



CONSIDERAÇÕES SOBRE *DIÁRIO DE TERROR*: A PROVOCAÇÃO NA METAESCRITA CARDOSIANA

Odirlei Costa dos Santos

Doutor em Ciência da Literatura pela Universidade Federal do Rio de
Janeiro (UFRJ)

Resumo: O presente estudo busca engendrar o deslinde dos artifícios da provocação face às novelas e aos diários de Lúcio Cardoso (1912-1968). Procuramos enfatizar como o autor explorou diversas estratégias literárias para adensar a escrita de mal-estar e perturbação, a tornar a provocação o mote primordial de seu virtuosismo literário transgressor.

Palavras-chave: Provocação. Novela. Transgressão.

Abstract: Before Lucio Cardoso's novels this thesis pursues to engender the unravelling of the artifices that reveal provocation. Through some of his works, it is possible to go over the ontological literary texture explored by Lucio in order to know how it answers his own provocative ideal. We aim to emphasise how the Brazilian author used a range of literary stratagem to gather a piece of writing that causes discomfort and perturbation. Thus provocation becomes the primordial subject of his literary virtuosity that is also transgressing.

Keywords: Provocation. Novel. Transgression.

Em um pequeno caderno escolar de cinquenta e seis páginas, perdido no limbo das criações renegadas, encontramos fragmentos de um pensamento seminal para o presente estudo sobre o escritor mineiro Lúcio Cardoso. “Diário de terror”, misto de escrita pessoal com endogênese de sua prosa de ficção, poderá nos desvelar de modo mais acurado o pensamento de Lúcio a respeito da fabulação de sua escrita. O manuscrito havia sido publicado inicialmente na revista *Caravelle de Toulouse* em 1985, até ser novamente reeditada na segunda edição crítica de *Crônica da casa assassinada*, organizada por Mario Carelli e publicada em 1997. Encontramos, neste pequeno esboço de tessitura íntima, possibilidades de ampliar o deslinde de



suas concepções provocadoras da narrativa, intensificadas pelos seus interesses pessoais de solidificar a imagem de *persona non grata*, por seus embates com escritores e críticos que lhe foram contemporâneos, pela famigerada polêmica que seus romances e novelas instigavam e também por sua própria imagem de *bon vivant* homossexual e de vida assumidamente boêmia.

O manuscrito de “Diário de terror” foi um trabalho concomitante à construção de *Crônica*, como aponta Carelli, ao afirmar que tais anotações “revelam a proposta íntima do artista, dando várias chaves de leitura do romance e, em segundo lugar, constituem o lugar genético de fragmentos reintegrados com novo estatuto na obra ficcional”, provando que as personagens do romance “expressam convicções fundamentais da mensagem pessoal do autor” (CARELLI, 1997, p. 743). Não obstante, acreditamos que o deslinde vai mais além, no que tange à possibilidade de uma leitura imanente do manuscrito sem submetê-lo a uma mera comparação com personagens do livro citado. A metaescrita de Lúcio desnuda de modo clarividente a plena relação que expõe entre escrever e provocar, algo que podemos inferir pela leitura de “Diário de terror” que, apesar da alcunha de diário, funcionaria mais como um texto em que o autor desfilaria livremente suas ideias sem se preocupar excessivamente com a organização por datas ou tópicos de leitura. Acreditamos que, pelas linhas de um trabalho menos notório, Lúcio definiria bem suas intenções provocadoras ao fomentar uma escrita direcionada para causar um profundo mal-estar no leitor.

Octavio de Faria, grande amigo e conhecedor profundo dos textos cardosianos, seria um dos grandes defensores da valoração existencial – defendendo a ideia do “romance ontológico” (FARIA, 1997, p. 662) – de seus escritos, o que confere inegável densidade ao escritor que talvez mais bem tenha explorado o caráter de introspecção do romance brasileiro moderno. Não obstante, o que procuramos com o presente trabalho é enfatizar que todo o seu “mundo eminentemente desesperado” (FARIA, 1997, p. 665) pertence efetivamente a um projeto deliberado de escrita e que mesmo suas sondagens existenciais – contando ainda, mais do que a própria devassa ontológica, o



desconforto que se abate sobre o leitor a partir dela – compõem um jogo de escrita muito bem articulado pelo autor, com plena consciência do transtorno moral que instigaria diante de um público reacionário: “Não há conhecimento que não seja pessoal, e tudo o que plantei em mim, as sementes do bem e do mal, a terra que revolvi e adubei, que cumpra o seu destino e produza, ainda que a flor azul aos meus olhos, não seja aos olhos alheios senão um fungo demente e monstruoso, uma rosa de fel e pestilência” (CARDOSO, 1997, p. 746).

Podemos inferir como Lúcio procura aliar a perspectiva ontologicamente trágica do homem à função estética da arte pela qual construiu seu projeto literário. Tal proposição nos remete à distinção barthesiana entre “texto de prazer”, construído face à satisfação das expectativas do leitor, dando-lhe a sensação de contentamento, conforto e segurança, e “texto de fruição”, aquele que fornece “um estado de perda, aquele que desconforta (talvez até um certo enfado), faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas, do leitor, a consistência de seus gostos, de seus valores e de suas lembranças, faz entrar em crise sua relação com a linguagem” (BARTHES, 1996, p. 22). A fruição do texto pela perscrutação ontológica que realiza junto às suas personagens é absolutamente deliberada como artifício de escrita. A virulência da arte que incomoda o homem a ponto de perturbá-lo até fisicamente compõe o mote literário cardosiano de diários, novelas e demais produções do autor. Lúcio sustenta o seu projeto com uma obra de forte apelo expressionista, graças ao olhar transfigurador que lança sobre personagens e ambientes. Pela transfiguração constante das dimensões do mundo pelo sujeito pensante, a prosa de ficção cardosiana é representada pelo expressionismo, segundo aponta Mario Carelli, ao enfatizar o modo peculiar com que Lúcio Cardoso transcende a mera representação do real. No artigo “A música do sangue”, Carelli aponta que “expressionista é a obra na qual o autor desordenou as linhas e as estruturas naturais, acadêmicas, da composição para obter efeitos duma emotividade carregada, exasperada, subtraindo a perspectiva de suas leis objetivas, dobrando-a ao ritmo interno da própria visão” (CHIARINI apud CARELLI, 1997, p. 728). Lúcio escreve em seu



Diário completo que, ao artista, não restaria retirar algo do completo nada, já que suas pretensões poderiam ser encaradas por outro prisma de criação: “todo criador tira sua criação [...] do seu fermento interior, de suas contradições, de sua ânsia de entender e captar, impondo assim ao mundo um conjunto de valores que representem exatamente a estatura de sua força interior” (CARDOSO, 1970, p. 276). A escrita expressionista teria como *leitmotiv* o anseio pela transfiguração, através de um estranhamento do habitual e da busca do sentido oculto dos elementos ao redor. A deformação de cenários e personagens, sem se submeter aos limites que uma leitura realista poderia impor, chegou a suscitar críticas pouco favoráveis aos seus textos – Octavio de Faria apontaria que, segundo os críticos, suas personagens “seriam heróis pouco reais, pouco verossímeis, esses que não conheciam senão os limites extremos de seus sentimentos – essas regiões onde só se verificam ‘acontecimentos extraordinários’, porque nelas só sopram os ventos da loucura e da morte, da destruição e do crime” (FARIA, 1997, p. 667), completando que, ainda para eles, “seriam exagerados os tons do paisagista e até monótono o ‘de profundis’ que entoa” (FARIA, 1997, p. 667). As críticas acirradas surgiram principalmente após a ruptura com os escritores regionalistas, a partir da publicação de *A luz no subsolo* em 1936. Em pleno período de grande engajamento político-social dos artistas brasileiros, Lúcio lança um texto demarcado pela literatura de introspecção, em que o absurdo e o *nonsense* já configuravam seus matizes – como ressonância temos a carta que Mário de Andrade escreveu para Lúcio em 20 de agosto de 1936, relatando o quanto havia ficado incomodado com a leitura do livro (SANTOS, 2001, p. 31). A celeuma prosseguiu entre nomes como Brito Broca, Jorge Amado, Alceu Amoroso Lima, Álvaro Lins e a famigerada contenda com José Lins do Rego, com quem teria saído às vias de fato na loja da livraria José Olympio (fato desmentido posteriormente). Em entrevista a Brito Broca em 1938, Lúcio Cardoso já definiria os contornos de sua escrita expressionista, como que se preparando de antemão para os petardos que receberia pelas características de seu trabalho (consideramos não só a crítica aos romances e novelas, mas também em relação ao teatro, onde recebeu as reprovações mais



impiedosas), a partir do qual construiu sua trajetória literária dos próximos 20 anos.

A imaginação que Lúcio Cardoso destaca em 1938 ganharia tamanha proporção nos próximos trabalhos que se transformaria em estado febril de delírio, como o que encontraremos nas novelas *Inácio* e *O enfeitado*. Suas personagens transcendiam o real utilizando vários elementos lisérgicos possíveis: álcool, tóxicos, homicídios, violência sexual ou a própria loucura imanente. O mundo das coisas concretas está impregnado de tédio, remorso e frustração por uma vida esvaziada de sentido, e disto as personagens pareciam fugir desesperadamente: “Só as pessoas realmente fortes podem viver na realidade definitiva das coisas; quase todo mundo vaga numa atmosfera morna de fantasia” (CARDOSO, 1997, p. 748).

Ao utilizar os excessos da imaginação desregrada para construir sua própria realidade transgressora, Lúcio demonstrou ser menos preocupado com a coerência lógica de algumas de suas histórias do que com o escrutínio emocional do coração humano devastado, sem submeter a organização de sua escrita a uma descrição extremamente fidedigna do real em seus limites de espaço e tempo, o que permitiu que muitos acusassem de incongruente o trecho de suas narrativas. Por certo, notamos como não são realmente raros certos lapsos de escrita com os quais muitos de seus detratores literários se regozijaram, e que após anos de leitura cardosiana não seja difícil detectar. É comum encontrarmos em algumas histórias certo despropósito cronológico, o que permite inferir uma insubordinação de Lúcio aos limites temporais, já que alguns dos acontecimentos são alinhavados em um período de tempo por vezes improvável, face à força incontrolável que arrasta suas personagens, verdadeiras marionetes à mercê da gana obsessivamente trágica de Lúcio. O mais curioso talvez seja o que observamos no inacabado *O viajante*: todo o torvelinho de situações é concomitante aos preparativos da festa religiosa da cidade e todas as paixões eclodem no recorde de tempo de três dias. Após alguns poucos encontros com o viajante Rafael, Donana de Lara decide atirar o filho deficiente no precipício. Em novelas como *O desconhecido*, toda a relação trágica entre as personagens suscita a ligeira impressão de que tudo ocorre



após meses da estada de José Roberto na fazenda Cata-Ventos; não obstante, todas as situações se desenrolam em questão de algumas semanas, da paixão do homem pelo adolescente até o ímpeto de esmagá-lo com uma enxada. Em *Mãos vazias*, da morte do filho de Ida, passando pelo enterro, adultério, pela fuga até o suicídio, a narração não ultrapassa três dias. Sem aprofundarmos muito a questão dos limites cronológicos, percebemos como o tempo nas narrativas cardosianas não pode ser submetido a uma análise estritamente realista. O tempo de Lúcio antes pertence àquele dos espíritos indômitos e dos arroubos incontroláveis, sem rechaçar a intensidade com que o autor quer devassar a perturbação emocional de suas personagens-vítimas até atirá-las ao abismo, com a mesma sofreguidão da mãe que não hesita em atirar o próprio filho, preso a cadeira de rodas, encosta abaixo.

Em outras novelas, observamos como Lúcio lida com o tempo de forma similar, o que permite inferir como o autor possui outras prioridades ao traçar o esboço de suas histórias. Tamanha despreocupação expõe como a lógica que possivelmente elucidaria o germe das ações lhe é indiferente, diante dos efeitos insanos da paixão humana. A própria possibilidade de ponderar sobre as causas seria uma atitude por demais formal e racional por parte do autor, o que talvez seria bem colocado em um romance de tese; teríamos então um viés literário por demais cartesiano, que não atenderia o estratagema-mor de Lúcio Cardoso de formular uma escrita cuja urgência está em atender os desígnios da subversão. Lúcio prefere instaurar o mal-estar e o impacto causado pelas provocações morais, e seu trabalho será sempre norteado pelas paixões incontroladas e por suas forças irreprimíveis.

Não obstante, difícil sermos ingênuos em achar que o mal-estar causado por Lúcio Cardoso em seus contemporâneos surgiu apenas por questões de cunho intelectual. Cássia dos Santos afirma que as críticas ferrenhas como as de Álvaro Lins por suas novelas se deviam a aspectos que transcendiam o universo literário, como no caso do “silêncio” em relação ao homoerotismo presente em *O desconhecido*. A pesquisadora Santos afirma: “Se a homossexualidade tematizada na novela não passou despercebida ao meio literário contemporâneo ao escritor, como é possível supor, impõe-se a



seguinte conjectura: teria tal fato contribuído para reforçar a atmosfera de má vontade com que muitos já cercavam a obra e a pessoa de Lúcio Cardoso?” (SANTOS, 2001, p. 89). Pela leitura de seus diários, podemos inferir que o escritor mineiro de modo algum desconhecia os motivos extraliterários circunscritos aos discursos opinativos ressonantes de seu trabalho. Lúcio demonstrava ser bom estrategista ao utilizar a rota de colisão a seu favor, pois nunca respondia aos ataques com agressividade, embora nunca se submetesse ao consentimento. Como bom polemista, o escritor sabia como perverter o discurso moralizante em prol do seu escopo literário controverso.

O escrito de seus diários íntimos aproxima infalivelmente Lúcio Cardoso de Friedrich Nietzsche (1844-1900), mesmo que, em *Diário completo*, esboçasse uma crítica velada ao uso indiscriminado dos aforismos do pensador: “É preciso se arriscar ao máximo, a fim de que o sono não nos ganhe – o que em última análise parece um conselho estandardizado de Nietzsche ou de Gide” (CARDOSO, 1970, p. 28). Não obstante, em um excerto de “Diário de terror”, temos o único manuscrito em que admite ser leitor de Nietzsche, tomando uma posição diante de sua influência: “Uma das coisas que mais lamento na minha vida é não ter, aos vinte anos, conhecido Nietzsche ainda. Conhecia suas teorias e sabia aforismos de cor, mas Nietzsche é uma dosagem maciça, cujo poder só pode ser avaliado inteiro com pleno conhecimento de toda a região que domina” (CARDOSO, 1997, p. 748). Podemos discernir de modo mais acurado os desígnios de Lúcio ao utilizar entrecos e personagens para devassar a moral que tanto o perturba – “Reclamo o ser de emergência e de prontidão, destinado a renovar na angústia e no medo todos os vícios de sua criação moral” (CARDOSO, 1997, p. 745) – e que o aproxima dos petardos do pensador contra os “homens de boa vontade” em *Genealogia da moral*.

O desconforto moral será uma questão efetivamente perseguida por Lúcio Cardoso em todo seu trajeto literário – e perseguida obsessivamente, algo próprio de seu feitio como escritor. Lúcio é um escritor obsessivo, postura que ele confirma ser inevitável: “Só é possível a existência de uma obra de arte através da obsessão” (CARDOSO, 1970, p. 14). Lúcio confirma sua posição



como escritor das paixões e obsessões, e de tal modo que suas narrativas por vezes beiram o contrassenso, com personagens marcadas pela ilogicidade e pelo paradoxo. São sempre seres complexos, ambivalentes e contraditórios, submetidos a ações e pensamentos disparatados e excessivos. Lembremos como críticos e estudiosos sempre procuraram um entendimento para esta condição tão visceralmente apaixonada das personagens de Lúcio Cardoso. Como são ligados de forma atávica a um escritor eminentemente obsessivo, não seria diferente o modo como suas atitudes são descritas. Por outro lado, notamos que as paixões intempestivas interessam a Lúcio porque se encaixam com perfeição em universo literário transgressor. Consideremos ainda que tais paixões só podem ser representadas em um palco onde impera a desordem moral – e por isto se tornam providenciais à construção de sua escrita polêmica. Por isto, enfatizamos que a paixão e o desespero são extremamente explorados porque atendem ao clima de assombro desejado por Lúcio para instaurar o mal-estar. Mesmo o “mundo desesperadamente ontológico”, como citou Octavio de Faria, encerra o seu intuito de provocar. Os excessos e devaneios – e até mesmo os longos conflitos com a fé e a redenção repetidos à náusea – são estratégias do texto literário como um jogo, o que estabelece a “verdade lúdica” do texto (BARTHES, 1984, p. 28), como apontou Roland Barthes em *O rumor da língua*. Já em *Crítica e verdade*, afirma Barthes que “as regras a que está sujeita a linguagem literária não concernem a conformidade dessa linguagem com o real (quaisquer que sejam as pretensões das escolas realistas), mas somente sua submissão ao sistema de signos que o autor fixou para si mesmo” (BARTHES, 1970, p. 161). Pelas narrativas por vezes insólitas, enxergamos as puras intenções de Lúcio ao carregar as cores destes signos que compõem um universo moralmente caótico, o que explica seu interesse em criar personagens tão absurdamente apaixonadas, como aponta em *Diário completo*: “Os seres ou não me interessam, por impossibilidade ou por excesso de conhecimento, ou me interessam até a paixão, até a afronta – os que eu amei, esgotei-os até a saciedade, porque a minha curiosidade era mortal e a minha paixão era maior do que a força deles, e adivinhando-os tanto, eu poderia assassiná-los” (CARDOSO, 1997, p. 746).



Lúcio pretende que o leitor o acompanhe nesta espécie de deambulação alucinatória, de acordo com os desígnios de sua visão lisérgica como artista, como escreve em “Diário de terror”: “Não compreendo o romance como uma pintura, mas como um estado de paixão” (CARDOSO, 1997, p. 744); completa que o leitor irá entrever objetos transfigurados, “recriados através de um movimento de paixão, e que assim designados, reconhecidos, ele possa situá-los em meu espírito como acessórios da minha atmosfera de paixão e tempestade” (CARDOSO, 1997, p. 744). Determina também o amálgama existente entre ele e suas personagens, o que acentua ainda mais o halo subversivo de sua figura pessoal que, como vimos acima, não estava totalmente desvinculada da leitura desfavorável que faziam de sua ficção.

Para muitos leitores torna-se quase penoso sair incólume de suas leituras e, como vemos em “Diário de terror”, era o que ardentemente almejava. Lúcio Cardoso possui um trabalho demarcado por imagens violentas e excessivas, como se o excesso fosse uma imposição de sua personalidade da qual não pudesse fugir, apontando como “o que são tendências nos outros, em mim são correntezas fortes” (CARDOSO, 1997, p. 748), ou ainda não negando desconhecer a acusação de virtuosismo artificial ao construir suas novelas: “Jamais perdoariam o excesso, e o excesso é o elemento primordial que nos compõe” (CARDOSO, 1970, p. 107). O excessivo e o desmesurado compõem seu embate contra o estado de letargia moral e contra uma vivência espiritual arrefecida — “Só através de situações extremas o homem encontra a si próprio, na tensão completa do seu ser, no despojamento de sua essência cotidiana, no esmagamento de seus postulados comuns e sem vitalidade” (CARDOSO, 1997, p. 745) – o que nos leva a perceber como muitos fragmentos de “Diário de terror” funcionam como um manifesto pessoal a toda uma ordem de coisas que o incomodava profundamente, sem importar que sua contestação fosse carregada com os signos do horror e da violência extrema. As imagens ontológicas do desespero, que levam o sujeito se atirar deliberadamente ao abismo para conhecer a si mesmo, e na maioria das vezes subjugado por forças incontroláveis que não consegue explicar, permitem que



Lúcio exponha os modos de devastação pelos quais um homem deve se submeter.

Referências bibliográficas

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Tradução: J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1996.

_____. *O rumor da língua*. Tradução: António Gonçalves. Lisboa: Edições 70, 1984.

_____. *Crítica e verdade*. Tradução: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1970.

BRAYNER, Sonia. A construção narrativa: uma gigantesca espiral colorida. In: CARDOSO, Lúcio. *Crônica da casa assassinada*. Edição crítica coordenada por Mario Carelli. São Paulo: Scipione Cultural, 1997.

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

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

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

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

CARELLI, Mario. A música do sangue. In: CARDOSO, Lúcio. *Crônica da casa assassinada*. Edição crítica coordenada por Mario Carelli. São Paulo: Scipione Cultural, 1997.

_____. *Crônica da casa assassinada: a consumação romanesca*. In: CARDOSO, Lúcio. *Crônica da casa assassinada*. Edição crítica coordenada por Mario Carelli. São Paulo: Scipione Cultural, 1997.

_____. *Corcel de fogo: vida e obra de Lúcio Cardoso (1912 – 1968)*. Tradução: Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988.

FARIA, Octavio de. Lúcio Cardoso. In: CARDOSO, Lúcio. *Crônica da casa assassinada*. Edição crítica coordenada por Mario Carelli. São Paulo: Scipione Cultural, 1997.



NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da moral: uma polêmica*. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das letras, 2006.

SANTOS, Cássia dos. *Polêmica e controvérsia em Lúcio Cardoso*. São Paulo: Mercado das letras/ FAPESP, 2001.