ESCREVER O PAI É ESCREVER-SE

FÁBIO FIGUEIREDO CAMARGO

Vórtex

ESCREVER O PAI

É ESCREVER-SE

ESCREVER O PAI É ESCREVER-SE

FÁBIO FIGUEIREDO CAMARGO

Vórtex
UBERLÂNDIA - MG
2021

Edição © Vórtex. 2020
Consultor editora: Fábio Figueiredo Camargo
Revisora: Luciana Lobato
Projeto gráfico: Antonio K.valo
Prefácio: Telma Borges

C172

CAMARGO, Fábio Figueiredo
Escrever o pai é escrever-se/ Fábio Figueiredo Camargo. - Uberlândia (MG): Vórtex, 2020, 210 p.; 14 X 21 cm.

ISBN: 978-65-88010-03-7

1. Literatura Brasileira. 2. História crítica. 3. Ficção. 4. Lúcio Cardoso. 1. Título

CDD: B869 CDU: 82.09

Grafia atualizada segundo o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990, em vigor no Brasil desde 1° de janeiro de 2009.

O Sexo da Palavra - Projetos Editoriais
Av. Dr. Laerte Vieira Gonçalves, 466
Santa Mônica
CEP: 38.408-138 | Uberlândia - MG
CNPJ: 33.713.941/0001-21
Printed in Brazil / Impresso no Brasil

www.osexodapalavra.com

À memória de Lauro Belchior Mendes, Melânia Silva de Aguiar e
Wilson Soares Camargo, meu pai.

Para Ruth Silviano Brandão, Eneida Maria de Souza e Antonio Kvalo.

AGRADECIMENTOS

Este livro só se tornou possível graças à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (Fapemig), que patrocinou a pesquisa entre os anos de 2010-2012, entidade à qual agradeço.

Também a Universidade Estadual de Montes Claros (Unimontes) me cedeu a infraestrutura para a produção da pesquisa, bem como o gerenciamento de recursos feito pela Fadenor, instituições às quais agradeço.

Imprescindível foi a colaboração das pesquisadoras de iniciação científica da Universidade Estadual de Montes Claros (Unimontes), Marina Couto Ribeiro, Mary Hellen Rodrigues de Abreu e Raquel Ribeiro Guimarães, a quem agradeço imensamente pela disposição e pelo aprendizado na pesquisa no Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro

Aos funcionários da Fundação Casa de Rui Barbosa todo o meu respeito pelo trabalho sério e competente na salvaguarda dos arquivos de Lúcio Cardoso e de vários outros escritores da Literatura Brasileira.

Agradeço a Rafael Cardoso, detentor dos direitos autorais de Lúcio Cardoso, a liberação de publicação dos documentos citados neste trabalho.

Agradeço a Telma Borges e Luciana Lobato pelas contribuições em leituras anteriores e pela revisão.

SUMÁRIO

"Apenas de vez em quando sou mais palavra do que realidade. Escrevo-me."
(Lúcio Cardoso)

PREFÁCIO

O prefácio nem sempre teve a forma que lhe damos hoje na literatura e na crítica literária. Num percurso que vai de Homero a Rabelais, os prefácios apareciam integrados aos livros; portanto, eram escritos por seus autores, que ali expunham sua intenção, seu método e até mesmo uma orientação de leitura. O prefácio também foi e pode ser uma prática de abertura de capítulos, como fizera Tito Lívio em *História romana*, escrevendo em primeira pessoa. Tanto na epopeia quanto no romance e na história medievais, os autores praticavam o prólogo integrado, como Giovanni Bocaccio, em *Decamerão*, em que expõs os motivos pessoais de sua empresa.

O uso integrado da função prefacial tem a ver com uma economia de meios necessária à era dos manuscritos. As razões materiais privaram o prefácio do espaço de destaque, antecedendo o conteúdo a ser apresentado, mas não impediram que ele resistisse à escassez material de algumas épocas e ganhasse autonomia na era pós-gutenberguiana. Enquanto estava integrado ao livro, o prefácio mantinha a forma deste. Ao se emancipar, sua forma, não raro, assume traços discursivos distintos da versão anterior, principalmente porque pode ser escrito por uma pessoa que não seja o autor, mas será sempre, se posto antes ou depois do texto que apresenta, um discurso produzido a propósito do texto que segue ou que antecede.

Eis me aqui, na difícil tarefa de anteceder um texto cuja beleza não poderá ser ofuscada pelo prefácio que o apresenta.

Mas também não pode fazer feio. Então é preciso caprichar na forma; burilar palavras e não falsear os argumentos que fundamentam este livro, *Escrever o pai é escrever-se*. Começo então pelo que antecede este livro porque, com toda certeza, a história do projeto que dá origem a estes escritos é um livro que não se escreveu, mas que abriu caminho para que este fosse possível, o que me faz lembrar Blanchot, a partir de um diálogo com a obra de Hegel, interrogando sobre o princípio geral que orienta qualquer texto, pois a obra como ideia está anteriormente no espírito do escritor, porque o essencial de toda obra é realizado antes como ideia. Mesmo com o projeto interior pronto, sem escrever, ninguém é escritor, porque uma obra só tem valor se for realidade como palavra que se desenvolve no tempo e se inscreve no espaço. Então, uma obra que começou num tempo como ideia tem esse momento antes de ser letra como parte de si, já que sem ele a obra seria um problema insuperável.

No caso deste livro, antes de existir como letra, existiu como ideia de Fábio; depois virou um projeto financiado pela Fapemig e executado a muitas mãos. As reuniões para discussão dos romances selecionados, os posicionamentos dos pesquisadores (orientandos e orientandas), as referências bibliográficas lidas e discutidas, as monografias e dissertação produzidas, artigos, capítulos de livros constituíram o percurso do livro antes de ele ser. A escrita do livro faz emergir aquele que o escreve, e, na medida em que isso ocorre, a travessia e aqueles que a fizeram passam a ser rastros, pistas a indicarem que o livro antes de ser letra era ideia, era projeto; intenção. É

quando o autor torna-se pai, no sentido de que é aquele que dá letra ao que era ideia e é também pai de si mesmo, porque nasce como escritor da palavra que tira tanto o livro quanto a si da inexistência. E o que ganha existência neste livro nasce de uma pergunta que não necessariamente precisaria ser feita à literatura. Cabe também à vida. Afinal, sabemos dizer o que é um pai e qual sua importância para nós no mundo ocidental? Como seria na literatura? E quando literatura e vida se imiscuem para tentar responder a esses incômodos, o que esperar? Esses são alguns dos questionamentos que Fábio Camargo faz para movimentar esse belíssimo texto (e aqui vale reiterar com o superlativo) que analisa três livros do escritor mineiro Lúcio Cardoso: *Maleita* (1934), *Dias perdidos* (1943) e *Crônica da casa assassinada* (1959). O objetivo foi compreender como o escritor engendra elementos de sua experiência com o próprio pai, valendo-se da autoficcionalização, para estabelecer uma relação com a tradição literária. Nesse percurso do que estou chamando de trilogia da paternidade falhada, o escritor busca uma origem para si e um ponto de partida para sua literatura.

Atento a essas questões, Fábio se arma teórica e criticamente para enfrentar a travessia pelo emaranhado que as três narrativas constituem. Jacques Derrida, Joël Dor, Georges Bataille, Ruth Silviano Brandão são alguns dos estudiosos que tocam em questões que estão, de alguma forma, relacionadas àquelas que movimentam este trabalho.

Trilhando a sequência das publicações, a narrativa de estreia de Lúcio Cardoso, *Maleita*, é a primeira a ser analisada a partir do

conceito de arquivo, em diálogo, portanto, com Derrida. Trata-se da narrativa da fundação de Pirapora; da luta de Joaquim contra a selvageria da natureza para dar lugar à civilização. A despeito de conseguir erguer uma cidade, a sensação de derrota do fundador é grande, pois, na volta para casa, leva no corpo a malária, um dos males contra os quais ele se debateu na sua guerra civilizatória. O material que dá substância a essa narrativa emerge de um "arquivo corrompido", visto que a memória paterna é mobilizada como "uma ficção a ser montada, elaborada pelo próprio arquivista escritor que pensa ter o comando de seu arquivo" (CAMARGO, 2021, p. 36). E aqui a escrita é vista como um *phármakon* – veneno e remédio – e o desejo é de que ela funcione como um remédio, mas as tentativas parecem falhadas. Tanto é que mais dois romances serão escritos por Lúcio Cardoso com o intuito de encontrar na literatura uma forma de se inscrever na vida o pai que sempre foi visto à distância ou através dos olhos de outros.

A segunda narrativa é *Dias perdidos*, em que um pai um dia parte, sem deixar rastros, e regressa já velho e doente para ser cuidado por uma família com a vida já ajustada sem sua presença e, claro, para reassumir seu lugar de poder. Esse regresso será motivo de todos os enfrentamentos da personagem Sílvio, cuja partida para o Rio de Janeiro é a decisão que o levará ao projeto de ser escritor. Esse é, confessadamente, o livro mais autobiográfico de Lúcio Cardoso, que o declara em carta aqui apresentada e analisada.

Crônica da casa assassinada é o terceiro relato estudado. Nele há três figuras paternas, o que demonstra o quanto os romances

anteriores ainda não tinham dado conta dessa questão. São elas Demétrio, que assumiu a função do patriarca falecido, Valdo, o executor da função paterna, e Alberto, o progenitor ou pai biológico de André.

No primeiro romance, o pai é um fundador; no segundo, é um desertor. No terceiro, há dois graus a mais de sofisticação, pois se perfilam três figuras paternas cujas paternidades, assim como as dos romances anteriores, também falharam. Se, do ponto de vista literário, há uma paternidade que nunca se realiza, do ponto de vista biográfico, parece que Lúcio Cardoso, para se fazer escritor, precisa exorcizar esse pai que jamais o abandona. Pelo contrário, é metáfora potente e recorrente da sua criação.

Outro dado interessante dessas obras é o nome desses pais. Nas duas primeiras narrativas, os nomes das personagens Joaquim e Jaques estão claramente relacionados ao nome do pai do autor, Joaquim, que quer dizer "estabelecer". O protagonista de *Maleita*, recorde-se, é o fundador de uma cidade; portanto aquele que estabelece uma nova ordem para o lugar. Jaques significa aquele que vem do calcanhar; no nascimento de gêmeos, é o que nasce depois; variação francesa de Jacó, que vai usurpar a progenitura de Esaú. Em *Dias perdidos*, o regresso do pai é uma ameaça ao poder do filho Sílvio, cujo nome homenageia o avô que também desertou da função paterna. Em *Crônica da casa assassinada*, o autor afasta-se desse significante para dar a suas personagens nomes distintos: Demétrio significa consagrado a Deméter, deusa da agricultura, nutriz da terra; Valdo é aquele que tem força, que governa; e Alberto quer dizer nobre, brilhante,

ilustre. O afastamento ocorre, porém, no campo do significante, porque o campo semântico do nome do pai se assemelha às significações dos romances anteriores, com o diferencial de que aqui o autor dá lugar à ironia que corrói cada uma das funções paternas representadas por essas personagens. Demétrio não consegue manter de pé a propriedade decadente dos Meneses; Valdo não tem controle sobre o próprio relacionamento; e Alberto suicida-se sem saber que era o verdadeiro pai de André.

Então, para nascer como escritor, como filho de si mesmo, era necessário que Lúcio Cardoso promovesse a morte simbólica desse pai. Dessa forma, não aceita suprimir-se a si próprio na obra que é lida e transformada pelo leitor, o qual descobre um autor que se autoficcionaliza, pois não pode, escrevendo, "[...] sacrificar a certeza de que o que surge na luz é a mesma coisa que dormia na noite" (BLANCHOT, 1997, p. 295). Se os pais ficcionalizados por Lúcio Cardoso falham em sua função, posso dizer que essa imagem paterna corresponde à experiência do filho em relação a seu pai, que, tendo falhado na vida, teria também que falhar na ficção para que o filho não falhasse como escritor.

Este livro captura as sutilezas desses processos ao analisar com sagacidade a função paterna nesses três romances, dois deles pouco estudados pela crítica. Se Lúcio Cardoso deixou este mundo com a sensação de não ser de fato reconhecido por sua arte, de ser um "estranho na literatura brasileira", este trabalho faz juz à qualidade literária do autor curvelano, que, se não foi devidamente lido por seu tempo, tem em Fábio um pesquisador que dá a ele seu necessário lugar na tradição literária brasileira.

Se não retira dele o sentimento de orfandade, por ser obviamente impossível, pelo menos demonstra que está entre os grandes da literatura, como Guimarães Rosa, Carlos Drummond de Andrade, Bartolomeu Campos de Queiroz, os quais, assim como Lúcio, fizeram do pai metáfora para sua escrita. Se não há um pai em quem se espelhar, com certeza Lúcio segue ombreado de vários irmãos, a quem Fábio se junta neste momento.

Telma Borges
Professora da FaE / UFMG

PARA O PAI

Segundo Cássia dos Santos, Lúcio Cardoso possui "[...] uma produção variada, que incluiu, além de volumes de poemas, de diários e de traduções, incursões pelo teatro e pelo cinema e uma breve, embora bem-sucedida, carreira como pintor [...]" (SANTOS, 2005, p. 1). Esse escritor versátil é reconhecido como um dos grandes escritores brasileiros do século XX, nasceu em Curvelo, Minas Gerais, em 1912, em uma casa na qual o pai pouco aparecia, perdido em suas viagens e sonhos pelo interior de Minas, e cujo comando ficava inteiramente a cargo das mulheres. Sua mãe e suas tias enchiam a imaginação do pequeno Lúcio Cardoso, mesmo quando a família se mudou para Belo Horizonte, onde o escritor iria crescer, mudando-se logo depois para o Rio de Janeiro, não sem antes passar por um colégio interno da capital mineira.

De acordo com Mario Carelli, seu

> [...] estilo de vida bem pouco convencional e, em certa medida, a osmose entre o clima de seus romances e a imagem que apresentava de seus conflitos interiores nos escritos íntimos explicam o nascimento de uma lenda em torno de sua vida (CARELLI, 1988, p. 19).

Essa osmose da qual fala Carelli interessa-me, pois esta pesquisa analisa as relações entre vida e obra na ficção de Lúcio Cardoso.

Das diversas fontes pesquisadas sobre a obra do escritor mineiro, poucos trabalhos tratam do tema da paternidade representada em seus romances. Alguns artigos foram escritos sobre esse aspecto, mas nenhum levou o trabalho a fundo, espraiando-se por outras questões, sejam elas estéticas, imagéticas, religiosas, assim como sobre a recepção da obra do autor curvelano. Existem várias teses e dissertações, bem como diversos artigos publicados sobre a obra do autor, os quais tangenciam quase sempre o tema, mas logo o deixando de lado rapidamente. O fato é que a relação de Lúcio Cardoso com seu pai e a representação que suas narrativas fazem da figura paterna são um problema que merece ser estudado, estando presente em sua obra como um todo.

Ainda segundo Mario Carelli, para o "caçula [Lúcio Cardoso], o pai indomável é um ausente que às vezes retorna carregado de presentes e cheio de histórias maravilhosas" (CARELLI, 1988, p. 22). Ésio Macedo Ribeiro concorda com Carelli em relação à ausência do pai do escritor (RIBEIRO, 2006). Ruth Silviano Brandão, em 1998, também salienta esse fato, embora não se estenda sobre o assunto (BRANDÃO, 1998). Esses autores tocam na relação de Lúcio Cardoso com seu pai, mas este livro pretende aprofundar a análise sobre os laços entre o autor empírico e a imagem paterna representada, assim como sobre a autoficcionalização que o escritor faz de si mesmo ao escrever os avatares de seu progenitor. Esse termo é empregado aqui não de forma irônica, como a autoficção se produz, mas no sentido de que o autor se autorrepresenta em sua escrita a partir da construção de personagens que lidam com a ausência/

presença paterna, assim como também cria uma atmosfera muito semelhante àquela vivida por ele em sua existência como sujeito empírico.

A paternidade é um sistema cultural que organiza o modo de vida das sociedades ocidental, brasileira e, portanto, mineira, que se estruturam sob o signo do Ocidente judaico-cristão. O pai, dentro da cultura, é o representante da autoridade; é aquele que influencia a vida dos filhos, os quais devem matá-lo simbolicamente para se afirmarem como sujeitos. O fato de vários escritores brasileiros, como Machado de Assis, Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Graciliano Ramos, Carlos Sussekind, Raduan Nassar, Marçal Aquino, e escritores mineiros, como Carlos Drummond de Andrade, João Guimarães Rosa, Lúcio Cardoso, Autran Dourado, Bartolomeu Campos de Queirós e outros mais, trabalharem com essa busca da figura paterna em toda a literatura brasileira é algo instigante e merece uma pesquisa mais aprofundada.

Este trabalho estuda a representação da figura paterna na escrita de Lúcio Cardoso e a maneira como ele se representa a si mesmo e sua relação com essa imagem, mais precisamente nos romances *Maleita*, publicado em 1934, *Dias perdidos*, em 1943, e *Crônica da casa assassinada*, editado pela livraria José Olympio em 1959. Lúcio Cardoso é autor de uma quantidade bastante grande de romances devido à sua inquietação e criatividade. Além de escrever romances, dedicava-se à escrita de um diário; escreveu para o teatro e ainda roteirizou e dirigiu um filme, que não chegou a concluir. O autor, em sua busca de uma origem ou tentativa

de recuperar em seus textos algo do que foi perdido no passado, encarnado na figura paterna, produz romances os mais diversos, nos quais a questão da paternidade e da representação de imagens paternas é explicitada. São histórias sobre personagens que não conseguem se esquecer de seus pais, que se fazem presentes pela ausência, marcando presença através da tirania e do autoritarismo.

Em *Maleita*, primeiro livro publicado por Cardoso, a figura paterna é revelada como narrador do romance, o que chama a atenção para a encenação da biografia do próprio pai do autor e de sua relação com seu filho. Conforme se pode ver nas obras de Cardoso escolhidas aqui como *corpora*, há uma representação palpável dessa figura através de histórias contadas sobre personagens em conflito com o pai ou que não sabem quem é seu pai, ente perdido, desaparecido, ausente.

A paternidade pode ser metaforizada, pois está relacionada à busca de uma origem, a qual, por sua vez, está diretamente ligada ao momento do nascimento e só pode ser reconhecida como tal através da linguagem, pois nunca se chega a ela totalmente, a não ser por meio da memória. Isso aponta para o fato de que o lugar da origem é topológico, não possui um único ponto, está perdido para sempre e só é retomado a partir do discurso. É o discurso que parece suturar ou expor os vazios da memória do pai. A memória é fundamental nessa reconstrução e, como é falha e, muitas vezes, preenchida por intermédio da tentativa de costurar as lacunas, possui muito de ficcional. Assim, esse lugar da origem seria, portanto, um lugar fictício, pois só pode ser recoberto através da

linguagem. É o que parece fazer Lúcio Cardoso em sua escrita, ao encenar o pai ou os diversos pais em *Crônica da casa assassinada*, ao se autoencenar no romance autobiográfico *Dias perdidos* e nas outras personagens que cria e ao representar o próprio pai em *Maleita*.

Origem e paternidade estão interligadas a uma busca da identidade e da separação do estado de heteronomia para um estado de estruturação independente, no qual o mundo passa a ser conhecido não apenas pelo legado da autoridade, mas pela construção que o sujeito faz ao acercar-se de objetos, criando algo só seu. Portanto, origem e paternidade são questões que se estruturam a partir de uma relação entre o nascimento e a continuidade histórica ou a tradição literária. Este trabalho analisa como esses textos ficcionais tecem pais ou figuras paternas perdidos e ausentes, estrangeiros, desaparecidos, autoritários, tiranos, valendo-se da busca das personagens para recuperar, de alguma forma, esse lugar da origem e das relações que o autor cria com a tradição literária, bem como da sua autoficcionalização, produzida no entrecruzamento da literatura com a vida.

Em um primeiro momento, apresento a análise dos textos que embasaram este trabalho e que me auxiliaram a chegar às conclusões sobre as hipóteses levantadas. Os trabalhos de teóricos da literatura, da filosofia, da antropologia serviram de base para a construção do arcabouço teórico e crítico necessário para o desenvolvimento desta análise. Essa explanação das bases teóricas ocupará o primeiro capítulo. No segundo capítulo, analiso *Maleita* e a construção que o autor empírico faz de seu

pai como uma personagem em seu livro de estreia. No terceiro capítulo, examino *Dias perdidos* e sua relação com a noção de autobiografia apontada por vários dos leitores críticos do romance. E, finalmente, no quarto capítulo, elaboro uma análise de *Crônica da casa assassinada*. As conclusões acerca de todo este trabalho serão apontadas no decorrer desses capítulos, mas será apresentada uma explanação final, demonstrando que, além de escrever romances, Lúcio Cardoso faz sua autoficcionalização a partir da figura paterna e de suas personagens em busca dessa figuração, dessa imagem de uma origem que, mesmo sabendo-se perdida, é aquela sobre a qual se pode tecer algo, principalmente letras, sobre o papel em branco.

A PATERNIDADE E A ESCRITA

Saber que se tem um pai e discorrer sobre isso, assim como transformar essa figura paterna em literatura, talvez sejam formas de dizer a si mesmo que possui uma origem, um ponto de partida, mesmo que topológico, onde se abrigar. Ligar-se à figura paterna representaria a relação estabelecida com a divindade, pois, desse modo, aquele que acredita ter um pai estaria posicionando-se ao lado de quem tem o poder da palavra, o *logos* do qual o patriarca é portador e arconte.

Publicado na França em 1995, *Mal de arquivo*, de Jacques Derrida, se posiciona contra as noções de "História", "Verdade" e "Poder" utilizadas pelas mais diferentes instituições, pois desconstrói a ideia de arquivo como algo que guarda a memória de todas as coisas e produções humanas, de modo a conferir a esse arquivo o teor de verdade absoluta. De acordo com esse autor, a palavra arquivo vem de *Arkhê*, que significa, ao mesmo tempo, começo e comando (DERRIDA, 2001). Assim, o arquivo seria tomado pelas instituições e utilizado para guardar as imagens, memórias como verdades inalteráveis e até mesmo infalíveis, comandando a vida dos sujeitos que entram em contato com o seu conteúdo, mesmo que indiretamente. Contrariando uma visão de arquivo como guardião das verdades absolutas, Derrida aponta para a necessidade de se esquecer dessa noção para que se pense o arquivo como aquilo que produz o seu próprio mal.

O excesso de informações corromperia o arquivo, devendo o sujeito organizar-se de outro modo, pois ele necessita esquecer-se do que está guardado para poder inscrever-se na vida. Para o filósofo, o "[...] arquivo trabalha sempre *a priori* contra si mesmo" (DERRIDA, 2001, p. 23).

Derrida batiza como "mal de arquivo" o fato de tudo aquilo que é arquivado alimentar em si a pulsão do próprio esquecimento, da própria morte. A partir dessa premissa, só é possível se lembrar de algo que se esquece: "Não haveria certamente desejo de arquivo sem a finitude radical, sem a possibilidade de um esquecimento que não se limita ao recalcamento" (DERRIDA, 2001, p. 32). Como aquilo que está esquecido não vem à tona sempre que se quer, o recalque pode aparecer sem o menor constrangimento para o sujeito na própria escrita, mesmo que o autor não tenha inteira consciência disso. Desse modo, o fato de um escritor como Lúcio Cardoso optar por escrever sobre seu pai em seu primeiro romance publicado é um indício bastante sensível de que o arquivo se mostra sempre corrompido, pois a própria memória paterna não se faz como uma verdade a ser desvendada, mas como uma ficção a ser montada, elaborada pelo próprio arquivista escritor que pensa ter o comando de seu arquivo.

Em *A farmácia de Platão*, Jacques Derrida (1997), ao discorrer sobre o *Fedro*, de Platão, apresenta o que é a relação do Ocidente com a escrita. De acordo com ele, Platão quer salvaguardar a fala como lugar de saber, apresentando a escritura como uma encenação, o que marcaria, portanto, seu caráter de secundidade, sua impostura, mas a questão não se resolve de modo simples, como o próprio Derrida afirma:

> Somente uma leitura cega ou grosseira pode, com efeito, deixar correr o boato de que Platão condenava *simplesmente* a atividade do escritor. Nada aqui está isolado, e o *Fedro* procura também, na sua escritura, salvar — o que é também perder — a escritura como o melhor, o mais nobre jogo (DERRIDA, 1997, p. 11).

Derrida recupera o discurso platônico, retirando o peso da expulsão dos poetas da república, como fica conhecida no Ocidente, por seus intérpretes, a crítica que Platão faz ao trabalho dos escritores. Na crítica de Platão, segundo Derrida, a escritura é comparada ao *phármakon*, que é, ao mesmo tempo, remédio e veneno. Assim, Derrida retoma a imagem do diálogo de Platão para apresentar a história contada por Sócrates sobre o rei Tahmous com o deus Thot. Nessa história, o rei apresenta ao deus a escritura. O rei tem diversas razões para apresentá-la como aquela que trará poder aos egípcios, mas o deus só a acatará caso ela tenha a força das palavras do rei, ou seja, uma chancela com a qual a escritura deve vir sempre acompanhada. A partir dessa história é que Derrida afirma: "A escritura não terá valor em si mesma, a escritura só terá valor se e na medida em que deus-o-rei a estime" (DERRIDA, 1997, p. 22). Por analogia, o filósofo argelino afirma que

> [...] deus-o-rei-que-fala age como um pai. O *phármakon* é aqui apresentado ao pai e por ele rejeitado, diminuído, abandonado, desconsiderado. O pai suspeita e vigia sempre a escritura (DERRIDA, 1997, p. 22).

Dessa forma, o rei apresentaria seu filho, a escritura, a alguém mais poderoso, o deus descrente da escritura/filho sem a presença do seu senhor. Com base nisso, o texto escrito deveria sempre vir acompanhado de seu autor, o que não ocorre de forma pragmática, uma vez que o escritor, sujeito empírico, não é onipresente, fazendo com que a escritura seja sempre algo segundo, imposto, pois, sem a presença daquele que a gerou, teria seu valor reduzido.

O pai é uma figura comum a todo discurso escritural, o que vale para toda a literatura, não devendo ser apenas um caso isolado o do escritor analisado. No entanto, a seleção se justifica não apenas por Lúcio Cardoso se fazer diferente, mas por uma eleição neste momento. Na introdução deste livro, foram enumerados vários escritores que trabalham com esse fantasma paterno, o qual não se deixa apreender, mas, como não há espaço para uma pesquisa que elenque tantos autores, optei aqui por recortar Lúcio Cardoso e seus três romances para este trabalho.

Derrida lança a metáfora da paternidade a partir da relação entre o *logos* e aquele que fala:

> Não que o *logos* seja o pai. Mas a origem do *logos é seu pai*. Dir-se-ia, por anacronia, que o "sujeito falante" é o pai de sua fala. Não se tardará a perceber que não há aqui nenhuma metáfora, se ao menos se compreende assim o efeito corrente e convencional de uma retórica. O *logos* é um filho, então, e um filho que se destruiria sem a presença, sem a assistência presente de seu pai. De seu pai que responde por ele e dele. Sem

> seu pai ele é apenas, precisamente, uma escritura. É ao menos o que diz aquele que diz, é a tese do pai. A especificidade da escritura se relacionaria, pois, com a ausência do pai. Uma tal ausência pode se modalizar ainda de formas diversas, distinta ou confusamente, sucessiva ou simultaneamente: ter perdido seu pai de morte natural ou violenta, por uma violência qualquer ou por parricídio; em seguida, solicitar a assistência, possível ou impossível, da presença paterna. Solicitá-la diretamente ou pretendendo prescindir dela etc. Sabemos como Sócrates insiste sobre a miséria, deplorável ou arrogante, do *logos* entregue à escritura: "... ele tem sempre necessidade da assistência de seu pai (*toû patrós aeí deitai boethoû*): sozinho, com efeito, não é capaz nem de se defender nem de dar assistência a si mesmo" (DERRIDA, 1997, p. 22-23).

Visto dessa forma, o discurso escritural precisa sempre de um pai, mesmo que ausente, pois qualquer relação entre palavra e escrita se organiza por meio do cruzamento dessas instâncias. Como fazer com que o texto subsista sem a presença do outro que lhe trouxe à luz do mundo? Dessa maneira, um escritor que busca sua escrita, seu modo de mostrar-se aos outros, carece sempre de uma figura como a paterna para poder se construir a si mesmo. Como o *logos* não é o pai, ele procede ou apresenta-se sempre com essa autoridade, encarnando a possibilidade do poder da figura paterna. Para o escritor, representar seu pai, através da inserção do código escrito, é um modo de reinventar-se, de se produzir, de

se fazer, mesmo que em estado de escrita. Esse sujeito está sempre em busca de um pai, o que indicaria sua orfandade eterna, assim como a escritura também seria órfã. Ela necessita da figura paterna mesmo como um fantasma, como arquivo, alterado, metonímico, com o qual se lida toda vez que se quer trazer à tona sua história, sua memória. Essas escritas do pai/sobre o pai constroem seu próprio mal, sua afirmação de orfandade.

Para Derrida, citando Sócrates e seu discurso no *Fedro*, a orfandade seria uma miséria:

> Esta miséria é ambígua: aflição do órfão, certamente, que tem necessidade não só de que se o assista com uma presença, mas de que se lhe traga assistência e se venha em seu socorro; mas se o órfão se queixa, também o acusamos, assim como à escritura, de pretender afastar o pai e dele emancipar-se, com suficiência e complacência. Da posição de quem tem o cetro o desejo da escritura é indicado, designado, denunciado como o desejo de orfandade e subversão parricida. Não seria o *phármakon* um criminoso, um presente envenenado? (DERRIDA, 1997, p. 23).

Pensando com Derrida, escrever seria sempre ir em direção ao pai, buscar uma paternidade, ou vários pais, cercar-se de algo que possa amparar o sujeito, o qual se sente tão abandonado em um mundo onde ele não consegue saber quem é. Sua estratégia ao escrever é ambígua ou paradoxal, pois, em seu desejo de buscar o pai, ele o mata; aquele que poderia lhe dar proteção e amparo é

morto por suas próprias mãos, que estavam em busca justamente de seu objeto de afeto. Assim, todo escritor que se vê às voltas com essa questão se mostraria órfão. Essa orfandade é encarada por alguns escritores como concretude, podendo ser encarnada, em toda sua materialidade, como ocorre com Lúcio Cardoso, praticamente órfão de seu pai, que vivia viajando e lhe deu muito pouca atenção. Do mesmo modo, essa sensação de orfandade se materializa em sua vida empírica, ela é transportada para sua escrita, o que pode justificar uma poética da orfandade, realizada através de metáforas paternas, criação de personagens, situações, no modo mesmo de escrever, que indique essa sensação de lidar com o *phármakon* envenenado sem conseguir se livrar dele ou sempre entrando em uma repetição dessa condição de órfão que norteia ou desnorteia a vida ou a escrita.

O QUE É UM PAI?

A figura paterna não é necessariamente um homem ou um pai, pois podem muito bem existir homens que não exerçam a função paterna; pode ser um homem, uma mulher ou até um objeto. Não há determinação de sexo para uma figura paterna, mas características reconhecidas como pertencentes a uma função de paternidade. Segundo Joël Dor,

> [...] aproximando-nos da metáfora, designemos então o pai, no real de sua encarnação, como devendo representar o governo do pai simbólico, encarregado por ele de assumir a delegação desta autoridade junto à comunidade estrangeira mãe-filho (DOR, 1991, p. 14).

A entidade paterna depende apenas de representação simbólica, e, nas palavras de Dor, "[...] como tal, essa função se encontra, assim, potencialmente aberta a todo 'agente diplomático'" (DOR, 1991, p. 15). A figura diplomática é uma representação, pois lembra a imagem de um país no exterior, e deve ser dotada de algumas características como ser cortês, elegante, discreta, habilidosa, como pode ser um representante, devendo passar uma boa impressão. Assim também deve ser a figura que exerce a função paterna, dotada de características impressionantes para aqueles que se espelham nela, em busca de uma referência de força e poder.

Para Dor, porque "[...] a dimensão do pai simbólico transcende a contingência do homem real, *não é pois necessário que haja um homem para que haja um pai*" (DOR, 1991, p. 19, grifo do autor). A partir dessa afirmação, compreende-se que o pai seria o executor da função paterna, enquanto o que geraria o filho seria seu progenitor, mas não obrigatoriamente seu pai. O pai seria a representação simbólica de uma figura dotada de poder, que o utiliza para proteger, ordenar e guiar seus subalternos ou aqueles que se organizam sob sua jurisdição. Aqueles que estão sob seu comando se espelham em sua imagem. A figura paterna emprega o poder a ela investido também para limitar vontades e desejos, e é por meio da castração que se impõe como símbolo que representa e exerce a função paterna.

Segundo Lacan,

> [...] o pai [...] não é um objeto real, mesmo que tenha de intervir como objeto real para dar corpo à castração. Mas, se ele não é um objeto real, é o quê?
> Ele tampouco é unicamente um objeto ideal, porque, por esse aspecto, só podem ocorrer acidentes. Ora, o complexo de Édipo, afinal, não é unicamente uma catástrofe, uma vez que é a base de nossa relação com a cultura, como se costuma dizer.
> Então, naturalmente, vocês dirão, *o pai é o pai simbólico, você já disse*. De fato, já lhes disse isso o bastante para não ter de repeti-lo! hoje. O que lhes trago hoje, justamente, dá um pouco mais de exatidão à idéia de pai simbólico. É isto: o pai é uma metáfora.

> Uma metáfora, que vem a ser isso? Digamos desde logo, para colocá-lo neste quadro, o que nos permitirá retificar as consequências escabrosas do quadro. Uma metáfora, como já lhes expliquei, é um significante que surge no lugar de outro significante. Digo que isso é o pai no complexo de Édipo, ainda que isso venha a aturdir os ouvidos de alguns.
> Digo exatamente: o pai é um significante que substitui um outro significante. Nisso está o pilar, o pilar essencial, o pilar único da intervenção do pai no complexo de Édipo (LACAN, 1999, p. 180, grifo do autor).

Essa metáfora, que pode ser encontrada já na função paterna, materializando-se em alguma representação, neste trabalho, é tomada em sua condição de metáfora literal, pois me interessa o modo como Lúcio Cardoso metaforiza seu pai biológico em suas personagens. Como assumem ou não a função paterna e como o escritor cria as personagens para produzir sua escrita órfã, a qual se pergunta constantemente como lidar quando não se tem um pai cumprindo a função paterna. Dessa maneira, sua escrita é assombrada por esses pais, os quais vão se construindo à medida que o autor vai produzindo sua obra e, ao mesmo tempo, se produzindo em sua autoficcionalização.

A função de estruturação exercida pela figura paterna se justifica pelas características de que esta é dotada. Para a psicanálise, não seria possível a organização e estruturação de uma família se não houvesse uma figura produtora de castração, pois se esta não se faz, não há limitação de vontades e desejos.

Conforme Joël Dor, "[...] *o desejo de cada um é sempre submetido à lei do desejo do outro*" (DOR, 1991, p. 49, grifo do autor). É a figura paterna que delimita esses desejos, visto que é ela a responsável pela castração que se realiza de forma simbólica, à qual o filho é submetido, causando nele sentimentos ambíguos como o ódio pelo impedimento da realização dos desejos e também a admiração pela imagem paterna; isso pode fazer com que a criança tenha o ideal de tornar-se como aquela figura que se impõe a ela.

O pai é uma figura de referência, pois, geralmente, o filho se espelha nele, a fim de ocupar o lugar dele, pois o desejo do filho é ocupar o lugar paterno, seja em questões de poder, seja nas suas atribuições em casa frente à mãe e à família. Daí o pai assumir os lugares marcados do gênero masculino como as ideias de força, poder, virilidade. Segundo Elizabeth Badinter, a "[...] virilidade nunca é adquirida para sempre, deve estar sempre à prova" (BADINTER, 1993, p. 6). Essa virilidade, à qual a autora se refere, não é somente a do vigor, da força e da masculinidade, mas é também a da capacidade de se impor frente aos seus, sem a utilização da força física. Derrida ajuda a pensar essa questão de que o pai é uma figura metafórica, a qual não obrigatoriamente gera o filho:

> Mas o pai não é o gerador, o procriador "real" antes e fora de toda relação de linguagem. No que se distingue a relação pai/filho, com efeito, da relação causa/efeito ou gerador/engendrado, senão pela instância do *logos*? Só uma potência de discurso tem

> um pai. O pai é sempre o pai de um ser vivo/falante. Em outras palavras, é a partir do *logos* que se anuncia e se dá a pensar algo como a paternidade. [...] É preciso, pois, proceder à inversão geral de todas as direções metafóricas, não indagar se um *logos* pode ter um pai, mas compreender que isso de que o pai se pretende pai não pode se dar sem a possibilidade essencial do *logos* (DERRIDA, 1997, p. 26).

Isso indica que é o discurso que solicita uma paternidade, assim como a escritura produz seu próprio pai, ao ser por ele produzida ou instada a se (re)apresentar. Se o pai não é necessariamente aquele que gera o filho, o discurso ajuda a produzir também a castração do outro, pois, ao metaforizar-se através do *logos*, a figura paterna se concretiza em forma de texto, discurso, presentificando-se por meio deste e não somente através da presença física.

> A figura do pai, sabe-se, é também aquela do bem (*agathón*). O *logos representa* isto ao que ele é devedor, *o pai*, que é também um chefe, um capital e um bem. Ou antes *o* chefe, *o* capital, *o* bem. *Páter* significa em grego tudo isto ao mesmo tempo (DERRIDA, 1997, p. 26, grifos do autor).

Note-se que se o pai é a representação do bem, ele é o capital do qual se investe seu filho para que ele se represente. É a partir do que se seleciona da edição do pai que o filho pode se pensar. Escrever sobre o pai é representar esse ser e concomitantemente

mostrar-se, representando-se. No caso de Lúcio Cardoso, recorrer à figura paterna através da metáfora de um pai ausente aponta para um bem, um capital incompleto, pois o filho nunca o possui totalmente.

> Ora, desse pai, desse capital, desse bem, dessa origem do valor e dos entes manifestados, não podemos falar simples ou diretamente. Primeiro porque não podemos olhá-los na face tal como não o podemos ao sol (DERRIDA, 1997, p. 27).

É aí que o texto de Lúcio Cardoso pode ser reconhecido, o pai em sua ausência/presença está sempre metonimicamente narrado pelos seus avatares incompletos, perdidos, estranhos ao próprio texto da narrativa, quase sempre impossibilitados de serem vistos em seu todo, pois o próprio sujeito escrevente não teve muito contato com a figura real, mas com sua metáfora, sempre vista através dos outros, toldada em sua visão dispersa, em suas diversas manifestações. Nesse sentido, o escritor assemelha-se ao deus Thot da história contada por Sócrates, que é o deus da sabedoria dos egípcios e ao mesmo tempo o arquivista dos deuses.

> Suplente capaz de dublar o rei, o pai, o sol, a fala, distinguindo-se apenas como seu representante, sua máscara, sua repetição, Thot podia também, naturalmente, suplantá-lo por completo e apropriar-se de todos os seus atributos. Ele se liga como o atributo essencial daquilo a que se liga e do que não se distingue por quase nada (DERRIDA, 1997, p. 36).

Thot é descrito como não nascido de mulher, podendo ser filho do deus Rá, pois ele, Thot, é considerado a voz, a língua, os pensamentos, a palavra e o poder de Rá. É nessa suplência que o pai, na literatura de Lúcio Cardoso, se apresenta a seu filho, pela máscara fabricada pelo texto, por sua (in)capacidade aparente de voltar à vida, de entrar em contato com aqueles a quem não deu atenção ou não deu a lei, devido ao cumprimento incompleto de sua função. Esta remete à ideia da origem à qual não se chega senão a partir do discurso:

> Distinguindo-se de seu outro, Thot também o imita, torna-se seu signo e representante, obedece-lhe, *conforma-se* a ele, o substitui, quando preciso, por violência. Ele é, pois, o outro do pai, o pai e o movimento subversivo da substituição. O deus da escritura é, portanto, de uma só vez, seu pai, seu filho e ele próprio (DERRIDA, 1997, p. 37, grifos do autor).

Desse modo, para o escritor, um duplo moderno de Thot, fabricar o pai e seus avatares através do texto é assumir-se com o poder de dotar o outro, o pai, de coisas que este não possuía; carrear-lhe todas as qualidades e defeitos, suas características, desejos pelos quais o sujeito empírico, em sua opção ou obsessão em representar a origem, chegaria ao cerne do objeto perdido para sempre. Assim, o escritor se pensaria capaz de alcançar, devido às suas figurações do outro, um querer inconcluso, incompleto; desperdício, portanto.

AUTOBIOGRAFIA FICCIONAL

Os indícios autobiográficos podem ser lidos nas obras e estariam inscritos no próprio escritor, em seu corpo, e suas escolhas temáticas podem se dar dentro desse mesmo universo. Chamo de indícios autobiográficos fatos muito específicos que aparecem em cartas, entrevistas, falas de amigos, relatos biográficos de conhecidos do próprio escritor, os quais retornam em suas narrativas. Lúcio Cardoso é pródigo em textos dessa ordem; não só deixou um diário completo, o qual ele publicou, mas também cartas, artigos, entrevistas, bem como foi biografado indiretamente por sua irmã, Maria Helena Cardoso, em *Por onde andou meu coração*, publicado em 1967. Roland Barthes chamaria a isso de biografemas, conforme ele afirma: "[...] gosto de certos traços biográficos que, na vida de um escritor, me encantam tanto quanto certas fotografias; chamei a esses traços de 'biografemas'"[...] (BARTHES, 1984, p. 51). Esses biografemas, laivos, detalhes mínimos da biografia que adentram a ficção, podem iluminar o texto literário ou a leitura dos críticos e analistas. Assim, também o leitor estabelece determinadas chaves de leitura para esses textos a partir de suas marcas inscritas sob a pele, sem, obrigatoriamente, tê-las como algo consciente e determinado. Desse modo, o fato de Lúcio Cardoso (re)apresentar a figura paterna em seus romances pode advir da sua memória, do seu arquivamento do pai, inclusive a partir das memórias de outros, como sua irmã, sua mãe e suas tias.

É perfeitamente possível fazer a leitura desses romances através da noção de pacto fantasmático, conceituada por Philippe Lejeune em seu *O pacto autobiográfico*, publicado em 1971. Para Lejeune, autobiografia define-se como "relato retrospectivo em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, enfatizando sua vida individual e, em particular, a história de sua personalidade" (LEJEUNE, 2008, p. 14). É também Lejeune quem assinala que a autobiografia é aquela na qual o narrador e o autor estão em relação direta, em uma narrativa produzida em primeira pessoa. No entanto, *Dias perdidos*, de Lúcio Cardoso, que é considerado pelo próprio autor como autobiográfico, é escrito em terceira pessoa. Lejeune chega a discutir sobre essa possibilidade, porém termina por resolver que a autobiografia não possui meio termo, ela é ou não é.

Para que haja autobiografia é preciso haver identidade entre o autor, o narrador e a personagem, e o autor deve ser alguém que viveu de fato, cuja existência seja comprovada entre os mortais. Esse sujeito deve produzir seu texto em primeira pessoa, representando-se a si mesmo através do pronome Eu. É certo que Lejeune nunca deixou seu grande objeto de lado e volta a ele, em 1986, em "O pacto autobiográfico (bis)", e, em 2001, em "O pacto autobiográfico, 25 anos depois", contidos em *O pacto autobiográfico* (2008), textos nos quais altera pouca coisa do que produziu em 1975, mas admite a possibilidade de haver autobiografia em versos, embora não se aprofunde nessa questão, e declara que sua teorização era por demais estanque.

A opção de leitura deste trabalho, com base na ideia de pacto fantasmático, constitui uma forma indireta de se adotar o pacto

autobiográfico. Segundo essa hipótese, o leitor leria os romances não apenas como ficção, mas também para desvelar a presença de um indivíduo, palmilhando determinados fantasmas que assombrariam sua narrativa. Para Wander Melo Miranda, o autor se desdobra em personagens, assemelhando-se a um ser de papel, e a autobiografia seria vista "[...] não como a representação verídica e fiel de uma individualidade, mas como uma forma de encenação ilusória de um *eu* exclusivo" (MIRANDA, 1992, p. 38, grifo do autor).

Assim, o leitor se dispõe a "caçar" o autor empírico no texto da ficção, mas sem o compromisso de encontrá-lo, pois o autor alcançado é sempre fragmentado, e o leitor sabe, de antemão, que ele se depara com o fruto de sua escolha, muitas vezes deliberada, outras, feita de forma inconsciente. O leitor ficcionaliza seu próprio objeto de eleição. A crítica elabora seus parâmetros, suas bases, mas não deixa de ser uma opção ficcional na qual método, memória, esquecimento, intuição e seleção trocam de lugar, se complementam e se organizam, nem sempre nessa mesma ordem.

Daí que não se pode falar mais sobre o pai empírico do autor em seus textos, mas de seus produtos, suas viagens, suas desaparições ou aparições, suas façanhas ou suas atitudes e gestos, da metonímia paterna que extrapola a experiência dos sujeitos empíricos. Isso tudo pode ser transfigurado pela literatura, como o faz Lúcio Cardoso, em seus romances. Assim, escrever o pai é uma das formas de entrar em contato com todas as forças representadas pelo patriarcado em nossa época e nos mais remotos tempos da nossa cultura.

A relação estabelecida entre a vida e a escrita sempre foi muito discutida no meio literário. Em alguns casos, acreditava-se

que o autor não deveria ser levado em consideração, sendo apenas o texto o objeto de pesquisa importante para o desenvolvimento da crítica. Fazem parte dessa leva os textos de Roland Barthes e Michel Foucault, respectivamente "A morte do autor", publicado em 1968, e "O que é um autor", datado do mesmo ano. Nesses artigos, tanto Barthes quanto Foucault se esforçam por alijar a biografia dos escritores de seus próprios textos, tentando imprimir à produção literária uma autonomia um tanto quanto forçada. Existe, nesses textos, um desejo muito grande por parte dos dois estudiosos em deixar de lado o modo de se analisar o texto literário pelo viés biográfico, muito utilizado pela crítica literária até aquele momento. Para Barthes, o texto seria um emaranhado de vozes e não apenas de um autor só, pois "[...] a escrita é destruição de toda a voz, de toda a origem" (BARTHES, 1987, p. 49). Mais adiante, no mesmo texto, Barthes irá afirmar: "[...] é a linguagem que fala, não é o autor" (BARTHES, 1987, p. 50). Para Foucault, o autor é uma função e não um sujeito, aparecendo na escrita de um modo específico que a linguagem produz, pois um nome de autor indicaria uma função classificatória:

> Mas os discursos "literários" não podem mais ser aceitos senão quando providos da função autor: a qualquer texto de poesia ou de ficção se perguntará de onde ele vem, quem o escreveu, em que data, em que circunstâncias ou a partir de que projeto. O sentido que lhe é dado, o *status* ou o valor que nele se reconhece dependem da maneira com que se responde a essas questões (FOUCAULT, 1992, p. 145).

De acordo com o filósofo, os autores literários foram tomados como entidades específicas, as quais tutoravam seus textos de modo a que estes não se apresentassem sem seus donos e pais, os escritores. Por isso mesmo ele lança seu escrito defendendo a necessidade de não se tomar os autores como únicos espécimes responsáveis por seus textos, de modo que as biografias se sobrepusessem às produções de seus escritores. Foucault coloca-se, portanto, contra a paternidade do texto que anda sempre acompanhando sua filha, a escritura. Assim, sua proposição necessária, nos fins dos anos 1960, é a de repensar os modos como a crítica literária lidava com os textos literários. Para Foucault, era importante buscar o texto, sem a preocupação específica de se saber sobre quem era o criador, o pai da produção. As biografias eram analisadas e vistas, muitas vezes, como precedentes ou motivos para a criação de uma obra, o que levava o crítico a não analisar o texto por si só, mas a obra em relação ao contexto cultural no qual estava inserida e aos fatos relacionados à biografia dos autores.

Ruth Silviano Brandão, em seu livro *A vida escrita*, apresenta-nos a escrita como uma reinvenção da memória. Escrever seria, portanto, uma forma de o autor remontar a vida, deixando escapar, por entre as palavras, a imagem que ele possui dela, daí a formulação da teórica sobre a vida escrita:

> O que chamo de Vida Escrita é a unidade entre escrever e viver e vice-versa, pois a escrita se faz por seus traços de memória marcados, rasurados ou recriados, no tremor ou firmeza das mãos, no pulsar do

> sangue que faz bater o coração na ponta dos dedos, na superfície das páginas, da tela, da pedra, e onde se possam fazer traços, mesmo naquilo que resta desses traços, naquilo que não se lê, o que se torna letra, som ou sulco, marcas dessa escavação penosa que fazemos no real (BRANDÃO, 2006, p. 28).

Dessa forma, a memória, com toda a sua obscuridade e deformação, é vista como principal marca da escrita e como um lugar de recriação e reconstrução da vida. Tal reconstrução se dá, principalmente, através da linguagem, que permite ao autor um "esvaziamento", uma "dessubstancialização", ou seja, permite que ele possa, em sua (re)montagem, através das palavras, (re) inventar a memória e fazer de sua obra um espelho refletor, mesmo de forma nebulosa ou monstruosa, da imagem que se constrói do real.

Ruth Silviano Brandão apresenta o escritor Lúcio Cardoso como um "príncipe esfarrapado", constituído por sua própria fragmentação e marcado pelo "sinal que não perdoa". Ela aproxima a vida do autor de seus romances, afirmando que, embora não haja uma "relação de causa e efeito" entre vida e obra, há uma grande proximidade entre elas:

> Hoje, cada vez mais, a leitura que se faz da ficção literária leva em conta a vida daquele que escreve, não estabelecendo uma relação de causa e efeito entre ambas, mas considerando a própria vida como um texto tecido de palavras, linguagem que

> constitui o sujeito atravessado por elas que, por sua vez, dizem dele (BRANDÃO, 1998, p. 26).

Portanto, para Ruth Silviano Brandão, o escritor, inevitavelmente, se mostra em sua escrita ficcional, mesmo que isso não esteja em seus planos conscientes, pois a vida é tecida de palavras, é linguagem produzida como a memória e a escrita que dela brota. Andréa de Paula Xavier Vilela, em sua tese *Lúcio Cardoso*: o traçado de uma vida, afirma que as narrativas do autor mineiro são construídas através da lembrança, e a infância do autor é um fator determinante em suas obras:

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

Para a pesquisadora, esse filtro da infância é recorrente para que o autor apresente, em seu estado melancólico, nostálgico, sua literatura, pois é nas histórias de família aprendidas ou vivenciadas na infância que Lúcio Cardoso encontrará uma fonte incessante a jorrar em seus romances. Essa aproximação entre vida e obra pode ser comprovada por palavras do próprio Lúcio Cardoso, em um artigo sobre os textos de William Faulkner:

> Do nada só se tira o nada — e o criador tira sua criação, qualquer que seja ela, do seu fermento intimo (*sic*), de suas contradições, de sua ância (*sic*) de entender e impor ao mundo, um conjunto de valores que representem uma imagem de sua força interior (CARDOSO, [s. d.], p. 1).[1]

Dessa forma, percebe-se que, para Lúcio Cardoso, a escrita é uma forma de se reinventar, uma maneira de dizer de si sem se comprometer com a verdade, podendo, assim, utilizar-se tanto do imaginário quanto da memória. Conforme ele analisa a escrita de Faulkner, para ele, escrever seria fragmentar o sujeito escritor, fazendo dele próprio — de suas emoções, sentimentos e dúvidas perante o mundo — sua matéria-prima, matéria esta que passa por processos de reconstrução, uma vez que a escrita dá ao indivíduo o poder de intervir, de recriar. A reconstrução de si mesmo torna-se, então, um dos objetivos da escrita para Lúcio Cardoso, que se utiliza do discurso para se reafirmar e se realizar. Ruth Silviano Brandão, sobre essa relação entre vida e obra, afirma:

> Sabemos que a escrita vai na frente de quem escreve, tem alguma coisa de oracular, que é o outro nome do desejo: desejo de realização do que há de mais genuíno no sujeito: uma nova ordem, um mundo que se possa abrir para fora do instituído, dos estreitos limites do senso-

1 Muitos dos textos aqui citados são documentos constantes do Acervo de Lúcio Cardoso, que se encontra na Fundação Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro. Os documentos serão citados conforme as orientações da ABNT no corpo do texto e, embora não tenham sido publicados, serão listados nas referências bibliográficas conforme seu arquivamento no Acervo do escritor.

> comum, para além das representações vigentes, problematizando o conceito de normalidade, criando um novo espaço de construção de saber e de invenção da vida. Sua saída [de Lúcio Cardoso] talvez esteja em uma escrita que disse mais do que o escritor supunha, pois o ato de escrever ultrapassa aquele que escreve, abre outras fronteiras, franqueia um espaço para que o desejo fale, mesmo que essa voz não se faça reconhecer facilmente (BRANDÃO, 2007, p. 36).

Para Ruth Silviano Brandão, a escrita levaria o autor a lugares por ele desejados, embora fossem, muitas vezes, desconhecidos, funcionando como gozo, pulsão que só vem à consciência se representada. Disso emana sua percepção de que, na escrita, o escritor diz sempre mais do que gostaria, pois esta se adianta a ele, se faz, de certo modo, à sua revelia, de modo pulsional:

> A pulsão só vem à consciência representada: assim também o sintoma é uma invenção, o signo de uma falta, da falta-a-ser do sujeito. Onde havia um buraco, o sintoma tampona, coloca alguma coisa, um substituto para encarar o gozo, estando, então, na ordem da representação (BRANDÃO, 2006, p. 16).

Por isso, mesmo a escrita aí se apresenta como uma espécie de subterfúgio, de suplementação para que o escritor se (re)organize, se (re)conheça em sua perdição constante: o ato da

escrita, no qual o que é da ordem do inconsciente reside. Essa constatação dificulta a aceitabilidade de que, no texto de Lúcio Cardoso, a voz do autor não apareça, em que o autor seja apenas uma função, conforme afirma Foucault (1992). Percebe-se que, em Lúcio Cardoso, a escrita e a vida estão tão imbricadas que não se consegue separar facilmente uma da outra, pois muitas de suas personagens são muito semelhantes aos anseios, desejos do próprio sujeito empírico ou à própria imagem (re)construída de si e daqueles com quem conviveu durante sua vida.

Segundo Mario Carelli, "[...] o mal profundo das criaturas cardosianas está ligado à indefinição do pai e à onipresença da mãe" (CARELLI, 1988, p. 224). Dessa figura esquecida, ausente, indefinida é que o autor tiraria seu exemplo ou contraexemplo para poder construir a si mesmo e, por contiguidade, sua obra. De acordo com Ruth Silviano Brandão, a escrita de Lúcio Cardoso,

> [...] encontra nos nomes do Pai sua possibilidade de fazer letra, essa letra que marca uma filiação ao pai morto, mas também uma identidade autoral. Esse pai ausente, morto, é resgatado pela escrita do filho que reinventa seu nome próprio, mutilando-lhe o nome e tornando-o letra, que possibilita a escritura (BRANDÃO, 1998, p. 43).

Como um novo Thot, o escritor (re)toma o lugar paterno, diz dele, por ele, o pai ausente há muito, mas também diz dele, o escritor, que inaugura sua linhagem no terreno da escrita. Desses nomes, os quais o autor opta por cortar, fraturar, despedaçar,

é que se faz a escrita. Maria Helena Cardoso, em seu livro memorialístico *Por onde andou meu coração*, explica como o nome do pai vai sendo dilapidado pelo filho:

> Nonô, ainda pequeno, tinha um verdadeiro grupo de amigos: o dia todo, Rui, Ilka, Tulinho, Nilza, Bob, ora um, ora outro, gritava ao portão:
> — Lu...ció, Lu... cio!
> Para a garotada da vizinhança era apenas Lúcio e como tivesse gostado do nome ficou com ele (CARDOSO, 1967, p. 307).

É na infância que o menino Nonô começa a dilapidar o bem do pai, o capital paterno, o qual lhe foi legado pelo nome Joaquim Lúcio Cardoso Filho. Nessa cena cotidiana, com a ajuda dos amigos de infância, opta pelo nome do meio, talvez por maior facilidade de emissão. Mas, ao despedaçar o presente paterno, seu próprio nome repetido no filho varão, aquele que leva a potência paterna adiante, — é pelo nome que se inscreve e se preserva a honra da casa, por exemplo —, Lúcio Cardoso já diz de seu destino, a se erguer contra as forças da sua família patriarcal. Nessa recusa em assumir o nome paterno inteiramente, (re) escreve o pai, retirando uma porção importante e ao mesmo tempo cometendo seus primeiros assassinatos para com a figura paterna.

O pai de Lúcio Cardoso é assim descrito no livro de Maria Helena Cardoso:

> Papai era mesmo temido e sua fama de valentão consolidou-se ainda mais entre os cabras da fazenda. Ninguém brincava com o patrão. [...] empreendedor, audacioso e incapaz de se conformar com um trabalho pequenino. Não tolerava ser empregado de ninguém. Trabalhara sempre como dono e patrão, não compreendendo outra maneira de viver. [...] Não nascera para isto [ficar atrás de um balcão], nascera para ser livre, viver nos campos [...] (CARDOSO, 1967, p. 15).

O pai era temido por todos e consolida sua fama de valente na região de Várzea da Palma, cidade do Norte de Minas Gerais, onde tinha uma fazenda quando Maria Helena era pequena e Lúcio Cardoso nem havia nascido ainda. Esse homem, descrito por Maria Helena, é visto pela filha, que, mais tarde, ajudará a compor essa imagem paterna para o irmão, como alguém muito independente, que trabalhava de forma autônoma. A ideia de liberdade, pois o pai nascera para ser livre, para não se prender a funções simples como as de vendedor, o acompanhará até o fim de seus dias, o que o aproxima por demais das personagens criadas por Lúcio Cardoso em *Maleita* e em *Dias perdidos*. O fato de que a filha o reconheça como "[...] um sonhador, vivendo exclusivamente do que sua imaginação criava" (CARDOSO, 1967, p. 17), o faz dono de uma vontade incurável de viver quase apartado das obrigações sociais contraídas, por exemplo, com o casamento; daí o fato de o senhor Joaquim Lúcio Cardoso, ou Seu Cardoso, como era conhecido em Curvelo e em Várzea da Palma, andar desaparecido de sua casa, na qual ficava sua família, e sair pelos sertões afora para conseguir seu sustento e o de seus filhos e esposa.

Segundo Maria Helena Cardoso, o pai era um "moço alto e bonito"; "homem de voz forte, dando ordens aos empregados" (CARDOSO, 1967, p. 18); "[...] de resoluções rápidas, algumas vezes até temerárias. [...] de grande energia, comunicava a todos a sua coragem e confiança, nunca desanimando ante as maiores dificuldades" (CARDOSO, 1967, p. 22). Esse retrato pintado por Maria Helena informa o quanto o pai para ela se assemelha a um herói, com sua voz forte e seus atos enérgicos, capaz de fundar cidades, dar ordens aos empregados, sujeito de índole livre e dotado de um poder de mando excepcional.

Ainda segundo Maria Helena Cardoso, o pai também tinha suas "veleidades de poeta" (CARDOSO, 1967, p. 50). Era músico e compositor, compôs uma valsa intitulada "Saudades de Ouro Preto". Maria Helena Cardoso conta que se sentia envaidecida quando o pai tocava e era aplaudido pelos vizinhos e amigos (CARDOSO, 1967, p. 116). Ela também utiliza outros adjetivos, como "valente" e "herói" (CARDOSO, 1967, p. 122), o que informa ou enforma o pai numa moldura de homem galante, sedutor e capaz de façanhas as mais diversas. Mas, ao mesmo tempo, a própria filha pinta, em um dado momento de suas memórias, um homem que tinha seu lado estranho, como esclarece no fragmento a seguir:

> Que pessoa esquisita, nunca assistia a nenhum ato importante em casa. Não vira um só filho nascer ou batizar e numa ocasião, passou tanto tempo fora que, quando voltou, a filha, nascida em sua ausência, já contava dois anos de idade. [...] Para nós, a ausência de papai não tinha a menor importância. Nunca estava em casa e, portanto, não era nada de se admirar (CARDOSO, 1967, p. 247).

Esse lado ausente, que a filha deixa entrever, será o lado mais utilizado por Lúcio Cardoso em seus avatares da figura paterna em suas narrativas. A falta que o pai parece não fazer no discurso memorialístico da filha vai doer, e muito, na narração empreendida por seu irmão em suas obras. Dessa relação entre biografia e escrita, em carta a Lúcio Cardoso, a respeito de *Inácio*, novela publicada pelo escritor mineiro em 1944, Clarice Lispector afirma:

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

Essa ideia de Clarice Lispector não é a única a se organizar em torno de Lúcio Cardoso, pois vários escritores relacionaram o autor à sua obra. Em uma carta escrita em Petrópolis, em 17 de janeiro de 1935, para Lúcio Cardoso, Manuel Bandeira afirma serem as personagens do escritor nada mais do que uma descrição do próprio Lúcio: "As suas personagens são como você que é um homem de sensibilidade aguda e torturada" (BANDEIRA, 1935, p. 1). Essa representação de Lúcio Cardoso, em suas narrativas, é mais um elemento a corroborar o ponto de vista aqui defendido, o qual pretende perceber o autor em sua obra a partir da representação da figura paterna e de como esta exerce sua paternidade, assim como, ao mesmo tempo, essa representação dos avatares do pai são modos de se autorrepresentar.

Em uma nota de rodapé de seu trabalho *Lúcio Cardoso e Julien Green*: transgressão e culpa, Teresa de Almeida informa:

> Lúcio, tradutor de Emily Brontë, como já se viu, revela a sua grande admiração pela escritora inglesa — e à qual foi comparado com a *Crônica da casa assassinada* — escreve em "A família Brontë": "Aqui [no *Morro dos ventos uivantes*, *Wuthering Heights*] se ama e se odeia ao mesmo tempo, sem surpresa para ninguém. [...] o fato é que não existe um só personagem que se mova com outra missão fora de ação decisiva, um ato solene, uma desesperada oferta de amor ou um juramento de vingança. 'I AM Heathcliff' é o grito famoso de Catherine, o qual quase todos colocam nos lábios de Emily Brontë. Mas não é ela ao mesmo tempo Heathcliff, Catherine, Linton, Isabelle, as próprias landes, o vento, a noite, tudo enfim o que existe no seu grande romance?" (ALMEIDA, 2009, p. 107).

Nessa assunção percebida na frase da personagem de Emily Brontë, pode-se, mais uma vez, sustentar que o próprio Lúcio Cardoso se via transfigurado em seus textos. Sua obra está carregada de personagens nas quais se traduzem, umas mais, outras menos, as obsessões, as fraturas, os desejos, enfim, a personalidade de Lúcio Cardoso. De acordo com André Seffrin, em texto introdutório à *Crônica da casa assassinada*, Lúcio Cardoso

> [...] contrapunha a verdade, e viveria à procura dessa verdade, da *sua* verdade,

> obsessiva e torturante. Assim, encarnou seus personagens a ponto de imprimir neles a sua "alma doente" de autor (reitero: em nossa literatura, poucas vezes vida e obra terão caminhado tão limítrofes). Pois a *Crônica*, ao passo que era a superação do que veio antes, era também o elo que passou a dar sentido a todos os seus impasses e procuras desde 1934 (SEFFRIN, 2009, p. 11, grifos do autor).

Se o autor encarnou, em suas personagens, a sua alma doente de escritor, é fato que seus textos nunca deixaram de o demonstrar, e o próprio Lúcio Cardoso tinha consciência dessa demanda, que pode ser entrevista em seus diários e em seus textos ficcionais de toda ordem. Não deixa de ser interessante também o quanto essa ideia de uma paternidade ausente ou presente pela ausência problematizada em seus textos entra em contato direto com a própria ideia de Lúcio Cardoso de se escrever como personagem leitor de seus livros, pois, ao produzir seus textos, ele jogava diretamente com a tradição literária brasileira, bem como com a tradição mineira, que lhe deu "sangue" para escrever.

Com relação à escrita diferente e pouco aceita, é interessante apresentar o que Jorge Amado diz em *Navegação de cabotagem* sobre as vendas dos livros de Lúcio Cardoso:

> [José Olympio] tinha a generosidade dos patriarcas. Lúcio Cardoso, grande romancista, não possuía público numeroso, as tiragens de seus livros não ultrapassavam os mil exemplares, enquanto José Lins do Rêgo saía de cinco

> mil na primeira edição. José Olympio contratava com Lúcio uma edição de dois mil exemplares, pagava direitos correspondentes aos dois mil, imprimia mil. Dobrava assim o público do autor de *Salgueiro*, o público e os direitos autorais (AMADO, 2012, p. 251).

O escritor não era muito vendido, pois sua escrita era considerada estranha ou psicológica demais, conforme o comprova a fala de seu contemporâneo, Jorge Amado. Sua escrita obsessiva, excessiva, mórbida, era produção por demais deslocada em meio à literatura que retratava o Brasil, conforme se desejava naqueles anos 1940 e 1950, a qual produzia uma ficção que radiografava a situação social brasileira com a pretensão de mostrar sem disfarces os problemas sociais do país.

Lúcio Cardoso desarquiva o pai, conforme nos faz pensar Jacques Derrida, em seu mal de arquivo, pois ele traz a figura paterna, não a verdadeira, aquela real, mas seus avatares, suas (des)memórias, suas ficções, suas (re)invenções sobre ela. Segundo Daniela Borja Bessa, trazer "[...] o pai para a ficção, desvendá-lo a olhares estranhos e assumir-se herdeiro de seus traços faz parte da aventura ficcional de Lúcio Cardoso" (BESSA, 1998, p. 79). Desse modo, o escritor, herdeiro de Joaquim Lúcio Cardoso, herdeiro de Minas Gerais, o faz com tal veemência que, muitas vezes, ele e seu pai se encontram imbricados nas narrativas, de tal modo dificultando ao leitor distinguir um do outro. A criatura paterna transforma-se em seu criador, seu próprio filho, o qual, por sua vez, se faz pai de si mesmo. Nesse

confronto, sai ganhando o Lúcio Cardoso escritor, ao refazer a tradição brasileira, principalmente no que tange à criação de uma literatura ou de um modo de fazer ficção no Brasil, em seu tempo, muito diferente daquele das produções de seus contemporâneos.

De acordo com Hamilton dos Santos, na minibiografia de Lúcio Cardoso para a editora Brasiliense:

> Escrever era, certamente, a fórmula de manter a coragem de ser ele mesmo. Porque tantas vezes Lúcio se funde à sua obra (e nela é poesia e prosa num só gesto — o de escrever) a tal ponto que se torna "penoso" decifrar quem é quem entre ele e seus romances; entre ele e suas poesias e, finalmente, entre ele e ele mesmo (SANTOS, 1987, p. 21).

Essa simbiose entre ele e seus textos não só o faz diferente dentro da literatura brasileira, dotada, muitas vezes, de um senso, até o momento de sua escrita, iluminista e positivista, no qual o escritor deveria se separar de sua escrita, vide Machado de Assis e seu esquema realista, bem como Aluísio Azevedo; vide todo esforço dos neorrealistas de 1930 para não se colocarem em suas narrativas, com exceção de Graciliano Ramos, pelo menos de forma consciente, todos querendo representar algo que não se identificaria com a pessoa deles. Isso fica claro no desejo expresso, por exemplo, em se criar o romance proletário ou na produção de um romance que retratasse a situação social brasileira.

Maria Helena Cardoso se lembra da beleza de Lúcio Cardoso desde pequeno e fala do orgulho que a mãe tinha dele, informando o quanto isso lembrava à mãe o pai dele. Segundo a

escritora, ela ficava

> [...] orgulhosa e contente como se fosse a própria mãe e em casa contava tudo que ouvira, não perdendo um só detalhe. Mamãe exultava. Aquele último filho lhe dava tanta alegria. Havia de parecer com o Cardoso quando fosse homem, pois os outros tinham muita mistura da família dela, que era de gente feia (CARDOSO, 1967, p. 257).

Lúcio Cardoso volta do colégio interno em Belo Horizonte, e Maria Helena Cardoso fala da sua visão quando o encontra: "Um bonito homem, embora de estatura média: moreno-pálido, rosto de traços finos, olhos expressivos e sobrancelhas bem desenhadas, iguais às de papai" (CARDOSO, 1967, p. 359). Essa semelhança física com o pai o perseguirá por muito tempo, e o menino Lúcio Cardoso, assim como em sua fase adolescente, se ressentirá dessa semelhança. Embora isso não fique claro em seus textos, essa ideia de semelhança o acompanhará e, por exemplo, será utilizada por ele em *Dias perdidos*.

Com as ausências de Joaquim Lúcio Cardoso, o menino foi criado por sua mãe e suas irmãs, a própria Maria Helena Cardoso narra um episódio no qual o pai recrimina a esposa sobre o comportamento do filho caçula:

> [Lúcio] guardava recortes de jornais e revistas dos artistas de cinema da sua predileção, programas feitos por ele, anunciando filmes com os mais sugestivos títulos. Quando não estava ocupado com cinema e o mês de maio já se tinha ido há muito, brincava de boneca com as meninas,

> escandalizando papai que por isso brigava com mamãe, dizendo:
> — Você é culpada, você e a comadre criam esse menino na barra da saia, como se fosse mulher, e o resultado é o maricas que se vê. Onde já se viu um menino brincar de boneca? Por que não gosta dos brinquedos dos outros rapazes? É um menino medroso e vai acabar não dando cousa que preste. Não se pode criar homem assim.
> Mamãe respondia com energia:
> — Deixe por minha conta. Criei os outros que estão aí e nem por isso deram cousa ruim. Este há de ser igualzinho. Tenho fé em Deus que será um grande homem.
> — Quero ver isto — retrucava papai com incredulidade, sacudindo a cabeça.
> Quem tinha razão era ela. Mais sensível, seus pressentimentos com relação àquele filho, o caçula, não a enganavam. Adivinhava nele um menino diferente dos outros, alguma cousa que ela própria não sabia o que, mas tinha fé em que Deus haveria de guiá-lo.
> Nonô crescia realmente diferente: delicado, preferia as meninas e seus brinquedos à companhia dos garotos estouvados. Adorava cinema. Vivia debruçado sobre revistas de cinema, recortando e lendo tudo que se relacionava com os artistas e, bem pequeno ainda, conhecia mais daquela arte do que qualquer um de nós (CARDOSO, 1967, p. 316).

Ao mesmo tempo em que padece da semelhança física com o pai, o menino e o adolescente Lúcio Cardoso crescem

se diferenciando da imagem do pai em modos de agir. Suas brincadeiras, sua fragilidade e seu jeito, considerado feminino, vão incomodar diretamente o pai. Este, que não estava presente na vida do filho, ou que se fazia uma presença ausente, não se conforma de o menino seguir pouco suas orientações. Seu modo de pensar sobre a educação do caçula ia contra a educação feminina, a qual o menino Lúcio recebia de sua mãe, mas o lado masculino ressentido não poderia ser mais do que uma lembrança, pois não participava ativamente da vida da família. O orgulho da irmã em suas memórias é um marco importante para perceber a aceitação da veia artística do autor por sua família. Como o pai não gostava, o modo de ir contra os preceitos masculinos será via arte e principalmente a arte da escrita. O menino cresce arredio para com a figura paterna, que será para sempre um estranho, segundo Maria Helena Cardoso:

> [Lúcio] Crescia sempre delicado, [...] mas papai não compreendia aquele filho tão diferente dos outros, culpando mamãe pela educação defeituosa, com tantos mimos. O menino sentindo sua hostilidade, era desconfiado, arredio, o que contribuía ainda mais para prejudicá-lo no seu conceito (CARDOSO, 1967, p. 318).

É dessa educação tomada como defeituosa, desse mimo todo, que se fará a carreira de Lúcio Cardoso, artista múltiplo, ao retomar essa figura paterna em seus textos, transfigurando o pai em personagens diversas, fracassadas de variadas maneiras, tomadas aqui a partir das representações de Joaquim, em *Maleita*,

romance de 1934; de Jaques, um homem que abandona a família logo após o nascimento de seu filho, em *Dias perdidos*, de 1943; e dos pais estranhos, os quais se pensam pais, juntamente com André, personagem que, embora conheça Valdo como seu progenitor, não é seu filho verdadeiro, a crer no depoimento da personagem Ana, em *Crônica da casa assassinada*, publicado em 1959. Esse livro destrói de vez a ideia de paternidade como algo perfeito e organizado pela sociedade burguesa e patriarcal mineira. Ao mesmo tempo, nesses romances, se o autor não constrói, em *Maleita*, a figura de um filho, produz uma rebeldia das forças humanas e naturais para com o herói civilizador, cria filhos rebeldes e avessos a seus pais nos outros romances, transfigurando-se também nessas narrativas como letra que não cessa de se escrever e de inscrever em seus textos. Sua vida escrita não para de dizer quem ele é e o que ele quer fazer com seus projetos. Nos próximos capítulos, serão analisados os romances, indicando-se, sempre que possível, o quanto da vida se encontra relacionado diretamente à obra desse escritor avesso ao modo de fazer literatura no Brasil.

O PAI, HERÓI FRACASSADO

Considerado pela crítica como romance regionalista, *Maleita*, publicado em 1934, é o início da carreira "estranha" de Lúcio Cardoso nas letras brasileiras. O próprio autor, em entrevista a Almeida Fischer, publicada no suplemento "Letras e artes" do jornal *A Manhã*, no ano de 1946, reconhece que seu romance foi feito sob moldes regionalistas. A época talvez assim o solicitasse. Nessa entrevista, Lúcio Cardoso afirma:

> Mas só publiquei com 18 anos, o romance *Maleita*, feito em completa discordância com o que fizera até aquela época e de acordo com a crescente leitura de romances modernos nacionais, como *Cacau*, *Os Corumbas*, *Menino de engenho*, e outros (CARDOSO *apud* SANTOS, 2001, p. 25).

Sua resposta é equivocada com relação à sua idade, pois *Maleita* foi publicado quando o autor estava com 22 anos. Quanto à escrita regionalista, ele está dentro do padrão de sua época, o que depois será chamado de "Romance de 30", cuja principal corrente é a do romance de cunho social, o qual retrata questões prementes da sociedade brasileira. Ele irá se dispersar dessa corrente, em seu terceiro romance, publicado em 1936: *Luz no subsolo*.

Nessa primeira aventura literária, Lúcio Cardoso se vê envolvido na empreitada de representar seu pai. De acordo com Ruth Silviano Brandão,

> [...] já em *Maleita*, seu romance de estréia, o leitor encontra a saga desse pai real e ficcionalizado, cuja ausência na vida familiar do escritor transforma-se em presença no branco da página e no imaginário da ficção (BRANDÃO, 1998, p. 29).

Resgatando a figura paterna, o autor resgata a si mesmo, pois a escrita do pai já está nele. Nesse romance, narrado em primeira pessoa, a personagem principal, cujo nome aparece apenas em uma carta assinada por Joaquim, primeiro nome do pai do autor, o narrador precisa conseguir organizar um posto de trabalho na cidade de Pirapora, que, naquele ano de 1893, era apenas uma vila de pescadores. Assim, o narrador vai contar ao leitor da sua dificuldade em convencer os moradores a abandonarem seu estado "primitivo", no qual a superstição e a luxúria predominavam. Faz parte desse movimento a ordem de vestir os moradores, de tentar fazer com que abandonem os batuques e procedam, conforme acredita o narrador, como homens civilizados. Junto a essas questões, está a tentativa de trazer o bem a esse mundo "natural" através de uma higienização do local e do desenvolvimento por meio da possibilidade de barcos de comércio aportarem no lugarejo. O combate à maleita do título demonstra toda a disputa que o mal primitivo trava contra o "herói" do romance. Ao fim do texto, o herói não consegue nem uma coisa nem outra, pois é acometido pela maleita, o mesmo mal que desejava combater.

A CONSTRUÇÃO DO PAI

Só no capítulo 7 de *Maleita* é que o leitor saberá o nome do narrador, apresentado em uma carta enviada pelo capataz Bento Pinto de Souza, denominando o narrador de amigo, para consultá-lo sobre a possibilidade de se casar com a moça que trabalha na casa do narrador e de sua mulher, Elisa. O nome Joaquim aparece no sobrescrito da carta. Representar, na figura desse herói, o próprio pai é mais do que simplesmente um mero exercício de estilo. É fazer a figura paterna comparecer ao jogo da escrita e criar uma imagem, a qual, longe de se parecer com o pai verdadeiro, traz ao escritor o conforto e o confronto com essa imagem depositária do *logos*, aquele que é responsável pela sua escrita. Como um Thot encarnado, o escritor apresenta seu pai a dispensar documentos, os quais demonstram seu poder sobre a vida dos outros. Desse modo, ele é eternizado dentro do padrão estabelecido pelo patriarcado, como detentor de saber e de poder sobre as personagens que o cercam; por contiguidade, fica explicitada a ascendência exercida pela figura paterna sobre aquele que também lhe dá vida na ficção, mas que foi, por sua vez, por ele criado empiricamente.

A escrita do capataz é carregada de oralidade, sendo contrastada pela voz narrativa, o que indica um reconhecimento ou mimetização de quem está aprendendo a lidar com a tradição, pois, na escrita do romance regionalista brasileiro, a diferença entre os narradores ilustrados e seus outros, os desvalidos da

terra, é evidenciada pela linguagem, conforme demonstra Luís Bueno em *Uma história do romance de 30* (2006), mesmo que, em muitos romances do chamado neorrealismo brasileiro, isso seja bem equacionado como, por exemplo, na prosa de Raquel de Queiroz, de Graciliano Ramos ou de Guimarães Rosa. Luís Bueno afirma sobre *Maleita*:

> Publicado no mesmo ano em que saiu *S. Bernardo*, o romance de estréia de Lúcio Cardoso, [...] vai tratar da história da fundação de uma cidade — e o fará a partir do ponto de vista do fundador. A figura desse mensageiro do progresso é pintada até com certo heroísmo: mais que um fundador, ele é um civilizador e um moralizador. Sua relação com as pessoas que já habitavam o povoado onde deverá surgir a cidade de Pirapora é mesmo paternal — do tipo do pai que se força muitas vezes a ser duro pelo bem do filho. Age como tirano, pondo no tronco os homens que não obedecem às regras que ele próprio impõe. Quer vencer a natureza e quer vencer os homens, proibindo-lhes de pescar nus como costumavam fazer, coibindo-lhes os batuques (BUENO, 2006, p. 70).

Essa diferenciação também aponta para a separação entre os mundos habitados pelos sujeitos desses textos. O pai narrador/personagem é dono de uma linguagem clara, escorreita, sem erros de ortografia, enquanto os rebaixados da sorte, os pouco civilizados, são mostrados com sua linguagem tão baixa

quanto seu suposto estado de natureza. A atitude paternalista do narrador é comum a esse tipo de herói civilizador que repete a estrutura do patriarcado em sua condição de burguês dono da verdade. Suas atitudes remetem aos gestos e às ações do pai do autor, Joaquim Lúcio Cardoso, o qual, deslocado por sua posição estrangeira na família, quando chega a casa, encontra tudo alterado, conforme seu ponto de vista, e quer, para sua tranquilidade, colocar ordem no ambiente. Desse modo, o Joaquim da narrativa se assemelha ao Joaquim Lúcio Cardoso da biografia, pintado por Maria Helena Cardoso, em sua condição de forasteiro, arremetendo para desbaratar a ordem feminina que se apodera de sua casa. Também como o pai empírico do autor, o narrador de *Maleita* verá sua empresa fracassar.

Criar essa personagem fracassada aponta para uma representação falha do pai, que, em suas narrativas, sempre se mostrará imperfeito, mas também aponta para o fato de que, da figura paterna, só se pode ter metonímias, simulacros, e nunca apreendê-la inteiramente. Como a metáfora do deus Sol, para cujos olhos nunca se pode olhar, o pai é um objeto de devoção/devoração, o qual só se pode enxergar por partes. O tradutor de *O ânus solar*, de Georges Bataille, Aníbal Fernandes, informa a seus leitores: "*Da versão definitiva de um dos seus textos sobre o olho pineal, Bataille riscou esta frase:* O olho é, sem dúvida nenhuma, o símbolo do Sol, que é, ele próprio, o símbolo do pai" (FERNANDES, 2007, p. 17, grifos do autor). Essa explicação de Fernandes serve para exemplificar a relação que Bataille criou com seu pai, e, ao excluir essa afirmação de seus escritos, o escritor francês não gostaria de

revelar sua relação íntima com seu progenitor, a quem havia visto urinando. Importa aqui essa informação para que se analise essa produção de Lúcio Cardoso a partir de sua relação com a figura paterna no ponto em que olhar diretamente para esse símbolo solar é, ao mesmo tempo, estar deslumbrado pelo seu poder de iluminação, mas também ser atingido pela cegueira. Essa luz forte emanada do pai é, concomitantemente, remédio e veneno, força de onde se tira energia e de onde minam todos os desejos. Por isso mesmo a figura paterna é, simultaneamente, heroica e fracassada em sua narrativa civilizatória. Criar o pai e seu fracasso é uma forma de demonstrar que o escritor forja a si mesmo ao (re)criar seu pai escrito. Fazer o pai falar de seu fracasso ao final é realizar uma vingança e ao mesmo tempo vencer o pai simbolicamente. Derrotá-lo em seu próprio território.

Maria Helena Cardoso narra, em seu texto memorialístico, a aventura paterna em Pirapora. Segundo a autora, o pai

> [...] viajou para Pirapora, onde possuía uma grande extensão de terras. Era seu sonho que se realizava: ser fazendeiro, criador de gado, um grande rebanho, cerca de oito mil cabeças. Mas não foi muito longe. Dificuldades mil, embaraços, fizeram com que entregasse em mão de alguns credores, pela importância de cem contos de réis, as terras que conseguira e que mais tarde constituiriam uma cidade (CARDOSO, 1967, p. 16).

Se essa é a aventura de que se vale Lúcio Cardoso para recontar o pai, não se pode ter certeza, mas não deixa de ser importante o fato de Joaquim Lúcio Cardoso, depois de muitos percalços, embaraços, como afirma a autora, perder sua empresa para credores e não poder ver realizado seu sonho de ser um fazendeiro poderoso, conforme ela mesma desejaria. O fato é que, embora o homem das memórias da irmã tenha sido um sujeito ativo quanto à conquista de terras, ele as perde por sua inabilidade em lidar com as dificuldades, as quais a autora não especifica. Esse desenho indica um sujeito com dificuldades em enfrentar as frustrações do cotidiano, o que nos leva ao narrador que, embora bem mais insistente que o pai do autor empírico, ainda assim se vê obrigado a deixar tudo para trás devido ao mal da natureza que toma conta daquele lugar, onde lançou a semente do saneamento civilizatório. Lúcio Cardoso transforma as "dificuldades mil" e os "embaraços" em sua escrita, desenvolve aquilo que Maria Helena Cardoso coloca em breves palavras. Assim, as aventuras de Joaquim, o herói narrador de *Maleita*, podem ser construídas pelo filho.

O PATRIARCA E SEUS SIGNOS

Em *Maleita*, o narrador é o civilizador, homem da cidade que vai até o lugarejo, perdido no sertão, para organizar o mundo daquelas pessoas "sem Deus e sem lei". De acordo com ele, o

> [...] lugarejo era assim como a metade angular de uma cruz, cruz tortuosa e miserável, sobre o vermelho-roxo da terra. Trazia marcado, como selo racial, o ar bizarro dos quilombos em balbúrdia, hoje aqui, amanhã ao deus-dará, sempre com a fisionomia de transitoriedade dos fugitivos. E sob aquela aparência de negros, a influência mais ou menos viva das tabas indígenas, restos de um barbarismo cuja força a brutalidade da terra não deixara morrer (CARDOSO, 1974, p. 15).

Um lugarejo feio, precário, mas até então de convivência organizada de acordo com os modos de quem lá vivia, será transformado pela chegada do mensageiro do progresso. As palavras dirigidas ao local são todas ligadas à negativação do espaço como a forma da cidade: "cruz tortuosa e miserável", com seu "ar bizarro" e a "brutalidade da terra". A marca de racismo por parte do narrador é clara, ao projetar sobre os quilombos seu olhar viciado de homem branco civilizado. A cor da terra, dada pelos significantes vermelho-roxo, aponta para a dramática natureza que domina a região. O vermelho é cor que se impõe e causa, muitas vezes, incômodo devido à sua exuberância. Ligado

ao excesso e à vitalidade, lembra a agitação da vida naquele universo caótico. A violência da terra também estaria associada a essa cor, que, por sua vez, lembra as relações sexuais desregradas no povoado. O roxo entra como complemento ao vermelho e, ao invés de significar calma, conforme rezam as interpretações sobre essa cor, acrescenta mais intensidade à coloração da terra, lembrando a morte que ronda o sítio no qual o narrador aporta. A referência ao barbarismo dos povos que conviviam nesse espaço, indígenas e negros, ressalta a visão etnocêntrica do narrador, vindo de outro lugar para ordenar o sertão. Essa expectativa de que os povos do lugar eram ligados à falta de escrúpulos e à violência está em todos os relatos dos viajantes desde a descoberta do Brasil e foi passada a todas as gerações posteriores, só perdendo força muito depois. Embora os estudos históricos e antropológicos tenham se disseminado e produzido "novas verdades" — *Raízes do Brasil*, por exemplo, é de 1933 — o narrador, a crer na data da narrativa, elaborada aproximadamente 40 anos depois, não tem contato com eles e continua a reproduzir o saber popular acerca dessas etnias.

O narrador informa, em sua "fúria" ordenadora: "[...] todos sabiam que eu viera fazer outra cidade, melhorar tudo [...]" (CARDOSO, 1974, p. 35). Ele troca os lugares das pessoas, produz a chegada e a parada de vapores, incrementa a produção de casas, coloca o que entende por ordem no lugar, fazendo-se subdelegado; promove, inclusive, a construção de uma igreja e a vinda de um padre, constrói uma escola e traz o correio para o lugarejo. Isso lhe traz alguns dissabores, mas nada que não seja

recompensado pelo gosto da modernidade chegando a esse lugar erradio chamado Pirapora. Tal e qual os primeiros cronistas viajantes, há um sujeito descobrindo o espaço e seus habitantes, mas com um olhar viciado sobre os "outros" a partir de sua noção de civilização.

A modernidade se apresenta, na personagem, carregada de signos patriarcais, pois é pelo poder conferido à ordem, à lei, à regra da autoridade maior que as coisas se fazem. O estrangeiro, o forâneo, o recém-chegado, tentará coordenar o lugar e fazer deste um espaço produtivo para as forças do capital. Em suas afirmações, percebe-se a noção de uma legalidade embasada pelo discurso religioso. Com relação à nudez dos homens e mulheres, o narrador é taxativo: "Vocês andam nus [...] parece que não conhecem Deus nem temem sua vontade. Ele proíbe que as criaturas andem nuas; na capital, em Curvelo, todos os homens se vestem..." (CARDOSO, 1974, p. 69). Essa forma de lidar com o não civilizado desvela o modo de raciocinar do narrador, que, fundamentado em doutrinas religiosas, faz cumprir sua vontade ordenadora. O domínio do homem branco vindo da civilização se vale das leis reguladoras da sociedade para desmontar o reino da natureza existente no povoado, à força do uso da palavra do deus cristão, forjador de civilizações.

Joaquim, o narrador, não quer escutar os moradores mais antigos, como o Anjo Gabriel da Anunciação, porém deseja fazer valer sua noção de ordem. Calcado nos valores iluministas, exige que os moradores vistam roupas e faz cumprir suas ordens na base do açoite, do tronco e da violência. As ideias de civilização e

barbárie entram em atrito e produzem reflexos explosivos, como a expulsão de Canuto, natural do lugar, comerciante de cachaça, a qual vende aos funcionários do narrador, e que, por conta da dívida do carpinteiro Ezequiel, prende-o no tronco em forma de punição. Canuto lança ao narrador palavras contrárias ao desejo deste de implantar no local a justiça e a lei, mas perde a batalha e é expulso do povoado.

A cidade é uma das metonímias do pai em *Maleita*. A construção da cidade, produzida em forma de cruz, reflete seu raciocínio de que ele iria aprimorá-la, trazendo os barcos para ancorarem no porto, produzindo um ponto de comércio importante para a região. A ideia de que ele, o narrador, está imbuído é a da civilização, a qual impõe ao povoado pressupostamente deserto e inculto. A ideia de que os homens daquele arraial viviam sem lei e sem rei, imaginário presente nos discursos dos descobridores da América no século XVI, está no cerne da concepção de cidade adotada pelo narrador, um lugar decente para as famílias morarem no sertão. Nesse sentido, fazer outra cidade, melhor do que a existente, traz a carga do patriarcado para o sertão, não que essa estrutura não existisse lá, pois o sertão é habitado pelos homens, os quais ali chegaram e impuseram sua lei. Mas, antes da chegada do narrador, é clara a posição dos moradores em viverem em uma comunidade na qual os habitantes sobrevivam de seus poucos recursos, com menos regras, e, portanto, resguardada da lei instituída pelo patriarcado civilizado. É necessário salientar que, provavelmente, os moradores viviam sob a lei patriarcal,

pois travaram contato com esta em algum momento, mas eles não tinham as obrigações legais impostas por uma lei ditada juridicamente pela cultura. A oposição existente na cidade entre a barbárie e a civilização demarca o processo de aculturação dos moradores do local, levado a cabo pelo representante da civilização, embasada nos valores religiosos e burgueses; na diferenciação produzida pela voz narrativa entre as práticas de magia de Randulfo, o chefe dos rebeldes; e na crença religiosa do narrador, aferrado ao catolicismo. Essa cultura da diferença, na qual o narrador, futuro ou pretenso patriarca, se afirma como o portador da verdade instituída pela lei e pela igreja, reforçando o poder do patriarcado sobre seus comandados, os incultos e ligados a rituais de feitiçaria, baliza o descompasso entre o que se denomina de masculino e feminino. Por serem ligados às forças da natureza, os moradores estariam do lado que precisa ser domesticado, domado, pois são da terra, e, assim como esta, que deve ser fecundada, alterada, por ser tomada como feminina, os moradores também devem se dobrar ao desejo do pai, para que a civilização verdadeira se estabeleça.

A cidade se desenvolve a partir dessa ação de domesticação movida pelo narrador, o qual passa a se sentir parte dela. No capítulo 5, esse narrador afirma:

> As construções cresciam. Cresciam esteios [...] Cresciam cercas aqui e ali. [...] Misturado aos trabalhadores, sentia partindo de mim mesmo, aquela força que erguia as casas e movimentava o lugarejo, como o sangue correndo para o povoado triste (CARDOSO, 1974, p. 53).

A concepção de desenvolvimento se explicita a partir da repetição do verbo crescer, o qual, mesmo no pretérito imperfeito, produz o sentido de movimento, no interior do qual o narrador diz se misturar aos trabalhadores. Afirmação incongruente, visto que, mais à frente, ele mesmo demarcará suas diferenças para com os pescadores da vila. No entanto, nesse momento eufórico, tudo se expande pela cidade, e cabe aqui ressaltar o fato de que as cercas também, delimitando o território, regulamentando, na visão do narrador, aquilo que estava desgovernado, fazendo o trabalho do capital funcionar e os homens adquirirem suas propriedades. Nesse trabalho civilizatório, o próprio narrador ressalta que ele está dando força e sangue àquele lugarejo triste. É de sua força de trabalho que parece advir a alegria para o local, como se a civilização abrangesse o lugar e desfizesse a tristeza advinda da desorganização anterior. É de seu sangue que essa terra se faz, do mesmo modo como um progenitor, que lega seu próprio sangue a seus descendentes e que assim lhes dá vida, mas marcando-os com sua força, com sua pujança. É pela força do sangue que a sociedade reconhece o trabalho de um pai em um filho. A forma mais comum de se falar de um filho é que este possui o sangue do pai, é pelo fluido vital que se constitui a honra das famílias patriarcais, como o será, por exemplo, na ficção de Lúcio Cardoso, o sangue forte dos Meneses, em *Crônica da casa assassinada*. Mais adiante, o narrador afirma: "A vida tornou-se rápida, o progresso do lugarejo evidenciava-se da noite para o dia" (CARDOSO, 1974, p. 55).

No capítulo 8, o narrador volta a se referir à cidade e a seus habitantes para destacar a importância do rio. Não se trata

de qualquer rio, mas do rio São Francisco, que banha a cidade de Pirapora e será apontado historicamente como o rio da integração nacional. A ideia de se fazer do rio o ponto máximo da chegada da civilização e do progresso vai levar o narrador a pontuar questões bastante paradoxais, pois, ao mesmo tempo em que vê os habitantes como bárbaros, eleva-os à condição de habitantes de um paraíso na terra, fantasia comum entre os viajantes aportados no novo mundo em busca desse éden. O rio, força indomável, precisa ser domesticado também, assim como aqueles que se banham em suas águas, tirando delas seu sustento.

> A cidade precisava do rio.
> Ela era como uma flor crescida à margem, que tinha as raízes plantadas no fundo limoso do seu leito.
> Os homens desciam para pescar completamente nus.
> Nenhum pudor diante das mulheres, ou das crianças, que muitas vezes imitavam o exemplo e desciam para bater a roupa, apenas com os cabelos enrolados no alto da cabeça.
> Eram como os peixes e os animais, criaturas que não precisavam de outras vestes senão aquelas que Deus lhes dera (CARDOSO, 1974, p. 67).

Atente-se para o fato de que, ao mesmo tempo em que a cidade precisa do rio, seus moradores fazem um uso "errado" dele, pois o fazem como vieram ao mundo. A nudez é proibida na lógica patriarcal, pois é geradora da discórdia, muitas vezes, entre irmãos. É a partir da nudez que os sujeitos se mostram em sua inocência,

mas, ao mesmo tempo, depois da chegada dos aportes cristãos e burgueses a esse microcosmo, ela é banida para todo o sempre, responsabilizada pela perda irremediável da inocência. Herdeiro dos desbravadores europeus e de sua mentalidade, o narrador é paradoxalmente admirador do paraíso e de seu estado de beleza natural, mas não se conforma com a possibilidade de que os homens façam uso de seus corpos, conforme as leis paradisíacas. O mundo do trabalho entranhado no narrador pelo *logos* ocidental, por sua memória ativada pelas leis da civilização ocidental, o faz julgar os homens que encontra na região como seres inferiores, necessitados da lei e da religião. Ele os fará vestirem-se conforme as regras civilizacionais. O projeto civilizatório pensado pelo narrador para Pirapora serve ao capital da Companhia, e, mesmo que o narrador se penalize com as vidas das criaturas, consideradas por ele inferiores, concorda com os seus métodos e faz de tudo para impor sua vontade. Ele mesmo informa, depois de uma luta tremenda para que os moradores do lugar vestissem roupas, levados à base de chicote: "Mandei segurar os que pudessem. Depois desta nova surra o comércio das calças de riscado tornou-se mais ativo" (CARDOSO, 1974, p. 79). Assim, a civilização se faz, e os moradores do local são compelidos a consumir os bens produzidos pela empresa. O progresso chega, e aqueles que não se adaptam devem sair da cidade ou perecer. O mal está feito em nome da higiene e da saúde para o bem do capital.

Ainda o mesmo narrador vai afirmar que os habitantes não possuem nenhuma "[...] vergonha, nenhuma demonstração de cinismo. Simplesmente, como os animais vivem entre si, selvagens e

puros" (CARDOSO, 1974, p. 69). Essa pureza não é suportada pelo narrador, que necessita citar a lei de Deus para proibir os homens de andarem nus, mas, ao mesmo tempo, percebe-se maravilhado com essa pureza escandalosa apresentada por eles. Esse horror ante a nudez parece mover o sonho de todo sujeito civilizador, pois, enquanto esta o fascina, ela é causa de incômodo, pois pode despertar sua libido, levando ao desvio do caminho da produção. O trabalho e a nudez nunca puderam andar juntos, haja vista a falta de roupas desviando o trabalhador de seu caminho rumo ao progresso. Para o representante do patriarcado, nada pior do que o desvio para a natureza, pois faz com que a cidade não prospere e as casas não sejam construídas, bem como as roupas manufaturadas não sejam vendidas. Um importante dado histórico cabe aqui, pois o pai de Lúcio Cardoso vai a Pirapora para criar um entreposto para a Companhia Cedro Cachoeira, importante produtora de tecidos (CARELLI, 1988). Não deixa de ser interessante notar que o civilizador precisa vestir a todos esses sujeitos e que o discurso utilizado para justificar essa necessidade será o da religião, embora vigore o do capital. Patriarcado, religião e lucro sempre estiveram unidos na ordem do progresso e não seria diferente dessa vez. O narrador, com suas atitudes paternais, inscreve-se no lugar do discurso hegemônico para trazer a civilização aos pobres incultos caboclos e registrar seu nome na história do povoado, em prol do avanço lucrativo do patrão.

Mas o projeto civilizador enfrenta inimigos mais poderosos do que os moradores da região, como a maleita e a varíola, representantes das forças da natureza. Na primeira parte do

romance, o leitor se depara com um ataque de malária descrito de forma a representar as características da doença como se fosse um manual médico, conforme se pode notar a seguir:

> O olhar parado, não via coisa alguma. Os lábios apertados, contraídos, denunciavam a luta; uma onda amarela espalhava-se rapidamente pelas suas faces, enquanto um tremor sacudia o queixo negro de barba. Súbito tombou para frente e entregou-se, arquejando de febre, sacudido como se o atacasse o mal de São Guido.
> O tremor subia pela camisa aberta, via-se o corpo escuro, molhado de suor. [...] As mãos recurvas raspavam a terra negra. Os cabelos ralos, empastados. E aquele tremor que subia assim, inchando-lhe os olhos, desvairados e fixos. Quanto mais forte a febre ia se tornando, ouvimos o choque dos dentes, surgindo amarelos e firmes na boca entreaberta (CARDOSO, 1974, p. 9).

A maleita, obra da natureza, se oporá diretamente à civilização, representada pelo narrador. A descrição produzida nos moldes realistas de representação não deixa de lado nem os dentes amarelos, os quais rangem em choque, produzindo o efeito de real, buscando sempre colaborar para que o leitor entenda o que se passa ao comparar, por exemplo, o tremor com a doença de São Guido. A terra é negra como a lembrar a morbidez da situação. Ao abrir sua narrativa com essa descrição, o próprio narrador dá a medida de insegurança que irá dominar sua história. Ele mesmo afirma ao fim do parágrafo supracitado:

"Apalermados, olhávamos o homem que a maleita devorava. Isolados e indefesos, não sabíamos o que fazer" (CARDOSO, 1974, p. 10). Percebe-se o quanto o narrador se mostra atônito e perplexo diante do ataque. A maleita é descrita como devoradora de homens, o que intensifica sua força, com a qual o narrador terá que se haver.

Mais adiante na narrativa, depois de a cidade já se encontrar bastante desenvolvida, com construções como o armazém e as casas, com a chegada de mais pessoas, a melhoria do comércio e a parada de vapores no lugar, esse progresso será novamente ameaçado, dessa vez pela varíola. Se a personagem narradora vê, na força do rio, aquilo com o qual ela possa contar, é também dessa força que ela não consegue se livrar. Quando da epidemia de varíola, por exemplo, ela constrói um hospital improvisado, chamado lazareto. Realçando a dessemelhança entre ele, seu projeto civilizador e a natureza, através da importância dada à força do rio, o narrador comenta:

> Os gemidos mais fracos eram abafados pelo rumor da cachoeira, mais próxima ainda. Tudo aquilo se confundia numa orquestra diabólica, e o lazareto, como uma caixa rumorosa, deixava escapar as pragas e os gritos pelas fendas das palhas. Ainda uma vez odiei imensamente o rio, aquele rumor angustioso, aquela cachoeira bárbara. Era como um riso acompanhando a nossa dor (CARDOSO, 1974, p. 131-132).

Note-se como a força da cachoeira abafa os gritos, da mesma forma como o poder das águas é descrito como bárbaro, o que faz com que estas se assemelhem mais ainda com o povoado, com a terra e com os homens do local, em oposição ao narrador civilizado. A força da natureza e da varíola produz uma orquestra diabólica, o que vai contra toda a noção de progresso colocada a serviço de ideias civilizadoras e ligadas à religião católica.

Depois da varíola, a cidade passa a ser isolada por outras populações e nenhum barco parará na cidade. Caberá ao narrador, em uma atitude ousada e demonstrativa de sua perícia e astúcia, a resolução do problema. Ele vai até Januária, traz mantimentos e faz um vapor parar no lugar. Ele mesmo informa ao leitor sobre sua sensação paternal de ter "salvado" o povoado:

> Era a primeira vez que chorava na minha vida. Nem mesmo nos dias tormentosos da varíola, a minha emoção havia chegado a tal intensidade. Mas, vendo a alegria da gente miserável da terra, sentindo que eu conseguira salvar o povoado, uma alegria intensa, uma comoção sobre-humana vergava-me como eu nunca supusera capaz. Tinha pena daqueles crioulos magros e alquebrados, saltando doidamente diante de mim. Só quem soubera dos meses da varíola sentiria o mesmo (CARDOSO, 1974, p. 156).

Essa sensação de ter feito o certo é confrontada com a percepção do narrador sobre as pessoas dali, pois os homens negros, chamados por ele de crioulos miseráveis, dão saltos

de alegria, demonstrando mais uma vez sua má formação, infantilidade e sua vida instintiva muito próxima à natureza. Assim, o narrador civilizador pode se vangloriar, como todo pai, de ter salvado seus filhos pobres e incapazes de mais um dos males a que a natureza os submeteu. Essa alegria é a prova de que, mesmo com todo seu poder, o narrador é humano e chora, mas aqueles denominados crioulos continuam a ser descritos como seres que precisam ser liderados e organizados sob sua ótica, assim como a natureza deve ser mantida à distância do projeto civilizador.

A ESCRITA SOBRE O PATRIARCA

Na escrita sobre o patriarca, o sujeito mais se implica e, muitas vezes, diz muito mais de si do que gostaria. Pertence à fala do narrador a seguinte afirmação: "Certos momentos da vida guardam toda a pureza do primeiro instante, quando lembrados anos mais tarde" (CARDOSO, 1974, p. 26). Essa fala dada à personagem narradora pode muito bem ser identificada como a fala da voz autoral que se aproximaria de Lúcio Cardoso. As histórias ouvidas sobre seu pai, o autor as transfere para a literatura, transfigurando essas narrativas em verbo escrito. Lembrar uma memória que não é sua faz parte dessa autoficcionalização, na qual o autor se traduz ao estar repleto das vozes da tradição, as quais o precederam. Aliás, *Maleita* sofre desse "mal", o que não escapou aos críticos do livro, pois o texto é chamado de literatura regionalista e padece da inverossimilhança, pelo fato de o narrador, em primeira pessoa, muitas vezes se comportar como um narrador onisciente, retirado da imaginação do escritor, o qual deseja lembrar-se do primeiro instante com pureza.

O narrador apresenta suas memórias 40 anos depois dos acontecimentos. Isso produz um interessante efeito sobre o material narrado. Um narrador em primeira pessoa representa-se como consciente do que ele viu e viveu, mas o narrador desse romance ultrapassa as noções de verossimilhança e também narra o que ocorria no pensamento de determinadas personagens, como sua esposa, Elisa, ou seu antagonista, o chamado crioulo

João Randulfo. O que pode ser imputado como erro do jovem autor, em sua inexperiência, não deixa de ser um instigante jogo para o leitor, pois o autor, Lúcio Cardoso, ao reescrever seu pai, dota-o de uma vidência maior do que seria possível. Esse suposto erro pode ser lido como desejo inconsciente do eu-empírico escrevente que, por estar dentro da lei paterna, que move o Ocidente, representa a figura paterna real como digna de respeito e merecedora de figurar com poderes maiores do que na realidade o pai teria: ao (re)montar essa imagem paterna, confere a ele poderes de onisciência.

Muitas vezes, parece que a voz autoral está deixando seu pai, que, provavelmente, em serões familiares, contava essa história, relatar os fatos através de sua escrita: "Rememorando agora este fato, procuro, no mais fundo de meu espírito, tudo que possa elucidar essa estranha narrativa" (CARDOSO, 1974, p. 93). A ideia de que um narrador se faz narrador de memórias não é nova na literatura brasileira, mas é aqui utilizada por um escritor iniciante, Lúcio Cardoso, então com 22 anos, e, por isso mesmo, pela sua inexperiência, deixará passar algumas questões básicas da narrativa memorialística. Sua narrativa, já chamada de estranha pelo narrador, aponta para o que se poderia chamar de fragmentação do tempo, algo muito comum à narrativa de memórias, mas, ao mesmo tempo, cria e evidencia a própria estranheza de toda a literatura de seu autor. Desde então, o autor mineiro se especializa em criar atmosferas sombrias e personagens bizarras para seus textos. Esse estranhamento será adotado pelo narrador em vários momentos do romance, como se pode perceber no trecho a seguir:

> Depois deste período de minha vida, correram largos anos; mas nunca pude me esquecer daquelas faces, daqueles gestos, daqueles gritos. Como que os vejo sempre que me transporto para o passado e, ainda agora, o mesmo arrepio e o mesmo horror me dilaceram. O sofrimento era espantoso. Dentro daquele pequeno inferno, a dor era tão intensa, as queixas e os lamentos eram tão cruéis, que me obrigavam muitas vezes a refugiar-me junto à cacimba, procurando esquecer, perto à calma daquela água, o turbilhão que se revolvia dentro de mim (CARDOSO, 1974, p. 131).

A performance do narrador como de quem contasse a história muito tempo depois não se coaduna com o começo da narrativa marcado pela informação do cronotopo de "Agosto de 1893". Muitas vezes, percebe-se que ela é uma narrativa feita 40 anos depois do ocorrido, mas há um problema no modo de se fazer essa representação. Teria Lúcio Cardoso ouvido esse relato do próprio pai? Ao que parece, sim, e este é mais um dos narradores com quem o escritor deve ter travado contato, pois a narrativa oscila entre ter um narrador onisciente, distante no tempo, e, ao mesmo tempo, um narrador que vive tudo no presente.

Segundo Maria Helena Cardoso, o pai volta de Pirapora fracassado:

> Mais uma vez o nosso lar fracassara. Papai tinha voltado de Pirapora, mais velho, cansado e sem emprego, nada podia fazer para ajudar e nem tínhamos coragem de exigir qualquer cousa dele (CARDOSO, 1967, p. 132).

Essa convivência com um pai que parte triunfante para ser herói da família e volta fracassado e debilitado para casa, embora vivida mais de perto por Maria Helena Cardoso, deixou marcas em seu irmão, pois sua obsessão com as figuras paternas é patente. Os avatares criados em suas narrativas para seu pai não cessam de se dizer deslocados com relação à sua prole, como também não se reconhecem como sujeitos adequados ao lugar da família na qual estão inseridos. Assim, o pacto fantasmático vai funcionando na leitura dos textos de Lúcio Cardoso a partir dessa transfiguração, desse desvelamento de sujeitos inscritos sob o signo do fracasso. Tanto o pai de Lúcio Cardoso quanto o narrador de *Maleita* experimentam a sensação de fracasso como pais, pois, por contiguidade, é possível ver, na experiência de Joaquim, seu fracasso dentro da função paterna, a qual buscou construir em sua conquista e tentativa de civilizar Pirapora e seus habitantes, filhos rebeldes da natureza, que se recusam, com a ajuda dessa natureza, a se dobrar às leis patriarcais.

A ESCRITA E A ORFANDADE

Quando Lúcio Cardoso publica *Maleita*, seu pai ainda era vivo, mas o escritor resolve representá-lo para começar a ser escritor. A produção do livro inicia-se em 1932 até ser publicado em 1934, conforme Octavio de Faria, no *Boletim de Ariel*, pela editora de Augusto Frederico Schmidt, a Schmidt Editora. Sua primeira aventura de grande porte na literatura, embora com seu pai vivo, é empreendida por ele como um sujeito que se encontra em estado de orfandade. Ele não tem a figura paterna junto de si, mas a mantém na lembrança, na memória, a partir das informações que lhe passaram ou das histórias vividas pelos outros parentes junto a essa figura. Aos 22 anos, Lúcio Cardoso (re)produz seu pai como uma personagem forte, mas fracassada. Para Jacques Derrida, o estatuto da escritura se assemelha ao de um órfão, pois esta não possui um pai, apenas o *logos* que lhe foi dado.

> O estatuto deste órfão que assistência alguma pode amparar recobre aquele de um *grapheîn* que, não sendo filho de ninguém no momento mesmo em que vem a ser inscrito, mal permanece um filho e não *reconhece* mais suas origens: no sentido do direito e do dever. À diferença da escritura, o *logos* vivo é vivo por ter um pai vivo (enquanto o órfão está semimorto), um pai que se mantém *presente*, *de pé* junto a ele, atrás dele, nele, sustentando-o com sua retidão, assistindo-o pessoalmente e em seu nome próprio. O *logos* vivo reconhece sua dívida, vive desse reconhecimento e

> se interdita, acredita poder interditar-se o parricídio. Mas o interdito e o parricídio, como as relações da escritura e da fala, são estruturas surpreendentes o bastante para que tenhamos, mais adiante, que articular o texto de Platão entre um parricídio interdito e um parricídio declarado. Assassinato diferido do pai e reitor (DERRIDA, 1997, p. 23, grifos do autor).

Segundo Derrida, em sua diferenciação entre discurso e escritura, esta seria órfã, pois ela não possui um pai vivo, presente, para apoiá-la. É desse sentimento de orfandade ou dessa relação com a orfandade que ela parte para se fazer. Ela, mesmo que seu pai não esteja morto, comete parricídio, pois não há outro modo de se escrever, nem de dar continuidade ao texto. O autor não acompanharia seu texto, pois este se encaminharia sozinho, nesse ponto convocando a ideia de Roland Barthes de que a escritura seria uma voz, bem como a de Foucault, a qual reserva à figura do autor funções, indicando uma imagem mais abstrata, muito próxima à pura linguagem. Desse modo, ao retomar o pai, Lúcio Cardoso consuma o parricídio ao mesmo tempo em que revive a figura paterna. Nesse ato de reviver o pai através de sua ficção, este nunca é o mesmo que esteve em sua presença/ausência, mas algo construído para dar sentido a uma falta, a uma orfandade, a um desejo de suplência, o que não pode ser produzido de outro modo. Para esse pai, a quem não se pode olhar nos olhos, conforme afirma Georges Bataille (2007), cria-se um avatar fracassado em suas empresas para com isso compensar a ausência ou a figura perdida da vida real.

Para Marthe Robert, em *Romance das origens, origens do romance*, o autor de romances poderia ser comparado a uma criança que tem na escrita seu lugar de segurança. Segundo ela, para

> [...] a criatura frágil a quem o perigo ameaça de todos os lados, essa idealização não se dá sem grandes lucros; na verdade ela encontra ali justamente o que lhe falta no sentimento de sua existência precária, em primeiro lugar uma caução de segurança (protetores onipotentes são mais eficientes que pessoas por si só desarmadas), depois uma explicação honrosa de sua fraqueza (não há vergonha em se sentir enfermo perante a encarnação do absoluto), e mesmo um meio de inverter toda a situação, uma vez que ao divinizarmos os pais tornamo-nos nós próprios o filho-deus (ROBERT, 2007, p. 35).

Seguindo o raciocínio de Marthe Robert, embora o considerando um tanto quanto determinista, é possível perceber que os romancistas fariam de suas narrativas a projeção de seus romances familiares, ou seja, transformariam a neurose em um modo produtivo, ao narrarem, inventarem, transfigurarem suas biografias em arte literária. Assim, esse sentimento de orfandade resultaria em obras as mais diversas que variariam em torno de um único eixo. No caso de Lúcio Cardoso, representar seu pai em seu primeiro romance constrói a figura paterna, sempre ausente, como um modo de lidar com a sensação de falta ininterrupta que este deixa ao se embrenhar em outras searas, desconhecidas do filho.

Dessa forma, o filho porta-se como ilegítimo, como desconhecendo sua origem, ampliando seu sentimento de orfandade, com a sensação de ter sido abandonado, o que pode ser mais uma vez resumido nas afirmações de Marthe Robert, que, embora não tenha lido o romance de Lúcio Cardoso, parece ter as palavras perfeitas para descrever o modo de produção do autor:

> [...] [a criança] relega o pai a um reino de fantasia, a um além da família que tem o sentido de homenagem e mais ainda de exílio, para o papel por ela agora desempenhado na ordem corrente da vida, esse pai-rei e desconhecido, esse eterno ausente poderia igualmente com efeito não existir, ser um fantasma, um morto ao qual se pode decerto consagrar um culto, mas também alguém cujo lugar é vazio, sendo tentador substituí-lo (ROBERT, 2007, p. 40).

Então, pode-se dizer que, em toda sua obra, Lúcio Cardoso vai substituindo seu pai por figuras paternas incompletas, indecisas, fracassadas, o que pode lhe dar certa sensação de segurança, a qual, embora se sabendo precária, efêmera, ainda assim termina por constituir seu modo de produção.

Retornando ao romance, a maleita será, em sua onipresença na narrativa, a maior adversária do narrador. A natureza, que ele tanto quis domar, vai fazê-lo dobrar-se sobre seus joelhos, como ele mesmo diz, adiantando o desfecho da narrativa: "A terra devia pertencer ao vencedor. Muito mais tarde, eu iria conhecer por

mim essa verdade amarga" (CARDOSO, 1974, p. 62). A maleita se interpõe no caminho do narrador, assume ares de malogro dos planos do civilizador, que, impossibilitado de domar a natureza, sucumbe aos seus desígnios, o que apontaria para o sentimento de orfandade acometendo a própria narrativa. Sem um pai forte, capaz de levar a civilização adiante, o fracasso apontaria para a paternidade que desaparece. Aquele que se faz presente pela ausência, intocável ao filho, senão pela história inventada, mesmo que esta não resolva o desejo da completude.

O problema é que o próprio narrador sente-se sem lugar ao fim de seu "grande" trabalho. Depois de trazer para a cidade a igreja, o correio, os navios e a escola, o narrador sente-se, mesmo após atingir sua meta, segundo ele, "estrangeiro em minha própria terra" (CARDOSO, 1974, p. 183). Como se vê, seu sentimento de orfandade é grande, pois não aplacou sua vontade de ser pai, herói civilizador, mas que será tragado pelo mesmo mal que combatia, a maleita. Dessa maneira, Lúcio Cardoso, em sua primeira narrativa publicada, cria um sujeito desejoso de ser pai, de cumprir com sua função paterna para com aqueles que considera inferiores e incapazes; tenta civilizar o local ermo onde foi parar, mas, ao terminar sua obra, não se dá por satisfeito, sentindo-se estranho naquele lugar, desconfortável para com sua função. Se o fato de o narrador não se acostumar à sua função aponta para o sentimento de uma paternidade incompleta, também aponta para um filho órfão necessitado de (re)apresentar seu pai e sua função inconclusa. Então, pode-se afirmar que vida e obra se encarregam de organizar-se de modo a espelhar a luta travada

pelo sujeito consigo mesmo; ao representar esse pai infeliz com sua condição, o filho órfão representa-se em sua escrita, demonstrando sua incapacidade de compreender o pai, mas ao mesmo tempo criando-se como escritor que pode produzir sua própria criatura e fazer de si mesmo um criador, responsável pela criação do pai como herói falhado, tornando-se, por meio dessa produção, pai de seu próprio pai, um deus criador de heróis.

O PAI PERDIDO

Em *Dias perdidos*, publicado em 1943, Lúcio Cardoso apresenta a história de Sílvio, filho de Clara e Jaques, vivendo na cidade de Vila Velha. O romance é narrado em terceira pessoa e conta desde o começo de namoro entre Clara e Jaques até o nascimento do filho, Sílvio, quando Jaques vai embora, e Clara não consegue mais se recuperar do seu amor perdido. Quando Sílvio está na adolescência, o pai volta para casa, já doente e cansado, e será responsável pelo desconforto do filho com relação à figura paterna. Depois da morte do pai, Sílvio tenta ter uma vida tranquila, mas fracassa em seu casamento com Diana. O livro termina com Sílvio se dirigindo ao Rio de Janeiro para mudar de vida, pensando em tornar-se escritor.

Produzido pelo autor como um romance autobiográfico, *Dias perdidos* também é uma forma de escrever sobre a figura paterna e as relações difíceis entre pai e filho. Diferentemente de *Maleita*, no qual o avatar paterno aparecia na força da juventude, tentando domar a besta fera da falta de civilização, nesse romance, o pai aparece representado já em sua função ou pelo menos no que deveria ser sua função. Jaques, nome muito próximo do nome do progenitor do escritor, Joaquim, não é o pai do autor, mas um dos seus avatares, mais um fracassado na galeria dos homens fracos criados por Lúcio Cardoso. José Eduardo Marco Pessoa aponta a semelhança entre os dois:

> A *ausência* de Joaquim Lúcio Cardoso, traço marcante do pai na descrição feita por sua filha em seu livro de memórias, juntamente com seus sonhos e ambições sempre fracassados, unidos a uma necessidade vital de aventura e liberdade, são também as características principais da personagem Jaques de *Dias perdidos* (PESSOA, 1998, p. 47, grifos do autor).

No entanto, interessa-me o quanto Jaques é a encarnação do fracasso do pai em cumprir sua função. Primeiro, ele abandona o filho assim que este nasce e, depois, volta sofrendo em decorrência de um mal cardíaco, para morrer em casa. A Sílvio só resta o fato de conviver com a imagem de um pai fraco, debilitado, que contribui com suas falhas para a produção da identidade do protagonista, embora fique claro, na narrativa, que o exemplo paterno irá destruir qualquer possibilidade de o filho se firmar diante da vida. Mais uma vez, a escrita do pai demonstra seu poder de criar um escritor, atormentado pelos incômodos da criação que o obrigam a precipitar-se sobre um histórico familiar e procurar conceber um pai para si próprio.

Em *Dias perdidos*, o filho Sílvio entra em competição direta com seu pai, na luta pela atenção da mãe, Clara. Segundo José Eduardo Marco Pessoa, para

> [...] o filho, a presença do pai desconhecido produz uma solidariedade com a mãe, que se une a ele, em acordo tácito, contra a presença daquele *estranho* que, de uma hora para outra, invadiu a intimidade silenciosa daqueles seres fechados dentro de suas angústias (PESSOA, 1998, p. 47, grifo do autor).

Essa competição é clara no romance, de tal modo, que a personagem entra em muitas digressões sobre qual a melhor maneira de lidar com o sujeito estranho invasor de seu território. O estrangeiro, aquele que não pertence ao lugar de origem de quem o confronta, demarca a instituição da figura de Jaques. Se se levar em consideração o próprio nome da personagem, Jaques, denominação francesa, advinda do nome judaico Jacó, é fácil perceber sua condição de forasteiro, alienígena, em um mundo que até aquele momento se organizou perfeitamente sem a sua presença. Do mesmo modo é sua condição de forâneo à relação estabelecida entre Clara e Sílvio, nesse ponto da narrativa, que o coloca em posição de pugna. A disputa pelo amor de Clara, a mãe, será uma constante nos pensamentos de Sílvio, criando um triângulo amoroso, no qual o poder sobre o objeto feminino é mais importante.

José Eduardo Marco Pessoa faz uma comparação entre o pai de *Dias perdidos* e a personagem narradora em *Maleita*:

> [...] o pai como *fracassado heróico* em *Maleita* (1934), publicado quatro anos antes de sua morte, e o pai como *fracassado trágico* em *Dias perdidos* (1943), publicado cinco anos após o seu falecimento. As duas figuras paternas, a *heróica* e a *trágica* convivem em toda a obra do escritor, ressaltando-se, entretanto, que o ponto em comum que une as duas é o fracasso, e sempre as figuras paternas de Lúcio carregarão nos ombros, como uma maldição o sinal de perdedores, como uma marca de Caim nunca vencida (PESSOA, 1998, p. 52, grifos do autor).

Essa marca não é só do pai, o próprio escritor a carregará, na sua sensação de não ser lido, não ser reconhecido pelo seu trabalho, na sua sensação de orfandade constante, na sua posição de estranho na literatura brasileira, que passa a cultivar a partir dos anos 1950, conforme se pode ver em seu *Diário completo*. A tragédia do filho, Lúcio Cardoso, é sua sensação de não ter uma paternidade completa, daí os substitutos não serem da ordem da diplomacia, conforme Joël Dor afirma, mas de sujeitos fracassados sempre em relação com o feminino. Clara é a personagem mais marcante do romance, em sua passividade diante da vida, diante das decisões dos outros, revestida de sofrimento por não conseguir nunca alcançar seu desejo: ter o homem que ela ama a seu lado de forma integral. A metáfora para o pai na narrativa é a inconstância, a frustração, características do progenitor do próprio autor em suas viagens frequentes, que o obrigavam a se afastar da família.

O pai é um estranho para Sílvio já adolescente, que viverá um duelo com Jaques:

> A sensação de estranheza se avolumara, tornara-se angustiosa. Mudo, os olhos dilatados na sombra, ele se apoiara à parede e procurava inutilmente compreender o que se passava lá dentro. Quem dera àquele homem o direito de penetrar assim na sua casa, de se apossar de tudo, de se fechar até no próprio quarto de Clara? Era inútil ocultar, o que sentia era ciúme. Tinha a impressão de que fora roubado nalguma coisa. Seria assim em todas as casas, todos agiriam daquele modo? (CARDOSO, 1980, p. 144).

A pergunta de Sílvio é importante, pois, nesse instante, o sujeito coloca para si mesmo uma questão universal: o pai é sempre estranho em todas as casas? O trecho se inicia com uma sensação de estranheza que se avoluma. A personagem está sem fala, acompanhando com os olhos o que ocorre ao seu redor, sem compreender, numa posição taciturna, de espreita, acuada por essa presença maior do que ela, ameaçadora. O olhar de quem viu seu mundo ser invadido, penetrado por outro, a quem não reconhece como parte de si, como semelhante. Esse inimigo, saído de um passado desconhecido, contamina o protagonista, colaborando para que sua mínima segurança seja destruída. Seu ciúme, comum em uma determinada parte de sua vida, só é reconhecido tardiamente, não dando tempo de a personagem filtrar e assimilar sua relação conflituosa com seu pai. Desse modo, a figuração paterna como um intruso não se restabelecerá e nem será ultrapassada para que Sílvio consiga se fazer a si mesmo, separando-se de seu passado comum. O sentimento de usurpação é potente, gerando a grande impotência que parece acompanhar o protagonista até o fim da narrativa. Assim, a luta de Sílvio com esse intruso será constante, restando-lhe, inelutavelmente, produzir avatares da figura paterna, fazendo-os circular. A resposta à pergunta de Sílvio parece ser dada justamente pela quantidade de avatares produzidos no interior da dinâmica característica da narrativa, visto que Sílvio, ao sentir-se usurpado de seu lugar, repete a mesma ideia, a qual parece assombrar o autor empírico, assim como é possível observar nas diversas narrativas da literatura brasileira, citadas na introdução, nas quais as relações entre pais e filhos se dão sempre pelo viés do conflito.

Passado algum tempo, o leitor acompanhará o amadurecimento do protagonista, Sílvio parece se acostumar ao pai:

> Diante do pai, já não tinha necessidade de mergulhar naquela aflita hesitação, à procura de uma razão qualquer para os seus estranhos sentimentos. Já não ouvia a sua voz com um arrepio de temor e nem fugia ao seu olhar como se temesse alguma coisa. Ao contrário, encarava-o serenamente, olhos nos olhos, não como a um indiferente, mas como a um homem cujos segredos já nos foram revelados. Tudo se desvendara no momento em que descobrira o significado exato da sua presença naquela casa. O que quer que fizesse, os atos e as injustiças que cometesse, seria sempre e fatalmente o senhor (CARDOSO, 1980, p. 144-145).

É digno de nota que Sílvio já olhe nos olhos do pai, aquele a quem não se vê completamente, nem se pode mirar sob o risco de se ficar cego, conforme afirma Georges Bataille (2007). Essa simbologia é importante para que se perceba o quão estranho é esse pai, representado por Jaques, pois, embora ele seja o progenitor, não é reconhecido inteiramente como tal, a ponto de seu filho poder vê-lo mais de perto, mirá-lo nos olhos. Essa possibilidade de mirar nos olhos do pai indica que algo em Jaques já se perdeu, seu poder mágico dado por uma condição atávica não se sustenta. Ele é reconhecido como senhor da casa, mas por uma imposição da lei e não por uma condição afetiva. A função

paterna o posiciona como portador da lei, fazendo com que todos os seus atos, toda a execução da justiça, insira seu filho na ordem social para além do afeto. Mesmo com esse poder reconhecido, Jaques continuará como o estranho, estrangeiro, encarnando a alteridade que não se quer próxima:

> Mas o "estranho", continuava na outra ponta da mesa, indiferente aos sentimentos do filho. Desta vez ele sentia então um verdadeiro rancor, e apertava fortemente o talher nas mãos que tremiam. Assim as horas deslizavam tristes e pesadas. Às vezes, quando terminavam as refeições, o pai chamava-o, indagava coisas da sua vida, das suas aulas e amigos. Ele respondia contrafeito, por meio de monossílabos. Via então uma sombra de irritação descer aos olhos do pai, que o abandonava num brusco movimento de impaciência e dignidade ofendida. Imóvel, o coração palpitante, Sílvio esperava passar o rápido tumulto daquelas emoções. Via depois o pai afastar-se, trêmulo, curvo, no jardim que escaldava ao sol do meio dia. Sílvio observava que de longe ele parecia conversar sozinho. Ia sentar-se à sombra de um grande pé de acácias, as mãos apoiadas nos joelhos, olhos perdidos na distância. Nestes momentos Sílvio sentia seus sentimentos se converterem numa intensa piedade. Parecia tão velho, tão desprotegido! (CARDOSO, 1980, p. 144-145).

De acordo com esse trecho, Sílvio se acostuma sem se familiarizar, sempre desconfiando do sujeito que entrou definitivamente em sua casa e em sua vida sem lhe dar a chance, sem sequer lhe perguntar se ele queria isso. O pai, de certo modo, reduz-se a uma figura de poder, marcada por uma irritação em ver suas ordens não acatadas, pois ele não sabe, por sua vez, o que fazer para participar da vida do filho. As perguntas são triviais, banais e sem verdadeiro interesse, parece perceber o protagonista. O contraponto é dado pelas perguntas do pai, opostas à mudez do filho, assim como eles se sentam em lados opostos da mesa. Sílvio espera suas emoções se acalmarem, pois percebe que ainda fará do pai alguém próximo. A ocupação é do lugar de poder e não de afeto. Concomitantemente a essa sensação, o filho percebe também o quanto o pai envelheceu. A perda da energia paterna é símbolo do quanto a potência do filho está diferente. O velho e o novo entram em combate para que o velho desapareça e dê autonomia ao novo. Mas esse pai estranho não se curva diante do desejo do filho, restando a este a ficção como modo de operacionalizar sua dor, pulverizar sua falta, suprir sua carência.

Para Andréa Vilela, em seu trabalho intitulado *Lúcio Cardoso*: o traçado de uma vida, o pai de Lúcio Cardoso é um estrangeiro:

> Esse pai que volta, espécie de pai pródigo, um avesso da *Parábola do filho pródigo*, é o pai da maturidade de Lúcio. Sua repetição peregrina, em sua obra pode estar também, como já vimos, na figura do estrangeiro.

> Esse ser cuja presença denuncia a existência de um mundo que extrapola os limites da rotina de uma comunidade. A casa, a família, a cidade, comunidades que vivem acostumadas às pequenas mentiras que permitem aos seus membros suportar a prisão do cotidiano, acomodar-se numa espécie de pacto de convivência, encenação do dia-a-dia. Essa figura sedutora cujo olhar nunca pode ser completamente capturado, uma vez que já carrega a marca de outra paisagem que não nos pertence, cuja presença reveladora faz emergir os segredos escondidos, a fragilidade, a falta; é personagem que passeia pela obra de Lúcio Cardoso como se transitasse de uma história a outra, mudando de nome, mas mantendo sua essência (VILELA, 2007, p. 57, grifo da autora).

O pai, nas narrativas de Lúcio Cardoso, é sempre estrangeiro, aquele que não pertence ao lugar destinado, e, quando reaparece, não cumpre com a função que se espera dele, ou aquela função demarcada pela cultura. Para Lúcio Cardoso, resta apenas essa metáfora, a tentativa de suprir o que lhe falta. No reconhecimento por parte de Sílvio de como o pai está frágil também se engendra o modo como operar para a produção do parricídio. Escrever sobre o pai, colocá-lo no papel de estrangeiro, um sujeito cuja ação é se imiscuir em um mundo ordenado, deslocando as coisas de seus lugares de costume, monopolizando as atenções da mãe, mas também fazê-lo definhar em frente ao filho, é proceder conforme um órfão que fabrica seu pai para matá-lo em praça pública agonizantemente.

O ESTRANHO PAI

Em *Dias perdidos*, a ideia de orfandade se espraia pelas páginas de modo a representar o desejo de paternidade incompleto que o próprio Sílvio traz consigo. Seu pai não será presente, sua mãe não lhe tem afeto, culpando-o pelo desaparecimento do marido, e ele, Sílvio, não terá filhos, o que acentua a sensação de orfandade, de incompletude. A narrativa lenta é capaz de sugerir a pequenez da fictícia cidade de Vila Velha e, ao mesmo tempo, a ideia de que tudo anda muito devagar nesse município, convergindo para um estado de coisas moroso, repleto de ações mesquinhas, de personagens amesquinhadas pela vida, que definham aos poucos. Sílvio, em criança, vai descobrindo ou querendo saber quem era seu pai:

> Foi naquela noite a primeira vez que Sílvio perguntou pelo pai. De ordinário Clara nunca tocava neste assunto, nem ele manifestara jamais a menor curiosidade a esse respeito. Como o pequeno falasse sobre a carta, não soube o que responder, inventou uma desculpa qualquer, disse afinal que o pai estava viajando. Sílvio tinha um caderno aberto sobre os joelhos e a fitava como se fosse a primeira vez que tivesse consciência da sua presença, do que ela realmente significava para ele. Clara sentiu nitidamente a pergunta pairando entre ambos, procurou sorrir, contou um caso sem importância, pediu notícias de Camilo. E tudo aquilo era tão anormal que só fez aumentar a curiosidade e o mal-estar do menino (CARDOSO, 1980, p. 74).

Esse mal-estar de que fala o narrador está presente na vida de Sílvio, que nem sempre sabe onde está seu pai, e sua busca não tem fim, pois até mesmo quando o encontra, ele está muito distante da figura criada pelo próprio sujeito, conforme se poderá perceber quando do encontro de Sílvio com Jaques. Desse modo, imaginação e realidade se confrontarão e não haverá possibilidade de acerto entre as duas. Note-se que a mãe pouco toca no assunto, e, quando o menino manifesta seu interesse, tudo parece ser um tremendo equívoco, tornando-se algo fora do comum. A imaginação do órfão já gerara há muito uma imagem impossível de ser preenchida. A curiosidade do menino vem acompanhada da sensação de estar fora de lugar, envolta numa bruma misteriosa, embora produza a imagem de um pai viajante, sempre em deslocamento como a sinalizar a errância como lugar da paternidade. Esse pai errante é uma imagem de difícil significação para o órfão, pois o que a cultura fornece ao sujeito é a necessidade de uma figura cujas raízes estejam fincadas em um solo comum. O nômade, o errante, o viajante não parecem se coadunar com um símbolo de paternidade, tornando-se uma imagem de difícil acesso ao sujeito.

Sílvio "não percebia senão desejo de intervenção, curiosidade e malevolência" (CARDOSO, 1980, p. 146) por parte de seu pai. Para o protagonista, o outro, o ser estranho é sempre marcado pelos sintagmas da intrusão e da maldade, e mesmo que haja a curiosidade, por parte do pai, esta é da ordem da negatividade e do poder, ante o qual o filho deve se calar e ao qual deve obedecer. Do mesmo modo, o protagonista continua sua construção da imagem do homem a quem ele deve reconhecer como seu pai: "Não há nada em mim que o interesse", pensava ele, "senão o que é deficiência gerada pela minha educação"

(CARDOSO, 1980, p. 146). A sensação do órfão é de que a alteridade não o reconhece como a um igual, como semelhante, depreendendo que o pai só o enxerga como menor, como criatura sem interesse; da mesma maneira, Sílvio acredita ser inferior devido ao fato de não ter sido educado por seu progenitor, mas pela mãe, vista, a partir da misoginia culturalmente naturalizada, como ínfima, insignificante. Não há como não se lembrar da narrativa de Maria Helena Cardoso sobre como seu pai tratava o menino Lúcio, conforme já demonstrado anteriormente. A atitude do pai e a interpretação que Sílvio faz de si e de sua situação só intensificam o sentimento de orfandade; a promessa jamais será cumprida, pois o filho órfão não cumprirá a vontade do pai, assim como ele não pode nunca saber com certeza o que este espera dele. A geração dessa incomunicabilidade entre os dois, pai e filho, constitui a força motriz da inação do protagonista, da sua impotência e da sua falha como futuro adulto. Assim, parece que o fato de Sílvio se tornar escritor no futuro, ou pelo menos sair de sua cidade em direção ao Rio de Janeiro para um devir escritor, indica que essa mutação se dará ao (re)inventar o pai, pois o sentimento para com este é de falha, de fracasso, de promessa não cumprida, de algo abortado. Assim, o protagonista poderá se sentir seu próprio pai, também seu criador, o autor. É importante salientar que, no caso de Sílvio, essa mudança é uma possibilidade que não será concretizada na narrativa, mas que, no caso de Lúcio Cardoso, organizou-se desse modo. Essa espiral de simulacros e espelhamentos de um filho reproduzindo seu pai se faz em um torvelinho circulante, em sua errância, como a metáfora da paternidade que se produz via escrita.

Jaques, pai biológico de Sílvio, é a representação da figura paterna aparentemente em sua força máxima, pois, na primeira parte do romance, ele é descrito pelo narrador a partir do ponto de vista de sua mulher, Clara, como um homem de "sentimentos fortes e rápidos", daqueles que fascinam e exigem dos outros total submissão. Dessa forma, ele aparenta ser um homem ideal aos olhos da mulher:

> Aquele homem era mais forte do que ela e acabaria por submetê-la. Mais do que isto, porém, sentia-se advertida, pela sua poderosa intuição feminina, de que se achava diante de um desses raros seres a quem a vida concede uma espécie de título nobiliárquico, criando em torno deles essa aura de mistério e inquietação, de paixão e perfume — seres que são como luzes repentinas que se acendem e desaparecem depois, deixando após si o silêncio e as trevas (CARDOSO, 1980, p. 11).

A força e o tamanho da personagem estão aqui apresentados pelo ponto de vista de Clara, mulher criada para ser submissa ao marido e que, totalmente apaixonada por este, dota-o de uma aragem misteriosa de paixão, odores agradáveis e nobreza. No entanto, ao mesmo tempo que a figura é dotada dessa aura misteriosa, com toda a sua força, ela é apresentada nas duas últimas linhas do parágrafo como um cometa, imagem que seria depois utilizada por Lúcio Cardoso em seu romance inacabado *O viajante*. Cometa era um dos nomes pelos quais se denominava o caixeiro-viajante, personagem também errante, que sai pelas cidades a despejar seu charme tanto físico quanto

aurático, seduzindo as mulheres e os compradores de suas mercadorias. O nome cometa caía bem aos caixeiros, pois estes, assim como os corpos celestes decadentes, deixavam atrás de si um rastro de destruição, pois eles tinham a fama de seduzir as moças inocentes e depois deixá-las desamparadas, bem como de destruir as famílias honestas do sertão e do interior do país; mas também os cometas são aqueles astros a quem se faz pedidos às vezes atendidos, como satisfação afetivo-sexual, por exemplo. Jaques trará o mistério, mas deixará atrás de si silêncio e trevas. O pai de Lúcio Cardoso também ia e vinha de suas viagens e não colaborava para a sensação de estabilidade da família, como se pode perceber na biografia de Maria Helena Cardoso. Apesar de apresentar personalidade marcante comum à figura da autoridade paterna, Jaques possuía um espírito aventureiro que o impedia de realizar sua função familiar, pois se sentia preso ao casamento, o que trazia a ele infelicidade e nostalgia. Assim, movido pelo sentimento de busca por liberdade, o futuro patriarca abandona a mulher e o filho, passando a ser meramente uma sombra, um resquício na memória de Clara e no imaginário de Sílvio. A primeira representação paterna que Jaques traz para Sílvio é, então, a de pai ausente, um ser imaginário, idealizado, haja vista este crescer criado pela mãe e pela "tia", sem um referencial de autoridade masculina.

O pai, geralmente, na cultura patriarcal judaico-cristã, é o principal exemplo de autoridade que o filho recebe na educação em família, serve como referência para o filho se espelhar, a fim de adquirir seu espaço na casa e na sociedade, seja em questões de poder, seja no que tange à autoafirmação social. Mesmo

ausente, o pai ainda é um regulador, um interditor, e é essa interdição que introduz o sujeito na cultura. Assim, a ausência da figura paterna gera na personagem Sílvio suas características mais salientes como ser franzino, passivo, incapaz de se ajustar à sociedade. Cabe ao pai o dever de impor a seus descendentes as proibições que demarcarão o lugar destes na sociedade, uma vez que estas funcionam como limitações à realização do desejo. O filho, por sua vez, aceita tal castração por forças internas, como a afetividade, sendo formado a partir da introjeção da ideia de que violar a proibição consiste em um perigo social.

No caso de Sílvio, a ausência de Jaques implica a falta de proibições e de repressão dos instintos, fazendo com que a personagem oscile diante da vida e cresça sem saber ao certo como se adequar ao seu meio social:

> Crescia a olhos vistos, mas apesar de tudo era um menino pálido e nervoso. A menor emoção deixava nele longos traços de sua passagem. Assustava-se à toa, exaltava-se por qualquer insignificância, não raro tombava em largos e inexplicáveis períodos de melancolia (CARDOSO, 1980, p. 42).

Sílvio cresce, então, marcado por angústia e insegurança advindas da falta que Jaques faz, sendo quase sempre acometido por uma saudade inexplicável, que o torna cada vez mais fragilizado e sem viço. A melancolia[2] toma conta da personagem

2 Cf. trabalho de Jair Ramos Braga Filho, *A melancolia narrada*: *Dias perdidos* de Lúcio Cardoso. Dissertação de mestrado, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2008, 137 f., na qual a melancolia é colocada como um conceito para operacionalizar a análise do romance.

de modo completo. Onde se esperaria vicejar a força e a presença do pai em seu vigor masculino, medram a fraqueza, a incapacidade de gerenciar sua própria vida. O estado melancólico de Sílvio o opõe diretamente ao estado aurático de seu pai apresentado no começo da narrativa. Mais uma vez, toma-se aqui a metáfora paterna como o sol, luminoso e ofuscador da vontade e do desejo do filho.

Não há como não comparar as duas personagens, pois elas ocupam lugares diametralmente opostos, seja na luta pelo amor ou pela atenção de uma única mulher, Clara, seja na luta pelo mesmo território, a casa. Além disso, a luta entre elas demonstra uma dicotomia dentro do território espacial no qual se interpõem: de um lado, aquela que representa a força masculina, Jaques, o errante, o sedutor, e, do outro, uma alteridade inferiorizada, Sílvio, fraco, franzino, melancólico, inativo, sem assertividade. Nesse sentido, Jaques representaria a força dita masculina, enquanto Sílvio, ao se apresentar franzino, pouco dotado de força, indeciso, encarnaria características configuradas em nossa cultura como pertencentes ao feminino. No entanto, é preciso ressaltar que, embora haja o embate dicotômico, ainda assim Jaques, quando chega a casa, logo será reconhecido como alguém que já perdeu a aura de uma masculinidade sedutora e poderosa, pois volta doente, pouco viril, passando a depender dos cuidados de Clara. Isso torna a equação criada por Lúcio Cardoso mais complexa do que um mero golpe de vista, assemelhando-se à própria situação de seu pai quando volta também doente para a casa de sua mãe, conforme a narrativa de Maria Helena Cardoso (1967) e a biografia escrita por Mario Carelli (1988) nos permitem verificar.

A melancolia, signo de inação, mas de trabalho intelectual, não de força física, mas de aparente passividade diante da realidade, da incapacidade de amar, segundo Freud (2013), mas ao mesmo tempo valorizada pelo artista em sua produção, seria a fonte do trabalho dos escritores e gênios, de acordo com uma grande tradição ocidental.[3] No imaginário do século XVIII, só os melancólicos se tornariam escritores, por exemplo, conforme se pode perceber nas produções dos poetas românticos ou decadentistas do fim do século XIX. Sílvio pretende se tornar escritor; a geração de Lúcio Cardoso, que assiste a duas guerras e sofre delas os efeitos, se encontrava em uma encruzilhada da qual não se podia sair ileso, daí, por exemplo, no caso dele e seus colegas católicos, como Octávio de Faria e Cornélio Penna, a sensação que carregavam de cisão entre a violência do mundo, os apelos da carne e a fé católica. Esses conflitos serão também vividos pelas personagens desses escritores, como pode ser visto nos romances que compõem a *Tragédia burguesa*, de Octávio de Faria (1937-1977), e em *Fronteira*, de Cornélio Penna (1935). Essa mesma melancolia impede Sílvio de ter sua força confirmada, sua insegurança é duplicada por não conhecer a força masculina presente na figura paterna ou conhecê-la apenas em forma de aura, algo não concretizado quando da reaparição do pai em sua casa.

Isso é facilmente percebido quando Sílvio se vê diante do seu primeiro desafio social, o ingresso na escola:

---

3 Ver, a esse respeito: FREUD, Sigmund. *Luto e melancolia*. Trad. Marilene Carone. São Paulo: Cosac e Naify, 2013.

> Quanto às emoções, era impossível precisá-las. Jamais poderia dizer exatamente o que sentia. Só essa angústia frente ao desconhecido, o coração batendo em pancadas rápidas, essa nostalgia que ainda não sabe explicar por que e nem qual a sua origem. Só esse sentimento de alguma coisa grave, prestes a se passar, em que já começariam a entrar em jogo suas forças de ser humano, livre nas suas conquistas e nos seus deveres. Mas tudo isto ainda não passa de um mal-estar quase físico, um aperto na garganta, uma vontade de chorar, ou talvez, quem sabe, apenas terror de se achar sozinho pela primeira vez (CARDOSO, 1980, p. 61).

A sociedade patriarcal prescreve que o pai seja o protetor de seus filhos, zelando por eles e por sua formação. Para Sílvio, essa falta de proteção pode ser o principal motivo de sua fragilidade, pois, devido à ausência paterna, ele cresce sem saber como lidar com suas emoções e com o mundo, tornando-se, assim, um indivíduo castrado, inibido, sem autonomia até sua vida adulta. A angústia de Sílvio é geracional, não apenas por falta de pai, mas ligada ao sentimento de inadaptação dos sujeitos, os quais se veem forçados a dar conta de um mundo em decadência, em que há uma troca de valores para os quais não se tem mais lugar. O homem perdendo sua força e vigor, saindo do mundo do trabalho com a terra para um mundo em que a tarefa intelectual ou o labor com as máquinas são considerados mais importantes, em que o vigor do braço masculino não é a principal força motora do mundo. Esse crepúsculo do macho faz

com que essa geração comece a criar impossibilidades de saída do impasse que se coloca ao homem. Mais uma vez, a melancolia e a angústia se instalam de modo irreversível nesse sujeito. Note-se que Sílvio tem a nostalgia do que não sabe nem descrever nem reconhecer. Suas emoções, diante do mundo da escola, são estranhas; o narrador fala em angústia, nostalgia, e a sensação de mal-estar que sempre o acompanha também está presente, assim como o nó na garganta, a vontade de chorar e o terror. Todas essas sensações e sentimentos levam o sujeito à inoperância, à impotência, à paralisia. Sílvio, nesse momento, será o homem paralisado diante do futuro, e o futuro é o abrir seu mundo da casa, do aconchego do lar, do útero materno para um mundo da humanidade, das relações sociais, que impõem ao sujeito compartilhar seus anseios com outros semelhantes. No caso de Sílvio, tudo lhe é estranho, estrangeiro, ele sente-se sozinho e inadequado. Suas relações serão, daí em diante, quase sempre de submissão para com colegas mais fortes do que ele ou mais ativos, menos melancólicos, mais masculinos.

A Sílvio só resta conviver com a imagem de um pai fraco, que em nada contribui para a produção de si mesmo. Ao rejeitar o filho, Jaques abriu mão de sua função paterna, e o pequeno Sílvio, ao crescer longe do pai, teve que se inventar a si mesmo. O pai, que volta como um estranho, com "seu aspecto doentio e arruinado" (CARDOSO, 1980, p. 133), será (re)conhecido pelo filho de um modo muito simples na narrativa. A mãe instrui o filho sobre aquele estranho, ao informar-lhe, de modo direto, em frente a Jaques: "— É seu pai, Sílvio" (CARDOSO, 1980, p. 135). O modo de (re)conhecimento é simples, pois não há rodeios, ao

longo da narrativa, para se construir a cena; ela é direta, realista, dando mostras de um cotidiano falsamente sem muitos dramas. No entanto, é no interior da personagem, o que o realismo não pode captar, que o narrador irá fixar seu foco. Nesse mundo interior de lava quente das paixões, o drama se realizará.

É a fala da mãe que institui a paternidade, uma concepção que foge aos padrões da cultura, pois, para esta, dentro das relações sociais, o pai é instaurado por suas próprias ações e atitudes. O fato de a mãe apresentar o pai ao filho remete ao quanto este é uma impostura para o adolescente. Não tendo convivido com o pai, não o pode conhecer senão pela fala da mãe, pelo discurso daquela que, até aquele momento, cumpria mal a função paterna. Desse modo, o arquivo do adolescente não possui muitas memórias com as quais (re)conhecer o pai ou saber de sua lei, e este é visto, então, como um impostor, um usurpador do espaço até então conhecido pelo garoto.

O reaparecimento de Jaques na vida de Sílvio o faz reconstruir a imprecisa imagem que possui do pai. Se, antes, Jaques era uma imagem idealizada, ou algo nebuloso, que Sílvio desconhecia e de que, inconscientemente, sentia falta, agora ele era corpo, matéria, um ser estranho, alheio ao ambiente, cuja presença era incômoda e repugnante:

> Ainda não conseguira dominar o sentimento de estranheza que lhe causara o aparecimento daquele homem. Ainda não pudera dominar o choque que fora para ele o aparecimento desse pai de que quase nunca ouvira falar. Em vão tentara

> aproximá-lo das imagens de Clara e de Áurea, em vão se esforçara para misturá-lo à matéria banal dos seus dias. A tudo isso a figura daquele estranho permanecera imune, tocado de não sabia que misteriosa hostilidade (CARDOSO, 1980, p. 141).

Joël Dor (1991), em seu livro *O pai e sua função em psicanálise*, diferencia o pai simbólico do pai real, sendo este relacionado à consanguinidade e aquele à representação paterna. Jaques, pai real de Sílvio, agora se vê obrigado a revestir-se de poder e tornar-se simbólico. É nesse momento que Sílvio trava com ele disputas por liberdade, autonomia e posse — principalmente no que diz respeito à Clara, o que permite uma aproximação de Jaques ao pai rival. O sentimento de estranheza para com o outro, essa alteridade que insiste em ressurgir do nada, de um passado longínquo, de uma memória já quase esquecida, em seu combate pela vida, é o que desponta de sua leitura sobre seu progenitor. O pai mal era um discurso, figura "maldita", sobre quem pouco se falava, nunca revelado por inteiro, sobre o qual não se pudera ter controle e que aparece de repente. O exercício do adolescente é tentar aproximá-lo das figuras que tem como referência, mas a imagem não se encaixa no esquadro. Jaques não se parece nem com Clara nem com Áurea, obviamente, visto se tratar de um ser do gênero/sexo masculino. Como Lúcio Cardoso, Sílvio terá dificuldades em reconhecer nesse estranho sua referência. Quando a ausência se fez presente, não há como preencher esse vazio com algo concreto; o imaginário já teceu a maldição ideal. O ideal de pai, mesmo esgarçado, não se encaixa, em nenhum

momento, ao sujeito real que lhe aparece, o que faz com que o pai seja falhado, incompleto, estranho e impossível de se reconhecer, daí a sensação de Sílvio de haver um mal-entendido, conforme se pode notar no trecho a seguir:

> Sílvio sentiu como a sua presença pesava e no fundo se orgulhava disso. Com o decorrer da conversa, verificou ainda que parecia haver uma dissenção profunda entre Clara e o pai. Decerto não era nada visível, apenas como se corresse, sob o concerto abafado daquelas vozes, a nota grave e dolorosa de um irremediável mal-entendido. "Ela já o perdoou, mas não pode esquecer", disse ele consigo mesmo. "O que quer que seja, estarei sempre ao lado de minha mãe." Aquele era um estranho, e Sílvio sentia com rara intuição que ele assim permaneceria para todo o sempre. Faltava-lhe qualquer coisa essencial para violentar a intimidade (CARDOSO, 1980, p. 142).

O pai, o outro de Sílvio, se apresenta ao filho como portador das proibições, como aquele que faz restrições ao desejo, impondo-se sobre ele e exigindo respeito, castrando seu descendente, impondo limites, sanções, e impedindo o filho de ter livre acesso à mãe. Desse modo, cria-se "a nota grave e dolorosa de um irremediável mal-entendido". Aquilo que não tem remédio, que está ou parece para sempre perdido, aquilo que jamais poderá ser compreendido porque independe do próprio sujeito. O usurpador do trono não é um qualquer, mas o dono, o senhor da casa. Essa aceitação causa todo o mal-estar que, se antes era causado pela dificuldade de se organizar na vida, depois passa a ser por conflito

com o pai. Assim, o filho cria a ideia de que o pai é o senhor da casa, e isso só é possível pela representação de proprietário da mãe, função concedida a este pelo matrimônio. Mesmo acreditando que falta a Jaques algo essencial, o pai falhado, inacabado, é ainda assim a imagem da força e do poder paterno que este possui. A metáfora da violação da intimidade, na qual a personagem parece acreditar, demonstra o poder da paternidade. Não é um ato de afeto positivo, mas de violação, aquilo que é da ordem da violência, ato de impostura, autoritário, arbitrário para com os sujeitos subalternos ao desejo paterno. Sílvio só consegue ver a imagem de poder em Jaques quando o associa ao seu papel de marido de Clara:

> E pela primeira vez, diante daquela porta fechada, teve a intuição dessa aliança criada pelo matrimônio contra o mundo. Para além daquele limite marcado pelo traço de luz, sentiu que havia uma felicidade, um terreno autônomo, fechado, indevassável para seu pobre coração sem amor. Esses dois seres, unidos por um laço sobrenatural, possuíam uma noção de mútua propriedade que destruía a lembrança de todas as misérias cometidas, de todas as injúrias e traições, que os transformava num só corpo hostil ao que não lhes pertencesse — até mesmo aos próprios filhos (CARDOSO, 1980, p. 144).

Na narrativa, mais uma vez se encena a proibição que o pai gera na casa. A porta do quarto fechada anuncia as novas regras postas pela primeira vez. Nesse sentido, o mundo de Sílvio passa a ser limitado, e toda a semântica do trecho citado se encaminha justamente para o fechamento da questão: a porta é fechada, há

um limite posto, há algo indevassável para ele. O casal passa a ser aquilo que lhe é estranho, um só corpo hostil para o filho, visto que, aparentemente, são indissociáveis, remetendo a uma relação amorosa que apenas deve ter existido antes do nascimento de Sílvio. Com o retorno de Jaques, Sílvio passa a ver a mãe como um objeto de posse do pai, pois este, ao dormir com Clara em um quarto fechado, afasta o rapaz da mãe e impõe-se como castrador dos desejos do filho, despertando em Sílvio sentimentos de rancor e ciúme que o obrigam a encarar o pai, anteriormente ausente, como uma realidade a ser duramente enfrentada. Sentimentos ambíguos são experimentados por Sílvio, como amor à mãe e ódio ao pai, não por ser Jaques uma representação de autoridade máxima, mas por ser ele uma pessoa que desvia a atenção de Clara. O pai sempre está em busca da autoridade, porém nem sempre ele é revestido de poder, podendo muito bem ser uma figura fragilizada. É assim que Jaques reaparece na vida de Sílvio, como uma personagem que tenta revestir-se da virilidade do pai simbólico:

> Dessa vez foi a ocasião de Sílvio examiná-lo. Tinha os cabelos brancos, as faces enrugadas e o corpo curvo, mas apesar de tudo desprendia-se dele uma estranha simpatia. Vestia-se pobremente, parecia ter passado grandes provações. E de repente, pela primeira vez na sua vida, ele teve consciência de que alguma coisa de grave devia se ter passado naquela casa há muitos anos. Essa idéia perturbou-o, tentou analisar melhor o pai, como se procurasse na sua face vestígios desse drama (CARDOSO, 1980, p. 141).

O pai está velho, o que se mostra nos cabelos brancos, na face enrugada, no corpo curvado, e, embora apresente simpatia, esta é estranha, reiterando seu lugar de estrangeiro a essa casa. O regresso de Jaques representa, portanto, uma tentativa fracassada de paternidade, pois ele não consegue revestir-se do poder de pai simbólico e ainda não aceita que as razões para seus infortúnios estejam em si mesmo, o que o faz acusar a todos os mais próximos de uma conspiração. É nesse momento que Sílvio e Clara ficam mais unidos, tornando-se cúmplices naquela batalha por espaço e poder. Jaques, porém, retorna doente, já no fim da vida, para morrer junto à família, o que reforça sua imagem de fracasso e faz com que Sílvio seja tomado pelo sentimento de rancor mesclado ao de culpa. Tal culpa, juntamente à ideia de morte trazida pela doença, apaga a hostilidade de Sílvio, fazendo-o repensar a importância paterna.

A aproximação da morte do pai desperta em Sílvio os ideais que o luto freudiano assinala (FREUD, 2013). Para Freud, o indivíduo precisa viver o luto para que possa absolver-se da responsabilidade do crime cometido contra o pai primevo, ocorrendo a todos os neuróticos sensação semelhante, especificamente no caso de Sílvio, o qual se comporta com muita desconfiança da figura paterna. Desse modo, a hostilidade inconsciente causada pela ambivalência emocional é apagada pela morte, fazendo com que o indivíduo tenda a estereotipar o morto ou o moribundo, no caso de Jaques, apagando-se o passado e vendo-o como uma criatura à qual se deve atribuir bons sentimentos e sentidos, fazendo com que Sílvio construa agora uma nova imagem do pai. Isso fica claro quando Jaques tem sua doença agravada irremediavelmente:

Agora que se aproximava o momento em que aquele homem esvaziaria a casa da sua presença, ele sentia formar-se um estranho vácuo, como se alguém muito caro, uma presença familiar e antiga, desertasse subitamente do seu habitual lugar. A si mesmo ele indagava qual o motivo que tinha dado ao pai aquela inesperada importância, reintegrando-o numa estima que, afinal, nada fizera para conquistar. Só o seu sofrimento, só a agonia dos últimos dias, só essa argamassa de emoções conjuntas havia unido suas vidas – frágeis laços, diminutas razões, mas suficientemente fortes para sustentarem toda a engrenagem dessa existência feita de lágrimas e privações comuns. Até aquele minuto, o que faltara ao pai fora justamente alguma coisa que o tornasse mais humano aos olhos do filho, uma vida, não um repositório de fatos inexpressivos, memórias e suposições sem fundamento. Até aquele instante ele não tinha senão uma figura vazia, um ser apenas dotado de nome e atributos, sem nenhuma projeção nessa tela secreta onde as criaturas adquirem realidade de nossa consciência. Esta, Jaques havia obtido pelo seu profundo sofrimento destes últimos tempos, deixando Sílvio perceber traços inéditos, avivados pela proximidade da morte, sentimentos tornados mais puros, emoções mais nítidas, caráter mais sólido. Pois a morte é como a luz que brilha intensamente no fim de um caminho e, à medida que dela nos aproximamos, tudo o

> que de falso e de acessório a vida acumula sobre nós desvenda-se, tomba no caminho, deixando apenas defeitos e marcas oriundas do berço, estigmas da mão de Deus (CARDOSO, 1980, p. 229-230).

O narrador sente-se na obrigação de nos dar suas explicações sobre o que seria a morte. No entanto, a morte de Jaques se apresenta como aquela que, de certo modo, fecharia um ciclo na vida de seu filho. A casa se esvaziaria de sua presença, mas há um apelo do narrador ao lugar atávico da presença paterna. Ela é ancestral, ou seja, é anterior aos sujeitos, é milenar, como se estivesse incrustada na cultura e, de tal forma naturalizada, que todos devem ter para com ela um mesmo modo de sentir e agir. Assim, mais uma vez, narrador e personagem, e podemos indicar que o autor também, se espelham, se refletem em suas posturas diante da morte do pai. É justamente próximo da morte ou vendo o sofrimento do pai que este é humanizado para seu filho, deixando de ser uma mera figura vazia, carregada de interdições. Finda a interdição, resta a tentativa de uma conciliação que não se faz sem dor, mas, pelo contrário, marca o sujeito para sempre. Há um processo de limpeza, segundo o narrador, nesse caminho traçado pela morte, no qual o sujeito se despoja do que não lhe serve mais, voltando a uma espécie de início, ao berço, às origens.

É possível perceber, portanto, que os insucessos de Jaques são relatados em *Dias perdidos* de modo a fazer o leitor experimentar sua ausência, seja ela marcada pela falta de alguém que se privou do convívio familiar, seja por sua falência

e fracasso. A ausência de Jaques produz em Sílvio uma espécie de carência do pai e o torna um ser desprovido de autonomia. Assim, Jaques, em sua função paterna, demonstra ser um pai ausente e malsucedido, o que se reflete na pouca estruturação de Sílvio para lidar com os problemas impostos pela vida. Do mesmo modo, o pai de Lúcio Cardoso era ausente e também voltará para morrer em casa, como Jaques. O romance de Cardoso é, portanto, autobiográfico, no sentido de expiar um trauma, reencenar a crise e a violência da relação difícil com essa paternidade. Ao engendrar Sílvio e sua difícil relação com o pai, o escritor encena seu próprio drama, consciente de que a literatura é um espaço para a análise de sua própria condição.

O PAI E SUA (AUTO)BIOGRAFIA PERDIDA

Mario Carelli considera *Dias perdidos* como romance autobiográfico em um subcapítulo de *Corcel de fogo*. Antes disso, afirma que o romance é "fortemente autobiográfico" (CARELLI, 1988, p. 41), pois, segundo ele, "Lúcio transpõe para um romance a história de sua família" (CARELLI, 1988, p. 169). Carelli continua, afirmando que é uma biografia com muito de transfiguração, pois Lúcio Cardoso, segundo o autor, só

> [...] concebe o real transfigurado pela paixão. No entanto, a forte dimensão autobiográfica não é indiferente ao crítico, pois explica a maior parcela de realismo deste texto, se comparado ao romance visionário que o precedeu, *Luz no subsolo* (CARELLI, 1988, p. 170).

Produzido pelo autor como autobiografia, *Dias perdidos* é um romance no qual as relações difíceis entre pai e filho são representadas juntamente com outras obsessões de Lúcio Cardoso, que serão destiladas em sua vasta obra. Em correspondência disponível no Acervo Pessoal de Lúcio Cardoso, na Fundação Casa de Rui Barbosa (FCRB), no Rio de Janeiro/RJ, o escritor relata que *Dias perdidos*, de 1943, e *O desconhecido*, trazido a público em 1940, são suas narrativas nas quais constam, em

maior quantidade, "recordações nitidamente autobiográficas" (CARDOSO, 1945, p. 1). A relação da mãe do escritor com seu pai não deixa de remeter à relação de Clara e Jaques. Segundo Maria Helena Cardoso, no

> [...] pequeno ambiente de Curvelo todos a apreciavam como mulher inteligente, esposa modelo e mãe dedicada. Apaixonada pelo marido, suportava todas as suas infidelidades de homem bonito, nunca deixando de ser para ele a companheira intrépida de que tanto necessitava, devotando-lhe uma grande admiração (CARDOSO, 1967, p. 110).

A mãe do escritor parece sofrer do mesmo mal de Clara, pois, embora não tenha sido abandonada pelo marido, ainda assim se mantém ligada a um homem que nunca está presente na casa, pois ele está sempre viajando a trabalho. No início do romance, o narrador mostra Jaques com suas angústias e sua decisão de partir, mas, ao mesmo tempo, a personagem está preocupada com seu próprio pai: "[...] um homem difícil e que ele, Jaques, jamais compreendera [...] Tinham se separado inimigos e nunca mais tinham se visto" (CARDOSO, 1980, p. 12). Jaques tem a sensação de que a vida se repetia, pois, assim como renega o próprio filho, imagina que seu pai também o fizera com ele anteriormente. A sensação do pai, Jaques, é a mesma que acompanha o filho, Sílvio, o que parece também ter sido a reação do avô, do qual o menino recebe o nome. Dar ao filho o nome do pai desertor seria uma forma de assinalar, materializar essa

rejeição, pois que reitera uma espécie de ritual de dar ao filho o nome de um pai que o abandonou. Isso revela uma relação inerente ao patriarcado, no qual até mesmo o pai ausente detém o poder de nomear sua prole.

Não deixa de ser interessante pensar que na raiz do nome Sílvio está a palavra "silua", floresta, que dá origem ao vocábulo "silvícola", "selvagem", o que pode ser indicador de alguém que não se adapta nunca aos valores da civilização, portanto do patriarcado. Desse modo, Sílvio, ao ser reflexo do nome do avô, estaria condenado a nunca se adequar à vida em sociedade. E a personagem Clara, a mãe, em cujo pensamento o leitor é levado, na mesma página, a entrar, custa a se acostumar com o nome, mas percebe algo: "Jaques não indagava pelo pequeno, não queria saber se ele estava bem, ou se precisava de alguma coisa" (CARDOSO, 1980, p. 13).

Sílvio nasce sob o signo da rejeição paterna e, se, por um lado, é abandonado, juntamente com sua mãe, por Jaques, por outro, sofre e paga por essa deserção, recebendo a culpa da partida do pai. Tempos depois, ao se deparar com a pergunta do filho sobre o pai, Clara vai pensar que o filho nunca se havia mostrado curioso a respeito. O narrador assim nos informa: "Instintivamente comparava-o a Jaques, encontrando pontos de semelhança entre os dois e concluindo que o pequeno saíra mais ao pai que a ela" (CARDOSO, 1980, p. 75). Essa sensação da personagem implica também desconhecer o filho. Ao reconhecer as características do homem que os abandonou, a personagem constata que seus esforços na criação daquele filho foram em vão.

O filho, criado por ela, se parece com o pai distante. Essa relação de perda, de distanciamento dos outros e rejeição acompanhará Sílvio em todos os momentos de sua vida futura, assim como seu sentimento de inadequação. A sensação de não pertencer a lugar algum, o medo e a insegurança em suas atitudes e relações indicam que, desde o momento de nascimento, Sílvio perdera na luta com a vida. O sinal de fracasso de seu pai está inscrito em seu destino. Longe de ser um determinismo biológico, esse fato é comum às criaturas de Lúcio Cardoso, apontando para o próprio escritor, que se considerava inadequado ao mundo de sua formação. O sujeito empírico vivia em constante luta com o conservadorismo de sua tradicional família mineira. Sua ideia de catolicismo, por exemplo, é um ponto importante para se perceber a dificuldade de convivência entre os contrários. De outro modo, como entender a conciliação que Lúcio Cardoso produziu entre sua homossexualidade despudorada em alguns momentos e sua fervorosa verve católica? Sua literatura está repleta de personagens que jogam com essas contradições, entre as quais a personagem Timóteo, de *Crônica da casa assassinada*, romance publicado em 1959, é prova cabal.

Em dado momento da narrativa de *Dias Perdidos*, Sílvio, já quase adolescente, se encontrará com Diana, fazendo com que ele se aperceba de sua condição de homem, no momento em que ela o encara em um parque de diversões. O narrador, lendo a mente da personagem, informa:

> E aquele olhar fora o bastante. Tudo o que nele existia de indeterminado, todas essas imprecisas emoções dos primeiros tempos da vida, esse entusiasmo que vibra ao primeiro sinal, essa glória e essa embriaguez que parece contaminar até mesmo os objetos inanimados, tudo isso se congregara rapidamente, convertera-se num bloco maciço, transfigurando inteiramente a sua alma. Já não era menino, mas um pequeno cheio de gravidade e de capacidade de compromisso, atento ao apelo daquele olhar que através do caos infantil lhe revelara a sua identidade de homem. Naquele terreno já nada mais seria lançado sem que fosse pesado e o coração interviesse para aceitar ou repetir. Naquele minuto ele tinha abandonado para sempre esse obscuro mundo em que a criança parece participar ainda da natureza das coisas, para ingressar na áspera luta dos seres, nesse combate sem tréguas no qual não sabemos se é o nosso sangue que se esgota ou se é o dos outros que vertemos — nessa série de enganos, de dádivas perdidas, de ofertas que não sabemos reconhecer, em tudo isto que caracteriza de modo tão patético e doloroso a natureza decaída do homem (CARDOSO, 1980, p. 83-84).

Nesse encontro definidor de uma identidade, conforme demonstra o narrador, aquilo que até então estava indeterminado na personagem parece organizar-se, pelo menos aparentemente. É o fim da infância e a entrada de Sílvio na adolescência, pois ele abandona o país da infância para ir ao encontro da "natureza

decaída do homem". Parece haver, nesse ponto da narrativa, uma ideia de que a infância é o estado da pureza, da tranquilidade e da calma. O desenho que se começa a fazer da personagem demonstra que, a partir daquele momento, não há redenção possível. Sem saída que não a perdição, não cabe mais ao sujeito escolher, pois seu mundo será transformado, e sua vida será arrastada na corrente que o leva irremediavelmente à queda.

A utilização do pronome possessivo "nosso", ligado à palavra "sangue", não deixa dúvidas sobre o quanto o narrador participa desse destino humano. Este tomaria o caminho da batalha perdida, da vida perdida, das "dádivas perdidas". Mais do que um cacoete de escola, pois alguns dos narradores de Octávio de Faria[4] também fazem uso desse pronome, indicando a universalização da personagem, essa utilização do possessivo pode ser uma marca da inscrição do autor empírico em seu próprio texto, que, mesmo utilizando a terceira pessoa, falaria de si mesmo.

Lúcio Cardoso sempre se mostrou incomodado com a decadência do ser humano, com esse sujeito que habita o mundo e não se encaixa nele, como alguém desde sempre perdido. Sua literatura está repleta de seres deslocados, que perderam a vida tentando adequar-se à sociedade dos homens, como a personagem Ida, de *Mãos vazias*, que, não conseguindo livrar-se de sua culpa, resolve suicidar-se, entrando no rio de sua cidade natal, ou a

4 Octávio de Faria é um dos autores de quem Lúcio Cardoso pode ser aproximado, não só devido à questão cronológica, pois ambos fazem parte do que se convencionou denominar romance psicológico dos anos 30, mas pela corrente católica da literatura à qual os dois são relacionados pela crítica literária.

personagem José Roberto, de *O desconhecido*, que, não se ajustando ao mundo à sua volta, opta por cortar sua garganta ao final da novela.

Note-se o incômodo de Sílvio, que, de repente, descobre o outro com quem ele se parece. Em um primeiro momento, o filho tenta reconhecer o outro a respeito do qual ele ouvira muito pouco. Não há um passado comum ao pai e à mãe. Do mesmo modo, não há como associar a figura de Jaques àquelas que lhe serviram até o momento de modelo paterno: Clara e Áurea. Sílvio observa que há uma ternura nos olhos do pai, mas não deixa de notar algo forçado em suas palavras, em seu interesse sobre sua vida. A imagem da névoa reforça a dificuldade do encontro: entre pai e filho há uma distância muito grande, embora construída por qualquer coisa invisível. Tudo parece se resumir à palavra estranheza, indicada no começo do excerto citado anteriormente, no início deste capítulo. Aquilo que lhe é estranho, mas que, de um modo sutil, lhe parece também reconhecível. Enxergar-se nesse estranho outro que aparece nesse momento é muito difícil para o adolescente, pois não se (re)conhece em seu pai. É dessa distância que se tem a impressão de perda. Alguma coisa impede que se aproximem; algo os empurra para o desconhecimento um do outro. A incomunicabilidade é o que se ergue entre os dois, e o filho tenderá a ficar do lado materno em uma divisão imaginária traçada por ele, conforme já apresentei: "Aquele homem era um estranho, e Sílvio sentia, com rara intuição, que assim ele permaneceria para todo o sempre" (CARDOSO, 1980, p. 142).

Embora fique claro, na narrativa, que o exemplo paterno irá destruir qualquer possibilidade de o filho se firmar diante da vida, mais uma vez a escrita do pai será o caminho por onde o filho vai tentar conceber-se. Não se trata de um filho de quem o pai não soubera conquistar o afeto, mas de um inimigo pronto a se defender contra a invasão de um intruso (CARDOSO, 1980, p. 147). Na fala do narrador, mais uma vez, um traço autobiográfico do escritor, "para todo o sempre", pois Sílvio terá sua descrição da vida interrompida com a partida para o Rio de Janeiro; no entanto, Lúcio Cardoso, sujeito empírico, criador de Jaques e Sílvio, levaria consigo a imagem de um pai estranho até o fim de seus dias.

O pai, Joaquim Lúcio Cardoso, como sua criação, obriga o escritor a precipitar-se sobre um histórico familiar para que este procure criar um pai para ele. Tal e qual Lúcio Cardoso, Sílvio recebe a figura paterna pelo discurso dos outros, principalmente das mulheres de sua família. Desse modo, não há uma reconciliação, mas um parricídio, pois o pai do sujeito empírico não mais está presente, e sim substituído por um avatar negativizado, instalador de incômodos, os quais estavam recalcados, mas são revolvidos a cada vez em que são trazidos para o presente do sujeito empírico, a produzir a si mesmo em sua busca, a qual não cessa de se inscrever. O pai, visto tão poucas vezes, mas (re)conhecido pelo discurso do outro, principalmente da mãe e das tias, é retomado pela ficção, inscrito que está sob a pele do escritor, guardado em seus arquivos desordenados, que teimam em revelar a figura que se quer apagar.

Nesse escrever e reescrever, a autobiografia requer do sujeito seu quinhão; ela não cessa de se inscrever na folha branca, como uma punhalada no coração do pai, toda vez em que este é reencenado nessa escrita. Se a figura paterna foi assim mesmo como é descrita, não é o que realmente importa, o que vale é a maneira como se traz o pai, como este é revelado, (des) caracterizado, pois, de fantasma, passa a ser concreto no papel, para ser novamente colocado em seu lugar perdido para sempre nos arquivos. O escritor, guardião de suas memórias, é também responsável pelas memórias do pai, que passa a escrever em um exercício infinito de ida e volta, retomada e afastamento. Seu estranho outro é constituído a cada vez, para ser perdido logo em seguida.

Para o narrador do romance,

> [...] não existem fatos isolados. Todas as coisas se correspondem, como as notas de uma imensa e dolorosa sinfonia. Não existem sentimentos esparsos, mas um só sentimento a que poderemos chamar a dor de viver, e onde se mistura tudo o que em nós arde e se corrompe, tudo o que é humano fenece e é devorado pela obscuridade. Nada praticamos isolado, mas fazemos tudo em comum, e pelo menor dos gestos dos nossos semelhantes somos responsáveis também. Assim, aos olhos de Deus, tudo o que para nós é estranho e incompleto nada é senão um detalhe dessa imensa paisagem onde o homem escreve a história da sua miséria e do seu destino. Certamente Sílvio ainda ignorava essas

> coisas em todas as suas minúcias, o mundo ainda não se apresentara nítido aos seus olhos (CARDOSO, 1980, p. 119).

Esse narrador faz digressões que funcionam como comentários à história narrada. Há, nesse trecho, opiniões muito próprias que, embora possam se conceber dentro da perspectiva de narrador onisciente e intruso, levam a pensar nas obsessões do próprio autor empírico. Se não há fatos isolados, está-se diante de um narrador que exercita sua escrita como parte de sua biografia, que se aproximaria de um romance, o qual funcionaria como uma autoficcionalização de si. Ao escrever sobre Sílvio, Lúcio Cardoso escreveria sobre si mesmo, eternamente a se procurar. A utilização do pronome nós, assim como a inscrição do sujeito narrador nesse trecho, como ocorre várias vezes no romance, implica o sujeito em sua própria escrita. A vida como um lugar de experiências dolorosas é uma concepção muito comum a Lúcio Cardoso, principalmente no que tange ao sentido de inadequação e de rejeição paternas. Esse trecho aparece no final da primeira parte, quando a personagem Sílvio termina sua infância, e o narrador afirma que a personagem ainda não sabia ser a vida feita de misérias, como uma partida sempre perdida. Se Sílvio ainda não sabe, seu narrador, muito próximo ao sujeito empírico escritor do romance, reconhecido por ele, Lúcio Cardoso, como autobiográfico, sabe do que fala. O narrador e o autor empírico se assemelham por demais e parecem saber onde se colocar nesse jogo de espelhos que são suas ficções. Sua escrita retoma um pai pouco amoroso, ausente, que, ao ser concebido

como um estranho, carrega em si a presença de uma ausência sensível o bastante para que a autobiografia se consolide como única possibilidade de lidar com esse ser obscuro, com a dor de viver com essa figura fantasmática, a qual não cessa de se velar/desvelar nessa escrita.

Observe-se parte do seguinte trecho citado anteriormente: "[...] aos olhos de Deus, tudo o que para nós é estranho e incompleto nada é senão um detalhe dessa imensa paisagem onde o homem escreve a história da sua miséria e do seu destino". A metáfora da figura religiosa serve para se pensar o quanto o narrador e o autor se aproximariam, pois, assim como o narrador ou o escritor, Deus é considerado o criador, aquele que "escreve" o livro da vida. Se, para os olhos de Deus, tudo o que é estranho e incompleto será detalhe para se escrever a miséria humana, não estaria presente, mais uma vez, nesse momento da escrita do romance considerado pelo autor empírico como autobiográfico, o exercício deste a escrever suas misérias inscritas em sua pele? O pai incompleto e estranho volta outra vez para ser inscrito em mais um texto ficcional, parte da tentativa do autor empírico de encontrar a si mesmo. O verbo escrever parece conotar a marca de quem lida com esse registro e que só concebe a literatura como modo de inscrição de si no mundo, na vida.

Nessa escrita, a ficção, espaço onde a memória se registra através de fragmentos factuais, mesclados a fantasias e deformações, o escritor mata seu pai, de quem recebeu a lei, embora de modo falhado, aos pedaços, por oscilações, mas a quem considera como portador da lei patriarcal assim mesmo. Embora

saiba da perdição a que está sujeito, ao escrever o pai, obedece a ele, visto que este se encontra em si mesmo, insistindo na escrita. Lúcio Cardoso (re)trabalha a imagem paterna para tentar se constituir como escritor. Seu "mal de arquivo" é justamente lembrar/esquecer que Joaquim Lúcio Cardoso sempre estivera ali, tal e qual sua personagem Jaques pensa em seu pai quando do nascimento de seu filho, Sílvio. Nessa ciranda, a vida e a escrita parecem ser sempre a mesma coisa, unidas que estão por esses laços inconscientes aos quais todos os sujeitos estão submetidos, sempre às voltas com o desejo de encontrar a si mesmos, se reconhecer em algo, nem que seja no legado paterno, mesmo involuntariamente.

Para Lúcio Cardoso, reconstruir a relação de um filho com seu pai, como um estranho/inimigo, é retomar as bases de sua vida, na qual se sentia rejeitado. Sua busca parece ter sido fazer da escrita um lugar onde pudesse se refugiar e, ao mesmo tempo, destilar suas impressões sobre a humanidade e sua natureza perdida para sempre. Desse modo, construir um romance autobiográfico no qual não se coloca como personagem ligada diretamente a si mesmo, mudando os nomes das personagens e cenários, não trai sua origem discursiva. São efeitos ilusórios, esforços perdidos, os quais o autor parecia conhecer, ao optar pelo título de seu romance, o que implica dizer da concepção, por parte de Lúcio Cardoso, da escrita como exercício sempre fadado a resultar perdido e repetido, incessantemente.

O PAI MORTO

Em *Crônica da casa assassinada*, publicado em 1959, Lúcio Cardoso produz personagens que representam uma tradição mineira, os moradores da chácara dos Meneses, defensores do nome e da honra familiar, e outros que, ao contrário, representam um novo modo de vida em relação à herança mineira arraigada. O romance narra, por meio de cartas, confissões, trechos de diários, de livro de memórias, depoimentos, a história da família Meneses e sua decadência, em sua fazenda nas Minas Gerais, na fictícia cidade de Vila Velha.

Movidos por fortes sentimentos de inveja, desejos incestuosos, desamor e ambição, os Meneses destroem uns aos outros até a mais completa desintegração financeira e moral. O leitor se depara com os amores entre Nina e André, aparentemente, mãe e filho; a paixão de Valdo Meneses por Nina, sua esposa, "ganhada" por ele em um jogo no Rio de Janeiro, e o ciúme de seu irmão, Demétrio, que, embora casado com Ana, nutre um fascínio muito grande pela cunhada, Nina; o amor de Ana, casada com Demétrio, por Alberto, o jardineiro da casa, que é adorado platonicamente por Timóteo Meneses, irmão de Valdo e Demétrio; Timóteo, trancafiado no quarto da mãe depois da morte desta, vestindo as roupas e joias dela; Alberto, o jardineiro, que deseja Nina ardentemente.

Há, nesse romance fragmentado, uma disputa entre as narrativas da verdade de suas personagens, que remetem às

marcas presentes na biografia do autor, principalmente no que tange àquelas familiares, entre pai e filho, pois Valdo Meneses é aparentemente o progenitor de André, e suas relações são repletas de rivalidade e estranhamento, muito comuns nas três narrativas analisadas neste trabalho. A narrativa é bastante complexa, uma vez que é composta por fragmentos de diários (André e Betty); cartas (Nina e Valdo Meneses); relatos denominados de narrativas (do Farmacêutico e do Médico); confissões (Ana); narração (Padre Justino); depoimento (Valdo); e livro de memórias (Timóteo). O romance é polifônico, pois é constituído de diversas vozes, que aparecem por meio de diversos gêneros narrativos e muitos narradores. É a junção de variados tipos textuais narrativos, compondo uma espécie de painel rico em detalhes e descrições.

Na relação estruturada por Lúcio Cardoso, cabe aos homens da família, bastião carcomido do patriarcado, a manutenção da ordem e das tradições da casa, assim, Demétrio, o irmão mais velho da família Meneses, cuida da parte financeira e também tenta manter a ordem na mansão, zelando pelos bons costumes e pela tradição familiar. Valdo Meneses, irmão mais novo do primeiro, possibilitará a entrada da personagem Nina no seio da família, ao se casar com ela e trazê-la para morar na Chácara dos Meneses. Timóteo, irmão de Demétrio e de Valdo, é uma figura diferente, que vive trancafiado em um quarto, devido aos seus modos e vestimentas, formas de ataque aos irmãos, principalmente a Demétrio. Nina é a personagem vinda do Rio de Janeiro para Minas Gerais, ao se casar com Valdo; ela representa

o novo, o elemento estranho, anjo exterminador em processo de abalar uma tradição, pois não possui família, senão um pai que morreu antes de seu casamento. Há também a personagem Betty, uma estrangeira, não é uma Meneses, mas a governanta da casa. Alberto, o jardineiro, chegou à chácara ainda criança e morre muito jovem. Ana, casada com Demétrio, fora criada desde menina para se casar com ele, e ele inspecionava sua educação, indo até sua casa para verificar se a família dela realmente a preparava para tornar-se uma Meneses: "Desde que o Sr. Demétrio dignou-se a escolher-me para sua companheira permanente. Eu era uma menina ainda, e desde então meus pais só trataram de cultivar-me ao gosto dos Meneses" (CARDOSO, 1979, p. 99). André, conhecido pelos da chácara como o filho de Nina e Valdo Meneses, era, portanto, considerado um Meneses legítimo. Há também as personagens do Farmacêutico, que, às vezes, servia de médico; o Médico da família, que os acompanhava desde os tempos da mãe dos Meneses, D. Sinhazinha; e ainda há o padre Justino. Dentre essas personagens descritas, somente não são personagens narradoras Demétrio e Alberto.

Em *Crônica da casa assassinada*, as figuras paternas são imperfeitas, muitas vezes pairando dúvidas sobre a função que exercem. André, a representação do filho, convive com criaturas que não são seus pais, embora esteja envolvido em um acordo tácito do qual sabe muito pouco. Na história complicada do romance, André seria filho de Valdo Meneses; no entanto, uma das confissões de Ana vai mostrar aos leitores que isso não é verdadeiro. Mas essa verdade não é do conhecimento das

outras personagens. Das personagens criadas para o romance, nenhuma delas pode assumir uma figura paterna confortável ou ordenadora do lar, da casa-mãe. Demétrio, o ordenador, é estéril e não consegue disseminar sua semente pelo mundo, a não ser em seu discurso conservador da honra dos Meneses. Valdo é frágil demais, chegando a tentar o suicídio, pois não consegue domar a mulher, Nina, supostamente a mãe de André. O verdadeiro pai de André é Alberto, que se suicida de fato. Morto, é mais do que um pai ausente, pois não há como recuperá-lo, ou só há a possibilidade de recuperá-lo através da narração sobre ele. Ele não é narrado pelo filho, mas por Ana, apaixonada por ele, e por Timóteo, também por ele fascinado. O caso de André é complicado pelo fato de achar que conhece o verdadeiro pai, Valdo Meneses, embora tudo não passe de um engano, apontando para uma boa metáfora sobre a paternidade como farsa, encenação a ser representada por todos os sujeitos envolvidos dentro do patriarcado, os quais performam papéis ao viverem suas vidas. No caso dos Meneses, é óbvio o quanto eles são personagens de uma engrenagem anterior a todos eles, a qual move suas peças num jogo constante de enganos e discursos naturalizados em busca de uma ancestralidade que insiste em se fazer presente nas paredes da casa.

OS TRÊS PAIS

Em *Crônica da casa assassinada*, a metáfora paterna se dissolve em torno de três personagens masculinas que não cumprem suas funções paternas completamente, demonstrando o trabalho de Lúcio Cardoso com essas reedições da paternidade ausente. Podem-se classificar essas figuras da seguinte forma: a) Demétrio – o pai estéril; b) Valdo – o pai enganado/omisso; c) Alberto – o pai verdadeiro/morto. Essas personagens serão aqui apresentadas, e suas funções e significados, analisados, a fim de mostrar que são responsáveis pelo sentimento de orfandade da personagem André, o filho de pai ausente, seja porque esse pai se encontre morto, no caso de Alberto, seja porque se mostre presente/ausente, como é o caso de Valdo, ou seja porque, embora gere a ordem, seja incapaz de gerar um filho, como Demétrio.

Das três personagens que encarnariam essa paternidade ausente, apenas uma delas tem voz na narrativa, sendo representada por sua própria escrita. Valdo é o único a apresentar sua versão dos fatos; as outras duas personagens são ditas por outras personagens. Não deixa de ser significativo que apenas a personagem que se acredita pai escreva, pois Demétrio, aquele que desejaria ser o progenitor, mas que, por razão inexplicada, não pode ter filhos, chefia a casa e exerce sobre ela seu domínio, é descrito/inscrito por outros; e Alberto, que, a crer na versão de Ana, esposa de Demétrio, seria o verdadeiro pai de André, também não deixa nenhum material escrito. Alterando a ordem

social e cultural, na narrativa de Lúcio Cardoso, portanto, só o falso pai pode ter escrita, o verdadeiro seria falado pelos outros. Estaria aí uma indicação de que o pai é sempre dito e não diz nessa história de orfandade contada por um escritor órfão. Note-se o quanto isso se encaixa com a imagem do órfão que produz seu próprio pai. O pai fictício se torna mais importante, ou melhor descrito do que o patriarca guardião da ordem e da lei. Essas três personagens serão analisadas para que a tese aqui defendida se apresente com mais clareza, a seguir.

Demétrio é visto por Nina como "[...] excessivamente cauteloso com tudo o que possa trazer dano ao honroso nome da família" (CARDOSO, 1979, p. 28). Essa ideia indica o quanto Demétrio assume a função paterna na família dos Meneses, pois ele é o guardião da honra, da moral e dos bens dos Meneses. Demétrio seria o arconte, aquele que tem a função patriarcal de ordenação e salvaguarda dos bens familiares, assim como de interditar determinados desejos; ele é o responsável pelos arquivos da família, mantendo cada peça em seu lugar. Esse preciosismo é sustentado à risca sob uma vigilância feroz tanto para com o comportamento das pessoas da família quanto para com a história dos Meneses. Essa noção burguesa é constante nas descrições que as outras personagens fazem de Demétrio, seja por qualquer membro da família ou os sujeitos externos à mansão. No entanto, o Farmacêutico se refere a Demétrio de um modo que se contrapõe à noção de uma paternidade saudável ou de uma figura paterna a comandar a vida de seus subordinados:

> [...] se tratava de um homem mais baixo do que alto, extraordinariamente pálido. Nada em sua fisionomia parecia ter importância, a natureza se encarregara de moldar uma série de traços sem relevo, tudo batido um tanto a esmo, circundando o ponto central, o único que se via desde o início e que atraía imediatamente a atenção: o nariz, grande, quase agressivo, um autêntico nariz da família Meneses. O que mais impressionava nele, repito, era o aspecto doentio, próprio dos seres que vivem à sombra, segregados do mundo (CARDOSO, 1979, p. 38).

Ao ser descrito como doentio, vivendo nas sombras, vai se pintando a imagem da figura paterna estranha que é Demétrio. Desejoso de ser um patriarca correto para com os seus, ele só sabe fazer um arremedo de seu próprio pai, a quem obedece de modo cego, repetindo os passos, mas sem o poder do ancestral morto já há tanto tempo. Desse modo, seu estado doentio se reforça com a decadência da chácara, a grande propriedade da família, que se encontra em desgaste constante pelo tempo e pela falta de dinheiro. Demétrio fracassou em sua função de guiar os Meneses a um lugar calmo e tranquilo. A força da tradição se perde justamente na geração de Demétrio e seus irmãos. Seu vigor, sua relação com seu antepassado, está em seu nariz aquilino, o que lhe dá a autenticidade, a legitimidade de filho de família, cumpridor de seus deveres para com a memória paterna. Ele é a continuidade genética da família, ao ter inscrita em sua face a marca do pai. Assim, Demétrio seria um sinal de

que a semente dos Meneses prosperou, cumprindo a função do homem na sociedade: perpetuar-se. O nariz e o nome da família são marcas do cumprimento do acordo de um patriarca com sua família. Do mesmo modo, o nariz aquilino lembra o formato fálico, o que dá poder, indicador da capacidade de gerar bons frutos; no entanto, em Demétrio, seu nariz substitui seu membro viril, pois a personagem é incapaz de gerar vida nova no seio da família Meneses.

Betty, a governanta, afirma sobre Demétrio:

> [...] de natureza tão arraigadamente mineira. Mais do que isto: mais do que ao seu Estado natal, amava a chácara, que aos seus olhos representava a tradição e a dignidade dos costumes mineiros — segundo ele, os únicos realmente autênticos existentes no Brasil. "Podem falar de mim — costumava dizer —, mas não ataquem esta casa. Vem ela do Império, e representa várias gerações de Meneses que aqui viveram com altaneria e dignidade" (CARDOSO, 1979, p. 55).

Esse modo de defender o estado de Minas Gerais vai ao encontro de sua função paterna, pois também legitima a autenticidade de sua linhagem, propugna pela força da família burguesa ao querer resguardar a casa, símbolo da dignidade e força de seus antepassados. Função empunhada com todo o seu vigor, que não é tão grande, a se levar em consideração a informação do Farmacêutico, demonstrando o fato de a casa encontrar-se em decadência, carcomida pela ação do tempo e

das forças de mudança dos costumes. Note-se que Betty utiliza a expressão "arraigadamente", advérbio que tem quase a pujança de um superlativo, ao denominar a natureza mineira de Demétrio. Essa mineiridade, sobre a qual Lúcio Cardoso diversas vezes dizia se colocar contra, é a marca da imagem portentosa da família, advinda dos tempos do Império. Em entrevista concedida a Fausto Cunha, no *Jornal do Brasil*, em 1960, Lúcio Cardoso afirma:

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

Nesse movimento de destruir Minas Gerais e seus símbolos de altaneria estaria a criação de Demétrio como essa personagem cuja função paterna não se produz completamente, fazendo com que o autor tenha certo prazer em ganhar esse *round* da luta contra a família mineira tradicional. Também Betty, a governanta, aquela que ajuda o Senhor, em sua função de manutenção da ordem na casa, faz questão de repetir as palavras de Demétrio, para quem a casa não pode ser atacada, pois esta seria a marca, e suas palavras não deixam dúvida, da grandeza e da legitimidade desse espaço produzido e mantido por seus antepassados. As palavras de Demétrio inscritas no trecho citado indicam o quanto o discurso daquele que se representa ou se vê como representação do patriarcado é marcado pela potência da tradição, sempre chamada a testemunhar o poder do patriarca. Assim como a fala de Lúcio Cardoso na entrevista demarca o desejo de rompimento com esse espírito bancário, hipócrita, de pais vigorosos e nomes honrados, que não se sustentam, ou só se sustentam pela ficção.

Outro personagem, desta vez Valdo Meneses, descreve Demétrio, seu irmão:

> [...] pela primeira vez na vida, senti o quanto nele existia de frágil e de insustentável. Não, ele não era homem que vivesse da complacência alheia; não tinha necessidade dela, e nunca mostrava em sua natureza qualquer fissura que nos levasse a um gesto de comiseração. Ao contrário, sempre se ocultara, dúbio e fechado em seu mutismo, como por detrás de sólidas paredes; nunca tivera uma expressão, um movimento que

> servisse de ponte ao interesse ou à ternura de seus semelhantes; ignorava o que fosse comunicação, e para não conceder coisa alguma neste terreno, também não recebia nada, e sua existência, pelo menos aquela de que eu tinha notícia, era idêntica à de certas plantas, isoladas e avaras, que vivem do ar — mistérios que a Natureza impõe (CARDOSO, 1979, p. 427).

Nessa descrição, é perceptível o quanto Demétrio sustenta sua vida com base nos princípios máximos que guiam uma masculinidade reconhecida como saudável ou normativamente adequada. Ele é independente, não necessitando que lhe digam as ações a realizar ou o caminho a seguir. Não necessita da complacência dos outros, levando uma vida na qual sustenta seu lugar de honra no mundo. Ele é a encarnação do patriarca com sua força moral, que não pode ser posta sob suspeita. No entanto, na análise de seu irmão, ele é frágil, aparentemente, guardando sua força moral. Esse é o retrato da paternidade ou das figuras paternas nas narrativas de Lúcio Cardoso, as quais sempre falham, ou padecem daquilo que as faz não serem completas ou modelares. Valdo continua sua observação:

> Achei-o menor, mais degradante, mais humilhado em sua roupa escura e sem brilho; sua auréola desfazia-se como por encanto e, indefensável ante mim, surgia finalmente o verdadeiro Demétrio, necessitado de piedade, de tanta piedade quanto qualquer ser humano colhido pela engrenagem do drama e do imprevisto (CARDOSO, 1979, p. 427).

Já ao final da narrativa, quando da derrocada de todos os projetos de Demétrio para a chácara, o discurso de Valdo é implacável para com o quanto o irmão está derrotado. Esse é o império paterno que interessa a Lúcio Cardoso mostrar, o lugar onde o patriarca rui completamente diante das novas configurações possíveis de existência. Se Demétrio não se preparou para os imprevistos da vida, sua máscara é finalmente arrancada, demonstrando que sua paternidade, ou sua função, não passou de um desejo castrado pelo tempo e pelas forças estranhas à própria casa. Assim fica demonstrado que a paternidade, ou o desejo de ser senhor de sua própria casa, é fictício, não suportando contato maior com a realidade. Valdo continua a dar seu depoimento sobre o irmão, quase como uma continuidade da fala de Lúcio Cardoso, na entrevista a Fausto Cunha, citada anteriormente:

> Sim, contemplamo-nos durante um minuto e posso garantir que, como uma conspiração cujos motivos viessem finalmente à luz do sol, compreendi o seu silêncio, a hostilidade de que se cercava, sua inquebrável aura de Meneses, as origens da possível superioridade que sempre manifestara em relação a mim e a todos — ele, Demétrio, aquele homem pequeno, cujo coração por certo já não funcionava normalmente, e que agora regressava ao seu lugar sem coragem, atassalhado pela timidez e pela incapacidade. Ah, confesso que descobrir tudo isto causou-me um arrepio de prazer, e eu sorri. Era a primeira vez que sorria assim, e não

> havia triunfo nem desdém naquele sorriso, apenas a certeza de que havíamos chegado à fronteira que ele tanto temia, e onde finalmente se esboroava não ele, nem eu, mas todo o monumento de uma família despótica, erigido pelo orgulho do bem, da posição e do dinheiro. Ele compreendeu o que se passava comigo, pois a cólera fê-lo empalidecer ainda mais, e vi sua mão, nervosa, apertar o espaldar da cadeira como se fosse triturá-lo. Mas a verdade é que, naquele minuto, ele necessitava mais de mim do que eu dele. Por quê? A pergunta, sem ser formulada, vibrou no ar nítida e luminosa como se fosse de cristal. Eu ainda não conhecia os motivos, se motivos havia, mas naquele minuto, indubitavelmente, sozinhos e defronte um do outro naquela sala que também parecia desconhecê-lo — a ele, o chefe, o patrão, o irmão mais velho —, poderia jurar que não poderia haver termo de comparação entre nós dois, e que ele era bem mais infeliz do que eu (CARDOSO, 1979, p. 428).

Em *Crônica da casa assassinada*, há um prazer enorme em fazer os bens da família e sua imagem patriarcal sucumbirem; isso não se dá no discurso das personagens, pois, assim como Demétrio, Valdo, a personagem que fala, nesse momento, também pertence à família patriarcal. Embora ele afirme não ter prazer com a visão da derrocada do irmão, é ele quem faz questão de enumerar, em uma sequência, as funções de Demétrio na casa da família. Ao apresentar essa sequência, nota-se o quanto a relação dos dois é de poder, e não de afeto, pois Demétrio é, para Valdo,

primeiramente, o "chefe", aquele que dá as ordens, o dominador, submetendo os outros ao seu comando na organização da qual ele é o senhor; segue-se o vocábulo "patrão", um representante do pai, tendo a própria palavra advindo de patriarca, o representante maior na ordem hierárquica para seus empregados subalternos; para, só depois, o lugar afetivo de irmão mais velho ser colocado, demonstrando que, ainda assim, este submete os mais jovens ao seu comando. Valdo reitera a perda da aura do irmão, demonstrando o quanto lhe dói sua própria infelicidade na imagem do irmão decaído.

Se o irmão não gosta da imagem que vê e como percebe a derrocada de Demétrio e, por conseguinte, de sua família, parece haver um prazer cruel do escritor, que escreve para matar o pai e sua grande metáfora representada no último bastião da família tradicional mineira. Desse modo, o parricídio se dá; Demétrio vai sendo aos poucos soterrado pelo discurso dos outros personagens, que o veem ruir tal como a casa construída pela família. Não é por acaso que esse patriarca encarnado em Demétrio não tem voz na narrativa, pois, embora ele seja ou queira demonstrar-se como poderoso, não ter voz implica ser calado, ser subsumido pelo discurso dos outros, aqueles que seriam submissos ao poder patriarcal, mas a quem foi dada voz. Nesse artifício do organizador de todos os discursos ou fragmentos, é possível perceber o quanto Lúcio Cardoso está interessado em fazer desaparecer a voz do patriarcado mineiro e, por contiguidade, fazer desaparecer essa faceta paterna.

Um segundo modelo paterno estaria consignado em Valdo, irmão mais novo de Demétrio, personagem que seria o pai

de André, assim como o creem quase todas as personagens da narrativa, excetuando-se Ana. Sobre Valdo, André, ao começo da narrativa, afirma:

> Logo no limiar distingui um vulto de costas, e reconheci finalmente meu pai. Voltou-se, assim que entrei, e pareceu-me bastante envelhecido, se bem que ainda conservasse sua atitude perfilada, e seu insuportável ar de fidalgo da província. Não sei, no entanto, que espécie de atração foi a que sua presença exerceu naquele instante sobre mim — eu, que nem sequer o olhava quando esbarrava com ele no corredor. Creio poder afirmar, no entanto, que só aí tive inteira consciência de que os Meneses não existiam mais. Tinha vindo para me despedir de um cadáver — e, durante alguns segundos, foi aquele homem que siderou meu olhar como se eu descobrisse um morto de repente. E um morto estranho, que eu nunca havia visto antes, que eu não sabia quem fosse, que para mim não ostentava nome nem identidade alguma. Imóvel, indaguei de mim mesmo, aflitamente, se aquele sentimento de estranheza não seria o resultado de um longo e paciente trabalho de desagregação. Mas repito, fato estranho, eu o contemplava com uma indiferença que se formulava em minha própria carne, em meu sangue e em meus nervos — eu o contemplava como um ser surgido de outro mundo, e a que lutamos para revestir de qualquer aparência humana. Talvez atraído pelo meu olhar, ele veio chegando, mas o caixão se interpunha entre nós dois — então, automaticamente, e sem poder quase desviar a vista de mim, ele

> aproximou-se da morta, ergueu o lenço que lhe vendava o rosto, fitou-a. Foi a este gesto, precisamente, que a aparência humana começou a revesti-lo — e eu tive certeza de que me achava frente a frente com um desconhecido (CARDOSO, 1979, p. 25-26).

Esse trecho é retirado do primeiro fragmento da narrativa, intitulado "Diário de André (Conclusão)", e o leitor já será apresentado ao conflito do dono desse registro. Nesse princípio, André falará do velório de Nina, que ocorre na sala da casa da família Meneses. Mas interessa o fato de André se deparar com a personagem que dizem ser seu verdadeiro pai. O fato é que André pouco reconhece Valdo como seu progenitor. Notavelmente, o pai está de costas para o filho, o que demarcaria uma posição de pouco contato entre os dois. O pai ausente é aquele que virou as costas ao seu filho e foi conhecer o mundo. No caso de Valdo, embora este não seja uma criatura errante, pois ele só sai de Vila Velha para ir ao Rio de Janeiro conhecer Nina e voltar à casa da família para de lá não mais sair, ele se ausenta, deixando André aos cuidados de Betty e de Ana. O pai é um estranho com quem André mal conversa ao esbarrar no corredor, aquele a quem não se olha nos olhos e apresenta sinais de decadência, pois Valdo é descrito como envelhecido, embora ainda tenha o ar de nobreza em sua imagem de "fidalgo de província". A posição social de Valdo é trazida à narrativa por seu filho, demonstrando a decadência da família existente no presente da narrativa. Valdo marca assim o fim da família e, nesse sentido, a imagem do suposto pai de André está diametralmente oposta ao que pregam

os valores da sociedade patriarcal judaico-cristã, na qual a figura paterna existe para consolidar as bases da família.

É importante salientar que essa descrição da figura paterna é feita pelo filho, iniciando o parricídio ao descrever seu próprio pai, mesmo sem saber a verdade. É o próprio André quem afirma ter vindo para ver um cadáver, no caso, o cadáver de sua suposta mãe, Nina, e se depara com seu pai como um morto já atraindo o seu olhar. Esse morto é um estranho, alguém com o qual a personagem não sabe lidar, imagem da diferença, marca de ser externo à sua própria noção de família, confirmada na indiferença demarcada nos nervos e no sangue do filho. A própria ideia de o caixão de Nina estar entre eles já coloca a dificuldade de o pai ser reconhecido senão como o estranho, o estrangeiro fracassado, conforme já visto nos outros romances aqui abordados. Como em *Dias perdidos*, é a personagem feminina que se interpõe entre os dois sujeitos opostos espacial e afetivamente.

Valdo obriga André a ir a caçadas e o incentiva a fazer esportes violentos, bem como esconde do filho a chegada de Nina, quando de sua volta à chácara pela segunda vez, e Betty informa a Nina que o menino não tem inclinação para esses esportes. (CARDOSO, 1979, p. 205). André escreve, em seu diário, sobre sua relação com seu pai:

> (Sempre houve entre nós uma certa rigidez, um certo mal-estar, cujas razões jamais consegui esclarecer. Pouco expansivo, ele nunca se aproximou muito de mim — e eu, pelo meu lado, nunca simpatizei com ele o bastante para transformá-lo em amigo. Obedecia

> às suas ordens, é certo, e até mesmo, por que não dizer, satisfazia a alguns dos seus caprichos. Nessa questão de esportes, por exemplo, seguia suas indicações, se bem que as achasse em desacordo com minha natureza. Colecionei todos os fuzis e espingardas com que me presenteou, sem no entanto jamais me apaixonar pela ideia da caça. Aceitava os presentes para satisfazê-lo, porque ele me dizia sempre — primeiro, que um rapaz da linhagem dos Meneses devia praticar algum esporte — segundo, que a um adolescente eram necessários jogos violentos, a fim de que não se transformasse num ser desfibrado como tio Timóteo. Mas a verdade é que, chegando a ser um razoável atirador, nunca tive entusiasmo pelas caçadas, o que desgosta bastante meu pai, eu sei.) (CARDOSO, 1979, p. 216-217).

Nota-se, a partir do fragmento citado, que Valdo tenta cumprir sua função paterna, afastando André do "mau caminho", seguido por Timóteo, e levando-o a participar de atividades consideradas viris pela sociedade patriarcal, o que não parece dar muito resultado devido ao fato de a personagem ter consciência de seu desinteresse pela caça. Isso aponta mais uma vez para o fracasso da figura paterna em suas empresas nas narrativas de Lúcio Cardoso. Domesticar o filho é uma função paterna; apontar e demarcar a lei da casa fazem parte de suas obrigações; no entanto, no caso de Valdo, isso não se concretiza. Contribui para isso o afastamento entre pai e filho, como se fossem

estranhos um para o outro. Note-se que André, em trecho citado anteriormente, refere-se ao suposto pai como um desconhecido, ressaltando sempre o caráter de estrangeiridade que acompanha essas figuras paternas.

Em outro momento da narrativa, Valdo fala sobre seu sentimento por André:

> Foi então que, levantando a cabeça, ouvi uma voz, e pela voz reconheci que o desconhecido que me acompanhava era André. Aquele estrangeiro era meu filho, e eu não havia reconhecido nem seus cabelos alourados, nem seu porte de rapaz feito, nem seus gestos felinos e desconfiados. E ao fazer esta descoberta, senti-me desorientado, assustado quase com aquela presença de que eu me esquecera totalmente. E em vão me esforçava, aflito, sem saber, por que motivo se dera aquilo, e por que me parecera ele tão diferente — talvez, e aqui ouso ir até o final da minha confissão, porque realmente eu nunca o houvesse contemplado. Eu NUNCA o havia contemplado. Aquela revelação aturdiu-me, e me fez de repente, como uma esteira de fogo aberta em minha existência passada, compreender todo o rastro deixado pela figura absorvente de Nina. Ah, como eu havia amado aquela mulher, a ponto de esquecer todos os deveres que me competiam... (CARDOSO, 1979, p. 515-516, grifos do autor).

Nessa que talvez seja a confissão mais contundente de um pai com relação a um filho, a personagem reconhece ter abandonado sua função paterna. Embora ele leve a questão para a culpabilidade de Nina, nada o faz retroceder do fato de que ele nunca havia contemplado o filho. É possível perceber a ideia de contemplação interligada ao ato de olhar o outro, reconhecendo-o, percebendo suas ações, acompanhando seu crescimento. Valdo alega que NUNCA, em caixa alta, havia contemplado seu suposto filho. Isso demonstra sua incapacidade de olhar o filho como semelhante, como alguém que continuaria seu legado. É de sua incapacidade de ser pai ou de ter exercido a paternidade que ele fala. Esse ser estrangeiro para ele é a prova cabal de que não havia sido pai, só deixando ao outro a orfandade. Nesse sentido, a narrativa constrói a relação entre pai e filho como uma conexão entre dois estrangeiros, os quais não se reconhecem um no outro, não produzem uma relação afetiva, mas uma relação de trabalho, de ordenação, ou tentativa de ordenação, demandada pelo pai, ao tentar colocar o filho no caminho da ordem, inseri-lo na tradição da família, projeto falhado, devido ao fato de não haver, por parte do filho, a aceitação do pacto familiar. É preciso notar que, ao dar voz ao pai, que não se reconhece cumpridor da função paterna, o organizador de todos os fragmentos elege o discurso de uma figura paterna para negar a paternidade. Mais um parricídio cometido pelo escritor em sua saga para matar o pai e construir-se a si mesmo.

Resta, ainda, mais uma personagem a analisar, nessa imbricada construção de Lúcio Cardoso, o pai morto já quando se inicia a narrativa, Alberto, que, assim como Demétrio, não deixa suas memórias escritas, mas é narrado por Ana em seu encontro com ele:

> [...] pela primeira vez eu via Alberto, e o via de vários modos simultâneos: primeiro que era moço, segundo, que era belo. Não o vi belo como o era naquele instante preciso, mas belo como devia ter sido antes de conhecer Nina, puro e tranqüilo, na simplicidade de sua pequena alma provinciana. Agora, talhado em dois, o ser antigo e o novo se confundiam na mesma escura beleza, erguendo-o ante meus olhos, um pouco ao acaso, desalinhado como esses deuses que a lenda subitamente inventa da espuma e do vento. Eu o adivinhava retrospectivamente, se assim se pode dizer, não como Nina o amava, mas como eu, talvez, o tivesse amado. Hoje ele era outro, mas eu sabia que ele era outro. Havia um cansaço em sua fisionomia, a tristeza do conhecimento em seu olhar. Pela primeira vez eu me dirigi a ele, e minha voz tremeu porque me dirigia a um ser humano e não a uma abstração (CARDOSO, 1979, p. 107).

O primeiro ponto a ser destacado em Alberto, de acordo com o depoimento de Ana, é sua beleza. Ele se parece com os deuses de lendas, tal sua diafaneidade e juventude. A outra questão é sua humanidade. Diante dos outros sujeitos que encarnam os pais na narrativa, Alberto é diferente, ele não é uma abstração, não é doentio, como Demétrio, nem um sujeito ausente como Valdo, mas sua presença se faz constante quando ainda era vivo, alimentando a imaginação de Ana, Nina e Timóteo. Alberto, assim como Demétrio, não tem nenhum fragmento do qual seja narrador, o que pode ser entendido como o pai cuja voz não se faz ouvir. Desse modo, não deixa de ser importante salientar que

sua beleza traz a imagem de vida pulsante, potente, diferente dos outros. Sua força advém justamente do quanto Ana o admira e, portanto, do que ela constrói sobre ele. O leitor tem diante de si o relato de uma mulher apaixonada, ao dotar o ser, seu objeto de afeto, de características positivas e, embora ela o considere humano, o faz encaixar no ideal de homem belo para gerar uma nova vida no seio da família. Da beleza do corpo de Alberto Ana falará ao padre Justino:

> De longe, encostada à porta, eu ainda o fitava, e admirava-me o esplendor do seu corpo, o tórax nu, a que a luz da lamparina arrancava um reflexo intermitente e acobreado. Jamais havia visto assim um corpo de homem, e o do meu marido, que em certas noites se encostava ao meu para uma carícia amarga e passageira, eu o adivinhava disforme e sem vitalidade sob a roupa. Aquele não, era o corpo de um adolescente, com esse rosado seco da carnadura humana quando é pura, pronto para o grande salto no pecado; mal acabara de se tornar homem, e já percebia claramente, como uma música voando, a vibração que o animava (CARDOSO, 1979, p. 169).

A vitalidade do corpo de Alberto ressuma do vigor do corpo saudável contraposto ao corpo do outro, Demétrio, o que só pode ser pai por uma relação de poder, nunca por uma ordem da geração da raça, pois é, provavelmente, estéril. Nesse sentido, Alberto é o escolhido para gerar o filho de Ana, sendo, portanto, aquele que se comporta como o modelo de saúde necessário à família para gerar a prole. Por uma reviravolta na narrativa, digna

dos folhetins e melodramas, aos quais Lúcio Cardoso presta homenagens, Ana engravida de uma única relação sexual com Alberto. Nina, grávida do filho de Valdo, é expulsa da chácara por Demétrio, indo dar à luz seu filho no Rio de Janeiro. Ana aproveita-se da chance e vai ao Rio buscar Nina, a qual dera seu filho para adoção. Ana, ao saber dessa informação por Nina, não hesita em colocar seu filho com Alberto como o filho de Valdo e Nina, e assim volta para a chácara. Sabe-se de tudo isso na última peça do romance, "Pós-escrito numa carta de Padre Justino":

> Agora ela confessava ali naquele instante, olhos fixos nos meus; jamais fora ao hospital, jamais procurara a enfermeira ou quem quer que fosse. O menino que apresentara na Chácara como filho de Nina não era o herdeiro de Valdo, não era um Meneses, mas o resultado de seus próprios amores com o jardineiro (CARDOSO, 1979, p. 530).

Desse golpe narrativo e do ardil de Ana resulta justamente o fato de que André, filho de Alberto, é uma ficção de Ana. Mais uma vez, Lúcio Cardoso coloca seu leitor diante da situação de um filho que não se reconhece em seu pai, se relaciona com este como estranho e não poderá se espelhar na imagem da ficção nem mesmo no pai real. Os espelhamentos não se dão justamente porque as posições pai e filho foram construídas para não se encontrarem. Alberto morre jovem, sem saber que tem um filho, sendo apenas uma imagem de paternidade obscurecida, principalmente por fugir à regra de conduta da sociedade patriarcal ao tirar sua própria vida. Embora belo e saudável, não

poderá servir de exemplo ao filho, inclusive porque sequer terá contato com seu herdeiro. Alberto é o pai que André não chega a conhecer, mais um estranho em sua vida, no qual ele não se reconhecerá. Mas as pessoas o reconhecerão como espelho de Alberto, como se dá no momento em que Timóteo vê André no velório de Nina, conforme se pode verificar no Fragmento 53, "Depoimento de Valdo (V)":

> Não sei o que houve, repito, nem que gesto de desafio ou de escandalosa temeridade ousou cometer Timóteo — os loucos não têm limite para aquilo que consideram de seu direito. Vi somente que ele percorria a sala com o olhar, e que de súbito, como se houvesse descoberto algo muito importante, sua vista se fixou, e ele cambaleou, como sob o peso de um golpe inesperado. Olhei na direção em que ele olhava, e vi, um pouco à parte do grupo que se comprimia na sala, meu filho André. Era quem Timóteo olhava, e havia em suas pupilas um brilho tão intenso e tão revelador, que mais pareciam expressar um antigo conhecimento do que vislumbrarem pela primeira vez um ser que não conheciam. Porque, a falar verdade, ele não conhecia André, nunca o havia visto, porque também eu nunca permitira que o rapaz fosse ao seu quarto — portanto, era bizarra aquela surpresa que manifestava, e tanto mais bizarra quanto tudo nela parecia indicar a existência de uma familiaridade que eu não podia imaginar de onde partisse (CARDOSO, 1979, p. 502-503).

Valdo não sabe o que ocorre e acha bizarra a surpresa flagrada nos olhos do irmão, a quem considera louco. O fato é que Timóteo reconhece em André o verdadeiro pai deste, Alberto, de acordo com o depoimento de Ana. Importante é marcar a semelhança que Timóteo percebe entre o rapaz e sua paixão platônica; essa cena será novamente vista pelo leitor no Fragmento 54, "Do livro de memórias de Timóteo (II)", no qual Timóteo narra a visão de André durante o velório de Nina, pensando que é Alberto:

> E foi então, Nina, que abrindo os olhos que cerrara no esforço do meu pedido, eu o vi — a ELE, Nina, ao moço das violetas. Ali estava entre os outros, um pouco mais à frente, louro como nos dias antigos, e moço ainda, a cabeça erguida como se afrontasse o ímpeto da minha surpresa. Como um anjo erguia-se ele acima da destruição do suicídio, e pairava, imortal, diante dos meus olhos. Nina, então eu compreendi tudo: ah, como tínhamos pecado, que engano fora o nosso. A resposta não estava oculta na cavidade escura da sua boca, nem no seu pobre corpo destinado aos vermes. Estava ali, Nina, no milagre daquela ressurreição, nele, eternamente moço, como também você o fora. Deus, Nina, é como um canteiro de violetas cuja estação não passa nunca. Senti-me mais uma vez pairar acima de tudo — e a eternidade que eu havia reclamado com tão grande força abriu-se ante mim enquanto um abismo de música me engolia. Nina, o amor é imortal, só o amor é imortal (CARDOSO, 1979, p. 510, grifo do autor).

Nesse momento, Timóteo vê André pela primeira vez e, sem saber quem ele seja, pensa estar vendo Alberto ressurreto, o que demonstra o quanto a informação de Ana pode ser verdadeira. A ideia de que Alberto seja seu pai biológico é importante para demarcar mais uma vez a questão dos espelhos com os quais Lúcio Cardoso faz a montagem de seu labirinto de vozes. Mesmo não tendo conhecido seu progenitor, André se parece com ele, refletindo-o para os outros; é quase como se o escritor dissesse que, independentemente de se querer negar o pai, ou desconhecê-lo, este permanece inscrito no sujeito, seja em sua aparência, seja na ideia produzida de sua figura. Mas, como André não sabe quem é seu pai biológico e só tem modelos estranhos aos quais imitar, sua sensação de orfandade é imensa.

O FILHO QUE NÃO SE CONHECE

André é alguém que não tem certeza de quem seja seu pai, pois, embora esteja claro para a família o fato de Valdo ser seu progenitor, o leitor vai sendo informado sobre o quanto isso não é verdadeiro, a se acreditar nas confissões de Ana. O fato é que não há modelos exemplares para ele seguir, pois seu pai ficcional, aquele que a família lhe deu, Valdo, é fraco, de pouca ação, e seu tio, a figura do patriarca, é seco, estéril. A ausência é, portanto, o que lhe resta, pois seu progenitor está morto. André escreve sobre seu pai em seu diário, quando Valdo vai lhe contar sobre a doença de Nina:

> "Meu pai" — pensava eu comigo mesmo, escavando o pensamento para ver se encontrava no fundo um resquício de ternura. Não sentia coisa alguma, meu coração permanecia calado e indiferente. Oh, decerto estava longe de me considerar um monstro, mas não podia esquecer como fora criado, longe de qualquer manifestação de carinho, entregue apenas à solicitude de Betty. Ana, com quem conversei um dia, contou-me vagamente que eu não nascera na Chácara, e que ela, a mando de meu pai, é quem fora me buscar no Rio de Janeiro. Estranhei o fato, quis saber pormenores, mas como se arrependesse daquela intempestiva confissão, ela fechou-se no seu habitual mutismo. Assim, nem mesmo meu nascimento despertara nele

> algum interesse; viera para a Chácara por intermédio de mãos alheias, e deplorava agora esses acontecimentos que me tinham feito — não, ver a luz do dia longe dali, mas ter regressado em vez de permanecer ao lado de minha mãe. Teria ele percebido isto àquela altura, estaria procurando reparar o engano, tentaria uma aproximação comigo? De antemão eu já imaginava como seria em vão, e como este esforço, caso se concretizasse, ainda nos tornaria mais estrangeiros um ao outro (CARDOSO, 1979, p. 217-218).

O órfão de mãe lamenta-se da vida que não teve junto a ela, mas, ao mesmo tempo, sente a falta do pai, aquele que, mesmo presente, esteve ausente por toda sua vida. A afirmação de André vai no sentido de que sua orfandade é um problema insolúvel, visto que o pai é um estrangeiro para sempre. Mesmo não se culpando por esse sentimento, o de não ter ternura pelo pai, André não consegue reconhecer-se abrigado por aquele que deveria cumprir essa função. Sua sensação é de completo abandono e de falta total de carinho. O que resta a André é apenas escrever seu pai, este ser ausente, que não o reconhece, desconhecendo sua história ou a verdadeira narrativa sobre seu nascimento. Note-se que André utiliza o verbo escavar para falar da memória guardada do pai, encontrando poucos traços de Valdo. Longe de funcionar como uma escavação da qual se extrairiam tesouros escondidos, a memória de André sobre seu pai lhe dá muito pouco com o que fabular. Ele afirma que seu nascimento não foi importante para

o pai, percebendo ou ouvindo de outros personagens, no caso, Ana, o quanto sua história parece ser misteriosa para Valdo, que pouco se importou com a chegada do filho. A sensação de que eles são estrangeiros entre si se intensifica, não cedendo em nenhum momento. Perdido para sempre, incapaz de sentir afetos positivos, resta a André escrever sobre o pai, que, mesmo não sendo o que ele gostaria, indica o quanto é necessário ao sujeito realizar essa tarefa, do mesmo modo como o faz Lúcio Cardoso, na escrita sobre seu pai, sempre transfigurado em pais ausentes, falhos ou heróis fracassados.

A CASA DO PAI

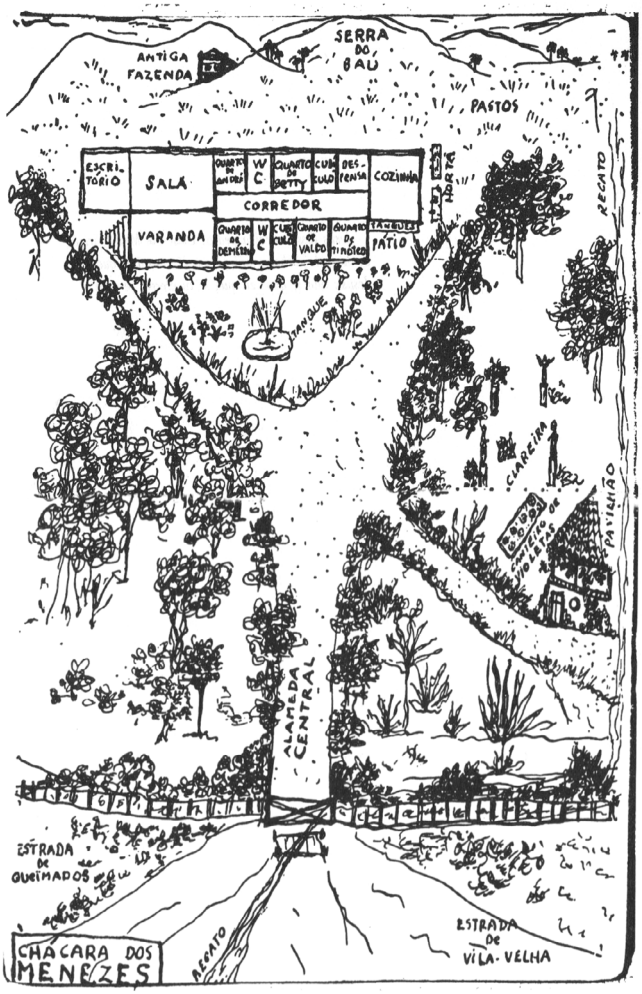
Mario Carelli conta uma história de Helio Pellegrino sobre uma fotografia da casa de Lúcio Cardoso dada ao psicanalista mineiro pelo próprio escritor, com a seguinte informação contida atrás da fotografia: "Esta é a casa em que comecei a morrer" (CARELLI, 1988, p. 19). A história serve para analisar a vida escrita de Lúcio Cardoso, pois a casa é tema constante em sua ficção e, principalmente, em *Crônica da casa assassinada*, assume ares de onipresença. Geralmente, a casa é tomada como imagem da mãe, pois acolhe, guarda, abriga o sujeito, diversas vezes metaforizando o útero materno. No caso desse romance, a casa assume a imagem da figura paterna, que aprisiona o sujeito com suas normas e tradições. A casa é Minas Gerais também, pois ela é tudo contra o qual Lúcio Cardoso luta, conforme se pode ver na entrevista concedida a Fausto Cunha, citada anteriormente.

A palavra "casa" compõe o título da narrativa *Crônica da casa assassinada*, sobre a qual se pode dizer que é a história de uma casa em ruínas, flagrada em sua constante derrocada. Casa também representa a tradição, ideia de um passado áureo, de uma ordenação de mundo para seus habitantes se familiarizarem, algo a ser apresentado logo que entram naquele espaço. No caso do romance, a casa está vivendo, pois parece viva, não somente a destruição física das paredes e tetos, mas também a destruição de tudo que representa e significa para a família Meneses e para os moradores dos arredores, a destruição da tradição, dos costumes

e da moral da família. Assim, a morte está inscrita tanto no título do próprio romance quanto no enredo.

A palavra "crônica", presente também no título, remete à ideia de passagem do tempo, advinda do nome do deus grego *Chronos*. Pode-se tomar essa expressão significando o passar do tempo, que levará ao assassinato da casa, pois é com o transcorrer dos anos que serão introduzidas, no seio da família, pessoas novas, alheias aos costumes do clã dos Meneses. O tempo sempre renovado parece não existir para os Meneses, que desejam que nada se altere em sua paisagem exterior bem como na organização de seu *modus vivendi*. Para os Meneses, o passar do tempo não representa muito no sentido de inovação, uma vez que estão preocupados em manter a tradição, que se vai perdendo com o girar eterno da ampulheta do cosmos, mesmo à revelia dessa família. Uma tradição está necessariamente ligada a esse transcorrer, o passar do tempo, e a tradição dos Meneses vem de seus antepassados, por isso é tão importante para eles mantê-la. Portanto, se uma casa é assassinada, isso diz respeito às suas raízes, que serão cortadas ou abaladas pelos estranhos que passam a se imiscuir entre suas paredes, fazendo ruir sua estrutura basilar, sua tradição, através do tempo corrosivo de tudo o que possui vida, assim como da inércia e esterilidade dos membros da própria família.

A casa é carregada de tal importância, que Lúcio Cardoso fez questão de publicar sua narrativa juntamente com a planta da chácara dos Meneses, encontrada no início do livro, antes do primeiro fragmento.



Desenho feito por Lúcio Cardoso e presente em todas as edições de *Crônica da casa assassinada* (CARDOSO, 1979, p. 6-7).

A casa, como se pode verificar pela planta, encontra-se mais ao centro do terreno. É construída por duas alas principais com um corredor ao meio. A entrada da casa se dá pelo lado esquerdo, através da escada que dá acesso a uma varanda, lugar de descanso, pois, muitas vezes, se encontra alguém da casa a descansar sobre a rede existente nesse espaço. A casa é provavelmente uma construção do século XIX; nesse século, as casas brasileiras eram espaços bastante privativos das famílias, locais bem fechados, cujos ambientes eram muito bem delimitados, e os quartos eram lugares de isolamento, espaços recônditos, nos quais cada membro da família se refugiava do contato com os outros membros.[5]

Ao lado da escada, na ala esquerda, se encontra o escritório, local em que Demétrio cuida das finanças da família; após o escritório e ao lado da varanda, está a sala, onde ocorrem as refeições e reuniões da família:

> Da mesa da sala de jantar, que já servira em sua longa vida para tantas refeições em comum, para tantas reuniões e concílios de família, ela mesma, Nina, quantas vezes não fora julgada e dissecada sobre aquelas tábuas? (CARDOSO, 1979, p. 11).

Nessa passagem do diário de André, ele fala sobre o cadáver de Nina, que se encontra sobre a mesa da sala de jantar, lugar comum, frequentado por todos os membros da família, onde ocorrem reuniões durante as refeições, espaço de julgamento de

5 Cf. LEMOS, Carlos A. C. *História da casa brasileira*. São Paulo: Contexto, 1989.

condutas familiares. A sala não se abre a todos, mas apenas aos membros da família; no momento do velório de Nina, está aberta a todos os visitantes. Normalmente, em famílias tradicionais, o pai tem seu lugar determinado na cabeceira da mesa, de onde é possível observar todos os membros da família ali reunidos. Demétrio, no presente da narrativa, ocupa essa cadeira de patriarca, tomando seu lugar à cabeceira.

Na ala direita da casa, está o primeiro quarto, de Demétrio, personagem que tenta, a todo custo, manter a tradição familiar. A expressão "direita", em todas as sociedades, é utilizada em oposição à "esquerda" e significa o modo de conservar a ordem a partir da estrutura existente na sociedade, de acordo com as classes que se ordenam hierarquicamente, conforme as leis vigentes. Demétrio é, de fato, um conservador, que fará de tudo para preservar uma tradição. Ele é considerado o cabeça da família, a figura responsável por manter a ordem e a tradição.

Posteriormente ao quarto de Demétrio, vem um banheiro, seguido de um cubículo, e, logo em seguida, vem o quarto de Valdo, e, por último, o quarto de Timóteo. Percebe-se, na sequência dos quartos, uma hierarquia. Primeiro, o quarto de Demétrio, o irmão responsável pela família, depois, o quarto de Valdo, o irmão passivo, na maioria das vezes, alheio aos acontecimentos da casa, e, por último, o quarto de Timóteo, membro familiar despojado de atenção e respeito. Os quartos dos homens da família estão todos na ala direita da casa, numa tentativa de manutenção da tradição familiar, entrevista na hierarquia entre os irmãos. Não que a casa tenha se organizado desse modo desde o começo, pois

o quarto ocupado por Timóteo, no presente da narrativa, fora ocupado pela mãe da família. Mas pode-se notar que a hierarquia na ordenação dos quartos segue a manutenção da ordem do irmão mais preocupado com a conservação da tradição.

Demétrio é o mais preocupado com a tradição, pois se casou com uma mulher que foi preparada para tornar-se uma Meneses; Valdo não se preocupou e casou-se com uma desconhecida de Minas Gerais e dos Meneses. Timóteo não se casou, vivia isolado no quarto e deseja unir-se a Nina para destruir a família. Mais uma vez, percebe-se o quanto se faz um movimento centrífugo da casa para seu exterior em se tratando de uma ordenação para a perpetuação da família, no casamento de Demétrio com Ana, que é completamente assimilada pela família e pela casa. No caso do casamento de Valdo com Nina, há o deslocamento de cidade e de estado, pois ela vem do Rio de Janeiro e não de Minas Gerais, e não será incorporada pela ordem da casa, gerando sua eterna sensação de deslocamento e estrangeiridade. No caso de Timóteo, não há nem casamento com alguém forâneo à casa; portanto, não haverá perpetuação da espécie nem haverá assimilação, pois, embora Timóteo fique circunscrito às paredes de seu quarto, ele não é integrado pela casa, mantendo-se como ferida aberta no seio da família, metaforizando o mesmo câncer que irá corroer o seio de Nina.

Na outra ala, à esquerda, além, do escritório e da sala já citados, encontra-se o quarto de André, em frente ao quarto de Demétrio. É interessante essa disposição, porque Demétrio é o chefe da família, e o quarto em frente ao seu é o do "filho da família",

que deve ser criado seguindo a tradição familiar. Outro aspecto importante é que a localização desse quarto, na ala esquerda, sugere que André não ficará preso à tradição dos Meneses, significando mudanças radicais em relação ao conservadorismo da ala direita. Tanto é que André também não será assimilado pela casa, rompendo com ela após a morte de Nina.

Depois vem um banheiro e o quarto de Betty. É importante notar que o quarto da governanta Betty fica no centro do corredor, local estratégico, para observar os acontecimentos pelo resto da casa. A governanta exerce funções paternalistas em relação aos moradores, e o nome da sua profissão diz muito, pois governanta é aquela que governa e administra, dirige e rege uma instituição, no caso, a casa da família. É preciso destacar que a governanta exerce funções próprias a um pai de família, fazendo de Betty também um símbolo paterno na narrativa. Ainda há que se insistir no caso de Betty, a estrangeira, que, devido à sua função, é assimilada pela casa, assim como deseja assimilar os ensinamentos e a tradição da família.

Logo após o quarto de Betty, há um cubículo e a despensa, local em que ficam armazenados os mantimentos. No fim do corredor, está a cozinha, espaço pouco frequentado pelos membros da família, que se relaciona com os poucos funcionários apenas através de Betty. As relações da família com as classes subalternizadas é pouco explorada no romance, ficando quase toda a trama girando em torno do jardineiro Alberto.

O lar dos Meneses, ao mesmo tempo em que serve de refúgio e proteção, funciona como elemento delimitador de espaços, funções características da paternidade, pois se um pai abriga

e acolhe, ele também impõe ordens. A habitação dos Meneses delimita os espaços pelas suas paredes, que separam os cômodos, e pela função que cada cômodo exerce na vida da família. A sala de jantar impõe-se como local para que sejam realizadas as refeições, onde são tomadas as decisões ou são feitos os comunicados a todos os membros da família, onde se destilam as ordens, os preceitos e regras, os quais mantêm a honra da família intacta, tentando preservá-la.

Os quartos são locais de isolamento, seja momentâneo, para que os membros da família descansem, se sintam tranquilos e com seus segredos guardados, seja de isolamento definitivo, como é o caso de Timóteo. A casa acolhia os Meneses dos olhares curiosos do povo de Vila Velha, pois os Meneses necessitavam da casa para refugiarem-se de toda curiosidade que a eles é lançada. A casa era abrigo físico, e também refúgio, como proteção para a família contra os julgamentos da sociedade. Nesse sentido, a casa é espaço ordenado e protetivo como um pai/mãe que guarda com capricho seus filhos. Só existem olhares de fora à medida que os habitantes da chácara pedem ou demandam, devido às suas enfermidades, no caso do Farmacêutico e do Médico, ou desejam expiação de culpa, caso do padre Justino, chamado por Ana para fazer suas confissões, ou para dar extrema unção a Alberto.

A chácara, de acordo com o relato do Médico, representava muito para as pessoas das redondezas, não pelo que era no momento da narrativa, mas sim pelo passado faustoso. A casa representa a tradição do patriarcado, os costumes, pois o filho não nasce já sabendo o que seja um pai, nem sua importância ou sua representação; isso é construído ao longo da vida, por isso o pai

também faz uso da tradição. Utiliza o que representou no passado a figura paterna para se impor ainda hoje. Nesse sentido, a casa se transforma no objeto que move todos os acontecimentos narrados, os quais se passam em seu interior, ao redor ou em função desta, constituindo, assim, uma grande metáfora, pois a casa ordena a vida de seus moradores, regula e fascina a todos que se movem em luta ou em posição de acatar a lei paterna da qual a casa é portadora. Ela abriga e protege e cobra de seus moradores o soldo altíssimo para que eles vivam e desfrutem de suas benesses.

A VIDA, O PAI E O FILHO

Na *Crônica da casa assassinada*, alguns elementos remetem o leitor à vida do autor. Apesar de esses elementos não conseguirem caracterizar a narrativa como autobiográfica, podem sinalizar traços biográficos constantes. No prefácio da *Crônica da casa assassinada*, editada em 2009, pela Editora Civilização Brasileira, André Seffrin afirma o seguinte sobre o autor e seu romance:

> Na *Crônica* ele deu voz a sua tumultuada galeria de personagens, onde ganham eles seu verdadeiro contorno numa voz que é antes de tudo e unicamente do autor. Delineando enfim seu retrato acabado de homem e de artista, é nesta "gigantesca espiral colorida" que falam todas as suas vozes (SEFFRIN, 2009, p. 9).

Como se vê, o autor se apresenta na escrita por meio de traços biográficos que remetem à sua vida. Elementos que marcaram suas experiências são inseridos na ficção, principalmente no que tange à sua difícil relação com seu pai, facilmente perceptível na metáfora sobre uma paternidade misteriosa na qual há três personagens que podem encarnar a função paterna, mesmo que nenhum deles seja o pai, pois algo não se concretiza, e até mesmo o filho renega seus pais possíveis. A relação conflituosa do escritor com Minas Gerais é reencenada como se esta fosse também um pai, rígido em sua tradição e seus costumes, que sufocavam todos ao seu redor, assim como também o aprisionavam.

No artigo sobre Faulkner, citado anteriormente no capítulo 1 deste trabalho, Lúcio Cardoso demonstra ciência sobre sua escrita conter fatos constantes de sua biografia. Por mais que uma narrativa não se configure como autobiográfica, o autor não consegue conter certas ânsias e, de forma consciente ou inconsciente, transfere para o texto dados marcantes de sua vida, sejam estes concretos, fatos reais da vida do autor, ou fatos imaginários. Ruth Silviano Brandão assim afirma sobre a vida escrita:

> A vida escrita é a vida que se escreve, mesmo que não se saiba. Como a lesma que deixa uma gosma viscosa em seu caminho. Como a lágrima que fala em seu momento de dor ou alegria ou o rápido traço no ar que faz o pássaro, da gaiola ao galho, ao ar que se risca com a sua fuga, no movimento-escrita reto ou sinuoso, como letras que se encadeiam e se ligam (BRANDÃO, 2006, p. 23).

Ao se escrever, o autor vai deixando marcas de sua vida, rastros, pistas de sua existência, de sua experiência que se torna palavra; se inscreve no branco da página, (re)criando vidas, conexões, relações com pessoas, coisas, transfigurando o que um dia foi real em letra, em ficção, em singularidade, estilo, muitas vezes. Desse modo, as figuras paternas, nas narrativas de Lúcio Cardoso, vão se inscrevendo a partir de sua grafia porosa, que se organiza ao criar histórias de pais e filhos, os quais não se encontram sem conflito, não se constituem sem fricção, assim como o escritor se autorrepresenta em seus personagens, nas

relações criadas, nos modos de conceber uma escrita a partir das letras encadeadas de personagens que, de certo modo, (re) escrevem a si e a seus pais. Filhos de pais ausentes, esses sujeitos vivem a sensação de serem abandonados, rejeitados e têm que se (re)criar. A escrita da vida ocorre independentemente dos desejos dos sujeitos, assim como em Lúcio Cardoso, produzir tantos textos sobre essas criaturas e suas relações com a paternidade advém de sua experiência, de sua vivência, de seu modo de observar a si e à sua família, assim como ao que está à sua volta. O gesto de escrever vai além do ato mecânico da mão; é o gesto de um corpo integral, com suas memórias, com as marcas do vivido, daquilo que, mesmo se querendo apagar, está inscrito no sujeito e permanece na vida escrita.

Em uma carta incompleta de Lúcio Cardoso a Paulo Hecker Filho, encontrada no Arquivo do Museu de Literatura Brasileira da Fundação Casa de Rui Barbosa, ele assim afirma sobre a *Crônica da casa assassinada:*

> Já se acha pronto e talvez lhe agrade mais do que meus livros passados. Foi tratado com mais cuidado, se bem que não me seja possível fugir a este clima por assim dizer vertiginoso, que não é, como você imagina, uma decorrência da minha facilidade, mas uma expressão muito aproximada do meu íntimo. Não procuro nada, mas sou mais ou menos aquilo, sem nenhuma intenção de ser assim para ser poético. Posso lhe garantir, e de um modo um tanto zombeteiro, que não se paga pouco por esse fútil prazer de jogar com emoções e sentimentos. É verdade

> que de todos os lados por onde envelheci, envelheci pela minha vertigem, mas ela não foi inventada nem mantida a custo de recursos artificiais. Esforço-me hoje para ser um homem equilibrado — e se a minha lucidez o permite, nem por isto posso transformar essa atitude de conquista num mero esforço literário. O meu dom, se ele existe, é o de exteriorizar esses momentos de tensão. É pouco, mas que é que se há de fazer? (CARDOSO, [1957?], p. 1).

Nesse trecho da carta, Lúcio Cardoso confessa ser o livro *Crônica da casa assassinada* algo próximo de sua intimidade. Isso permite a seu leitor entendê-lo como composição escrita. O escritor faz questão de ressaltar o quanto isso é da ordem de uma naturalidade em seu modo de escrever. Ao fazer menção aos pontos de tensão que ele consegue exteriorizar em sua escrita, é perfeitamente possível insistir, como aqui se tem reiterado, em um desses pontos de tensão do escritor mineiro por toda a sua produção: seu incômodo com uma paternidade, que vai sendo sublimada em diversos modos, dos quais apontei alguns exemplos nos romances analisados. Em um só romance, como no caso da *Crônica da casa assassinada*, o autor cria pelo menos três modos de metáforas paternas ou de figuras possíveis para evidenciar esse incômodo.

A melancolia da infância para sempre perdida permeia seu trabalho e lhe imprime identidade; de forma consciente ou não, o autor transfere para sua obra inquietações e fantasmas do passado, de sua infância. Ruth Silviano Brandão discorre,

em *A vida escrita*, sobre a vida do autor, que ele insere em suas produções. Assim afirma ela: "Assim, o texto fala e fala mais do que o autor pretende, e não há como evitar essa rebeldia de palavras que fogem de um ilusório comando [...]" (BRANDÃO, 2006, p. 34). Diante dessa afirmação, é possível supor que não há um controle possível, corroborando a declaração do próprio autor citada anteriormente. Não se trata da literatura transformada em contato com a vida, mas da vida se escrevendo constantemente, pois o sujeito não consegue se desvencilhar do que lhe ocorre para escrever, para ficcionalizar e (re)encenar a si e a seu pai e sua relação complexa com essa figura.

A partir de leituras de cartas pessoais e familiares de Lúcio Cardoso, é possível perceber sua relação conflituosa e por isso distante com o pai. A mãe e os irmãos, sempre que escreviam a ele, pediam-lhe para fazer menção ao nome paterno. Em carta da mãe de Lúcio Cardoso a ele, ela solicita: "Quando me escreveres, deves dizer alguma cousa sobre o teu pai, pois elle fica sentido quando as cartas dos filhos não tocam na pessoa d'elle" (CARDOSO, 1927, p. 1). O escritor talvez não tivesse intenção de escrever ao pai, mas viveu uma vida inteira escrevendo seus romances, que tratam de sujeitos muito próximos a seu pai, bem como das relações entre pais e filhos. Nesse sentido, é bem possível que Lúcio Cardoso tenha passado a vida a escrever cartas, seus livros, ao pai, que nunca as respondeu.

Como já se destacou anteriormente, Lúcio Cardoso possuía o mesmo nome do pai, Joaquim Lúcio Cardoso, com um diferencial no acréscimo da palavra "Filho". Essa expressão

parece tê-lo acompanhado, mesmo ele a tendo cortado da assinatura de suas obras. Se as produções de Lúcio Cardoso são expressão do seu íntimo, as representações paternas presentes em *Crônica da casa assassinada* o expressam, e, se a principal figura de representação paterna suicida-se na narrativa, o que equivale a um parricídio, é essa uma tentativa do filho de tornar-se pai e deixar de lado a condição de fruto, matando, portanto, simbolicamente, o pai e se tornando o produtor de sua obra.

MATAR O PAI

Ao unir os pontos comuns entre Lúcio Cardoso e suas personagens, tracei um paralelo entre a figura paterna e a criação do indivíduo como sujeito escritor. A escrita dá ao indivíduo a possibilidade de criação, de recriar o que é real através de memórias e de ficção. O escritor metaforiza a paternidade em suas narrativas através das relações que estabelece com suas personagens, principalmente na relação entre Lúcio, Sílvio — personagem de *Dias Perdidos* —, a personagem Joaquim, desbravador do sertão, de *Maleita*, e André e seus parentes, em *Crônica da casa assassinada*, e a escrita propriamente dita.

Assim, percebe-se que a linguagem permite ao indivíduo tornar-se autor e, desse modo, constituir-se como um elemento de autoridade, ou seja, pai de sua escrita. Demonstrei que a recriação de sua própria história está intrinsecamente relacionada à vida do escritor. Os romances analisados apresentam essa relação entre vida e obra, pois se percebem, nas personagens, muitas características do escritor. A busca das personagens por um pai, pela construção de uma cidade, pela própria escrita, a insistência na manutenção de uma casa e suas tradições produzem nesses sujeitos um referencial de autoridade, o que ocorre também com o escritor, condenado perpetuamente a reescrever seu pai.

Lúcio Cardoso também possui um pai ausente, que aparece sempre como um vulto, envolto em histórias de viagens

sempre fracassadas, narradas por sua mãe e suas tias, assim como por sua irmã, Maria Helena Cardoso. Mostrei, portanto, como o parricídio é metaforizado na criação do escritor em suas narrativas, pois só a partir do momento em que as personagens deixam sua origem ou sua pretensa origem é que podem se tornar senhoras de seus destinos. A escrita é vista como uma maneira de se firmar como sujeito, mas isso só é possível quando as personagens metaforicamente enterram todas as figuras paternas e as tornam imagens idealizadas e reconstruídas através da memória. Sendo assim, torna-se imprescindível a compreensão da morte do pai como nascimento do autor, pai de suas obras.

A relação entre a vida e a escrita pode ser bastante produtiva para a análise dos romances de Lúcio Cardoso. Suas narrativas consistem em uma contínua reinvenção daquilo que ele mesmo viveu, uma mistura entre a realidade vivida e o imaginário, já que a vida do autor é sua própria matéria-prima; e sua relação com seu pai, mesmo de modo nebuloso, transfigura-se em sua narrativa. Assim, vida e linguagem se entrelaçam nas páginas de *Maleita*, *Dias Perdidos* e *Crônica da casa assassinada*, fazendo da memória a principal marca da escrita e uma forma de reconstrução do próprio autor.

Nesse sentido, pensar a relação que Lúcio Cardoso estabelece com seu pai, Joaquim Lúcio Cardoso, é reconhecer a grande ascendência da noção de paternidade no processo de criação do escritor, uma vez que o autor se escreve inscrevendo-se no mundo. A paternidade é uma função social e é a responsável pela estruturação e pela organização da sociedade. É através

da castração que o pai introduz o filho na cultura, fazendo com que este só consiga revestir-se do papel de autoridade e poder quando mata o pai metaforicamente. Para Lúcio Cardoso, pode-se dizer que isso ocorre através da escrita, em seus romances "autobiográficos", nos quais encena os diversos pais, embora apenas *Dias perdidos* seja reconhecido pelo autor como autobiográfico. No entanto, espero ter demonstrado o quanto *Maleita* e *Crônica da casa assassinada* guardam marcas das experiências de Lúcio Cardoso com seu pai, sendo, assim, romances autobiográficos até mesmo contra a vontade do autor.

Nos romances aqui analisados, a função paterna aparece como figuração do fracasso e da insuficiência humana, o que gera personagens atormentados, fragmentações do próprio Lúcio Cardoso. A escrita dá ao indivíduo a possibilidade de criação, de intervir no mundo, de inscrição de sua orfandade, de sua melancolia, de sua insatisfação com uma condição real da qual não consegue resolução palpável. Desse modo, é possível afirmar que esses romances analisados decorrem da mistura da ficção com as experiências sociais de Lúcio Cardoso em sua vida, principalmente aquelas relacionadas a seu pai.

Isso pode ser percebido nos romances quando se faz o reconhecimento dos signos paternos, como a casa, em *Dias perdidos* e em *Crônica da casa assassinada*, como a construção de cidades, Vila Velha, em *Crônica da casa assassinada* e *Dias perdidos*, e Pirapora, de *Maleita*. Na reconstituição da história paterna produzida em *Maleita*, na qual o pai do escritor aparece com seu próprio nome, Joaquim. Na imagem de Jaques, nome semelhante

ao do pai do escritor, em *Dias perdidos*. Nas figuras de Demétrio, Valdo e Alberto em *Crônica da casa assassinada*, personagens que não se enquadram em uma categoria de pai, conforme padronizada pela cultura ocidental, assim como filhos que não se reconhecem em seus pais biológicos, como é o caso de André, na *Crônica da casa assassinada*, bem como pais que não reconhecem seus filhos como parte de si mesmos, no mesmo romance.

A ausência da figura paterna, ou sua presente ausência, pode gerar um sentimento de depreciação e de baixa autoestima no indivíduo, causando uma sensação de orfandade, mas o que desestrutura o sujeito também pode levá-lo ao desejo de escrever. Assim, os romances analisados podem ser vistos como ficções autobiográficas, tendo em vista que são assinados por Lúcio Cardoso, modos pelos quais o escritor tenta se afirmar perante a sociedade e diante da tradição literária brasileira. Retornando à osmose entre vida e obra citada a partir de Mario Carelli, no começo deste texto, acreditei, como tentei demonstrar, que, no caso de Lúcio Cardoso e de sua literatura, a vida se escreve conjuntamente à obra, e os três romances aqui analisados são apenas a ponta do *iceberg* para se perceber isso.

REFERÊNCIAS

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

AMADO, Jorge. *Navegação de cabotagem*: apontamentos para um livro de memórias que jamais escreverei. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

AZEVEDO, Ana Vicentini. *A metáfora paterna na psicanálise e na literatura*. Brasília: Editora Universidade de Brasília; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2001.

AYALA, Walmir. *Biografia de Lúcio Cardoso*. Acervo de Lúcio Cardoso, Fundação Casa de Rui Barbosa, código LC 06 pit, 1970.

BADINTER, Elisabeth. *XY*. Sobre a identidade masculina. 2. ed. Trad. Maria Ignez Duque Estrada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

BANDEIRA, Manuel. *Carta de Manuel Bandeira*; Petrópolis, 17 de janeiro de 1935. Acervo de Lúcio Cardoso, Fundação Casa de Rui Barbosa, código LC 24 cp, 1953.

BARTHES, Roland. *A câmara clara*. 4. ed. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BARTHES, Roland. A morte do autor. *In*: BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 66-70.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1993.

BARTHES, Roland. *Sade, Fourier, Loyola*. Trad. Mário Laranjeira. Rev. Andréa Stahel M. da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BATAILLE, Georges. *O ânus solar* (e outros textos do sol). Trad. Aníbal Fernandes. Lisboa: Assírio & Alvim, 2007.

BESSA, Daniela Borja. À procura do pai. *In*: BRANDÃO, Ruth Silviano (Org.). *Lúcio Cardoso:* a travessia da escrita. Belo Horizonte: UFMG, 1998. p. 68-86.

BLOOM, Harold. *A angústia da influência*. 2. ed. Trad. Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Trad. M. H. Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.

BRAGA FILHO, Jair. *A melancolia narrada*: *Dias perdidos* de Lúcio Cardoso. 2008. 137 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Faculdade de Letras, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2008.

BRAIT, Beth. *A personagem*. 3. ed. São Paulo: Ática, 1987.

BRANDÃO, Ruth Silviano. *A vida escrita*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006.

BRANDÃO, Ruth Silviano (Org.). *Lúcio Cardoso*: a travessia da escrita. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998.

BRANDÃO, Ruth Silviano. Lúcio Cardoso: príncipe, mas esfarrapado. *IPOTESI*, Juiz de Fora, UFJF, v. 11, p. 31-38, jan./jun. 2007.

BUENO, Luís. *Uma história do romance de 30*. São Paulo: EdUSP/Unicamp, 2006.

CAMARGO, Fábio Figueiredo. *A transfiguração narrativa em João Gilberto Noll*: *A céu aberto*, *Berkeley em Bellagio* e *Lorde*. 2007. 154 f. Tese (Doutorado em Literaturas de Língua Portuguesa) - Faculdade de Letras, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.

CAMARGO, Fábio Figueiredo. Abismar-se é escrever-se. *Pensares em Revista*. São Gonçalo, RJ, n. 4, p. 75-86, jan.-jul., 2014.

CAMARGO, Fábio Figueiredo. Autobiografia perdida. *Anuário de Literatura*, [S. l.], v. 18, n. 1, p. 41-53, 2013

CAMARGO, Fábio Figueiredo. Pirapora, pai, peixe que salta. *In*: LUCAS, Elcio; OLIVEIRA, Ilca Vieira de. *Literatura e criação literária*. Montes Claros: Edunimontes, 2014. p. 125-136.

CANDIDO, Antonio. Poesia e ficção na autobiografia. *In*: CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1989. p. 51-71.

CARDOSO, Joaquim Lúcio. *Carta a Lúcio Cardoso*. Acervo de Lúcio Cardoso, Fundação Casa de Rui Barbosa, código LC 05 cf, 1 fl, [1929?].

CARDOSO, Lúcio. Artigo incompleto sobre William Faulkner. Acervo de Lúcio Cardoso, Fundação Casa de Rui Barbosa, código LC 55 pi, [1950?].

CARDOSO, Lúcio. Cartas a Paulo Hecker Filho. Acervo de Lúcio Cardoso, Fundação Casa de Rui Barbosa, código LC Cp 112, [1957?].

CARDOSO, Lúcio. Cartas trocadas com a editora AGIR. Acervo de Lúcio Cardoso, Fundação Casa de Rui Barbosa, código LC Cp 04, de 23 jun. 1945 a 19 jun. 1961. (10 docs.).

CARDOSO, Lúcio. *Crônica da casa assassinada*. Rio de Janeiro: Record, 1979.

CARDOSO, Lúcio. *Crônica da casa assassinada*. Coord. Mario Carelli. Edição crítica. 2. ed. Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX, 1996.

CARDOSO, Lúcio. Depoimento de Lúcio Cardoso. *A Manhã*, Letras e Artes, Rio de Janeiro, n. 21, 10 nov. 1946. Entrevista concedida a Almeida Fischer.

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

CARDOSO, Lúcio. *Diários*. Edição, apresentação e notas Ésio Macedo Ribeiro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

CARDOSO, Lúcio. *Dias perdidos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

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

CARDOSO, Lúcio. *Maleita*. 3. ed. Rio de Janeiro: Presença, 1974.

CARDOSO, Maria Helena. *Por onde andou meu coração*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

CARDOSO, Maria Helena. *Vida-vida*. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: INL, 1973.

CARDOSO, Wenceslina. Carta a Lúcio Cardoso. Acervo de Lúcio Cardoso, Fundação Casa de Rui Barbosa, código LC Cf 07, 16 maio 1927.

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

DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1997.

DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*. 2. ed. Trad. Rogério da Costa. São Paulo: Iluminuras, 1997.

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo*: uma impressão freudiana. Trad. Cláudia Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

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

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

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

FARIA, Octávio de. "Maleita". *Boletim de Ariel*, Rio de Janeiro, ano III, n. 12, p. 322-323, set. 1934.

FERNANDES, Aníbal. Como ficção. *In*: BATAILLE, Georges. *O ânus solar* (e outros textos do sol). Trad. Aníbal Fernandes. Lisboa: Assírio & Alvim, 2007. p. 9-22.

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor*? Trad. Antônio Fernando Cascais; Edmundo Cordeiro. Lisboa: Passagens, 1992. p. 129-160.

FREUD, Sigmund. *Luto e melancolia*. Trad. Marilene Carone. São Paulo: Cosac e Naify, 2013.

FREUD, Sigmund. *O mal-estar na civilização*. Trad. José Octávio de Aguiar Abreu. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

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

FUNDAÇÃO Casa de Rui Barbosa. Arquivo Lúcio Cardoso. Pesquisa realizada em maio de 2012.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

ISER, Wolfgang. *O fictício e o imaginário*. Trad. Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1996.

LACAN, Jacques. *O seminário, livro 5*: as formações do inconsciente. Trad. Vera Brandão. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico*: de Rousseau à internet. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha; Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LEMOS, Carlos A. C. *A casa brasileira*. São Paulo: Contexto, 1989.

LISPECTOR, Clarice. Carta a Lúcio Cardoso. Acervo de Lúcio Cardoso, Fundação Casa de Rui Barbosa, código LC 127 cp, 21 mar. 1944.

LOREDO NETA, Maria Madalena. *Crônica da casa assassinada*: uma poética da finitude. 2007. 116 f. Dissertação (Mestrado em Literatura brasileira) - Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.

MARTINS, Gilberto Figueiredo. Recordações da casa dos mortos. *Cult*: Revista Brasileira de Literatura, São Paulo, ano II, n. 14, p. 48-53, set. 1998.

MICELI, Sergio. *Intelectuais e classe dirigente no Brasil* (1920-1945). Rio de Janeiro: Difel, 1979.

MIRANDA, Wander Melo. *Corpos escritos*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1992.

MORAIS, Márcia Marques de. *A travessia dos fantasmas*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

PAZ, Octavio. *Os filhos do barro*: do romantismo à vanguarda. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PESSOA, José Eduardo Marco. O pai ausente. *In*: BRANDÃO, Ruth Silviano. *Lúcio Cardoso*: a travessia da escrita. Belo Horizonte: UFMG, 1998. p. 45-60.

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

RIBEIRO, Marina Couto; CAMARGO, Fábio Figueiredo. (Re)escrever-se o pai - Dias perdidos, de Lúcio Cardoso. *Pensares em Revista*. São Gonçalo, RJ, n. 2, p. 199-211, jan.-jun., 2013.

ROBERT, Marthe. *Romance das origens, origens do romance*. Trad. André Telles. São Paulo: Cosac e Naify, 2007.

ROSA E SILVA, Enaura Quixabeira. *A alegoria da ruína*: uma análise da *Crônica da casa assassinada*. Curitiba: HD livros, 1995.

SABINO, Fernando. Carta a Lúcio Cardoso; Juiz de fora, 1º/12/1943. Acervo de Lúcio Cardoso, Fundação Casa de Rui Barbosa, código LC 191 cp, 3 fls.

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

SANTOS, Cássia dos. *Uma paisagem apocalíptica e sem remissão*: a criação de Vila Velha e da *Crônica da casa assassinada*. 2005. 284 f. Tese (Doutorado em Teoria e História literária) - Faculdade de Letras, Unicamp, Campinas, 2005.

SANTOS, Hamilton. *Lúcio Cardoso*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

SEFFRIN, André. Uma gigantesca espiral colorida. *In*: CARDOSO, Lúcio. *Crônica da casa assassinada*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009. p. 7-13.

SOUZA, Eneida Maria de. *Janelas indiscretas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

VILELA, Andréa de Paula Xavier. *Lúcio Cardoso*: o traçado de uma vida. 2007. 204 f. Tese (Doutorado em Letras: Estudos Literários) - Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.

FÁBIO FIGUEIREDO CAMARGO

Este livro foi produzido nas famílias tipográficas
Californian FB e Work Sans Extra Bold, impresso em
papel Avena 90gr e capa em Cartão Triplex 300gr.
Enquanto este livro era produzido, uma década se passou,
houve muitos projetos no meio, muitos orientandos,
muitos artigos escritos, um livro de ficção, um golpe de
estado, ainda assim o desejo de ler e de escrever
continua... Sinal de que é preciso sempre matar o pai
para se produzir como alteridade.

o sexo da
PALAVRA

www.osexodaPALAVRA.com
osexodaPALAVRA@gmail.com