



Marcas do feminino na prosa de Lúcio Cardoso

Elizabeth da Penha Cardoso

*Doutora em Letras (Teoria Literária e Literatura Comparada) pela Universidade de São Paulo.
Professora associada dos cursos de Pós-graduação em Estudos Literários e Língua Portuguesa e
Literatura das Faculdades Integradas Teresa D'Ávila.*

COM TRÊS ROMANCES SE FAZ UMA NOVELA?

A assertiva de Carelli (1988) sobre as novelas de Lúcio Cardoso (1912-1968) serem um laboratório para o seu romance é conhecida pela crítica dedicada ao autor. O estudioso tinha em mente a produção precedente a **Crônica da casa assassinada (CCA)**, que, com exceção de **Dias perdidos** (1943), foi formada por novelas, ficando os romances concentrados na década de 1930.

A proposta de Carelli guarda uma visão quase que purista de gêneros, ao passo que em Lúcio Cardoso — e na literatura, especialmente a partir do século XX —, os gêneros se mesclam e se influenciam mutuamente, tornando as classificações artificiais. E, tentando-se separar a prosa de Lúcio entre novelas e romances, os pressupostos conceituais de gênero literário não se aplicariam com eficiência. Pois, para determinar tipos distintos de gêneros, teríamos que “encontrar o denominador comum de um tipo, os seus recursos literários compartilhados e o objetivo literário” (WELLEK e WARREN, 2003, p. 320)².

Ora, ao se compararem novelas e romances do autor mineiro, não salta aos olhos diferença de atitude; ao contrário, sublinham-se traços de homogeneidade, concernentes à temática e aos procedimentos formais, presentes tanto nas novelas, quanto nos romances. O trabalho de Rosa e Silva (2004) ilustra bem esse cenário.

Outra opinião embutida na máxima de Carelli é certa inferioridade do *gênero* novela em comparação ao romance, como se ensaiando em textos *mais curtos e menos complexos* o autor reunisse condições para executar uma obra de *maior fôlego*, **CCA**, por exemplo.

Interessante notar que a afirmação de Carelli poderia ser invertida, se a perspectiva fosse alterada: seriam os romances de 1930 “laboratório” para a novela **Mãos vazias** e suas sucessoras? A pergunta é retórica e só vale como provocação, contudo abriga uma certeza: **Mãos vazias** é o texto mais bem-acabado de Lúcio Cardoso na década de 1930.

Ao contrário do que possa parecer, não vai aí concordância com a visão evolucionista da obra de Lúcio, indo do pior para o melhor. Sua obra está formada por pontos luminosos sem obedecer à ordem de gêneros literários ou de cronologias. “Livros são influenciados por livros; os livros imitam, parodiam, transformam outros livros — não meramente os que os seguem em estrita sucessão cronológica”, afirmam Wellek e Warren (2003, p. 321) pensando no diálogo entre autores e épocas, no entanto o raciocínio também vale para refletir sobre a produção de um mesmo escritor.

O que se lê na obra de Lúcio é o processo de criação que resulta em equívocos e acertos, não necessariamente nessa ordem. Não são, esquematicamente, novelas ensaiando romances, nem romances gerando novelas, mas sim prosa constituindo-se como corpo análogo em constante diálogo com suas diferenças, aproveitando esforços e descartando equívocos, reescrevendo-os incessantemente. Em Cardoso, esse intercurso textual resulta mais em unidade do que em heterogeneidade. E é justa-

mente o processo de configuração da obra — incluindo, descartando, reinventando e ampliando elementos de títulos publicados em livros presentes — que acentua o tom de coesão.

O feminino na prosa do autor elucida seu procedimento. Pode-se notar, na alteração da plasticidade das personagens femininas, uma constante que se inscreve livro a livro, buscando uma literatura capaz de decifrar afetos enquanto medeia a existência desvendando suas formas mais íntimas e inconfessáveis.

A feminilidade oferece-se a Lúcio como campo reservatório de emoções, segredos e recordações, envolto por uma sociedade conservadora, decadente, hipócrita e injusta. É importante notar que na passagem da década de 1930 as personagens femininas vão assumindo um lugar cada vez mais evidente na prosa de Lúcio, saindo das margens da intriga para ocupar, paulatinamente, espaços de maior destaque. Em outros termos, na contraposição entre feminino e masculino, o romancista parece estabelecer um singular equilíbrio, configurando homens cada vez mais frágeis, dependentes e atormentados por um feminino que não podem controlar, nem entender.

DA MARGEM AO CENTRO: O DESLOCAMENTO DO FEMININO

No romance de estreia, **Maleita** (1934), a figura masculina é central. O protagonista-narrador surge como desbravador e construtor do mundo civilizado. Decidido e capaz, é contratado pela família Menezes, importantes comerciantes de Curvelo (cidade mineira onde nasceu o autor), para fundar Pirapora, às margens do rio São Francisco. Suas atribuições englobavam construir o porto comercial e representar “com todas as regalias, a companhia Cedro e Cachoeira de Fiação e Tecido. Teria a obrigação de organizar o comércio local e incentivar a vida no povoado nascente” (CARDOSO, 2005, p. 10). Recém-casado, leva a esposa consigo. No entanto, Elisa, delicada e avessa ao sertão, não se acostuma com a falta de conforto mínimo e os hábitos do lugar, adoce e morre em decorrência da maleita, tal como inúmeras outras personagens. Depois de muitos empreendimentos desgraçadamente fracassados, devido à força da natureza ou à irracionalidade dos nativos, o narrador abandona Pirapora.

Aqui a figura feminina parece reminiscência da civilização, representando uma reserva do mundo deixado para trás e uma promessa do que Pirapora poderia ser, mas não resiste e falece. O narrador deixa clara sua prioridade: trabalho e progresso, e, como é o chefe da família, a esposa deve adaptar-se a essa realidade. “Casei-me e ela veio de livre vontade. Tenho que lutar. Minha vida será difícil, áspera... Amanhã mesmo começarei a fazer pesquisas...” (CARDOSO, 2005, p. 23), responde para um caboclo preocupado com a situação de Elisa.

Maleita é o cartão de visitas do jovem autor mineiro no disputado mercado editorial do Rio de Janeiro, pós-revolução de 30. Em suas páginas, e, principalmente,

comparando-se com a produção e a história precedente de Lúcio, é possível observar sua tentativa de ser incluído. De formação conservadora, Cardoso bamboleia para fazer seu narrador apresentar o povoado de negros e pobres sem ser preconceituoso e a tinta fica carregada quando tenta trazer a oralidade para os diálogos. Não por acaso, essa tendência mais explicitamente social ficará fora de seus textos sucessores.

Em **Salgueiro** (1935), o autor começa a apontar mais nitidamente suas preocupações com o que encerra o pensamento das pessoas, nas reflexões sobre seus atos. A divisão em três partes — “O avô” (primeira parte), “O pai” (segunda parte) e “O filho” (terceira parte) — indica tratar-se de um legado que passa de uma geração a outra. A herança em questão é o fracasso de uma vida de pobreza, sem saída e esperança. O avô, Seu Manuel, simplesmente desistiu de viver.

Diferentemente do herói de **Maleita**, Seu Manuel é vinculado ao feminino, chegando a ser sustentado pela esposa, Genoveva, que assume a família, criando os dois filhos, Marta e José Gabriel. Logo nas primeiras linhas, há a apresentação de Marta se preparando para acalantar o pai doente, vítima de uma tuberculose que, de uma maneira ou de outra, sempre marcou sua frágil saúde. Com a mãe envelhecida e cansada de uma vida inteira dedicada ao marido, aos filhos e à lida de um lar miserável, Marta assume os cuidados com o pai — novamente o masculino frágil e dependente do feminino. Na ausência de recursos, pouco se pode fazer pelo enfermo, algum caldo, às vezes um copo de água, certa iluminação noturna ou, nos momentos de crise, raras e curtas conversas fingidoras de atenção e interesse. Porém, sem alternativas, Marta passa a se prostituir. A segunda geração de mulheres rejeita o destino de arrimo da pobreza e busca emancipação, ao contrário dos herdeiros masculinos, perpetuadores do malogro. José Gabriel, o pai da segunda parte do livro, trabalha fora de casa e tenta sustentar a família; e o adolescente Geraldo, o filho que dá nome à terceira parte, busca um emprego, mas, sem conseguir encontrar, acaba vivendo por ali, fazendo pequenos trabalhos, auxiliando um e outro.

José Gabriel, operário mal remunerado, nada interessado em progressos ou novas civilizações, só tem olhos e pensamentos para Rosa, sua companheira. A mulata não é bem-vinda na família por seus hábitos e preferências: adora beber, dançar e namorar. Com má fama por todo o morro, é predecessora de várias outras figuras femininas de Lúcio Cardoso, especialmente Nina (CCA), por representar a mulher fatal, agente potencializadora de crises, responsável pela destruição do lar e dos homens com ela envolvidos. Rosa domina a casa e tudo acontece sob seus auspícios, o que a torna particularmente intrigante para Marta. E eis aí outra presença de CCA já atuante em **Salgueiro**: o duplo Nina/Ana espelhado em Rosa/Marta³. Cabe mencionar, ainda, os paralelos entre as personagens masculinas de **Salgueiro** e de CCA — basta pensar na pasmaceira definidora de José Gabriel e Valdo (marido de Nina). Tais espelhamentos entre obras tão distanciadas no tempo reforçam as relações poéticas

ao longo de sua prosa.

A submissão de José Gabriel às mulheres fica patente no final do romance, quando Rosa, para se vingar de uma briga, ocasião em que foi espancada pelo companheiro, conta à polícia sobre um roubo cometido por José Gabriel. Ele inicia então um ciclo de fugas e esconderijos, até terminar morto por outra mulher, também sua amante. Dentro dessa história, circulam várias figuras femininas e suas estratégias de vida.

A crítica, bem impressionada com o primeiro romance, recebe a narrativa sobre o morro carioca com menos entusiasmo, pois, não encontra classificação definitiva para a obra — se regional ou intimista. De fato, o romance parece fendido em dois momentos: o primeiro capítulo, preocupado em ambientar fenômenos sociais, e o terceiro, empenhado em ângulos ontológicos. A segunda parte mescla ambas as propostas e separa os dois capítulos, configurando uma ponte entre as duas tendências que marcaram literariamente a década.

Nas páginas de **Salgueiro** é possível ver a maneira pela qual Lúcio está buscando uma marca própria. Aparentemente, talvez seguindo a tendência da *tensão crítica* (regionalismo), o projeto inicial do livro tinha o morro como personagem principal, fazendo desfilar sobre ele figuras que mais eram compostas pelo ambiente do que o compunham. Contudo, os habitantes de Salgueiro e seus afetos vão, página a página, ganhando força: tira-se a ênfase do ambiente para se focar nas personagens. Assim, no segundo capítulo, o narrador passa a contar, com mais intimidade, as aflições sentimentais de José Gabriel, às voltas com as aventuras de sua inquieta companheira. No entanto, não é no pai que se instaura um campo propício para empenhar as questões ontológicas e religiosas (futuro traço característico do narrador de Lúcio), mas sim no filho, Geraldo, um adolescente, e nas figuras femininas, Marta e Rosa, irmã e esposa de José Gabriel, respectivamente.

Com tantas alternâncias de foco e com um autor ansioso para abandonar definitivamente o retrato da sociedade e dedicar-se à reflexão dos afetos, **Salgueiro** é a junção das propostas literárias que mais se destacavam no Brasil da trintena do século XX. Justamente por representar esse embate, a obra sobressai na produção de Cardoso, apesar de certos deslizos em sua realização⁴. Mas no conjunto o romance comove, especialmente pelas cenas expressionistas passadas no morro carioca tingido de vermelho, vermelho de sangue, de sal, de Salgueiro. Uma delas é inesquecível, a cena de Rosa enfrentando todos os obstáculos físicos, sociais e emocionais para se despedir do amante defunto durante o velório. Não obstante, **Salgueiro** é berço de algumas das mais importantes características da prosa de Lúcio Cardoso, a tensão sexual e as dúvidas religiosas (como principais catalisadoras dos atos humanos) e o mal (gerador de destruição e consequente inovação), ambos aspectos permeados da forte presença feminina.

Em **Salgueiro** se encontra um traço importante dessa convivência entre masculino e feminino na obra de Cardoso, de forma a auxiliar na percepção do femi-



nino como um dos pontos irradiadores de sua literatura. Trata-se da personagem Teresa-Homem, mulher que se passava por homem: “Usava sapatos de homem, paletó e chapéu desabado, andando no meio dos malandros e navalhando aqueles que se mostravam mais ousados. [...] Parecia que não conhecia os homens senão para imitá-los e desprezá-los” (CARDOSO, 1984, p. 29). Teresa acaba por revelar-se mulher e apaixonar-se desesperadamente por José Gabriel. Aqui o autor ainda anuncia a masculinidade significando um valor a ser imitado e utilizado como estratégia de sobrevivência. Em seu último romance, ocorre o contrário, um homem travestido de mulher. Timóteo, com suas joias e vestidos, é uma ode à potência feminina, a ponto de um Meneses abdicar da força masculina para sobreviver graças à ardileza feminina, tramando com Nina a vingança contra sua família. O excêntrico cunhado de Nina até cita sua inspiração, a ancestral Maria Sinhá – forte, cruel e soberana, ela se assemelhava a um homem, mas isso em outros tempos, quando o masculino era índice de poder. Na mudança de perspectiva é evidente a força e o poder feminino, mais camuflado inicialmente, para depois se expor em primazia.

Com Pedro, de *A luz no subsolo* (1936), serão os fluxos de pensamentos e os delírios intensos e herméticos que revelarão a crise masculina. Protótipo de intelectual com sede em Curvelo, Pedro é um professor, demitido sob a acusação de influenciar negativamente os alunos. Apesar do malogro profissional, ele se tem em alta conta e despreza a esposa, Madalena, que constantemente compete com os livros e os jornais do marido por

um minuto de sua atenção. Endividado, frustrado e sem perspectivas, a vida pessoal desmorona quando seus hábitos sexuais vêm à tona: seduzir as domésticas, ainda adolescentes, empregadas em sua casa. A ascensão de Madalena está em simetria com a falência de Pedro, cada vez mais delirante e confuso. Com o passar das páginas ela rememora sua vida e percebe o plano elaborado pelo marido para destruí-la. Fortalecida e disposta a assumir seu destino, ela emerge do escuro subsolo para sobreviver, mesmo que sua vida dependa da morte de Pedro. O amor intenso de Madalena por Pedro transforma-se em ódio, e ela acaba por matá-lo, como ocorre em *Salgueiro*, em que também há o assassinato de um homem por sua companheira. Diante da crescente debilitação de Pedro, as figuras femininas tomam o comando, e o livro termina por ser a história de Madalena, e não a dele.

Tal interpretação está sustentada pelo percurso das personagens. Madalena, no decorrer da obra, transforma-se, aprende, descobre, liberta-se. Já Pedro começa e termina na mesma posição. Porém, aparentemente, se levarmos em conta o título e a insistência nos temas ontológicos que perseguem Pedro, o projeto inicial do romance está focado na personagem masculina e suas angústias. Ainda assim, mais uma vez, a personagem feminina ganha força e se oferece como território ficcional propício para abordar os temas que interessavam ao autor: a memória, os afetos, a solidão, a melancolia, a (falta de) liberdade, o desejo, o ódio. Forçoso recordar a opinião de Octavio Farias⁵ sobre Madalena ser a personagem mais bem-acabada do romance.

Um ano sem publicar (1937), o primeiro intervalo desde que se lança como autor, e, em 1938, Lúcio edita **Mãos vazias**, sua primeira novela. Difícil estabelecer os parâmetros que o levaram a classificar os gêneros de seus textos, talvez a extensão, pois a estrutura não diverge consideravelmente, ou, ainda, a tentativa de conotar despreensão com o novo trabalho, haja em vista as crescentes críticas desfavoráveis.

Mas interessa ressaltar a confirmação de uma tendência que se esboça em Eliza, passa por Rosa e Marta, agudiza-se em Madalena e torna-se mais forte em Ida, personagem central de **Mãos vazias**: o deslocamento da figura feminina das bordas para o centro da ação. Outras linhas de forças presentes em Ida não apenas sintetizam a mulher configurada por Lúcio na década de 1930 como ecoam nas personagens femininas de suas obras precedentes: a maternidade em desacordo com os padrões estabelecidos pela sociedade; a importância da relação entre as mulheres e suas casas; a triangulação mulher-amante-filho delimitando o ponto de virada das histórias; e a trajetória feminina para abandonar o papel de objeto de desejo e assumir-se como sujeito. Um último aspecto que alça **Mãos vazias** como melhor texto de Lúcio, na década de 1930 é quão bem-acabado está o livro, contrastando com as realizações de **Salgueiro** e **A luz no subsolo**⁶.

Mãos vazias representa, a meu ver, a maturidade literária conquistada por Lúcio, nessa década, como autor, não pela questão cronológica, mas por sua qualidade literária. A novela simboliza superação das indecisões da disputa entre *tensão interiorizada* (intimismo) e *tensão crítica* (regionalismo). Se **A luz no subsolo** anuncia a possibilidade da *tensão interiorizada*, **Mãos vazias** a realiza graças a uma prosa em que prevalecem os afetos, os sentimentos e as reflexões das personagens a respeito do mundo e seus acontecimentos. E a figura central desse projeto parece ser a personagem feminina, que possibilita, a um só tempo, a emersão de questões coletivas e íntimas. Ida é figura emblemática de tal proposta.

REFERÊNCIAS

- CARELLI, M. **Corcel de fogo**. Vida e obra de Lúcio Cardoso (1912-1968). Rio de Janeiro: Guanabara, 1988.
- CARDOSO, Lúcio. **Maleita**. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.
- _____. **Salgueiro**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Brasília: INL, 1984.
- _____. **A luz no subsolo**. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- _____. **Dias perdidos**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- _____. **O desconhecido e Mãos vazias**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- _____. **Crônica da casa assassinada**, edição crítica. CARELLI, Mario (Coord.). 2. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996. (Coleção Archivos).
- ROSA E SILVA, Enaura Quixabeira. **Lúcio Cardoso: paixão e morte na literatura brasileira**. Maceió: Edufal, 2004.
- ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- SANTOS, Cássia. **Polêmica e controvérsia em Lúcio Cardoso**.

São Paulo, Campinas: Fapesp/Mercado de Letras, 2001.

WELLEK, René; WARREN, Austin. **Teoria da literatura e metodologia dos estudos literários**. Tradução de Luis Carlos Borges. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

NOTAS

1. O texto é parte da Tese de Doutorado **Feminilidade e transgressão – uma leitura da prosa de Lúcio Cardoso**, defendida no DTLIC/FFLCH-USP, com financiamento da Fapesp.
2. Ensino semelhante é anotado em Rosenfeld: “a maneira pela qual é comunicado o mundo imaginário pressupõe certa atitude em face deste mundo ou, contrariamente, a atitude exprime-se em certa maneira de comunicar. Nos gêneros manifestam-se, sem dúvida, tipos diversos de imaginação e de atitudes em face ao mundo” (ROSENFELD, 1985, p. 17).
3. As semelhanças entre Rosa e Nina foram ressaltadas por outros pesquisadores, como Carelli (1988) e Santos (2001).
4. O romance apresenta alguns descuidos, como o tempo verbal da narrativa. Na maioria das vezes figura o pretérito, mas em alguns trechos, especialmente na primeira parte, encontramos descrições e relatos no presente: “Junto ao Trapicheiro, nos fundos da Rua Piratini, há um beco singular. É uma vila de casas velhas, paredes mal-rebocadas, janelas baixas e desmanteladas, [...]. Algumas são enfeitadas de bandeirolas de papel. Mas todas são pobres e tristes [...]” (CARDOSO, 1984, p. 31). Tal ocorrência pode estar atrelada ao fato de ser justamente na primeira parte do livro que Lúcio busca um diálogo mais estreito com a literatura de preocupações sociais e acaba *presentificando* os cenários e as ações para ganhar um realismo jornalístico. A linguagem acompanha, em paralelismo, a mudança de projeto que o livro, aparentemente, sofre – um primeiro capítulo mais próximo de **Maleita** e um terceiro nas cercanias de **A luz no subsolo**. Assim, inicia-se com uma tentativa de linguagem própria da crônica ou do jornalismo, para terminar com algo mais abstrato: “Sentia-se como o ponto onde afluem as águas de muitos rios; sobre a sua cabeça, os detritos se amontoavam e a água turbilhonava rapidamente. Findara ali um estranho período da sua vida. Gestos, pensamentos, dores futuras guardariam para sempre o travo daquele tempo sombrio...” (CARDOSO, 1984, p. 234). Além dessas questões, uma personagem como Vicente, O aleijado, que ganha ares míticos, poderia ser mais bem desenvolvida para justificar sua grande influência e importância sobre Geraldo.
5. Opinião expressa em missiva de Faria enviada a Cardoso, datada de 18 de abril de 1936. Carta disponível para leitura no Arquivo de Lúcio Cardoso, localizado no Arquivo-Museu de Literatura Brasileira da Fundação Casa de Rui Barbosa.
6. Sobre **Salgueiro**, alguns comentários foram feitos anteriormente. Em **A luz do subsolo**, o maior problema é um narrador mais preocupado em construir um “sermão” do que narrar um romance. A tendência expande-se progressivamente, encontrando seu ápice no último capítulo, com a proliferação de metáforas, histórias encaixadas e delírios filosóficos que confundem o leitor. Muito desse ciframento acontece porque as situações envolvem Pedro, uma personagem que deveria estar mais desenvolvida para alcançar a força que o autor (parece) esperar dela no livro como um todo. O conjunto da prosa de Lúcio faz com que ele mereça o benefício da dúvida e, talvez, **A luz do subsolo** seja uma obra enigmática à espera de um crítico capaz de lançar um novo olhar sobre ela.