

LÚCIO CARDOSO E O UNIVERSO MARGINAL DAS CIDADES

Odirlei Costa dos Santos (UFRJ)¹

Resumo: O presente estudo busca engendrar o deslinde dos artifícios da provocação face às novelas urbanas de Lúcio Cardoso (1912-1968). Por *Inácio* (1944) e *O enfeitado* (1954), podemos perscrutar como a tessitura literária ontológica explorada por Lúcio atende fundamentalmente ao ideário marginal do escritor mineiro. Procuramos enfatizar como o autor explorou diversos estratagemas literários para adensar a escrita de mal-estar e perturbação, a tornar a provocação o mote primordial de seu virtuosismo literário transgressor.

Palavras-chave: Lúcio Cardoso; novela; provocação; transgressão.

Se pelas províncias mineiras Lúcio Cardoso explora toda a claustrofobia ontológica de personagens calcinadas pelos desvarios da clausura interior, nas narrativas urbanas o autor rompe as barricadas excessivas da introspecção, face a uma nova dimensão dada à sua *imagerie* expressionista de formas, cores e imagens. No ciclo das chamadas “histórias das cidades”, encontramos o desenvolvimento de novos matizes de escrita e de novas possibilidades para a configuração de ambientes e tessituras existenciais. O espaço citadino seria o local propício para que Lúcio retomasse o caos da interioridade, embora desta vez circunscrito ao universo marginal exterior, onde a paisagem expressionista se projeta sob uma perspectiva distinta da província.

Lúcio urbano, a percorrer as ruas cariocas alternando estados de enfado e frenesi, se aproximaria do que Luiz Edmundo Bouças Coutinho chamaria de *écrivain-dandy*, no ensaio “Formas e truques de um *écrivain-dandy*”. As próprias deambulações de Lúcio se confundiriam às projeções de suas escritas pessoais e ficcionais, como podemos observar no registro de seu *Diário completo*, ao passar pela Cinelândia ou pelo Café Vermelhinho: “Sinto que não é possível que tudo prossiga

¹ Doutor em Ciência da Literatura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). E-mail: suldaserais@yahoo.com.br.

assim, nessa eterna espera, nessa angústia do nada e da mediocridade. No fundo do coração é a catástrofe que chamamos. Ninguém suporta a horrível monotonia da vida” (Cardoso 1970: 197). Suas andanças erráticas pelo Rio de Janeiro serviriam de experiência *in loco* ao fomento da tríade de “Um mundo sem Deus”, permitindo a Lúcio expor o transbordamento dos estados de alma de suas personagens com cores ainda mais carregadas e desmesuradas, sem perder a postura emblemática como criador de totalidades existenciais, segundo aponta Alfredo Bosi em *História concisa da literatura brasileira*. O excesso com que acentua os contornos da dramaticidade destas histórias citadinas irá ajudar a compor seu ideário literário provocador, ao figurar com violência cromática sua galeria repleta de tipos marginais e amorais a beirar o exagero e o *nonsense*, sem impedir que muitos se aproximem do *kitsch*.

Nas novelas urbanas, Lúcio mostraria sua faceta ainda mais cáustica e controversa, temporariamente livre dos alicerces mineiros para sustentar seus conflitos morais e espirituais. O afã pela destruição se daria menos com a tortura ontológica encarcerada de suas personagens provincianas do que com o riso demoníaco escancarado dos transgressores morais. Embora a expiação moral e espiritual fosse sempre explorada à náusea por Lúcio Cardoso, em quaisquer dos textos que compõem sua prosa de ficção, havia uma profusão de imagens infernais projetadas pelo gueto que permitiriam ao escritor deformar as formas convencionais de encarar pessoas e lugares, tornando o cenário das cidades o lugar propício para que a tragédia clássica assumisse ares de um circo de horrores.

As temáticas urbanas de Lúcio Cardoso estão circunscritas a trechos que optam por um completo desregramento de pensamentos e ações, de tal forma que as personagens talvez sejam as mais bizarras e tresloucadas da trajetória cardosiana de escrita. A sondagem existencial percorreria os desvãos do *bas-fond*, com seus venenos lisérgicos e licenciosos, e desceria cada vez mais aos infernos das cidades, com seus drogados, “viciados” (espécie de eufemismo de Lúcio para os pederastas) e prostitutas decaídas, compondo espaços onde a transgressão se confunde à decadência. Os traços de suas personagens amorais seriam quase deliberadamente caricaturais, verdadeiras pantomimas de um teatro grotesco. Mesmo sem trabalhar diretamente com a paisagem urbana em sua prosa de ficção posterior a *O enfeitado* (considerando que *Baltazar* permaneceu inacabada), as personagens citadinas que invadem o espaço da província, como Nina de *Crônica da casa assassinada*, ou Rafael (ou, no original que seria publicado, Kelene) de *O viajante*, trariam em si as marcas da transgressão que deixariam todo um rastro de destruição pelas tradicionais famílias mineiras. Nas primeiras anotações que Inácio Palma realiza em ritmo de confissão, em *O enfeitado*, a paisagem instiga a possibilidade de rechaçar as primeiras cordas íntimas que sustentavam a interiorização:

Quem nunca terá vivido como eu, olhando a paisagem preme de um acontecimento que não se decide, quem não terá vivido à espera de alguma coisa, o sem-nome, o que de inesperado costuma acontecer na vida, o sobressalto, a pressão nessa pequena mola que aciona o destino e transforma os hábitos? (...) Sim, ousemos tudo. Já agora não há nenhum motivo para me deter a meio caminho. Que eu faça destilar aqui, ao meu possível leitor futuro, amigo e possivelmente semelhante,

tudo o que nunca disse, o que sempre vivi, áspera e violentamente, contra tudo e contra todos, sozinho no meu desespero. Nessa semi-obscuridade, sinto o meu riso crescer como se viesse de longe... (Cardoso 2002: 152-153).

O ritmo dinâmico da cidade torna-se providencial às pretensões de Inácio em busca de seus últimos anseios, além de sinalizar como toda a narrativa trágica se faria acompanhar pelo mesmo pensamento sardônico que seria o legado maior que deixaria ao seu rebento Rogério. Além da tão decantada vocação das personagens cardosianas para o Mal, a sugestão febril dos acontecimentos e o dínamo incessante a conduzir o tempo das ruas e pessoas acirram o espírito a outros níveis de perscrutação ontológica: “Ainda que estejamos acordados, ainda mesmo que protestemos e vivamos depressa (...) alguma coisa flui, escorre incessantemente na obscuridade, deteriora-se, alguma coisa que é nossa, particular e vital, infinitamente particular e desgraçadamente vital” (Cardoso 2002: 154-155). Inácio, espécie de dândi caricato em estágio último de derrocada moral, perambula pela Lapa, Centro, Gamboa, Saúde, Meyer em busca de Rogério, além de percorrer os antros mal frequentados da cidade, hotéis suspeitos como Progresso do Meyer, Hotel da Lanterna e A Pastora de Nápoles. O território urbano é visto com terror e fascinação já que, como lembra Teresa de Almeida no ensaio “A metrópole expressionista”, ao apontar o livro *De Caligari a Hitler*, o ensaísta Siegfried Kracauer “parece nos remeter a algumas das narrativas de Lúcio Cardoso, nas quais a representação da metrópole se mostra caracterizada em determinadas cenas por uma espécie de agressividade e desordem nela reinante, que porém tanto fascina seus protagonistas” (Almeida 1998: 55). Lúcio procura sublinhar a atmosfera soturna e enigmática das cidades sob o olhar do sujeito noturno, espécie de fascinação *noir* a acentuar sua estética expressionista, ao mesmo tempo em que o fascínio encerra a gama de possibilidades próprias das cidades para os vícios, perigos e prazeres ocultos:

Lembro-me que a manhã já se tinha esgotado, e eu não bebia mais. A última gota de vinho tremia no fundo do copo, tremia como uma gota de orvalho no aconchego de uma folha. E era tarde, era quase noite, ou melhor, era precisamente essa hora que eu tanto amo, hora em que as ruas escurecem e as luzes se acendem. Nunca pude ficar em casa nesse momento. É preciso amar as cidades para adivinhar as horas em que palpita seu segredo mais fundo. É preciso ter os olhos bem abertos, os ouvidos à escuta, para perceber quando o mar se cala e a noite chega, com suas promessas e possibilidades. Ninguém saberá jamais o que é a noite para os noctívagos: eles se roçam nela, embriagam-se com sua cálida essência, resplandecem aos seus fogos concentrados. Desmesuradas, àquela hora as casas abrigavam a sombra. (Cardoso 2002: 156).

A noite e as margens serão cúmplices ideais para o ocaso das personagens decaídas. Temos tal impressão já em *Inácio*, primeira parte da trilogia, uma novela que possui um fluxo narrativo frenético próprio do estado febril de Rogério Palma.

Em sua errância pelos bares e hotéis, Rogério se depara com os tipos mais trágico-cômicos do universo cardosiano, ainda mais deformados pela febre que acentua o clima alucinatório das descrições. A primeira personagem que Rogério encontra para inaugurar sua nova condição agônica é a dona da pensão onde vive, ironicamente chamada Duquesa: “Trinta ou quarenta anos de moral de pensão barata, toda a ética do Catete e da Lapa, transparecia visível e suada naquele rosto envelhecido pelo prazer e pela usura” (Cardoso 2002: 19). Logo depois, em um “desses pequenos, estreitos e escuros antros da Lapa” (Cardoso 2002: 23), Rogério é assediado pela prostituta Violeta, o que ele chama ser uma das mulheres típicas do local, “excessivamente pintadas, de olhos pisados e sorriso feio, deixando à mostra, desastrosamente, um dente de ouro” (Cardoso 2002: 24), além de pontuar que “tudo o que nela havia de criminoso – em nós sempre existe algo alerta para o crime –, tudo o que nela era força disposta para o mal estava alerta e pronto para entrar em ação” (Cardoso 2002: 25). A terceira personagem seria talvez a mais desastrosa de toda a novela: Lucas Trindade, um sujeito descrito como o tipo mais canastrão possível. Se em um primeiro momento, Rogério julgava estar ali o pai que tanto procurava, imediatamente rejeita o pensamento prévio, diante do desastre ambulante que encontra diante de si:

O que primeiro me chamou a atenção foi a sua palidez: era pálido, não como somos habitualmente pálidos, mas de uma lividez de cera, com uma nota qualquer antiga e sobrenatural. Sorri comigo mesmo: como poderia ela supor que se tratasse dele, uma semelhante lesma? Depois era gordo, não possuía nenhuma elegância, nenhuma aristocracia nos traços inchados e desagradáveis. Devia estar-se aproximando dos cinquenta anos, ou então a vida o estragara bastante. Seus cabelos, ralos, eram de uma cor suja, indefinível. Naquele instante, sob a luz crua da lâmpada, parecia esmagado por um extremo abatimento (...) Mas havia uma coisa que ainda me chamou mais a atenção e que, durante um segundo, provocou-me uma espécie de riso sufocado: era uma cruz de esparadrapo, enorme, que trazia colocada sobre o nariz, a ponto que não se via bem aquele apêndice, mas apenas um ponto branco no rosto descorado e triste (Cardoso 2002: 38).

Se o humor é algo quase inexistente na literatura de Lúcio Cardoso, o escritor utiliza a ironia cáustica como uma espécie de sucedâneo mais corrosivo para a comicidade. Os diálogos que poderiam sugerir uma veia cômica menos provocam o riso do que uma sensação desconcertante advinda do mais puro escárnio. Não obstante, existe um tom acentuado de galhofa que não se encontra nos demais livros do autor, principalmente no que tange às impressões de Rogério quando vislumbra desastres ambulantes como Lucas Trindade. O grotesco das personagens adquire força graças ao extremo sarcasmo com que o protagonista as descreve. O próprio pai, a figura idealizada e ansiosamente procurada, é apresentado como um arremedo de nobre decadente a reinar sobre as paisagens marginais, com seu peculiar terno xadrez, “excessivamente gaiato para um homem comum, e já fora de moda” (Cardoso 2002: 85) – o que inevitavelmente nos remete a um dândi ainda mais

decadente e espalhafatoso -, terno que possuía “um talhe todo especial, apertado na cintura como roupa dos antigos janotas. No bolso, um lenço branco escandaloso voava ao vento como uma enorme rosa desabrochada sobre o incrível costume de xadrez²” (Cardoso 2002: 85). O mais curioso de sua apresentação é seu bizarro rosto de boneca, o que reforça o modo com que Lúcio pontua suas personagens mais demoníacas com a incapacidade de envelhecer (na peça *Angélica*, a personagem homônima, uma espécie de Dorian Gray ainda mais perversa, jamais envelhece por vampirizar a beleza de jovens adolescentes). Ainda durante a Feira de Amostras, Rogério se sente cada vez mais perturbado diante da figura do pai - “Estremeci, percebendo-me face a face com o mistério daquela natureza humana: nele, dir-se-ia que a paixão, qualquer que fosse, constituía o todo inteiriço de sua personalidade” (Cardoso 2002: 86) - e aponta ainda como viu “seu rosto pálido como se fosse de cera, corado ao centro, um rosto realmente de boneca, mas iluminado por tal expressão de ódio como jamais vi numa fisionomia humana” (Cardoso 2002: 88). A primeira visão do pai não poderia ser mais inusitada, já que o encontra brincando em uma das gôndolas da roda-gigante, acompanhado de duas figuras do gueto não menos bizarras:

Tratava-se de duas das mais reles prostitutas que frequentavam os cabarés da Lapa, dessas que se convertem em tipos populares pelo exótico, pelo ridículo e pela decadência. Nunca na minha vida tinha visto pessoas se comportarem tão cinicamente, era isso sem dúvida o que atraía as pessoas que já se comprimiam junto ao muro, olhos fixos no grupo escandaloso da roda-gigante. Indiferentes a tudo, elas riam alto, sacudindo as pernas e inclinando demasiadamente a cabeça para trás. Ninguém se enganaria: ainda mesmo que se portassem como meninas de colégio, todos saberiam imediatamente que eram mulheres daquela laia, pois traziam na testa, em letras de fogo, o estigma da sua condição. Entre tão vis criaturas, como Inácio parecia florescer, como se mostrava satisfeito! Não havia dúvida, era o mesmo pulha que eu imaginava (Cardoso 2002: 85).

Em *O enfeitado*, encontramos na primeira metade da novela novos representantes deste arsenal de seres arruinados, embora sejam apresentados por Inácio em um ritmo narrativo mais monocórdio que na história anterior. A primeira desta figura é Lina de Val-Flor, pastiche patético de mística e cartomante, procurada pelo protagonista para que pudesse dar sinais do paradeiro do filho perdido. Vejamos novamente o modo como Lúcio carregava na descrição dos detalhes sórdidos, de tal forma que chegam a ser caricatos, sempre no intuito de provocar os efeitos acintosos por ele desejados:

Assim, junto à luz e enquanto preparava as cartas, pude vê-la melhor. Era uma mulher de meia-idade - seria impossível dizer ao certo quantos anos tinha - extraordinariamente gorda, com os braços

² A imagem extravagante da flor na lapela curiosamente nos remete a uma das fotografias do escritor Oscar Wilde.

polpudos e roliços pejados de braceletes. O cabelo curto e lustroso estava aparado numa bem cuidada franja – o seu negror excessivo, quase azul de tão forte, denunciava o uso imoderado de pintura. Jamais conseguirei transmitir em palavras a esperteza que se lia naquela face: oleosa, de traços miúdos e vulgares, sua expressão parecia condensar tudo o que havia no mundo como baixeza e mesquinhos interesses. Não lhe faltava certa inteligência nos olhos, é certo, uma inteligência pronta a surgir nos momentos difíceis, a criar expedientes fáceis e, mais do que tudo isto, a prestar atenção, investigar, farejar e a defender os interesses que lhe pareciam mais imediatos. Completava sua personalidade um perfume intenso e morno de violeta, que devia impregná-la da cabeça aos pés (Cardoso 2002: 161).

Inácio não se engana quando procura o arremedo de cartomante para indicar os lugares decadentes onde poderia encontrar o filho, ex-paciente de um hospício e agora viciado em entorpecentes. A torpeza da mulher é confirmada quando esta oferece a própria filha para saciar os últimos desejos de um sujeito em fim de carreira como Inácio. Lina de Val-Flor torna-se um arquétipo da ardileza incrustada nos seres moralmente combalidos:

Compreendi que realmente ela conhecia os homens, não somente daquela sala, mas sobretudo desses variados lugares onde eles tanto se revelam, bordéis, pensões ou casas de jogo, em todos os antros onde Lina de Val-Flor usara de sua complacência, da sua ambição ou do seu cinismo, entregando-se ou procurando arrancar o dinheiro alheio, indiferente às quedas, aos risos e aos sentimentos despedaçados, que encobrem, como a última camada de limo, as camadas mais fundas da triste natureza humana (Cardoso, 2002: 168-169).

A descrição de Adélia de Val-Flor, a menina que serve como cordeiro imolado, procura ressaltar a ingenuidade da personagem, “tão pura e tão intocada pela deprimente atmosfera que a cercava” (Cardoso 2002: 174), com sua aparência de pobreza e timidez excessivas, suas tranças que lhe pendiam pelos ombros, seu ar de criada ou menina de orfanato, “quieta, as mãos abandonadas ao longo do corpo, olhos baixos, esperando que Lina lhe ordenasse o que fazer” (Cardoso 2002: 174). Interessante notarmos que, por trás de aparente piedade, encontra-se um certo tom de ironia corrosiva com que o escritor encara o seu “lírio” nascido do pântano:

Os anjos existem, as papoulas brancas nascidas do pântano e da miséria. E são eles que nos dão uma medida para o contra-senso da vida, peso e medida de um mundo desgovernado pelas paixões e pelo delírio de destruir. No dia em que as meninas de tranças e com ares compungidos de orfanato não existissem mais, forças obscuras subiriam do caos para anunciar o advento de uma destruição prematura (Cardoso 2002: 174).

Inácio Palma vive em uma pensão decrepita em um dos subúrbios cariocas, um ambiente inóspito dominado pelo mofo, pelas ratazanas e pela completa ausência de conforto e tranquilidade. As proprietárias são outras das figuras bizarras da narrativa do universo marginal de *O enfeitado*, e novamente ostentam traços caricaturais sob o tom cáustico com que a protagonista as apresenta:

Pois são duas, Cecília e Malvina, ambas no último quarto da vida, severas, de saias pretas onde fremem restos de vidrilhos (...) Uma é viúva, a outra solteirona, mas à força de conviverem transformaram-se numa única espécie de ser, híbrido, misterioso e sem identidade real, nem solteiras nem casadas, mas uma monstruosa figura da mitologia doméstica, como só é possível florescer em determinados ambientes fechados (...) Demoro-me um pouco mais no retrato dessas duas singulares harpias: uma é alta, solene, ostentando com fria dignidade o luto de um marido morto logo após o casamento. A outra é baixa, gorda, agitada, inteiramente submissa à mais alta, acompanhando-a sempre de quarto em quarto, sombra fiel e compreensiva. Jamais entrava eu em casa, sem que as encontrasse logo à entrada, varrendo o corredor, sempre sujo e mal iluminado, ou então espiando algum dos hóspedes pelo buraco da fechadura (Cardoso 2002: 194).

Completa a galeria de tipos bizarros o chamado Sargento, espécie de Mal personificado cujos traços pessoais descritos são tão indefinidos que ele menos se configura como uma manifestação maléfica de carne e osso do que uma abstração própria de uma alucinação ou de um pesadelo: “Ele sorria, e aquele pálido ricto não conseguia iluminar o áspero traçado de sua fisionomia, onde protuberâncias cresciam em oposição a vácuos e cicatrizes, revelando um panorama trágico, absurdo, onde nenhum sentimento transparecia” (Cardoso 2002: 219). Tal grau de abstração faz com que a personagem seja descrita do modo similar ao que Lúcio utiliza para apresentar os ambientes, o tornando uma fantasmagoria que adensa ainda mais o clima de *nonsense* que acompanha o “enfeitamento” final do protagonista: “Nem por um minuto duvidei de que minha vida estivesse ameaçada – aquele homem trazia o perigo e a vingança consigo, como uma atmosfera que o envolvesse” (Cardoso 2002: 219). O vaticínio se cumpre quando Sargento dependura a corda na janela do quarto de Inácio, após a violação de Adélia, com a qual provavelmente se enforcou.

Como adendo para a análise dos tipos urbanos, iremos considerar o plano parcial da novela *Baltazar*, tal como foi publicada pela Civilização Brasileira em 2002 e organizada por André Seffrin. Apesar de ter permanecido inacabada, pela reedição temos conhecimento não só do viés que Lúcio seguiria para construir a trinca que completa “O mundo sem Deus”, como também possivelmente dos modos com que trataria o universo marginal em seus próximos livros. Anos depois do suposto suicídio de Inácio Palma, a jovem se torna uma prostituta nas ruas do centro do Rio. É a primeira (e única) das novelas de Lúcio a contar com uma mulher a relatar a história em primeira pessoa, embora continue a seguir a mesma cartilha de todos os outros livros: os pensamentos da personagem são descritos à maneira pessoal do

próprio autor, mesmo que sob enfoque de um ponto de vista feminino. No primeiro plano organizado da novela (o restante do texto provavelmente tenha se perdido), Adélia é uma mulher completamente desesperada que, após tentativa malograda de suicídio em frente às barcas para Niterói, se vê cercada por figuras típicas do gueto, perseguida pelo fantasma de Inácio e assediada pelos tipos decaídos dos lupanares e dos hotéis que forneciam narcóticos. Lúcio retoma a personagem Lina de Val-Flor, mãe de Adélia, que a oferecera para Inácio na novela anterior. Se o arremedo de cartomante já havia sido descrito de forma quase exótica, sua reaparição conta com uma descrição ainda mais carregada, a acentuar os aspectos de decadência e bizarrice da mulher, o que demonstra como Lúcio esteve sempre demasiadamente atento à expressão pictórica disforme e grotesca de suas criaturas do *bas-fond*, sem hesitar em expor traços e cores que ostentavam o excesso próprio de suas personagens marginais:

Ela pareceu refletir um segundo – um segundo em que vi toda aquela enorme massa alquebrada pela velhice, distender-se, fluir e refluir no esforço da emoção, até aquietar-se de novo sob os seus andrajos coloridos e sem dignidade. Sim, ali estava ela, e eu podia refletir nisto, durante aquela pausa que se estabelecera entre nós – ali estava ela, como no meu delírio eu a tinha imaginado, decadente e triste, ainda remexendo todos os monturos da vida, à procura de uma pequena satisfação, de uma recompensa ilusória e tardia, tragada pelo seu próprio veneno e pela sua crueldade, como eu a vira desde a infância, em torno de mim, mentindo e corrompendo tudo em que tocava. Lina de Val-Flor, a antiga cartomante, já agora era apenas um destroço nesse imenso mar que oscila nas zonas recuadas do vício: jogadora, gatuna, venal e inconsciente, era uma espécie de madrinha dos aventureiros e das decaídas, aproveitando as últimas forças que lhe sobravam, antes que fosse jogar a derradeira cena da sua comédia, nos braços impassíveis da morte (Cardoso 2002: 311).

A imagem mais instigante que temos do primeiro plano da novela (que poderia ter sido alterado várias vezes, já que Lúcio esboçava pelo menos duas versões para um mesmo segmento narrativo, com observamos em *O viajante*), é a do personagem epônimo, que teria a mesma força descritiva de personagens nitidamente cardosianas como Inácio e Rogério Palma. Baltazar Leivas, com pouco mais de trinta anos, é a típica personagem marginal esgotada por bebidas e excessos, mas com toda a carga ontológica imanente às personagens trágicas que ostentam o halo da destruição. Em seu primeiro encontro com o sujeito, Adélia afirma ter examinado “suas faces pálidas, onde nenhum sorriso brilhava, suas mãos magras e nervosas, seu todo que exprimia febre e uma certa ansiedade – exatamente como certos tipos desajustados que encontramos, já bastante causticados e experimentados e que traem tudo isto num certo tique nervoso e irritado” (Cardoso 2002: 328). Sua disposição para o Mal se encontra no modo como o escritor o descreve, já que as personagens mais malélicas de Lúcio carregam esta mesma magreza, palidez e uma estranha intensidade que traz nos olhos o relampejo da loucura e da tragédia, como

notamos no cocheiro Miguel de *O desconhecido*. Como contraste, temos as personagens obesas e disformes como representantes de uma decadência sem maiores traços de imponência, como Lucas Trindade em *Inácio* e a acima citada Lina de Val-Flor. Lúcio se preocupou em carregar os traços grotescos desta última personagem, tanto que o trecho de sua morte se encontra entre as variantes da novela, como se o autor revelasse certa ânsia em adiantar a cena patética de sua morte. Vejamos um fragmento do episódio final da cartomante:

Aproximei-me vagarosamente de Lina, procurando divisar melhor seu rosto através da sombra. Não, jamais poderia reconhecê-lo, aquele rosto que me era tão familiar. Tudo o que nela exprimia cobiça, dissimulação ou crueldade, fora grotescamente acentuado pela agonia – e o que eu tinha agora diante de mim era uma espécie de máscara medieval, de pálpebras inchadas, bochechas escuras e tumefatas, de onde se escapava um sopro intermitente, como se dentro daquele corpo castigado, fervesse alguma coisa ou trabalhasse alguma monstruosa máquina. Os cabelos, por um desses mistérios que se processam com os agonizantes, já não combinavam com o resto da fisionomia: rebeldes, desgrenhados, pareciam lutar para se oporem à dura chegada da morte, já quase senhora daquele rosto onde pousavam pouco a pouco tão densas e variadas sombras (Cardoso 2002: 365).

As personagens aqui citadas lembram figuras construídas para o espaço cênico pelo alto grau de dramaticidade que exibem, reforçando o interesse de Lúcio Cardoso menos pelo entrecho dos livros do que pela expressão quase teatral de suas criaturas. Notamos que tal dramaticidade chega a ser tragicômica em alguns casos, graças aos gestos excessivos e desmesurados de personagens que encenam sempre em um palco imaginário, um pouco distantes daqueles outros mais austeros da província, puramente trágicos em forma e essência. Não representariam uma farsa, pois seu criador não era afeito ao humor em suas histórias; antes seriam integrantes de um teatro do absurdo, onde as linhas sinuosas do sonho beiram a alucinação. As formas distorcidas deste cenário e o jogo claro-escuro das luzes que incidem sobre ele compõem a imagem projetada das cidades e de seus desvãos marginais.

Se a atmosfera das cidades ainda permanece carregada de signos intrincados, tal como aqueles observados nas novelas da província, a obsessão de Lúcio Cardoso pela vocação imanente do homem para o Mal assume novos matizes quando escapa da clausura de fazendas decadentes ou da sacristia de igrejas mineiras para a penúria dos bares suspeitos e da zona de prostituição carioca da cidade onírica. Temos cada vez mais a projeção do Lúcio desregrado e boêmio, como se o autor aproveitasse suas próprias digressões noturnas para deslindar a loucura e a derrocada moral de suas personagens cidadinas. Cada vez mais atraído pelas paisagens marginais, a cidade permitiria a Lúcio ceder momentaneamente a seus impulsos transgressores, longe de sua eterna Minas Gerais introjetada:

Não sei, é claro, se são estes os caminhos em que deveria me arriscar, mas geralmente eu me arrisco em todos, sem me prender a nenhum.

Tudo é perigoso, para quem sofre vertigens. Mas para quem não desdenha os grandes saltos na inquietação e no obscuro, tudo é bom para ser visto de perto. (Digo TUDO: as casas cheias de sombra e promessas aliciantes, os grandes becos da nevrose, o tóxico, os olhos insones do ciúme, as renúncias nas sacristias afastadas, os livros da magia, os claros escritórios do jogo e da ambição, o inimigo subterrâneo que nos saúda, a prostituta que nos recebe sem suspeita, a conversa que pode decidir o futuro, TUDO) (...) Decerto essas experiências nos envelhecem, quando a elas vamos sem nenhuma pureza de coração, quando as consideramos uma finalidade. Mas quando as aceitamos como uma simples possibilidade à nossa revelação, são elas, exatamente, que nos garantem a permanência do dom da mocidade. Elas é que nos conduzem perpetuamente a novas paisagens, que nos auxiliam a afugentar o espectro macio do sono, e nos desvendam implacavelmente os cimos mais raros do perigo (Cardoso 1970: 28-29).

Em uma espécie de *flânerie* bem mais vertiginosa e febril, projetada pelos devaneios de Inácio e Rogério Palma, Lúcio encontraria possibilidade de expandir seu desregramento e adensar ainda mais o estado de insanidade, com entrecchos conduzidos às raias da incongruência e inverossimilhança que, como vimos, tornou-se alvo de críticos e detratores literários. Estabeleceria também, a partir disso, uma intrincada relação entre a loucura e a letargia moralizante do homem moderno, como afirma o jovem Rogério, desperto em estado de desvario do marasmo da vida regrada: “Adoeci de tanta mediocridade” (Cardoso 2002: 30). E completa: “Não acredita que se possa morrer de mediocridade? Pois morre-se. Os médicos é que dão nomes diferentes, mas estou convicto de que cada doença corresponde exatamente a um estado de pressão moral que muitas vezes é ignorada pelo próprio paciente” (Cardoso 2002: 30). Rogério parece acordar de uma espécie de torpor, ao errar pelas ruas da cidade em absoluto delírio, ciente de que “não há casas, nem ruas, nem homens, mas ideias, apenas ideias em ação, ideias que se matam, que amam e raciocinam, ideias que envelhecem de repente e outras que aos poucos vão não valendo mais nada (...) O que é preciso é ter sempre *ideia mais forte*” (Cardoso 2002: 22). Este jovem monstro moral de 19 anos se reveste de força alucinatória para colocar seus planos em ação e encontrar seu pai, impondo sua imagem de metralhadora giratória: “O amor da humanidade, estou cuspiendo em cima dele! Os homens, para mim são seres grotescos e miseráveis, acima de quem pretendo me colocar bem ostensivamente...” (Cardoso 2002: 28). Rogério e Inácio Palma são as personagens mais perversas das narrativas cardosianas por proclamarem a plena voz a capacidade imanente do homem para o Mal, o que realmente representa um pensamento tenaz do próprio Lúcio Cardoso e do seu pessimismo, segundo a condição do perverso dada por Patrick Vignoles em *A perversidade*:

O perverso é um ser que se comporta não somente como se quisesse o mal, mas como se quisesse que o mundo inteiro fosse mau, que “todo o mundo” fosse maldoso. A perversidade é o estado corrompido e corruptor do homem que deseja a corrupção do gênero humano e que

quer, por assim dizer, administrar a prova de que o mal é o estado de natureza do gênero humano, ou até mesmo da natureza profunda da Natureza. Sou perverso quando sinto um “prazer maligno” em representar minha própria maldade como a verdade do homem, em “ver o mal em tudo”. O perverso é *pessimus*, que em latim quer dizer “muito mau”, e é pessimista: o pessimismo é uma atitude maldosa em relação à natureza humana, uma doutrina que diz o mal e a fatalidade do mal como se ela a desejasse secretamente. É justamente o perverso que afirma que o homem deseja o mal (Vignoles 1991: 66).

Rogério e Inácio apontam dramaticamente o dedo para a crueldade e miséria humanas como se representassem em um palco imaginário para um espectador estupefocado. Não basta que seja realizada a louvação da maldade, porém; ela deve ser plenamente alcançada para restaurar as forças subjugadas do homem, como no caso do assassinato de Paulo em *O desconhecido*, quando José Roberto é capaz de devassar seus limites mais obscuros, praticando efetivamente o Mal. Lúcio aproveita o ensejo do discurso de Rogério Palma para rechaçar as dissimuladas noções de bondade e altruísmo, estes eternos sucedâneos enfraquecidos da falta de viço para o Mal – o que faria Rogério Palma vociferar: “O mundo apodrece de caridade” (Cardoso 2002: 29)–, como podemos observar a partir de *Genealogia da moral* (1887), de Friedrich Nietzsche:

Se os oprimidos, pisoteados, ultrajados exortam uns aos outros, dizendo, com a vingativa astúcia da impotência: “sejamos outra coisa que não os maus, sejamos bons! E bom é todo aquele que não ultraja, que a ninguém fere, que não ataca, que não acerta contas, que remete a Deus a vingança, que se mantém na sombra como nós, que foge de toda maldade e exige pouco da vida, como nós, os pacientes, humildes, justos” – isto não significa, ouvido friamente e sem prevenção, nada mais que: “nós, fracos, somos realmente fracos; convém que não façamos nada *para o qual não somos fortes o bastante*; mas esta seca constatação, esta prudência primaríssima, que até os insetos possuem (os quais se fazem de mortos para não agir “demais”, em caso de grande perigo), graças ao falseamento e à mentira para si mesmo, próprios da impotência, tomou a roupagem pomposa da virtude que cala, renuncia, espera, como se a fraqueza mesma dos fracos – isto é, seu *ser*, sua atividade, toda a sua inevitável, irremovível realidade – fosse um empreendimento voluntário, algo desejado, escolhido, um *feito*, um *mérito* (Nietzsche 2006: 37).

Anos depois, Inácio continuaria a alimentar um pensamento sucedâneo diante da vida decomposta pela mediocridade e pelas misérias ditadas pela “má consciência” (Nietzsche 2006: 72), quando afirma que “os corações batem sem alma, um imenso véu de neblina e tédio se estende sobre o mundo. Mundo mofado, mundo de sono e odiosa quietude” (Cardoso 2002: 171). E completaria que “esse tóxico que altera a paisagem inteira, aos poucos nos embrutece e nos transforma em

rígidas estátuas de cor cinza, monstros de mofo e anestesia, cidadãos de um vasto reino onde prevalece a falta de energia e de finalidade” (Cardoso 2002: 171-172). O tédio, a mediocridade, o excesso de altruísmo hipócrita que ascendeu no homem católico e moderno, em uma “tartufice dos mansos animais domésticos” (Nietzsche 2006: 55), remetem uma vez mais a *Genealogia da moral*:

O ensombrecimento do céu acima do homem aumentou à medida que cresceu a vergonha do homem *diante do homem*. O olhar pessimista enfatiado, a desconfiança diante do enigma da vida, o gélido Não do nojo da vida – estas não são características das épocas de maior maldade do gênero humano: como plantas pantanosas que são, elas surgem apenas quando há o pântano que necessitam – refiro-me à moralização e ao amolecimento doentios, em virtude dos quais o bicho “homem” aprende afinal a se envergonhar de seus instintos. A caminho de tornar-se “anjo” (para não usar palavra mais dura) o homem desenvolveu em si esse estômago arruinado e essa língua saburra, que lhe tornaram repulsivas a inocência e a alegria do animal, e sem sabor a própria vida – de modo que por vezes ele tapa o nariz diante de si mesmo, e juntamente com o papa Inocêncio III prepara, censura no olhar, o rol de suas repugnâncias (“concepção impura, nauseabunda nutrição no seio materno, ruindade da matéria de que se desenvolve, cheiro hediondo, secreção de escarro, urina e excremento”) (Nietzsche 2006: 56-57).

Ao mergulhar nas paisagens marginais, Lúcio estabelece certa proximidade com o escritor Jean Genet. O decadente que desafia a Deus e o incenso da sacristia pelas impressões do ultrajante Inácio Palma – “criação de um Deus impotente para arrastar suas criaturas até a luz plena, ali jaziam os destroços de sua visão, consciências vivas e visionárias cerceadas de todos os lados pela doença, pela fome, pelo tédio, pelo vício e pela morte” (Cardoso 2002: 227) – se aproxima do entendimento da vocação amoral do autor de *Diário de um ladrão*. Se o papa promulga a imundície que instiga o homem a ter vergonha de si mesmo, os malditos, impuros e criminosos de Genet aparecem para reabrir acintosamente as chagas diante da insipidez do homem domesticado:

Assim, por um grosseiro subterfúgio, eis que estou falando novamente dos mendigos e dos seus males. Atrás de um mal físico real ou fingido que o distingue e o faz esquecer, mais secreto um mal da alma se dissimula. Enumero as chagas secretas:

Os dentes estragados,
 O hálito fétido,
 A mão cortada,
 O fedor dos pés etc.

Para escondê-las e estimular o nosso orgulho, tínhamos:
 A mão cortada,

O olho vazado,
 A perna de pau etc.

Enquanto trazemos sobre nós as marcas da degradação, somos uns degradados, e mesmo que não nos abandone a consciência da impostura, isso de nada nos vale. Só quando utilizávamos o orgulho imposto pela miséria é que provocávamos a piedade cultivando as chagas mais nojentas. Nós nos tornávamos uma censura à felicidade de vocês (Genet 1986: 52).

No Progresso do Méier, um dos bares frequentados por Inácio, a personagem reconheceria “em cada um daqueles rostos isolados, todos eles exprimindo paixões diferentes, o tédio, o ódio, a cobiça, a insatisfação, a carne, o orgulho, a fantasia e a vaidade” (Cardoso 2002: 178). De algum modo, Lúcio pode exteriorizar modos de confundir a errância de Inácio pelo mundo marginal às possibilidades de um discurso livre do entendimento do que o homem considera justo e sensato: “Muitas vezes vi-me apenas como uma força bruta e sem destino, independente dos rigores das leis e dos sábios mandamentos instituídos como a base sacramental da sociedade” (Cardoso 2002: 215). Já em um estabelecimento com o curioso nome Hotel da Lanterna, Inácio encontra uma personagem que bem seria uma espécie de vingança pessoal do seu criador aos tempos de sacristia mineira:

No fundo do corredor, por detrás de uma cortina esburacada, vejo surgir de repente uma figura impressionante: é um rosto chato, intensamente pálido, onde dois olhos miúdos, vivos, examinam tudo com assustada curiosidade. Ao meu ver, o homem que se achava evidentemente sentado, levanta-se, suspende a cortina – percebo então que se trata de um padre, que aos meus olhos atônitos ainda conserta a batina desalinhada e suja. Não há nenhum acanhamento nos seus gestos, antes me fita com insolência, ajeitando a roupa com calma, os dedos finos correndo ao longo das pregas que descem até o chão empoeirado. Em certo momento, como ele se voltasse em direção ao *bureau* do gerente, percebi que trazia na face esquerda uma enorme cicatriz, profunda e recente, um talho a navalha que lhe desfigurava completamente a expressão do rosto (...) Vi então, no fundo, num dos quartos menores, dois pés calçados de botinas pretas que ultrapassavam o foro de chita, pertencentes a alguém que se achava deitado, mas cujo tamanho insólito ultrapassava as medidas exíguas da dependência. Não duvidei de que se tratava novamente do padre, entregue às influências mágicas do tóxico (Cardoso 2002: 223).

Além da sua intenção deliberadamente provocadora de ostentar o halo da santidade a chafurdar no deleite dos vícios noturnos, notamos como as novelas cardosianas exploram o uso de tóxicos e do álcool como catalisadores do estado alucinatório – Mario Carelli lembraria, em *Corcel de fogo*, que “o olhar do alcoólatra sobre o mundo” (Carelli 1988: 130) seria uma das obsessões de Lúcio. Lúcio foi um

consumidor contumaz de bebidas e anfetaminas, como atesta sua irmã Maria Helena Cardoso em *Vida-vida* (1973) e como expõe sutilmente o autor em alguns fragmentos de *Diário completo*. Neste último, Lúcio cita o contato com jovens rapazes (ele sabia bem como não dispensar a companhia de mancebos desregrados), que rompiam ampolas de kelene (espécie de anestésico que serviria de nome para a personagem de *O viajante*). Durante suas incursões noturnas, Lúcio se impressionava como tais jovens burgueses “a isto se atirem com gritos de prazer e estremecimentos animais: como que da sombra alguma coisa mais primitiva e mais antiga do que o próprio homem, acorda em suas faces necrosadas o gosto do imundo” (Cardoso 1970: 195). Esta imagem dos rapazes – que, embora tenha um certo tom pseudomoralizante em seu diário, causava intensos estados de fascinação no escritor – seria retomada durante a peregrinação de Inácio pelos subúrbios cariocas em busca do filho:

Às vezes, através do movimento e da agitação que reinava nessas sedes do vício, julgava distinguir uma fisionomia que me lembrava qualquer coisa – ao me aproximar, no entanto, verificava que se tratava apenas de um jovem da sua idade, pálido, sugado pelo prazer, pelo álcool e pelo esforço das noites alegres. Instintivamente comparava-os comigo mesmo – e tinha certeza de que não viveriam muito, pois entregavam-se sem resguardo à alegria, num furor de quem visasse apenas a autodestruição (...) Não, esses jovens não se divertiam – consumiam apenas, em vastas horas de delírio e esquecimento, a tristeza de viver. Eram velhos sem esperança, restos humanos que haviam tombado cedo dos galhos sem seiva do conhecimento (Cardoso 2002: 200).

Lúcio não desconhece o comportamento típico dos “centros viciados da cidade”, o que acirra ainda mais sua admiração pelo mundo marginal e pelos jovens criminosos do *bas-fond*, fazendo Lúcio-Inácio apreender “que miserável comédia representa a existência neste mundo, que sonho de escuridão e obscenidade é o caminho do homem sobre a terra” (Cardoso 2002: 167) e intensificar o desejo de devassa moral: “Não, nossa única obrigação é sermos fortes, intratáveis, selvagens na satisfação dos nossos desejos e fantasias” (Cardoso 2002: 167). Por mais que se refira a “uma profunda fraqueza” ligada a instintos de ordem sexual (principalmente o homoerotismo), a licenciosidade está plenamente relacionada aos modos de transgressão, fazendo com que Lúcio subscreva por linhas sinuosas sua atenção obsedante pelo castigo ditado aos sujeitos transgressores, sob forma de crime, sangue e violência. Expõe em seu *Diário completo*: “Esses homens, precisamente esses que vislumbro em meio à multidão, que parece não trazerem a alma nos olhos, mas ausência e frieza. É que, vagarosos, vão impelindo para frente a única identidade a que realmente dão importância, o sexo. É como se carregassem um gigantesco sexo na alma” (Cardoso 1970: 278-279).

Não obstante, a sexualidade transgressora compõe parte do jogo literário lúdico, das suas zonas de desvelamento e ocultação que alternam sombra e luz sobre esta sua “inquietação de felino” (Cardoso 1970: 136). Lúcio joga o tempo todo com estas possibilidades de transgressão, como desvela na ambivalência/ambiguidade de sua própria imagem em *Diário completo*: “Estranho dom: Deus deu-me todos os

sexos” (Cardoso 1970: 295). Afirma ainda: “Nada renego da minha natureza, porque daquilo que me faz, de merda e sangue, construir-me-ei definitivo e avaro” (Cardoso 1970: 202-203). As possibilidades de transgressão do universo marginal esboçam novas referências de Genet em *Diário de um ladrão*: “Júpiter rapta Ganimedes e o viola: eu poderia ter-me permitido todas as devassidões. Possuía a elegância simples, a desenvoltura dos desesperados. A minha coragem consistiu em destruir todas as habituais razões de viver e em me descobrir outras” (Genet 1986: 167). A forma como oscila diante do crime e da violência apenas sublinha de algum modo seu fascínio desmedido pelo mundo marginal – ainda em *Diário completo*: “Esta perpétua tendência à autodestruição... Sim, de há muito ela existe em mim e eu a conheço como um doente acaba conhecendo o próprio mal. É incalculável o número de ciladas que invento para me perder” (Cardoso 1970: 30). O terror diante da loucura e da licenciosidade apenas intensifica o êxtase com que Lúcio se antepõe emocionalmente à sua vocação para os excessos, como lembra Bataille:

Para ir até o fim do êxtase em cujo prazer nos perdemos, devemos sempre colocar o seu limite imediato: o horror. A dor dos outros, ou a minha própria, aproximando-me do momento em que o horror me atacará, pode me fazer chegar ao estado de felicidade próximo ao delírio, e também não há nenhuma forma de repugnância em que eu não veja a sua afinidade com o desejo. Não que o horror nunca se confunda com a atração, mas se esta não pode inibi-lo, destruí-lo, *ele termina por reforçá-la*. O perigo paralisa, mas se não for tão forte, pode excitar o desejo. Não alcançamos o êxtase, a não ser se ele não estivesse tão distante, na perspectiva da morte e do que nos destrói (Bataille 1987: 248).

Baltazar, a terceira parte da tríade “O mundo sem Deus”, que possivelmente teria sido publicada na primeira metade dos anos 1960, desvela os rumos que Lúcio daria às narrativas vividas no universo marginal. Desta vez, quem perambula erraticamente pelos cafés, *dancings* e bares considerados de baixa reputação é a arruinada Adélia de Val-Flor, e são delas impressões muito próximas àquelas que Rogério e Inácio tiveram nas novelas anteriores: “Sentia que todas as cidades secretam dessa espécie noturna e desgraçada de seres, desses obscuros destroços que se arruínam pelas esquinas, ao longo de uma vida inteira de febre e de procura...” (Cardoso 2002: 290). Importante apontar um novo dardo provocador de Lúcio ao destacar o monólogo de uma prostituta, sem escamotear para o leitor o modo como ganhava a vida nas ruas, mesmo que vistos com amargura pela protagonista:

Eu caminhava, as ruas iam ficando para trás de mim, os quarteirões que me eram tão familiares, as esquinas onde tantas vezes me postara à espera das vítimas incautas... dessas eternas vítimas que afinal são os nossos algozes e os duros senhores de quem dependemos. Eu caminhava, e ao meu pensamento subia a lembrança de outras mulheres que eu vira em situação mais ou menos idêntica, tristes, isoladas, com essa sensibilidade doentia e viva dos que rolam a vida

inteira à mercê das mais duras contingências... Lembrava-me de tantos rostos isolados e frios, e a mim mesma perguntava onde tinham ido, se haviam tomado o mesmo caminho que eu, se haviam conseguido suportar o inenarrável vazio dessa vida sem esperança e sem horizonte de espécie alguma... (Cardoso 2002: 289).

Apesar do modo melancólico e por vezes amargo que Lúcio descreve os ambientes da Lapa, Cinelândia ou outras regiões ainda mais recônditas do *bas-fond*, notamos sempre este jogo cardosiano que subscreve sua fascinação oblíqua por tais ambientes em meio à atmosfera decadente dos noctívagos em busca de prazeres, e *Baltazar* confirma como Lúcio teria mantido nas narrativas urbanas as mesmas impressões agônicas pelos olhos de Adélia:

Naquela noite, entrei num dos primeiros bares que encontrei, pequeno e acanhado, com vistas de Portugal desenhadas nas paredes. O movimento já era intenso, grupos de marinheiros bebiam e discutiam acaloradamente, mulheres transitavam com indolência, velhos de olhares cúpidos seguiam as pessoas que passavam. Não sei se já conhecem toda essa fauna deserddada e insone que frequenta os bares boêmios – mas é fácil identificá-los, pois possuem todos qualquer coisa em comum, certa suavidade nos traços estirados, na palidez e no brilho exangue dos olhos. São os afillhados da noite, os filhos diletos dos vícios fáceis de esquina, os tristes anjos desses paraísos efêmeros que a madrugada proíbe. Era a eles que eu vinha misturar-me, sem nenhuma piedade para os meus nervos castigados, disposta a defender o meu direito de viver (Cardoso 2002: 320).

Podemos inferir do último fragmento do monólogo de Adélia uma frase que poderia ter sido proferida por seu próprio criador: pelos “afilhados da noite” Lúcio sempre se misturou, defendendo o que julgava ser seu direito de gozar as massas noturnas, seus perigos e prazeres. Foi algo que exasperava sua irmã Maria Helena, ao lembrar que, após uma pequena crise que funcionou como um aviso prévio do derrame que teria meses depois, Lúcio ficou apenas algum tempo longe das bebidas e “bolinhas”; logo estaria noite adentro pelos bares, desaparecendo dias seguidos, sempre intransigente e fazendo somente o que lhe bem aprouvesse (Cardoso 1973: 69).

Fosse negando ou regozijando a noite e suas criaturas, foi pela descida ao mundo marginal que Lúcio Cardoso encontrou modos de rechaçar as formas datadas de encarar a condição moral. Além disso, resgata por suas personagens marginais um tipo de personificação renegada que completa uma natureza humana que outrora só foi considerada parcialmente. Persegue um modo infame de ascese aos olhos dos homens ordinários, considerado por ele imprescindível para que o homem seja encarado em todas as suas possibilidades:

O mundo novo não exige fé, nem confiança e nem entusiasmo, e nem nenhuma das celebrações que faziam e fazem os atributos do mundo

condenado; o que ele exige é uma tal soma de ideias e sentimentos violentos, o que impõe é uma ressurreição de qualidades durante tanto tempo soterradas e tidas por secundárias ou aviltantes, que pode-se dizer que realmente um outro homem surge, e nele se confundem as noções clássicas do bem e do mal, não para situá-lo “além”, o que pressupõe o “outro”, mas para fazer do “mesmo” o ser exato que ele é, o homem das medidas equilibradas e não o das medidas alteradas para mais ou menos (Cardoso 1997: 747).

Pelo fragmento acima, notamos como o sujeito desregrado do universo marginal e o habitante enclausurado do espaço limitado da província estão diante um do outro como em um jogo especular: as imagens, apesar de invertidas, são a mesma em essência e se completam menos em representação do que em definição da vocação do homem para a tragédia. Pela gana em expor o humano em sua completude, busca o homem cidadão como complemento do provinciano, formando dois sujeitos aparentemente díspares caminhando em linhas paralelas que convergem para o abismo, mesmo que a intensidade de suas paixões seja exposta por modos distintos. Ambos persistem na destruição de si e do outro e se fundem para formar o homem em sua totalidade – a totalidade tal como Lúcio Cardoso acreditava, embrenhada pelo Mistério e pela disposição para o Mal.

LÚCIO CARDOSO AND THE MARGINAL UNIVERSE OF CITIES

Abstract: Before Lucio Cardoso's urban novels this paper pursues to engender the unravelling of the artifices that reveal provocation. Through some of his works such as *Inácio* (1944) and *O enfeitado* (1954) it is possible to go over the ontological literary texture explored by Lucio in order to know how it answers to his own marginal ideal. We aim to emphasise how the Brazilian author used a range of literary stratagem to gather a piece of writing that causes discomfort and perturbation. Thus provocation becomes the primordial subject of his literary virtuosity that is also transgressing.

Keywords: Lúcio Cardoso; novel; provocation; transgression.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Teresa de. A metrópole expressionista. *Cult*, São Paulo, n.14, p. 54-59, set. 1998.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução: Antônio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.

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

_____. *Crônica da casa assassinada*. Edição crítica coordenada por Mario Carelli. São Paulo: Scipione Cultural, 1997.

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

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

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

GENET, Jean. *Diário de um ladrão*. Tradução: Jacqueline Laurence e Roberto Lacerda. Rio de Janeiro: Rio Gráfica, 1986.

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

VIGNOLES, Patrick. *A perversidade*. Tradução: Nícia Adan Bonatti. São Paulo: Papyrus, 1991.

ARTIGO RECEBIDO EM 22/08/2013 E APROVADO EM 23/10/2013