

**DO BARRO FEZ-SE O HOMEM E DA DECADÊNCIA DA PROVÍNCIA
ASCENDEU-SE O SUBLIME: UMA LEITURA DE *O DESCONHECIDO*, OBRA
DE LÚCIO CARDOSO**

Rogério Lobo Sáber (UFMG)
Julio Jeha (UFMG)

RESUMO: A obra *O desconhecido*, do escritor mineiro Lúcio Cardoso (1912-1968), pode ser tomada como ponto de partida para o estabelecimento de uma discussão acerca da manifestação do sublime nas obras literárias influenciadas pela estética gótica. Buscou-se investigar quais são os principais recursos do texto cardosiano que viabilizam a instauração do sublime, a partir da hipótese inicial de que tal convite à elevação do espírito vincula-se sobretudo às escolhas cênicas e às relações que o cenário estabelece com os personagens, de modo a respeitar a atmosfera de suspense e opressão com que se caracterizam os romances góticos. Perseguir os desdobramentos da influência que o cenário cardosiano exerce sobre os personagens da obra motiva-nos a levantar interrogações também a respeito do crime cometido pelo protagonista – transgressão que parece se relacionar, respeitada a circunscrição da obra em estudo, senão à culminância do sublime, ao menos a uma escolha capaz de intensificar o atordoamento do espírito que nos exige o sublime burkiano.

Palavras-chave: Sublime. Literatura Gótica. Crime. Lúcio Cardoso.

O desconhecido, obra do escritor mineiro Lúcio Cardoso publicada em 1940, pode ser tomada como ponto de partida para o estabelecimento de uma discussão acerca do sublime literário porque arranja prioritariamente os elementos cênicos de maneira a fomentar a elevação do espírito do leitor, a qual, de acordo com Burke, demanda o atordoamento dos sentidos.

A leitura de *O desconhecido* convida-nos a acompanhar um recorte da trajetória de um personagem anônimo, errante, que segue em direção a um território provinciano em busca de oportunidade de trabalho. Sempre fora uma criança doentia, um ser humano introspectivo, solitário, espécie de peregrino desprovido de quaisquer raízes capazes de o prender a um ou a outro território – em suma: um expatriado de existência fantasmática,

espectral. Encarna uma figura masculina fragilizada, desde criança “magr[a]” e “pálid[a]” (CARDOSO, 1969, p. 127), apresentada como sendo uma criatura estigmatizada, um ser humano rebaixado, de “natureza solitária” (CARDOSO, 1969, p. 140). É-nos dado entender que essa marginalização do personagem consolida-se devido à sua homossexualidade, que assinala seu espírito e faz-lhe sentir o peso, mesmo que na esfera do virtual, da execração social. Sua orientação sexual é mantida velada até o fim da obra, escolha que tanto reforça o decoro social obrigatório exigido de Lúcio Cardoso e de seus contemporâneos quanto nos sugere a inserção de *O desconhecido* no acervo da literatura gótica, que gravita, frequentemente, em torno de segredos domésticos.

No início da obra, o protagonista dirige-se a uma comunidade provinciana, a fim de trabalhar na decadente fazenda Cata-Ventos. Sua história pode se resumir à de um estrangeiro que se aloca em um contexto que se caracteriza pelo tradicionalismo, pela inflexibilidade ideológica e pela estreita visão de mundo. Apesar de ser aguardado pela proprietária da fazenda, os moradores da fazenda o recebem com um estranhamento, que varia desde uma postura curiosa acerca de sua origem e de seus hábitos até a declarada hostilidade que o cocheiro Miguel lhe reserva.

A fazenda é um espaço de decadência sobre o qual paira o signo da morte. Crimes sem resolução aí acontecem: Aurélia alerta o desconhecido de que seu último funcionário, que “tinha o vício de beber”, em certa noite chuvosa, “tombou numa vala e morreu” (CARDOSO, 1969, p. 118). Embora não nos seja esclarecido o motivo de sua morte, tudo indica que fora Miguel – o sádico amante de Aurélia – o responsável pela morte de José Roberto, nome que é imposto, por Aurélia, ao personagem até então anônimo. A ideia do anonimato possui aqui dupla função: contribui com a representação de um personagem misterioso, ameaçador – a grande ameaça de José Roberto é assaltar os desejos reprimidos que sustentam a existência dos moradores da fazenda Cata-Ventos – e com o apagamento simbólico de um personagem que é homossexual e que, portanto, tem de suportar a nulidade social.

Esse é o enredo parcial da obra *O desconhecido*, a qual ambienta os personagens em uma paisagem rural pitoresca e misteriosa, que fomenta descrições que nos apontam, sobretudo, a fúria e a hostilidade da própria natureza, que, ao se relacionar à estética do gótico, alcança condição personificada no livro.

Entender o ímpeto que subjaz às alterações cênicas descritas é a primeira possibilidade de se ler o texto a partir das teorias do sublime. Como define Edmund Burke (1993), o sublime, na natureza, dá origem ao assombro, que se trata do arrebatamento

elevado a altíssima potência. A alma fica temporariamente sustada por um sentimento de terror, que culmina em uma paralisação momentânea: a razão nos é subtraída. Na subjacência da paralisação, encontra-se, de acordo com Burke, o medo, paixão capaz de narcotizar o autocontrole racional do sujeito. Qualquer animal, pessoa ou evento, que corresponda a uma força incontrolável ou que personifique uma força da natureza, tende a ser explorado como elemento do sublime.

Tendo em vista esse horizonte teórico de Burke, pode-se afirmar que Lúcio Cardoso se dedica à exploração do sublime desde as primeiras descrições da fazenda Cata-Ventos, construção que é respaldada cenicamente por forças naturais hostis:

Mas agora a fazenda não era senão uma sombra do passado; nos canteiros que já tinham sido caprichosos, o mato progredia furiosamente, os espinheiros se levantavam agressivos, a vegetação lutava impiedosamente por espaço. (CARDOSO, 1969, p. 120)

Segue-se, a uma época áurea (em que as forças naturais eram controladas pela intervenção humana), uma outra de decadência, em que a natureza atua colericamente, assinalando a impotência do ser humano e também sua presunção, que agora pouco pode fazer para domesticar forças despertas. Cabe ao ser humano aceitar sua condição humilde e experimentar, a partir do assombro que a natureza lhe impinge, o sentimento do sublime.

As forças que se vinculam a eventos de violência e que, de acordo com Burke, promovem o sentimento do sublime, não se restringem, no escopo cardosiano, a forças naturais. A violência da paisagem alia-se à violência do próprio existir quando personagens como José Roberto experimentam o arroubo de revoltas internas, frutos da tomada de consciência de que se leva uma vida inautêntica. O personagem não está à mercê unicamente das forças naturais, mas também de violentas forças psíquicas que o obrigam a comportar-se à maneira dos atormentados personagens de Edgar Allan Poe de “O coração denunciador”, “A queda da casa de Usher” e “Berenice”.

José Roberto inicia os trabalhos na quinta de Aurélia e torna-se amigo de Elisa, a criada, e de Paulo, jovem trabalhador braçal, símbolo da juventude e inocência. No entanto, José Roberto passa a nutrir uma atração velada por Paulo. Miguel, que até então fora amante de Aurélia, sente-se, por sua vez, ameaçado pela presença de José Roberto e permanece insistentemente em seu encalço. A cena seguinte mostra-nos essa perseguição constante e ainda nos serve de ponto de partida para se pensar o sublime na obra cardosiana a partir da alternância entre a claridade e a obscuridade.

Vale explicar, antes de tudo, que, na teoria burkiana, a obscuridade – elemento de ambientação a que Lúcio frequentemente recorre – causa o terror necessário ao atordoamento sensorial porque dificulta o sentido da visão a apreender um determinado objeto em sua totalidade. O recurso à obscuridade como escolha estética para o estabelecimento e a manutenção de uma atmosfera circundada pelo terror que nos conduz à experiência do sublime é experimentado, na obra cardosiana, a partir de caracterizações cênicas cujos germes remontam à geografia opressora das gravuras de Piranesi e a obras que exploram a técnica do *chiaroscuro*. Burke, a propósito, argumenta que, se o estabelecimento do sublime encontra respaldo no manejo da obscuridade, esse mesmo sentimento tanto é mais acentuado quanto mais se alternam a obscuridade e a claridade:

Ao longe, entretanto, José Roberto julgou distinguir o brilho fixo de uma lanterna. Era uma débil chama avermelhada, que ia aumentando à medida que ele se aproximava. O homem estacou, sobressaltado, sem poder reprimir o arrepio que lhe percorreu o corpo, ao descobrir aquela luz imóvel no meio do caminho. O receio lhe paralisara as pernas; durante algum tempo permaneceu assim, os olhos fixos na luz, o rosto fustigado pelo vento que a cada instante aumentava de fúria. Possivelmente a chama vermelha acabaria desaparecendo ao longe. Esperou um, dois minutos, até que se convenceu de que a luz permanecia imobilizada no mesmo ponto, como à espera de alguém. (CARDOSO, 1969, p. 184)

A cena descrita passa-se à noite e a sutil alternância entre o claro e o escuro concentra-se na debilidade da chama bruxuleante da lanterna empunhada por uma figura de contornos misteriosos, que, tudo indica, parece tratar-se de Miguel, que está à espreita. O protagonista José Roberto experimenta, no mundo ficcional, o mesmo assombro que o sublime é capaz de infundir no leitor por meio das escolhas cênicas da obra. Um eventual retorno à escuridão total acentuaria, no escopo da cena recortada, a atmosfera de suspense. A passagem da luz para trevas, isto é, a alternância entre o claro e o escuro, seria naturalmente crível a partir da ação fustigante do vento, força natural que logicamente conseguiria apagar a chama da lanterna.

As aproximações possíveis entre a estética literária gótica e a obra de Cardoso não se limitam unicamente à vitalidade cênica. Aurélia é uma mulher já idosa e não suporta a decadência física que a idade lhe trouxe nem a decadência moral resultante de uma vida de solidão, soberba e arrogância. Não suporta, portanto, Nina, filha de Elisa, que é uma bela jovem que, sem esforço algum, desperta o desejo dos homens. Expulsa da fazenda, Nina abriga-se no Refúgio, espaço em que se mantém com o auxílio do padre local, mas,

não satisfeita, Aurélia suborna Elisa para que leve a filha para bem longe dali. O vilão masculino que, nas obras góticas canônicas, persegue uma donzela converte-se, em *O desconhecido*, na decrépita figura de Aurélia.

A complicação do enredo começa aqui: Elisa decide-se a ir embora da fazenda e a levar a filha consigo. Paulo, o jovem trabalhador, é par romântico de Nina e, portanto, pede ajuda a José Roberto para que possa fugir com sua amada. José Roberto vê-se diante da perda de quem agora é objeto também de seu desejo erótico. Vai ao quarto de Aurélia, não para satisfazê-la amorosamente, mas para tentar intervir contra a fuga de Elisa e de Nina. Conversam e, por não se envolver com Aurélia, esta extrai-lhe o segredo: José Roberto quer impedir a fuga de Elisa para que Paulo também decline de seu projeto de fuga. Quando a opressão atinge seu grau máximo e quando a figura de José Roberto aponta outras possibilidades existenciais, o desejo de escapar desse cenário opressor impera.

O plano não funciona e José Roberto vê-se impotente diante da decisão de Paulo, que acompanhará sua amada. Em um ato de dissimulação, José Roberto finge querer auxiliar o amigo, que lhe solicitara dinheiro para sua empreitada. Ambos se dirigem ao moinho da fazenda, onde José Roberto teria dinheiro escondido. A cena atinge seu clímax quando, em um assomo digno de Caim, José Roberto espanca Paulo e lança seu corpo para debaixo da mó do moinho. Lida pela clave da literatura gótica, a enxada – que inicia o crime – e a mó – que finaliza o crime – são o maquinário que executa o que a racionalidade diabólica do criminoso tramou:

O rumor do moinho reapareceu, vibrou com um ímpeto estranho, sobrenatural. O corpo caíra pouco adiante. [...] O rosto de Paulo estava irreconhecível, não era mais do que uma pasta sangrenta, uma forma negra, sem nenhuma identidade com o seu companheiro. [...] verificou que as tábuas da parede estavam cobertas de sangue. Voltou, segurou o morto pela camisa, arrastou-o até à abertura onde a mó girava. Das profundezas vinha o bafo gelado da água que escorria, impulsionando a pedra que rodava lentamente. [...] deu um último empurrão, escutou o corpo tombar lá embaixo, com um baque surdo. Instantaneamente, a mó se imobilizou. Agora, um silêncio terrível, inesperado, tinha descido sobre o moinho. (CARDOSO, 1969, p. 235-236)

A descrição gradual do crime cometido e do esfacelamento do corpo da vítima representa o auge daquele atordoamento sensorial que, para Burke, está na base da promoção do sentimento do sublime. Ao acompanharmos a pitoresca narração cardosiana, somos igualmente convidados a fruir da perturbação sinestésica: de forma

integrada, os sentidos da [1] visão – “então as trevas se converteram em vermelho, um vermelho ardente, oleoso” (p. 235) –, [2] audição – “mas, de repente, daquela massa desabada aos seus pés, brotou uma espécie de gemido rouco, de soluço ou de grito inarticulado” (p. 235) –, [3] tato – “tomou a enxada, levantou-a no ar, vibrou no amigo dois golpes furiosos” (p. 235) –, [4] olfato – “cheiro da serragem” (p. 233) são provocados, fazendo ressoar, no leitor, cordas profundas e inconscientes.

É dada ao leitor uma experiência sinestésica que, ao mesmo tempo em que retesa seu espírito – afinal, tornamo-nos cúmplices da execução de um crime e, mais do que cúmplices, *voyeurs* de uma cena grotesca –, o imerge no oceano da fruição do sublime.

Abrem-se caminhos, a partir da leitura crítica proposta, para que sejam aprofundadas as relações entre a literatura gótica e o sublime. Talvez possamos concluir, a partir de uma pesquisa mais abrangente, que a literatura gótica penaliza, via terror, o corpo do leitor e opera a partir de um território de virtualidade, em que a intervenção do intelecto é fundamental para converter a linearidade linguística em imagens esteticamente apreciáveis. O espírito sente-se empedernido em primeira instância, atuando, sequencialmente, sobre o corpo, que também tende a se perceber retesado. Essa imantação é possível porque entre o corpo e o espírito, argumenta Burke, existe uma íntima relação que determina mútua influência.

No que se refere ao espectro cromático, dá-se preferência às cores denominadas tristes ou foscas como geradoras do sentimento do sublime. Correspondem a tonalidades que margeiam o preto, o marrom, o vermelho escuro ou outras que mantenham essa mesma disposição. Abundam, nessa obra cardosiana expressionista, matizes rubros e alaranjados cujo desvelamento, ao leitor, respeita igualmente a construção de um enquadre pictórico cuja descrição se alterna, ora se concentrando em sua obscuridade, ora em sua luminância:

Se a penumbra não fosse tão forte, ela teria visto um sorriso deslizar nos lábios de José Roberto. Nesse momento, uma súbita rajada penetrou pela janela e o fogo amortecido se reavivou, lançando sobre os móveis toscos da cozinha o alegre reflexo das suas chamas. (CARDOSO, 1969, p. 183)

Dos cuidados com os elementos gráficos da obra, passamos aos constituintes sonoros. Os sons intermitentes – que se caracterizam por certa debilidade e vagueza e que se mostram mais agourentos do que o silêncio – fazem acentuar a atmosfera de incerteza que é indispensável, de acordo com Burke, ao sentimento do sublime. Além do mais, a

condição indecifrável de determinados estímulos sonoros – sua fonte geradora ou seu local de origem – obriga-nos a experimentar o sentimento de pavor. É o que alcança Lúcio Cardoso quando insere, no texto, cães que se manifestam de modo quase inaudível: “Continuou a caminhar, rodeando, encostado junto às moitas, a fim de se proteger. Os uivos dos cachorros iam-se perdendo ao longe” (CARDOSO, 1969, p. 198). A inserção de ruídos cuja motivação e paradeiro não se conhecem bem intensifica a atmosfera de mistério da obra e enlaça o interlocutor, que, curioso, redobra sua atenção e curiosidade em relação à trama que está sendo narrada.

A respeito do arremate dessa mesma trama, importa retomar que José Roberto foge da fazenda, antes da descoberta de seu crime, e, atormentado, busca o padre para se confessar. Sai da cidade, volta a uma hospedaria e é vítima de um provável ataque cardíaco. É encontrado morto pela proprietária do estabelecimento que não possui indício algum para sua identificação, a não ser uma repulsiva cicatriz em seu rosto, estigma causado pelo açoite de Miguel quando apreendida a homossexualidade desse Ulisses cardosiano.

A leitura das breves amostras recolhidas da obra de Lúcio Cardoso à luz da teoria do sublime burkiano viabiliza estas considerações finais:

a) O sentimento do sublime, no texto de Lúcio Cardoso, instala-se prioritariamente por meio da construção cênica. O cenário natural, responsável pelo perímetro do aprisionamento, estabelece a atmosfera de suspense e terror da obra. As escolhas cênicas priorizam elementos que visam ao atordoamento dos sentidos e que, conseqüentemente, contribuem com o sentimento do sublime, conforme nos propõe Burke. A realidade externa e o mundo interior do personagem relacionam-se de modo especular: o estado de um influencia e representa o estado do outro.

b) A cena do crime, na obra em estudo, corresponde não somente ao evento culminante do enredo, mas também à cena que mais condensa e dispõe elementos e caracterizações que nos conduzem ao sublime.

Acreditamos ser este estudo um ponto de partida para que seja dada continuidade à investigação de outras cenas de crime, na literatura gótica, pela via do sublime. Tal espécie de leitura possibilita-nos refletir sobre a natureza humana, seus matizes e a forma como são esteticamente representados pelo texto literário. A representação de personagens e de cenas de crime é uma fonte para entender as múltiplas faces e ações dos homens, que digladiam continuamente em meio a ideologias que há muito se oxidaram e a opressores estigmas socioculturais.

Referências

BURKE, E. Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo. Trad. E. Abreu Dobránszky. Campinas: Papirus / Editora da Unicamp, 1993.

CARDOSO, L. Três histórias de província. Rio de Janeiro: Bloch Editores, 1969.