁴ Idem, ibidem, loc. cit.

¹⁶⁵ Cardoso, 2003, p.11

¹⁶⁶ Idem, ibidem, p.16.

A partida de Maria exerce um papel de elemento provocador do processo de transformação de Madalena, já que ela se desestabiliza. O fato de ir até sua mãe para conversar, mesmo sabendo que o relacionamento entre as duas é péssimo, já demonstra que a solidão é um sentimento insuportável para Madalena: “— Não foi por dinheiro que eu vim, não foi por isto. Maria despediu-se hoje e eu não posso ficar sozinha...”¹⁶⁷ E acrescenta: “preciso de alguém que me faça companhia, que seja mais uma amiga do que uma criada...”¹⁶⁸

Salientamos os elementos que intensificam a solidão de Madalena: em primeiro lugar, a cidade interiorana, espaço opressivo que contribui para a construção de um clima de pesadelo onde as personagens da narrativa “se segregam das demais na vigilância de segredos ou de projetos inconfessáveis.”¹⁶⁹ Esse espaço físico mostra-se visceral em Lúcio Cardoso:

Minas, esse espinho que não consigo arrancar do meu coração – fui menino em Minas, cursei Minas e os seus córregos, vi nascer gente e nome em Minas, na época em que essas coisas contam. O que amo em Minas é a sua força bruta, seu poder de legenda, de terras lavradas pela aventura que, sem me destruir, incessantemente me alimenta. O que amo em Minas são os pedaços que me faltam, e que não podendo ser recuperados, ardem no seu vazio, à espera de que eu me faça inteiro – coisa que só a morte fará possível.¹⁷⁰

A passagem transcrita, bastante conhecida do diário de Lúcio, explicita a função exercida pelo ambiente. Assim como o estado de Minas Gerais está “entranhado” no Brasil, na medida em que se localiza no interior do país (não possui saída para o mar), da mesma forma, os hábitos do povo mineiro fazem parte de Lúcio Cardoso, mesmo que ele tenha passado a maior parte de sua vida no Rio de Janeiro. Podemos acrescentar aqui outra comparação: considerando que o cenário de *A luz no subsolo* é no interior de Minas Gerais, na cidade de Curvelo, tem-se a impressão de que o escritor pretende isolar as personagens do mundo que os cerca. Nesse sentido, a paisagem moral da província contribui para o clima de alucinação que se desenvolve na narrativa, pois ressalta a interiorização e a solidão das

¹⁶⁷ Cardoso, 2003, p. 37.

¹⁶⁸ Idem, *Ibidem*, p.38.

¹⁶⁹ Almeida, 2009, p. 98.

¹⁷⁰ Cardoso, 1970, p. 293.

personagens. O espaço exterior à Madalena – Curvelo – é no interior de Minas Gerais, que é no interior do Brasil; o espaço interior de Madalena – seus pensamentos, suas angústias, seus medos – são revelados principalmente quando a personagem se encontra no interior da casa e no seu quarto. Dessa forma, identificamos um jogo de espaços externos e internos que reflete os conflitos da alma humana e, ainda, a integração da paisagem aos sentimentos de Madalena: “O espaço externo assume uma coerência com o espaço interno a fim de melhor simbolizar o interior da personagem”¹⁷¹. A seguir, um trecho que demonstra essa situação:

A noite caía rapidamente. De volta para casa, Madalena não podia vencer o desespero que ia se apossando do seu espírito.

(...)

As coisas em torno caíam numa triste rigidez. Madalena adivinhava na melancolia do ambiente, naquela erva úmida aprisionada pelos dedos macios da noite, naquelas árvores que agora pareciam mais altas, mais hostis e de uma beleza mais trágica, a chuva que não tardaria a cair. Era um apelo exterior à sua alma, um pedido partido de toda aquela natureza sofredora que se entregava ao sono. Ela cedia e tudo se confundia com a sua própria desventura.¹⁷²

O olhar sobre o seu casamento com Pedro interioriza o processo de descoberta do ser, suscitando em Madalena o desencadeamento da “recordação”. Os elementos da paisagem colaboram para que as intrigas do casal sejam reveladas, através dos pensamentos de Madalena:

Um acontecimento insignificante, um nada quase, aparecia no fundo da sua memória e, se bem que ela se recusasse a apoiar inteiramente esta ideia, não podia dissimular a importância que se revestia aos seus olhos. Uma vez, sentada à sombra fria da folhagem, falara ao marido em mandar cortar tudo aquilo, transformar o jardim, a casa, arrancar-lhe aquele aspecto hostil e envelhecido. Pedro estava de pé e brincava com um galho; ao ouvir as suas palavras, tinha se voltado, e um sorriso frio sulcava-lhe o rosto. “Não, não” dissera “poderia um dia mandar buscar a sua mãe e sabia que ela havia de amar os passeios naquela penumbra”. (...) No fundo não podia tolerar que a possibilidade da vinda de alguém pudesse se opor como uma razão determinante à sua vontade de rejuvenescer o lugar onde morava. (...) **não se sentia com direito de coisa**

¹⁷¹ Rosa e Silva, 2004, p. 65.

¹⁷² Cardoso, 2003, p. 39

alguma, nem sequer o de cortar o bambual, nem sequer o de viver bem na sua própria casa.¹⁷³ (grifo nosso)

O excerto transcrito destaca não só a crise de relacionamento do casal, mas também o conflito de Madalena com o mundo exterior, contribuindo para isso o clima de aprisionamento disseminado ao longo de todo o texto. A desestruturação psíquica da protagonista é revelada, principalmente, nos momentos em que ela está no seu quarto:

Enquanto vestia um longo traje de tafetá escuro, com mangas fofas e gola alta, pôs-se a pensar de novo em tudo aquilo que transtornava a sua vida. E com o coração agitado pela emoção, reviu o seu primeiro encontro com Pedro. Fora no tempo da missão. Rezava-se uma missa ao ar livre, junto de um cruzeiro antigo, cuja existência era motivo constante de lendas (...) Camila acompanhava as filhas, ainda no tempo em que o álcool não lhe tinha minado tão profundamente o organismo (...)¹⁷⁴

Passagens como essa são bastante recorrentes na narrativa. A introspecção provém da observação de algum elemento do espaço ou de alguma ação habitual – no caso do trecho supracitado, o ato de se vestir – tornando-se, em determinados momentos, um refúgio contra a hostilidade do mundo exterior. É através da recordação do passado que Madalena se renova, “ao sopro destas emoções novas.”¹⁷⁵

Ainda sobre o espaço, identificamos outro contraste criado pelo autor na constante ausência de luminosidade externa, já que geralmente a ação se passa à noite (no plano metafórico, podemos relacionar o ambiente externo ao interior obscuro das personagens) e na forte iluminação que destaca a beleza de Emanuela: “Agora o sol dava em cheio no seu rosto e a luz arrancava um brilho azulado das suas tranças negras. Toda a sua pessoa parecia iluminada e, na simplicidade da sua posição, ela era a mais bela, tocada por qualquer coisa de muito puro e imaterial.”¹⁷⁶ Tal fato se dá quando esta figura inocente ainda não se contagia pelo clima noturno predominante na casa.

¹⁷³ Cardoso, 2003, p. 24 – 25.

¹⁷⁴ Idem, Ibidem, p. 41 – 42.

¹⁷⁵ Idem, Ibidem, p. 45.

¹⁷⁶ Idem, Ibidem, p. 81.

A atmosfera de estranheza pode insinuar o fantástico. Em algumas passagens temos a impressão de que existem “forças desconhecidas”, provocando o medo nas personagens. Atribuímos também, a esse contexto, a visão de um indivíduo com perturbações de ordem psíquica. De fato essas duas leituras são possíveis ou ainda ambas as leituras, já que a imprecisão perpassa por toda a ação romanesca.

Além da iluminação, o som é outro elemento que exerce uma função marcante e confere ao cenário ares de mistério:

No profundo silêncio que reinava, Madalena ouviu, de repente, o batido soturno do relógio. Uma, duas... meia noite. Estivera a pensar, todo esse tempo. (...) Madalena ergueu as mãos com esforço e caminhou até a janela aberta. Curvou-se para fora e olhou ansiosamente a noite. A chuva cessara. Entretanto, não conseguiu distinguir nada. Apenas a escuridão avassalava o longo caminho de bambus – vinha de lá um ou outro grito agudo de caule roçado, a folhagem se agitava penosamente.¹⁷⁷

O cheiro também traz as lembranças do passado:

Ah! como se lembrava daquela tarde! O vento trazia um cheiro forte de rosas. Tinha sorvido fundamente o ar e abrindo os olhos, fixava a figura de Pedro. Sempre que o quisesse rever, mesmo depois que os anos passassem e as desilusões viessem, sempre que o quisesse ressuscitar das cinzas do esquecimento, o veria tal como naquele instante, a fronte pensativa, o olhar perdido no vago. Sempre, sempre, para seu martírio, aquela imagem se misturaria a todas as suas recordações, se estenderia como uma sombra sobre a sua vida.¹⁷⁸

Não somente nos espaços fechados que identificamos a ideia de aprisionamento. Lúcio Cardoso faz todo o ambiente e a passagem do tempo acentuar essa sensação de isolamento, como se o exterior estivesse cercando a personagem e ela não tivesse outra opção a não ser mergulhar dentro de si mesmo. O excerto seguinte exemplifica como isso ocorre no terceiro romance cardosiano:

¹⁷⁷ Cardoso, 2003, p. 67 – 68.

¹⁷⁸ Idem, *Ibidem*, p. 62.

Sim, prestando melhor atenção, sufocando os batidos impiedosos do coração, conseguia escutar latidos longo, vindos do povoado, e como um sopro o angustioso canto dos galos, enganados pela hora. **Era aquele silêncio, era aquela imobilidade que aprisionava toda e qualquer expressão de vida**, aquele desaparecimento nas trevas das coisas mais conhecidas, que a apavorava.¹⁷⁹ (grifo nosso)

A casa decadente, infernal, o jardim e as transgressões que aí ocorrem servem como instrumentos de análise para a alma humana. Bachelard “afirma que não somente nossas lembranças como também nossos esquecimentos estão ‘alojados’. Nosso inconsciente está ‘alojado’. Nossa alma é uma morada.”¹⁸⁰ Em *A luz no subsolo*, a casa de Pedro e Madalena é dominada pela personalidade demoníaca de Pedro. João Epifânio refere-se a ela como um lugar satânico: “o diabo mora naquela casa. Um cristão não ficaria um mês no meio daquela gente”¹⁸¹. Madalena parece ter a mesma visão sobre sua moradia já que a impossibilidade de comunicação com seu marido e também com sua sogra, Adélia, além da tentativa de envenenamento de Madalena por esses, tornam a casa um local hostil, uma “casa maldita”: “Tenho a impressão de que estou numa casa de doidos”¹⁸².

Nessa direção, a casa de Pedro e Madalena foge ao que normalmente identificamos como a imagem da estabilidade. Bachelard afirma que a nossa moradia é onde nos enraizamos, “é o nosso canto do mundo (...) o nosso primeiro universo”¹⁸³. Em *A luz no subsolo*, a casa é um lugar de angústia, uma prisão. Podemos afirmar, portanto, que essas personagens não possuem um “lugar no mundo”, são criaturas sozinhas, fragmentadas e perturbadas psíquica e espiritualmente.

Finalmente chegamos ao porão, “o *ser obscuro* da casa, o ser que participa das potências subterrâneas”¹⁸⁴. Para Bachelard, o porão é o espaço íntimo das intrigas subterrâneas, é o inconsciente, é o local onde se meditam segredos, preparam-se projetos. O quarto de Emanuela, a personagem que substitui Maria e que inicialmente representa o equilíbrio e a harmonia para Madalena, localiza-se no porão da casa:

¹⁷⁹ Cardoso, 2003, p. 68.

¹⁸⁰ Bachelard, 2003, p. 20.

¹⁸¹ Cardoso, 2003, p. 158.

¹⁸² Idem, Ibidem, p. 231.

¹⁸³ Bachelard, 2003, p. 24.

¹⁸⁴ Idem, Ibidem, p. 37.

O motivo que a levava preferi-lo sobre os outros, era a pequena janela, cortada no alto da parede, que lhe permitia ver o jardim e metade das pessoas que passavam perto. O quarto era frio e úmido, as paredes nuas, rachadas e escuras, onde se aninhavam pequeno animais de toda a sorte.¹⁸⁵

Madalena, diante dos protestos de Emanuela, não consegue recusar o seu pedido de morar num quarto no porão da casa, “cedera impressionada com a coragem que a moça demonstrava. Nem ela nem Pedro pisavam naquele lugar”¹⁸⁶. Cabe ressaltar aqui, que Emanuela é uma personagem misteriosa e que possui afinidade com o “invisível” e enlouquece no final da obra. É nesse sentido que Bachelard afirma que sonhando com o porão, “concordamos com a irracionalidade das profundezas”¹⁸⁷.

Já comentamos que a estrutura desconcertante de *A luz no subsolo* é carregada de ambiguidade assim como a sua divisão em partes. Dissemos também que desde o início da obra, no “Prólogo”, apesar de focar os conflitos interiores de uma personagem secundária, Maria, que não reaparece nas cenas seguintes, conseguimos perceber a atmosfera de medo predominante na narrativa. Essa sucessão de reações interiores de Maria em sua decisão de partir é um dos momentos exemplares da obra. Lúcio descreve as reações fisiológicas até o momento da personagem se entregar à introspecção. Salientamos essa decisão de partir. A que ponto realmente esta é uma decisão consciente da personagem ou é uma evasão da casa dominada pela presença perversa de Pedro?

Relacionamos essa fuga desesperada de Maria e o tema do enclausuramento e da solidão, que orienta a análise proposta nesse estudo, a cada um dos títulos presentes em *A luz no subsolo*. A imagem da prisão auxilia “a apreender melhor o clima de alucinação (produzido por forças maléficas, o sobrenatural, ou pelos demônios interiores da personagem subterrânea?) envolvendo a personagem na efetuação do ato transgressivo”¹⁸⁸. Assim, “Os laços invisíveis” dizem respeito àqueles laços que não podem existir, que não resistem aos

¹⁸⁵ Cardoso, 2003, p 132.

¹⁸⁶ Idem, Ibidem, p 132.

¹⁸⁷ Bachelard, 2003, p. 37.

¹⁸⁸ Almeida, 2009, p. 103.

embates da vida. Nessa parte, reconhecemos as crises de Madalena em relação ao fracasso de sua vida, sobretudo no aspecto amoroso – sua mãe, Camila, prefere a irmã; seu marido, Pedro, a despreza – e também no econômico – expresso através da casa em decadência e da demissão de Pedro. Cabe voltar à temática da solidão. Esses laços invisíveis parecem acentuar essa situação nas personagens. Todas possuem angústias, sofrimentos e questionamentos, no entanto, da mesma forma que em *Salgueiro*, as personagens não são solidárias.

“Noturno”, segunda parte da obra, dá sequência ao clima de pesadelo estabelecido no “Prólogo” principalmente através dos pensamentos de Pedro. Ele tinha pavor da escuridão noturna, pois era o momento em que todas as criaturas podiam dormir, “exceto aquela que estivesse como ele encadeada ao peso morto das suas lembranças”¹⁸⁹. Pedro acreditava que essas horas eram inúteis, pois eram horas de tédio, horas que ninguém vive. As lembranças de Isabel e o a presença da morte pareciam perseguir Pedro durante a noite:

Muitas vezes, quando a luz se apagava sobre a sua insônia, perguntava com a alma angustiada: de onde vem esta desconfiança, este mal-estar que não me permite estar tranquilo em lugar algum? Em certas noites, costumava acordar no meio de um sono, respondendo a uma pergunta: “ainda não chegou o tempo”. Tempo de quê? Por que sentia ele que esse *momento* ainda não era chegado? Mas não precisava de perguntar muito: ainda não era chegada a época de morrer. Sabia com uma trágica certeza que sua hora soaria mais cedo do que para os outros – quando chegasse o momento, ele o saberia inevitavelmente. E há vários anos que esperava impassível essa hora. Essa consciência, essa coisa absurda e diabólica, atacava-o de repente num salão ou no momento de se deitar.¹⁹⁰ (grifo do autor)

É no período da noite que Pedro questiona sobre sua existência, seu sofrimento e morte, mais que isso, reflete sobre o seu passado “terrível” e o sentimento de culpa pela morte de Isabel. Outro aspecto interessante é a visão do *mendigo resignado*: durante a noite, Pedro dialoga com essa criatura, desdobramento de si mesmo, e revela seus pensamentos. Além desses acontecimentos, podemos citar muitos outros que ocorrem à noite: a chegada de

¹⁸⁹ Cardoso, 2003, p. 139.

¹⁹⁰ Idem, *Ibidem*, p. 140.

Adélia, a ideia de envenenar Madalena, o assassinato da amante de Bernardo, e ainda, diversas cenas em ambientes escuros que aludem a um clima noturno.

A última parte de *A luz no subsolo* é bastante significativa no que se refere à clausura tratada ao longo da narrativa. O título “Os evadidos” insinua, obviamente, o aprisionamento em que vivem as personagens e a necessidade da fuga. Deste modo, evadem-se todos. Madalena e Maria abandonam a “moradia amaldiçoada” (Maria no começo da narrativa e Madalena logo após o envenenamento de Pedro). Cira, irmã de Madalena, continuou morando com a mãe mas sempre falava uma frase como “quem penetrasse dentro de um sonho, que era o alimento de sua vida: ‘oh! não, eu partirei um dia,mas para longe... onde as estradas não se acabem...”¹⁹¹. Então, chega o dia em que Cira parte apenas com a roupa do corpo e um xale enrolado ao pescoço. Destacamos ainda Emanuela, cuja evasão se dá ao enlouquecer: “— Emanuela jamais retornará da sua loucura... (...) — Está grávida... e foi isto que a enlouqueceu...”¹⁹²

Bernardo, marido de Cira, apaixonado por Madalena após o assassinato da sua amante Angélica, evade-se através da possibilidade de se suicidar ou de partir:

— Pedro, está amanhecendo, eu vejo de novo. Foi uma vertigem o que eu tive. Lembra-se do que eu lhe disse há pouco? Que eu viveria porque a vida não me atemorizava? Misericórdia, era uma mentira ainda!
(...)
— Era uma mentira, uma vil mentira. Pedro, é possível que eu me tranque num sótão e corte as veias do pulso quando o dia estiver alto. Mas talvez não faça nada disso e continue simplesmente a viver...”¹⁹³

Pedro, através da morte, liberta-se dos sofrimentos e das angústias que o perseguem. A escrita de Lúcio Cardoso registra de forma extremamente dramática o instante em que a personagem percebe que chegou “o momento”:

Ninguém pode compreender o que é a noção total do isolamento – compreende-se a reclusão quando se pode ainda ouvir a voz de

¹⁹¹ Cardoso, 2003, p 32

¹⁹² Idem, Ibidem, p. 282.

¹⁹³ Idem, Ibidem, p. 355.

alguém ou quando se tem a esperança de ouvir de novo algum riso – mas a compreensão de que a morte vem no abandono absoluto é alguma coisa que só conhecem os naufragos perdidos ou as plantas que nasceram num rochedo inacessível. Pedro a sentiu naquele instante – e do seu espanto, uma pergunta de intensa angústia se levantou.

— Será possível que eu esteja morrendo? Será possível que...

E ao perceber que o abismo se abria aos seus pés, que a dor agora descia como uma lança aguda retalhando sua carne revoltada, exclamou miseravelmente no escuro, comprimindo as mãos contra o peito:

— Mas eu estou morrendo! É verdade, eu estou morrendo”¹⁹⁴

Achamos conveniente citar este longo trecho, quando Pedro está agonizando em razão do veneno que ingerira, porque ele mostra novamente a questão do aprisionamento das personagens. Esse isolamento encontra-se em seu momento máximo: a morte decorre do abandono absoluto. A evasão de Pedro é pela morte. Prosseguimos com o diálogo de Bernardo e Pedro:

— Escuta, Pedro, - concluiu Bernardo (...) a morte não é um tremendo castigo? Você não tem medo da morte?(...)

Pedro fez um esforço para sorrir:

— Não... a morte para mim não é isso.

(...) – É a estagnação e o desinteresse... é tudo aquilo que vem contra o homem e procura reduzi-lo à simples condição de espectador... É necessário participar da vida e para isso é necessário lutar... Por vezes fracassamos... às vezes vencemos... mas, tolices, lembra-se do que você me disse antes sobre as palavras que lhe devoram o espírito?

— Lembro-me

— Pois a morte é assim também: ela é sutil e gosta de devorar silenciosamente as almas...¹⁹⁵

Destacamos, na passagem anterior, a ideia de Pedro sobre a morte: estagnação. Esse é um pensamento de Lúcio Cardoso, transposto na voz da personagem e nas páginas do *Diário completo* do escritor:

Morremos dos limites que criamos para a vida. Se pudéssemos estabelecer, como tentamos sempre, fronteiras para o livre poder de Deus, talvez sobrevivêssemos nesse mesquinho terreno arrebatado ao mistério. Mas ao contrário, já que não ousamos ser tão loucos que

¹⁹⁴ Cardoso, 2003, p. 353 – 354.

¹⁹⁵ Idem, *Ibidem*, p. 356 – 357

aceitemos de olhos fechados a loucura de Deus, é a impossibilidade de compreender que nos aniquila¹⁹⁶

Para Lúcio, é dessa não compreensão de Deus que vem a inquietação, a angústia do sobrenatural e a necessidade de acreditar em Deus.

4.4 DEUS APARECERÁ NO CORAÇÃO DOS HOMENS

É inútil negar, o homem é obsedado pela ideia de Deus. Tudo o que faz – quer se manifeste à luz do sublime ou do ignominioso, é um esforço para provar a si mesmo, consciente ou não, a realidade ou o mito da sombra de Deus.

Lúcio Cardoso

Ao aproximarmos as personagens de *A luz no subsolo* com o espaço em que eles estão inseridos e aprisionados e as possibilidades de falsas saídas – como o devaneio, o enlouquecimento ou a transgressão – não podemos deixar de relacioná-lo a Pedro, criatura ficcional que concentra em si as múltiplas faces do mal e causa maior das angústias de Madalena. É interessante notar que o demonismo em Pedro ou a capacidade extrema de odiar aparece de maneira explícita no romance. É justamente a partir dos constantes questionamentos do personagem a respeito da dimensão de seus atos que surge a discussão da existência ou não de Deus. As personagens cardosianas vão, dessa forma, caracterizar-se como seres em luta: a luta do homem com Deus, com os outros homens e consigo mesmas.

Enaura Quixabeira Rosa e Silva esclarece essa ideia:

¹⁹⁶ Cardoso, 1970, p. 22.

A luta com Deus exprime-se através de um estado de perplexidade espiritual pelo fato de o indivíduo ver-se confrontado com a vacuidade, o vazio que não pode ser preenchido pelos prazeres estéticos nem pelas obrigações éticas. A certeza da finitude propicia o sentimento de solidão.¹⁹⁷

Para Lúcio, o homem está sempre em tensão e deve ser entendido “em sua dupla face de bem e de mal, como uma totalidade”¹⁹⁸: “a liberdade, a única liberdade autêntica, é a de ser homem, mas totalmente, com as nossas faces conjuntas do bem e do mal”¹⁹⁹. Da mesma forma, o escritor acredita que, para compreendermos Cristo e a essência do cristianismo, devemos compreendê-lo através do mal:

nós temos necessidade do mal. Cristo, sem o mal, sem a presença do mal, é um desenho sem sombra. Onde reside o mal, e se conhece a projeção sombria da vida, existe uma furiosa nostalgia do Cristo. Mas onde só existe um esboço paroquial, pacificado e em ordem com os problemas da Igreja, não existe o Cristo. (...) Cristo é um esforço pessoal e uma voz íntima, um combate de cada um.²⁰⁰

Nessa ordem de ideias, distinguimos o combate espiritual nos três romances mencionados nesse estudo. Em *Maleita* (1934) é a ausência de Deus que transforma aqueles homens e mulheres do povoado em pecadores até a chegada de Joaquim que acredita nos ensinamentos cristãos como forma de estabelecer a ordem naquela sociedade em formação. Em *Salgueiro*, o mal também está presente no morro pois é, conforme Geraldo, um local esquecido por Deus. No entanto, ao entrar em contato com Valério e Vicente, Geraldo se apodera da concepção de um Deus bondoso que o auxiliará a sair do Salgueiro. Em *A luz no subsolo*, a presença do mal que faz as personagens compreenderem a existência de Deus revela-se na obscuridade, nas trevas. “A fé, na visão cardosiana, não é um ato de aceitação, mas um *grito* que afirma sua dúvida na existência da divindade e, ao mesmo tempo, a impossibilidade de viver sem essa relação com o Absoluto”²⁰¹. A epígrafe escolhida

¹⁹⁷ Rosa e Silva, 2004, p. 98.

¹⁹⁸ Idem, Ibidem, p. 100.

¹⁹⁹ Cardoso, 1970, p. 245.

²⁰⁰ Idem, Ibidem, loc. cit.

²⁰¹ Rosa e Silva, 2004, p. 101.

para este subcapítulo trata exatamente dessa relação. “É inútil negar, o homem é obsedado pela ideia de Deus”²⁰².

Frente ao universo ficcional de *A luz no subsolo*, constituído por uma série de aprisionados, assassinos, loucos e suicidas, é importante assinalar que eles experimentam o horror ou o sofrimento extremo em relação aos seus atos. Teresa de Almeida auxilia-nos nessa análise, dizendo que mesmo quando elas se sentem:

objeto de forças desconhecidas, ou da manipulação de presenças malélicas, fato de que certo modo as isenta da responsabilidade, evidencia-se o sentimento de culpabilidade em seu comportamento, realçando a imagem do pecado.²⁰³

Nesse sentido, podemos afirmar que as narrativas de Lúcio Cardoso exigem uma determinada atitude ética de seus personagens. Assim, Nelly Novaes Coelho, afirma em estudo sobre a *Crônica da casa assassinada*, que o Mal é o elemento que distancia o homem de Deus e da verdadeira vida e, seguindo a lógica adotada pelo escritor, o Mal será o elemento que os reaproximará. “O que era positivo passa para o polo negativo; o que era mal transforma-se em bem; o que era bem surge metamorfoseado em mal”²⁰⁴. Enaura Quixabeira Rosa e Silva define esse pensamento como uma “profunda subversão de valores na zona mais insondável do ser”²⁰⁵.

Conseguimos perceber em Pedro esses dois polos no terceiro romance de Lúcio Cardoso. É o percurso narrativo dessa personagem que nos esclarece as reflexões religiosas do escritor. Pedro é apresentado como um indivíduo que deseja exercer sobre os outros o poder de dominar. No decorrer de *A luz no subsolo*, deparamo-nos com muitas cenas em que isso ocorre: Pedro domina Bernardo, Madalena, Adélia, Emanuela e, ainda, Maria. Temos a impressão de que ninguém consegue resistir “àquele rosto severo, (...) àquela decisão diabólica marcada nos

²⁰² Cardoso, 1970, p. 26.

²⁰³ Almeida, 2009, p. 170.

²⁰⁴ Rosa e Silva, 2004, p. 112.

²⁰⁵ Idem, Ibidem, p. 112.

olhos, nos lábios na sua pessoa inteira”²⁰⁶. A presença de Pedro intimida não só a protagonista, mas a todas as pessoas com quem ele convive.

Essa “atmosfera impenetrável”, vista pelo leitor através do olhar de Madalena, esclarece o motivo da aflição e do medo que aprisionam Madalena ao marido: “Deus, Deus, é preciso que me liberte deste homem, é preciso que eu me liberte, é preciso!...”²⁰⁷. O casamento de Pedro e Madalena é um relacionamento conduzido “pelo medo e pelo amor que, lentamente, se transforma em ódio”²⁰⁸. Diante da impossibilidade de reencontrar em Madalena a inocência de Isabel, menina que morrera de pneumonia por culpa de Pedro, o relacionamento do casal é de desprezo por parte do marido e de angústia por parte da mulher. Madalena sente-se só por não ser amada por Pedro. No entanto, esse parece somente amar os livros que lê e é essa necessidade de saber que faz de Pedro um homem que esconde seus sentimentos e emoções. O objetivo de Pedro é conhecer e dominar.

Pedro é a representação do mal na narrativa. Apesar disso, ele possui uma angústia: o bem. Indivíduo dilacerado pelo remorso e pelo medo de si mesmo e dos outros, Pedro sente-se desamparado. O medo de sua própria liberdade o atormenta de tal forma que cria um personagem, um desdobramento do seu eu, o *mendigo resignado*. Esse sujeito dialoga com Pedro de forma que este confessa seus pensamentos mais sórdidos. O trecho transcrito faz parte do diálogo entre esses personagens, após Pedro contar ao mendigo o que ocorreu com Isabel:

Quer dizer – você se arrependeu?

— Não, jamais consegui. Mas fiquei conhecendo certas coisas que eu não conhecia antes. Aprendi a caminhar por caminhos novos – desde então, procuro avidamente os limites da minha natureza.

— Para que conhecer os limites da sua natureza?

(...)

— Nem eu mesmo sei. Mas desde que temos consciência de determinada coisa, não podemos mais fugir a ela.

De súbito, curvou-se e concluiu apaixonadamente:

— Nesse caso, essa determinada coisa é a questão dos limites. Eu sei que eles existem porque sou senhor de uma certa dose de liberdade. Mas onde estão esses limites e até onde vai essa liberdade?²⁰⁹

²⁰⁶ Cardoso, 2003, p. 52.

²⁰⁷ Idem, Ibidem, p. 97

²⁰⁸ Rosa e Silva, 2004, p. 113.

²⁰⁹ Cardoso, 2003, p. 149.

A contradição no interior de Pedro o leva à falta de esperança. Esse encarceramento em um passado que não morre, a dúvida na redenção do pecado e na misericórdia divina constituem um castigo terrível para ele, que não acredita no perdão de Deus porque não consegue perdoar a si mesmo. Tal é a razão porque Pedro sempre questiona a Bernardo se este acredita em Deus. Bernardo, no entanto, rebate com outra indagação: “Pedro, se tu não crês ‘nele’, por que esta necessidade de negá-lo sempre?”²¹⁰. Pedro e Bernardo representam o ser humano que vivencia diversas lutas com sua fé: afirma e nega, aceita e desafia, ama e rejeita a ideia de Deus. Bernardo passa a ser dominado por Pedro quando este introduz a dúvida no cunhado. Bernardo tem consciência de que não encontra mais saída, ambos possuem a necessidade de se encontrar, alimentam suas almas perturbadas com as conversas sobre a existência ou não de um ser superior a eles. No entanto, eles não encontram conforto, pelo contrário, a aflição aumenta a cada dia. Bernardo não suporta a influência que as palavras de Pedro fazem sobre ele: “— Eu não posso mais! Quando eu o encontro, sinto que o diabo se apossa de mim... Tenho horror das suas palavras!”²¹¹

Interessante observar que, apesar de Pedro dominar as pessoas a sua volta, ele mesmo detém uma série de indagações. A diferença entre Pedro e as demais personagens é justamente a sua personalidade dominadora que lhe dá uma impressão de segurança aos olhos dos outros. No entanto, ele extravasa propositadamente, ele busca as respostas através das questões levantadas ao outro. O próprio Pedro demonstra possuir diversas contradições ao longo da narrativa. É novamente com o mendigo resignado que ele revela sua maior angústia:

— Não! – repetiu Pedro surdamente – Que me importa a liberdade, os limites, o homem? Não sou mais que uma criatura destinada a morrer.

— Mas não se pode morrer antes de saber “tudo”. O mundo está cheio de incoerências, de sinais misteriosos. Que significa isto? E aquilo?

(...)

— Deixa-me! Você bem sabe que eu não acredito...

— Em quem? – silvou o mendigo.

²¹⁰ Cardoso, 2003, p. 115.

²¹¹ Idem, Ibidem, p. 214.

— *Nele.*

Desta vez o mendigo aproximou-se com os olhos cintilando:

— *Então, por que não ousar tudo?*²¹² (grifo do autor)

O poder que Pedro possui sobre os outros é, de certa forma, o mesmo que o mendigo resignado tem sobre ele. Essa visão o instiga. O mendigo é parte da personalidade de Pedro, causa-lhe inquietações, é a consciência que toma forma:

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

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

Sob o seu furor, escondia-se entretanto uma parcela de astúcia e mentira. Pedro sorriu:

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

— O que é o todo?

— Somos nós: eu reajo, você aceita. O que significa dizer que não somos senão uma e a mesma pessoa.²¹³

O mendigo representa a desestruturação psíquica de Pedro. É mediante esses devaneios que Pedro exterioriza seus questionamentos interiores. Dá-se o mesmo com os encontros com Bernardo. Durante quase todo o romance se indaga sobre a presença de um Deus, para depois afirmar que sim, ele existe: “— Bernardo! – gritou Pedro freneticamente. – Talvez você tenha razão: ele deve existir senão *eu não existiria também*, entendeu? Mas eu mostrarei que posso me erguer e me plantarei como uma clava no seu coração!”. No entanto, Pedro assegura que Deus encerra o homem em trevas.

A paixão de Bernardo pela cunhada remete ao pecado – conforme os dez mandamentos católicos, não se deve cobiçar a mulher do próximo e se deve guardar a castidade nos pensamentos e nos desejos. Esses pecados são apenas dois dos muitos que Bernardo comete. Essa personagem é descrita como uma criatura torpe, de aparência desagradável:

²¹² Cardoso, 2003, p. 150 – 151.

²¹³ Idem, *Ibidem*, p. 184.

Bernardo era um homem baixo e de membros curtos. Era impressionante como toda a sua figura mesquinha refletia a sua natureza. Sobre o rosto redondo, se abriam dois olhinhos pequenos, em constante movimento. Além disso possuía o nariz adunco e os lábios grossos, de uma sensibilidade agressiva. (...) não era somente um homem de físico desagradável. Qualquer coisa de torpe residia nele como um animal escondido. Entretanto, essa qualquer coisa transpirava de sua pessoa, logo que se estabelecia com ele um contato mais vivo. Era uma penosa impressão de aviltamento, saturando todos os seus gestos, rompendo no seu riso rouco, mascarando-o com rugas fundas, transformando-o quase inteiramente no que de pior se pode esperar de um homem sem caráter. Bernardo era repudiado em quase todos os lugares.²¹⁴

Bernardo vive da extorsão de dinheiro de seus devedores. É exatamente por ele possuir essa paixão obsessiva por Madalena que Pedro resolve se aproximar de Bernardo e o induzir ao crime:

Ele bebia a imagem de Madalena, como o caminhante que se dessenta (sic) numa fonte. (...) Bernardo imaginava aventuras que talvez nunca alcançasse. (...) Talvez que perdesse a cabeça e a beijasse nos lábios: seria espantosa a sensação de esmagar a carne fresca daqueles lábios nos seus, sentir que sob a pele tênue corria o sangue da carne amada.²¹⁵

Importante ressaltar o fato de que Bernardo não ama Madalena. Ele a deseja de forma obsessiva: “— Eu me sinto esfacelar de instante a instante... qualquer coisa arde dentro de mim, dias, meses seguidos... (...) – Eu não sou culpado desse amor. Já disse uma vez que eu era uma larva... Estou envenenado por uma paixão além das minhas forças”²¹⁶. Após a confissão de Bernardo, Pedro conta a história de João da Silva, um homem apaixonado pela mulher do amigo, e que comete um crime passional: frente à impossibilidade de concretizar essa paixão e ao fato de se tornar escravo desta, estrangula a mulher com o próprio xale. É evidente que a narração de Pedro tem o intuito de instigar Bernardo a fazer o mesmo com Madalena, já que Adélia não conseguira envenená-la.

Eis o diálogo entre os dois:

²¹⁴ Cardoso, 2003, p. 86.

²¹⁵ Idem, *Ibidem*, p. 170 – 171.

²¹⁶ Idem, *Ibidem*, p. 216.

(Pedro) — Não é a carne que é má. É a impossibilidade da carne. (...) eu creio ser a carne, em certas criaturas, o caminho das aspirações mais altas. É nos tímidos e nos infelizes, nos pobres e nos solitários, que ela se contrai para estalar nas melhores aspirações da criação e da liberdade. E para mim não é só a carne, mas tudo aquilo que traz para o indivíduo opressão e aviltamento... Longos momentos Bernardo esteve em silêncio. Quando o rompeu, estava com a voz alterada:
 — Quer dizer que... existem ocasiões em que os atos *extraordinários* têm a sua razão de ser?
 — Exatamente.²¹⁷ (grifo do autor)

Pedro declara seu ponto de vista sobre o problema do mal e do pecado, sendo muito pior a não realização dos desejos mais íntimos do que a realização deles, mesmo se estes forem pecados. Assim, Pedro subverte os valores religiosos, mostrando um mundo sem Deus. Apesar disso, Bernardo completa o ato criminoso impellido por Pedro contra Angélica, a prostituta e não contra Madalena.

Enfim, chegamos ao título do romance estudado: *A luz no subsolo*. Conforme Carelli, a luz e o subsolo não indicam apenas a atmosfera opressiva da narrativa, mas ainda “a explicação da dimensão sobrenatural dessa história trágica”²¹⁸. É Bernardo que conta à Madalena o que Pedro entende por “luz do subsolo”:

— Que subsolo é esse? E de que luz se trata?
 (...)
 — Eu o escutei muitas vezes falar nisso, é uma fantasia
 (...)
 — É de uma simplicidade imbecil – creio mesmo que já o deve ter escutado algum dia... Ele quer dizer que existe uma realidade que não vive para nós senão de uma maneira incompleta... (...) Estamos envolvidos pelas trevas mais densas – a realidade não é a realidade – premidos num subsolo, nós não a podemos ver senão de um modo arbitrário e confuso...²¹⁹

Bernardo acrescenta que “a pessoa que se evade desse subsolo, o que consegue romper esse mundo de trevas, é de qualquer modo uma criatura

²¹⁷ Cardoso, 2003, p. 216 – 217.

²¹⁸ Carelli, 1988, p. 167.

²¹⁹ Cardoso, 2003, p. 310 – 311.

perdida”²²⁰. Reportamo-nos à ideia do enclausuramento da consciência. As criaturas do subsolo tentam transpor esse mundo e superar a condição de seres perdidos pelo medo de si mesmos. Relacionamos também a luz no subsolo com a luz da compreensão, ou seja, o conhecimento que as personagens adquirem de si mesmas quando realizam o mergulho no “eu”. A busca por respostas às indagações que perpassam as mentes das personagens, que procuram a verdade, não são suficientes para acabar com as aflições e dar um sentido à dor do existir que inquietam os seres humanos.

A influência maléfica de Pedro só se encerra quando Madalena o mata com o mesmo artifício que ele tentara usar contra ela: um veneno em sua bebida. A obra encerra com um monólogo de Bernardo, que revela a permanência da dúvida:

João Epifânio me disse que Deus está espalhado em cada ser que se move na terra.

(...)

— Ele me disse, eu bem o ouvi, que o que nós sentimos, essa inquietação e essa angústia do seobrenatural, é o vago desejo da unidade, a anostalgia de um todo partido, a necessidade de Deus. Muitas vezes ouvi dizer que o amor se parece com a morte... (...) Pedro, o amor é esse mesmo desejo divino da unidade, é o desespero da carne que procura a sua parte perdida. (...) Assim é o medo da morte, estaremos aguardando no seio de Deus.

(...)

— Talvez seja isso mesmo... – concluiu num sussurro. – Nós – quem sabe lá se existem muitos pela terra – somos parcelas de um outro todo e esperamos um outro dia que não será aquele em que Deus aparecer no coração dos homens.²²¹

Pedro já está morto, Bernardo olha os muros altos do casarão e, com um gemido, deita-se ao lado do cadáver. Esse final dramático encerra a narrativa mas não a discussão tratada pelas personagens durante todo o texto. A citação reproduzida traduz a visão cardosiana do mal e do pecado: o ser humano assume o pecado e sofre com as consequências de sua escolha. Ele passa por uma crise existencial justamente porque transita entre o bem e o mal e não possui a certeza da salvação. No caso das personagens de *A luz no subsolo*, o mundo e o homem aparecem separados de Deus. Nesse sentido, a concepção religiosa de Lúcio

²²⁰ Cardoso, 2003, p. 312.

²²¹ Idem, *Ibidem*, p. 358.

Cardoso parece alicerçar-se na ideia de que não existe nesse mundo o triunfo do mal sobre o bem: “o mal é um mistério insondável”²²². De qualquer forma, o escritor acredita, conforme o que já dissemos sobre a sua religiosidade, que a salvação da humanidade se dá através do sacrifício de Cristo. Assim, a busca por Deus não cessa:

Se Deus não existisse, não chegaríamos apenas à conclusão de que tudo seria permitido. A vida seria simplesmente IMPOSSÍVEL, o peso do nada nos esmagaria com sua existência de ferro. Tudo pode desaparecer, desde que seja possível continuar numa outra vida – mas saber que todo esforço é vão, que o jogo não tem maior razão de ser, tira-nos não só o gosto de brincar, como o de realizar qualquer coisa que valha a pena. A existência de Deus, mesmo mantida no subconsciente ou apenas pressentida, é o que garante a chama da vida no coração de quase todos os homens.²²³

²²² Rosa e Silva, 2004, p. 111.

²²³ Cardoso, 1970, p. 10.

5 CONCLUSÕES

Chegamos ao final de nosso estudo com a certeza de que é muito difícil falar sobre o conjunto da obra de um autor tão intenso como é Lúcio Cardoso. Romancista, romancista, poeta, cineasta, tradutor, criador de novelas de rádio, de histórias policiais e de peças de teatro, autor de diário e artista plástico: Lúcio possui múltiplas facetas e um admirável talento.

Sua estreia em 1934 é motivo de entusiasmo nas letras brasileiras que enxerga naquele jovem escritor a possibilidade de uma carreira literária promissora. Mostramos que, realmente, *Maleita* obtém êxito junto à crítica e ao público, sendo recebido como mais um romance regionalista. Seu segundo livro *Salgueiro* (1935) tem recepção semelhante, conquistando repercussão favorável no meio crítico que considera o romance social do Nordeste como o “romance por excelência”.

Situamos, também, *A luz no subsolo* (1936) como um momento muito importante na trajetória Lúcio, por ser o que põe em evidência a sua concepção artístico-literária. Partimos da hipótese de que a obra deste escritor mineiro se constitui de um projeto voltado à análise psicológica das personagens e que, apesar de a crítica caracterizar os primeiros textos como regionalistas, observamos diversos elementos que nos permitem afirmar a preocupação de Lúcio em dar destaque à exploração da subjetividade. Além disso, nessas primeiras publicações aparecem temas fundamentais da obra de Lúcio Cardoso.

Com a publicação de *A luz no subsolo*, em 1936, Lúcio Cardoso mergulha na prosa introspectiva. É inegável que esses rótulos – romances sociais e romances introspectivos – não definem todas as características destes livros. Essa dualidade serve apenas para destacar as preocupações políticas ou sociais explícitas por parte dos autores do romance do Nordeste e os problemas do indivíduo diante da existência, suas angústias e inquietações religiosas – no caso de Lúcio Cardoso – por parte dos autores do romance intimista. No entanto, presenciamos o social na prosa de introspecção, assim como a subjetividade em algumas obras ditas sociais. Lembrando que podemos encontrar a denúncia do contexto através dos processos psíquicos e dos questionamentos do sujeito. Em Lúcio Cardoso, identificamos a

reprodução dos conflitos de uma sociedade em formação mediante os registros na consciência das personagens, em *Maleita*, e a brutalidade das pessoas que vivem à margem, nos dois primeiros romances, *Maleita* e *Salgueiro*.

A luz no subsolo foi um livro incompreendido e bastante atacado pela crítica, que sempre se mostrou favorável aos romances ditos sociais. Até *Salgueiro* (1935), acredita-se que Lúcio Cardoso é um escritor que vai ao encontro dos escritores regionalistas já que ele constrói narrativas onde se apresentam descrições de hábitos e costumes das personagens, além da fala local e do ambiente em que vivem. No entanto, percebemos que, apesar dessas características, tanto *Maleita* quanto *Salgueiro* abordam os reflexos das personagens diante das dificuldades do mundo, a inquietação religiosa e as angústias decorrentes do questionamento e a ânsia por Deus. Esses sentimentos são constantes nas outras produções literárias do autor, que amadurece a sua técnica narrativa a partir do terceiro romance.

Condenada a um quase silêncio, a obra cardosiana, embora conste em algumas narrativas da produção literária brasileira e seja estudada pelo meio acadêmico, hoje, quase 78 anos após seu romance de estreia, é pouco conhecida pela maioria do público. O nome de Lúcio Cardoso raramente aparece em manuais de literatura de Ensino Médio, dificilmente é lido por alunos de faculdades de Letras no Brasil e praticamente é ignorado nas prateleiras das grandes livrarias. Lúcio parece fadado ao esquecimento.

Sabemos que na escrita da história da literatura brasileira, sempre há uma seleção de nomes e obras que justificam a linha de pensamento que o historiador está defendendo, no entanto, excluir do cânone a maioria das produções da vertente introspectiva do romance parece-nos inaceitável. Seguindo essa ordem de pensamento, avaliamos a ocorrência ou não do nome do escritor nas histórias da literatura do Brasil de intelectuais renomados do meio literário, como Sílvio Romero, José Veríssimo, Ronald de Carvalho, Nelson Werneck Sodré, Lúcia Miguel Pereira, Andrade Muricy, Antônio Soares Amora, Afrânio Coutinho, Alfredo Bosi, Antonio Candido, José Guilherme Merquior e Carlos Nejar. Além disso, identificamos nomes de escritores antecedentes a Lúcio Cardoso e que apresentam características semelhantes no trabalho de exploração da subjetividade a fim de colocá-los numa linhagem romanesca.

Após essa primeira etapa, cotejamos os três romances do início da carreira literária do autor mencionado, para reconhecermos elementos recorrentes e, sobretudo, para demonstrar que *Maleita* e *Salgueiro* não são necessariamente obras regionalistas ou simples laboratórios de escrita, mas textos publicados por um escritor ainda jovem, que prima pelos aspectos interiores das suas personagens, e que está em busca de seu caminho, de sua identidade. O *Diário completo* (1970) também nos auxilia a compreender melhor a visão de mundo do autor e de que forma ele pensa sobre o seu processo de criação.

Abordamos a angústia, representada pelo espaço opressivo que se institui nas narrativas estudadas, em especial, *A luz no subsolo*, e o homem perante Deus. Esta última temática refere-se ao aspecto religioso, obsessão de Lúcio Cardoso. A inquietação religiosa dá-se, principalmente, em relação ao questionamento da existência de Deus, do bem e do pecado. Nesse sentido, as personagens estão em luta com Deus, com os outros homens e consigo mesmas.

Concluimos que, devido à tendência da crítica brasileira em valorizar os romances que denunciam a realidade social do país em um período assinalado pelas discussões de problemas sociais como foi a década de 1930, é compreensível que a obra de Lúcio não seja bem aceita visto que o foco desse escritor é a análise psicológica. Embora essas narrativas consigam retratar a realidade através dos reflexos na consciência do sujeito, segundo a crítica, os textos não apresentam de maneira explícita a discussão social e são vistos como uma “literatura menor”. Nesse sentido, comentamos a importância da pesquisa de Mario Carelli na década de 1980 que permite a retomada de estudos sobre o espaço fundamental ocupado por Lúcio Cardoso na literatura brasileira.

Impelidos por essas reflexões, observamos a clausura e a solidão propícios à introspecção em *A luz no subsolo* e as identificamos como situações decorrentes não só de espaços fechados, como geralmente aparecem em romances dessa vertente. Em Lúcio Cardoso, a introspecção das personagens surge pela importância que o autor dá ao pensamento judaico-cristão. Dessa forma, sabemos que essas personagens estão inseridas num contexto que envolve a presença ou não de Deus, na busca do conhecimento do bem e do mal, na obsessão pelo pecado e no embate com a inquietação espiritual. Ampliamos assim o espaço cardosiano: o exterior e o

interior estão presentes. O *lócus* onde se inserem as personagens e a consciência oprimem essas que parecem não possuir saída ou consolo para suas angústias.

Nesta caminhada tínhamos a certeza de que não conseguiríamos esgotar – se é que isso é viável – as inúmeras leituras possíveis tanto de *A luz no subsolo* quanto de outras produções desse escritor. Tendo em vista a dimensão do projeto estético-literário cardosiano, bem como as questões levantadas pela leitura de sua obra, abre-se a possibilidade de novos caminhos a serem percorridos.

Pensamos, no entanto, ter apreendido essa força criativa de Lúcio Cardoso, através da leitura de sua escrita densa e de suas páginas inquietantes.

REFERÊNCIAS

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

AMORA, Antônio Soares. *História da literatura brasileira: séculos XVI – XX*. 7. ed. São Paulo: Saraiva, 1968.

ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. 5. ed. São Paulo: FTD, 1999.

BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. 3. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.

_____. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 41. ed. São Paulo: Cultrix, 2003.

BRAYNER, Sônia. *Labirinto do espaço romanesco: tradição e renovação da literatura brasileira : 1880-1920*. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 1979.

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

CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.

_____. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 8. ed. Belo Horizonte / Rio de Janeiro: Itatiaia, 1997. v.1 e 2.

_____. *Literatura e Sociedade*. 8. ed. São Paulo: T.A. Queiroz, 2000.

CARDOSO, Lúcio. *A luz no subsolo*. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

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

_____. *Inácio, O enfeitado e Baltazar*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

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

_____. *O desconhecido e Mãos vazias*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

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

CARDOSO, Maria Helena. *Por onde andou meu coração*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968.

_____. *Vida-vida*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.

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

CARVALHO, Alfredo Leme Coelho de. *Foco narrativo e fluxo de consciência*. São Paulo: Pioneira, 1981.

CARVALHO, Ronald de. *Pequena história da literatura brasileira*. 2. ed. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Comp, 1922. p. 47.

COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. 7. ed. rev. e atual. São Paulo: Global, 2004.

D'ONOFRIO, Salvatore. *Literatura ocidental: autores e obras fundamentais*. 2. ed. São Paulo: Ática, 2004.

FLETCHER, John, BRADBURY, Malcom. O romance de introversão. In: BRADBURY, Malcolm; MCFARLANE, James. *Modernismo: guia geral*. São Paulo: Companhia das letras, 1989. p. 322 – 339.

FORSTER, Edward. *Aspectos do romance*. São Paulo: Globo, 2004.

FRIEDMAN, Melvin J. O romance simbolista: de Huysmans a Malraux. In: BRADBURY, Malcolm; MCFARLANE, James. *Modernismo: guia geral*. São Paulo: Companhia das letras, 1989. p. 371 – 381.

GOLDMANN, Lucien. *Sociologia do romance*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

GRIECO, Agrippino. *Gente nova do Brasil*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1948.

HUMPHREY, Robert. *O fluxo da consciência*. São Paulo : McGraw-Hill, 1976.

LAJOLO, Marisa. Literatura e história da literatura: senhoras muito intrigantes. in: MALARD, Letícia et al. *História da literatura: ensaios*. Campinas: editora da Unicamp, 1994. p. 19 – 36.

LINS, Álvaro. *Jornal de crítica: 1ª série*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1941. p. 88 – 97.

LINS, Álvaro. *Jornal de crítica: 7ª série*. Rio de Janeiro: Cruzeiro, 1963. p. 107 – 121.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. Lisboa: Presença, 1962.

MALARD, Letícia. Nelson Werneck Sodré: a ruptura e o reflexo. in: MALARD, Letícia et al. *História da literatura: ensaios*. Campinas: editora da Unicamp, 1994. p. 55 – 74.

MARTINS, Wilson. *Pontos de vista: crítica literária*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1992. v. 3. p. 458 – 462.

MCFARLANE, James. O espírito do modernismo. In: BRADBURY, Malcolm; MCFARLANE, James. *Modernismo: guia geral*. São Paulo: Companhia das letras, 1989. p. 55 – 74.

MELLO, Ana Maria Lisboa de. A formação do romance de introspecção no Brasil. *Letrônica*, Porto Alegre, v. 2, n. 1, p. 241 – 244, jul. 2009.

MERQUIOR, José Guilherme. *De Anchieta a Euclides: breve história da literatura brasileira I*. 3. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.

MOISÉS, Massaud. O romance. In: *A criação literária: prosa I*. 20. ed. São Paulo: Cultrix, 2006. p. 157 – 341.

MOISÉS, Massaud. *A criação literária: prosa 1*. 20. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

MURICY, José Cândido de Andrade. *Panorama do movimento simbolista brasileiro*. 2. ed. v 1. Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1973.

_____. *Panorama do movimento simbolista brasileiro*. 3. ed. rev. ampl. São Paulo: Perspectiva, 1987. v. 2.

PEREIRA, Lúcia Miguel. *Prosa de ficção: de 1870 a 1920*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, Brasília: INL, 1973.

PICCHIO, Luciana Stegagno. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

PINHEIRO FILHO, Fernando Antônio. A invenção da ordem: intelectuais católicos no Brasil. *Tempo Social, revista de sociologia da USP*, São Paulo, v. 19, n. 1, p. 33 – 49, jun. 2007.

POMBO, José Francisco da Rocha. *No hospício*. Curitiba: Prefeitura Municipal de Curitiba, 1996.

POMPEIA, Raul. *O Ateneu*. São Paulo: Klick, 1997.

REZENDE, Rosiane Vieira de. *Lúcio Cardoso: o laboratório da escrita literária – de Maleita à Luz no subsolo*. 2007. 96f. Dissertação. (Mestrado em Letras) – Instituto de Ciências Humanas e de Letras, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2007.

ROMERO, Sílvio. *História da literatura brasileira*. 5. ed. V.5. Rio de Janeiro: José Olympio, 1954.

ROSA E SILVA, Enaura Quixabeira. *Do traje ao ultraje: uma análise da indumentária e do sistema de objetos em Crônica da casa assassinada de Lúcio Cardoso*. Maceió: Edufal, 2009.

_____. *Lúcio Cardoso: paixão e morte na literatura brasileira*. Maceió: Edufal, 2004.

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

SODRÉ, Nelson Werneck. *História da literatura brasileira*. 9. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.

STERN, J. P. O tema da consciência: Thomas Mann. *In*: BRADBURY, Malcolm, MCFARLANE, James. *Modernismo: guia geral*. São Paulo: Companhia das letras, 1989. p. 340 – 351.

VENTURA, Roberto. História e crítica em Sílvio Romero. *in*: MALARD, Letícia et al. *História da literatura: ensaios*. Campinas: editora da Unicamp, 1994. p. 37 – 54.

VERÍSSIMO, José. *Estudos de literatura brasileira: 5ª série*. Belo Horizonte: Itatiaia, São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1977.

_____. *Estudos de literatura brasileira: 7ª série*. Belo Horizonte: Itatiaia, São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1979.

_____. *História da literatura brasileira: de Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908)*. 4. ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1963.

_____. *História da literatura brasileira: de Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908)*. 5. ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1998.

XAVIER DA SILVA, Flávia Trocoli. *Fios da introspecção: para uma leitura do terceiro romance de Lúcio Cardoso*. 2000. 142f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2000.