UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

FACULDADE DE LETRAS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS

CARLOS ROBERTO DA SILVA

A ESTETIZAÇÃO DA DOENÇA NA FICÇÃO DE LÚCIO CARDOSO

BELO HORIZONTE

2016

CARLOS ROBERTO DA SILVA

A ESTETIZAÇÃO DA DOENÇA NA FICÇÃO DE LÚCIO CARDOSO

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Linha de pesquisa: Poéticas da Modernidade.

Orientador: Prof. Dr. Marcus Vinicius de Freitas.

BELO HORIZONTE

2016

Ficha catalográfica elaborada pelos Bibliotecários da Biblioteca FALE/UFMG

C268.Ys-e

Silva, Carlos Roberto da.
A estetização da doença na ficção de Lúcio Cardoso [manuscrito] / Carlos Roberto da Silva. – 2016.
182 f., enc.
Orientador: Marcus Vinícius de Freitas.

Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Linha de pesquisa: Poéticas da Modernidade.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 176-182.

1. Cardoso, Lúcio, 1913-1968. – Maleita – Crítica e interpretação – Teses. 2. Cardoso, Lúcio, 1913-1968. – Salgueiro – Crítica e interpretação – Teses. 3. Cardoso, Lúcio, 1913-1968. – Crônica da casa assassinada – Crítica e interpretação – Teses. 4. Literatura brasileira – História e crítica – Teses. 5. Metáfora – Teses. 6. Doenças – Teses. 7. Literatura e nação – Teses. I. Freitas, Marcus Vinícius de, 1959- II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD : B869.33

Tudo que vivi, vivi como um estrangeiro. O bem, como o mal, sempre me pareceu um excesso, e a dor que a desordem me causa, é idêntica à angústia que me vem ante as dilatadas purezas. O apito dos trens, as belas paisagens, os muros frios e altos, as casas de cimento avaro, tudo retine em mim e me faz sofrer, porque exatamente tocam no meu íntimo a corda que está sempre em desacordo com o mundo.

Do *Diário I*, de Lúcio Cardoso

em memória de meu pai

em honra de minha mãe

a minha esposa Marly
(*um mar em mim*)

a meus filhos
(*mares de mim*)
Carlos Júnior
Daniel Henrique
Hugo Vinicius

AGRADECIMENTOS

Agradecer a alguém é o mesmo que lembrar continuamente de quem contribuiu de alguma forma para a realização de nossos projetos. Uns estiveram presentes, outros, em silêncio, compreenderam a ausência; uns estenderam as mãos, outros elevaram preces; uns despertaram o desejo da pesquisa, outros acreditaram nos sonhos; uns foram companheiros, outros, acompanharam de longe; uns abriram portas, outros abriram corações; uns ensinaram, outros aprenderam. Cada um sabe por que figura nas listas sempre falhas das lembranças:

Altamir Fernandes de Sousa
Carlos Alberto de Sousa
Cleonice Ap. barbosa
Juliana L. B. Sousa
Dr. Cleber Cabral
Ms. Cristina Matos
Dr. Frederico de Sousa Silva
Dr. Gustavo Silveira Ribeiro
Dr. Luís André Nepomuceno
Dr. Marcus Vinicius de Freitas
Dr. Roberto Alexandre do Carmo Said
Dra. Aline Magalhães Pinto
Dra. Cláudia Campos Soares
Dra. Helânia Cunha de Sousa Cardoso
Ms.Elizene Sebastiana de Oliveira Nunes
Geraldo Magela da Silva
Luís G. Duarte
Geralda Duarte
Luiza G. Duarte
Dra.Tatiana Sena dos Santos
Vagner Coimbra de Sousa
Darli Ap. Barbosa

As instituições:
UNIPAM – Centro Universitário de Patos de Minas
UFMG – Universidade Federal de Minas Gerais

RESUMO: Esta pesquisa quis mostrar, a partir de pressupostos teóricos interdisciplinares, para os quais concorrem a Antropologia da doença, a Sociologia da saúde e da doença, a Filosofia, a Biomedicina e os Estudos literários, que Lúcio Cardoso, em *Maleita*, *Salgueiro* e *Crônica da casa assassinada*, utiliza-se de doenças como a maleita, varíola, tuberculose e câncer e suas representações sociais para metaforizar a modernidade que não se realiza ou se realiza carcomida, corroendo um projeto de nação que surge a partir da Proclamação da República. Além disso, essas doenças engendram a estrutura da narrativa cardosiana, em que forma e conteúdo se põem a serviço da alegorização, da qual a doença é linha mestra entretecida de significações sociais e culturais para dizer dos processos modernizadores que não se cumpriram em seus propósitos em função de fatores internos da própria história da fundação da nação brasileira.

Palavras-chave: Lúcio Cardoso. Narrativa de Ficção. Doença. Metáfora. Nação.

ABSTRACT: Considering the interdisciplinary theoretical presuppositions, such as the Anthropology of diseases, the Sociology of health and disease, the Philosophy, the Biomedicine and the Literary Studies, this research aimed at showing that Lúcio Cardoso, in his books *Maleita*, *Salgueiro* and *Crônica da casa assassinada*, makes use of diseases, such as malaria, small pox, tuberculosis and cancer and their social representations to express metaphorically the modernity that is not fulfilled or is fulfilled through destruction, by corroding a nation project that erupted with the Proclamation of the Republic. Besides, these diseases elaborate the structure of Cardoso's narrative, in which form and contents are considered means of allegories, of which the disease is the guide-line intertwined by social and cultural significations, so as to express the modernized processes that were not fulfilled, because of internal factors of the very history of the foundation of the Brazilian nation.

Keywords: Lúcio Cardoso; fiction narrative; disease, metaphor; nation.

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS 8

CAPÍTULO 1 - DO PATHOS AO PATOLÓGICO: reflexões teórico-metodológicas

1.1- Cultura, sociedade e as representações da doença e da cura: dos antigos aos contemporâneos..... 22

1.2- O ato de adoecer: as explicações sociais e culturais da doença e da cura 35

1.3 - A doença e sua presença nos textos literários: a lucidez dos relatos em vertigem ... 44

1.4 - A estetização da doença: a alegoria nos textos ficcionais 64

CAPÍTULO 2 - A DOENÇA NA VIDA DE LÚCIO CARDOSO: *leitmotiv* de uma escritura

2.1 - A vida escriturada: a biografia e a obra de um escritor 70

2.2 - A vida reescrita: a ruptura biográfica de um escritor doente..... 89

CAPÍTULO 3 - A DOENÇA NA OBRA DE LÚCIO CARDOSO: o discurso do adoecer

3.1 - A Peste branca: A tuberculose e suas significações no Brasil..... 99

3.2 - A tuberculose como metáfora da miséria em *Salgueiro*..... 105

3.3 - No rumo(r) do rio: notas de leitura de *Maleita* 123

3.4 - A casa-corpo e o câncer: suas representações sociais e a metáfora do mal 139

3.5 - O câncer como metáfora: o assassinato da casa-corpo em Crônica da casa assassinada..... 144

CONSIDERAÇÕES FINAIS 166

BIBLIOGRAFIA 175

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A humanidade, ao longo de sua história, tem buscado compreender desde aspectos mais simples do estar no mundo até razões mais profundas do ato de existir. Processos e métodos variam conforme a necessidade, o momento histórico e as concepções de cada povo, que privilegia formas de cognição que lhe são satisfatórias. Prestam para isso, também, as ciências em suas mais diversas vertentes, desde classificações mais simples como a aristotélica a outras mais complexas como a comtiana que a classifica em Matemática, Astronomia, Física, Química, Biologia, Sociologia e Moral; os mitos em suas muitas elaborações, para explicar, segundo Mircea Eliade[1], o princípio de realidades totais ou parciais – do cosmo às atitudes humanas; a arte que, esteticamente, tenta não só explicar o mundo, mas também reorganizá-lo através de um olhar que, como o mito, obedece a uma lógica diferente da lógica das ciências. Sabe-se que o cruzamento desses modos de ver e ordenar a realidade pode produzir uma consciência mais satisfatória de nosso estar no mundo, implicando abordagens diversas cujos resultados delineiam as relações do homem consigo, com o outro, com a natureza, com as ideias e com a história.

Essa aproximação só é possível a partir do surgimento dos estudos culturais que, não obstante as polêmicas, provocaram mudanças importantes não só nos conceitos de cultura, mas também na produção e na sistematização do conhecimento na área das humanidades, principalmente porque seus pesquisadores lançam mão de processos interdisciplinares que querem dar conta da compreensão do complexo universo da cultura, sobretudo no que diz respeito à cultura popular e à indústria cultural.

Na coexistência de campos de saberes de que se apropriam os estudos culturais, incluem-se a literatura como objeto de estudo, sem a aura de antes, e os estudos literários como aporte de sua compreensão. Desta forma, os estudos culturais e os literários mantiveram por um longo período uma relação conflituosa e tensa, mesmo com evidentes

[1] ELIADE, Mircea. *Mito e Realidade.* Tradução de Pola Civelli. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1972.

empréstimos teóricos. A ideia de conflito se deveu principalmente a alguns críticos que julgaram que a literatura, a partir de meados do século XX, perdeu seu lugar privilegiado para outras formas de expressão, por isso alguns estudiosos sentenciaram a morte dos estudos literários, pois que a chamada literatura já não ocupava posição de destaque nem mesmo se constituía discurso especificamente estético. Coube, assim, a estudiosos da literatura, deslocar os métodos de análise literária, possibilitando a intersecção entre um e outro com o intuito de dirimir as questões contraditórias e promover a proximidade entre os campos de saber como Filosofia, Sociologia, Antropologia, História e Psicologia, e mais, abrindo as portas para outros diálogos interdisciplinares. Consequentemente, imprimindo uma transformação nas concepções de literatura e das formas e métodos de seu estudo, fazendo da crítica via de mão dupla em que os estudos culturais iluminam os estudos literários e vice-versa.

As reflexões encetadas direcionaram os estudos literários para uma abertura teórica a partir de abordagens contemporâneas em que as fronteiras dos campos de saber foram atenuadas, "provocando o questionamento dos lugares produtores do saber, assim como dos conceitos operatórios responsáveis pela produção de paradigmas e de metodologias críticas"[2]. Desta feita, mesmo que não compartilhado por todos, estudos literários e estudos culturais encontraram ponto de convergência em que não mais se contradizem, mas se complementam e se dialogam.

Como convocam, ambos, aportes de outras ciências e as relacionam interdisciplinarmente para lançar luz sobre como determinados traços da vida social em uma determinada sociedade específica aparecem na obra literária, os estudos de literatura propiciam não só a compreensão de seu objeto enquanto objeto, mas também como se relacionam com o real, ou seja, de que maneira o literário se engendra no seio de uma sociedade e, por conseguinte, traz ao leitor e ao crítico revelações profundas dos mecanismos de funcionamento e de relações da sociedade que a produziu. Neste aspecto, as relações entre estudos culturais e literários que foram, ambos, modificados na produção e organização do conhecimento, favorecem inovações intelectuais em que as produções de cultura – no sentido antropológico do termo – deixam de ser objetos de uma única área do conhecimento.

[2] SOUZA, Eneida Maria de. *Crítica Cult*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2002. p.112.

Assim como os estudos literários se permitiram, não sem resistência, a utilização de outros saberes e teorias, outras áreas do conhecimento também se flexibilizaram. Um bom exemplo vem de François Laplantine, antropólogo francês que faz uma análise significativa da doença desde seus modelos etiológicos até os vários modelos terapêuticos, a partir dos relatos de personagens doentes da literatura e de obras escritas por autores acometidos de doenças graves ou crônicas, ou seja, ele parte de textos literários (foram mais de 400 obras analisadas) para compreender como cada sociedade e sua cultura constroem significados para a doença, suas origens, suas explicações e seus modelos de cura. Não há no antropólogo francês uma intenção da explicação científica das patologias, mas a compreensão delas pelo viés da Sociologia e da Antropologia.

Nesta pesquisa, quer-se trilhar um caminho outro em que os saberes se cruzam para, através das doenças narradas na obra do mineiro Lúcio Cardoso, se chegar ao conhecimento de sua literatura e, daí, à compreensão de aspectos históricos e sociais da realidade brasileira.

O que fez o pensador francês ao eleger a literatura como *corpus* de análise foi "reunir e conciliar materiais culturais que jamais foram assim reunidos, notadamente, a biomedicina e o acesso à enfermidade por intermédio do texto literário"[3], isto é, construir a partir do olhar dos autores de literatura modelos de explicação das doenças, considerando a relação entre seus componentes biológico, psicológico, social e cultural, que são, a bem ver, os elementos fundamentais para a constituição das representações sociais da doença. Por outro viés, o que se pretende neste estudo é compreender os diferentes modos como os personagens criados pelo escritor mineiro são representados em seus adoecimentos, para, através disso, se chegar a uma leitura crítica da obra de ficção cardosiana.

Ler essa obra ficcional a partir desse olhar é deixar a narrativa conduzir o leitor para a percepção dos conflitos culturais que emergem nos processos de modernização do Brasil em meio a iniciativas que mais se assemelham a recolonizações internas, ocorridas no final do século XIX e início do século XX, a partir de eventos históricos importantes para a inserção do país nos processos da modernização nos moldes europeus, tais como a Abolição da Escravatura, a Proclamação da República e as medidas de reformação do Rio de Janeiro.

---

[3] THOMAS, in: LAPLANTINE, François. *Antropologia da doença*. Trad. Valter Lelis Siqueira. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p.5.

Destarte, a ficção de Lúcio Cardoso abre-se para leituras diversas daquelas que têm sido feitas, mas, somente, se o crítico se permitir ocupar um lugar fora da tradição e do ativismo teórico da negação, em que a crítica literária se torna lugar de negociação de instâncias contraditórias e antagônicas, articulando lugares e objetivos híbridos de luta para que as polaridades negativas esmaeçam e permitam a relação entre o saber e seus objetos e entre a teoria e a razão prático-política. Abre-se, assim, a possibilidade de um outro espaço de enunciação da crítica para que textos possam ser re-historicizados e lidos de outro modo. Para isso, o leitor crítico deve estar livre para *re-ler* a contrapelo as narrativas, mas desarmado de postulados incapazes de deixar emergir delas as diferenças culturais e as possibilidades de compreensão da realidade.

Por esse caminho, mais profícuas se tornam as leituras de *Maleita* e *Salgueiro*, escritas na efervescência da década de 1930, período marcado pelo regionalismo, pois são narrativas que, apesar da recepção acalorada da crítica, ficaram à sombra de obras de autores como Jorge Amado, Rachel de Queiroz, Graciliano Ramos, José Lins do Rego e, até mesmo, da obra de seu próprio autor, porque sufocada pelos últimos livros lançados.

Tendo por princípio que há uma teoria crítica, conforme Max Horkheimer[4], que permite apreender a realidade cindida como contradição e que o homem não é resultado de um processo histórico, mas agente desse processo, propõe-se pensar, a partir de *Maleita*, *Salgueiro* e *Crônica da casa assassinada* a nação desde suas fendas e suas fraturas provocadas pelos processos modernizadores. Desta maneira, é possível deixar emergir as vivências das minorias, os conflitos sociais e o arcaísmo chocando-se com o moderno. Assim parece ter feito o romancista mineiro que, ao abdicar de um sentido e de um discurso edificantes que organizam (ou querem organizar) o caótico, não só quis provocar a relativização da imagem de nação brasileira, mas também apontar para a possibilidade de ab-rogar discursos classificatórios, tais como aqueles que separam, por exemplo, literatura e história, assim como questionar as utopias da modernização em face das diferenças culturais, que abalam as relações de poder e as práticas sociais institucionalizadas.

A nação, que ganhara a invenção de sua imagem após a Independência, necessita, após os acontecimentos do final do século XIX, de uma nova concepção, agora moderna,

[4] HORKHEIMER, Max. *Teoria Tradicional e teoria Crítica.* Trad. Edgar Afonso Malagoti e Ronaldo Pereira Cunha. In: Coleção Os pensadores. São Paulo: Ed. Abril Cultural, 1983.

transformando-se em lugar no qual a máquina a vapor, a energia elétrica e o desenvolvimento agrícola disseminariam um incipiente desenvolvimento industrial, além de espalhar preceitos, normas e leis que configurassem o poder de um estado ordenador e progressista. O regime republicano impulsionou transformações demográficas e sociais. Grandes cidades passaram por reformas para sanar ou minimizar os transtornos causados pela invasão de suas ruas e periferias por imigrantes, escravos forros, pobres vindos do campo, elementos capazes de desordenar o novo que se instalara com a república. Daí a necessidade de livrar o país do atraso atribuído ao passado colonial e imperial, inclusive das marcas do período escravocrata. A razão da ação civilizadora se evidencia em um texto de Paulo César Garcez Marins:

> O quadro difuso e instável das cidades brasileiras, já naturalmente hipertensionado pela escravidão e seus processos de exclusão social, tendeu a se agravar com a abolição e com a instauração de princípios democráticos. […] Urgia 'civilizar' o país, modernizá-lo, espelhar as potências industriais e democratizadas e inseri-lo, compulsória e firmemente, no trânsito de capitais, produtos e populações liberados pelo hemisfério norte. [5]

O projeto modernizador se estendeu a lugares mais longínquos. O Norte do país sofreu a invasão modernizadora com a construção da Ferrovia Madeira Mamoré; o Sul foi redesenhado pela colonização alemã, polonesa e italiana durante os séculos XIX e XX; no Centro Oeste, a história registrou criação de comarcas e elevação de povoados à condição de vilas, as antigas vilas ganharam status de cidades e prelados e dioceses foram instalados. Dessa forma, a urbanização e o projeto modernizador também são narrativas que, pedagogicamente, constroem uma imagem de nação instaurada em um novo tempo que quer suplantar o antigo, que se concebido como linearidade e sucessividade permite o esvaziamento da história e, como o quer W. Benjamin[6], a construção de um tempo 'homogêneo e vazio' para ser preenchido conforme o desejo de modernização do discurso do dominante.

Há, neste tipo de abordagem, um vasto campo de investigação ainda não explorado. A obra cardosiana, densa e plurissignificativa, permite leituras pautadas em discursos interdisciplinares, sobretudo ao levar em conta o grande número de personagens doentes que

[5] MARINS, Paulo César Garcez. *Habitação e vizinhança*: limites da privacidade no surgimento das metrópoles brasileiras. In: História da Vida Privada no Brasil: República: Belle époque à era do Rádio. Org. Nicolau Sevcenko. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. P. 133-134.
[6] BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da História. In: O anjo da história. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.

povoam sua ficção e a força metafórica das doenças que entrelaçam suas tramas narrativas.

Sabe-se que a doença afeta não só o componente físico do indivíduo, mas todas as dimensões, desde a biológica, passando pela social e cultural até a psicológica, além de um conjunto de elementos imaginários que, por certo, circundam as doenças e o evento de adoecer. Por isso, teóricos de todas as áreas têm se debruçado sobre a necessidade de compreender as relações entre o ser humano, a doença e a sociedade. Relações complexas que são, têm gerado diversas formas de interpretação em que doença, corpo físico e cultura se entrelaçam na construção e afetação do corpo social. Vê-se que variam conforme a época e a sociedade, não só as doenças – em suas várias tipologias – mas também suas significações culturais e suas implicações sociais. Para melhor esclarecer essa questão, recorre-se a Adam e Herzlich que, categoricamente, afirmam que "a doença e a saúde definem-se, portanto, em função das exigências e das expectativas ligadas ao nosso ambiente e às nossas relações, familiares e profissionais"[7]. Os pressupostos da Antropologia da Doença, da escola francesa liderada por Laplantine, ao evidenciar que o orgânico e o social se imbricam, podem nos levar a pensar essas questões particular e globalmente, pois as expectativas da sociedade acerca do doente, das relações médico/paciente e das intervenções no corpo doente, assim como classificação, interpretação e hierarquização de doenças e doentes compreendem implicações relacionais estabelecidas pela cultura de pertença do indivíduo, agindo em todo o organismo social, que se repetem em épocas, sociedades e culturas distintas. E, colocando-se na tarefa da análise metacultural, postura realmente antropológica, segundo Maria Helena Villas Boas Concone, autora do prefácio da obra traduzida de Laplantine no Brasil, atinge-se a generalização sem perder de vista o particular.

No entanto, não só o saber científico (nesse caso, o saber médico) esclarece a vivência da pessoa com a doença e suas relações com a sociedade, mas também os discursos produzidos por indivíduos inseridos na sociedade que, por seus constructos culturais, nos indicam caminhos na busca da compreensão desses aspectos. Ainda Adam e Herzlich reforçam esse ponto de vista:

> Se se deseja compreender realmente como os saberes, representações e discursos fazem sentido para a ação, será conveniente sempre reportá-los às necessidades quotidianas da vida das pessoas de um lado e, de outro, às características de suas

[7] ADAM, Philippe & HERZLICH, Claudine. *Sociologia da doença e da Medicina*. Trad. Laureano Pelegrin. Bauru: EDUSC, 2001. P. 11-12.

relações sociais.[8]

A ciência médica, por si só, não esclarece todas as implicações da doença, pois "a enfermidade tem certa lógica; segue aquilo que se pode chamar de uma história natural, que aos poucos, e seguindo um trajeto mais ou menos previsível, transporta a pessoa para outra realidade, a realidade da doença"[9].

Não é vã, portanto, a tentativa de compreender as referidas questões a partir da arte, sobretudo, através da linguagem da literatura, até mesmo porque ao longo de séculos todo o universo das doenças tem sido tema de representações estéticas. Pode-se mesmo até afirmar que há uma estetização da doença. Na pintura, no cinema e na literatura é vasto o número de autores que se dedicaram a representar pela linguagem da arte essas relações, pois que a especificidade nos modos de dizer ajuda a pensar a realidade e a pôr em superfície certas questões profundas que ela mesma – a realidade – não diz ou não permite dizê-la senão por processos de metaforização.

Se a medicina, por si só, não oferece explicação nem descrição de todas as doenças, isso porque não as conhece todas, cabe à sociedade elaborar suas interpretações, conjugando modelos de explicação e de cura que, por certo, delineia o complexo universo das representações sociais. No entanto, doenças cujas origem, explicação e cura são mais desconhecidas, mais se prestam à metaforização e mais intensas são suas representações. Por isso, doenças cercadas de mistérios, a peste, o câncer, a tuberculose e as doenças epidêmicas povoam de maneira mais fecunda o imaginário popular e, assim, estão com mais frequência na literatura. As narrativas de Lúcio Cardoso, especialmente *Maleita***,** *Salgueiro*, e *Crônica da casa assassinada*, assim como *Decameron*, de Boccaccio, *Madame Bovary*, de Flaubert, *Casa de pensão*, de Aluízio Azevedo, *A morte de Ivan Ilitch*, de Tolstoi, , *Floradas na serra*, de Dinah Silveira de Queiroz, *A peste*, de Camus, *Marte*, de Fritz Zorn, *Os anões*, de Luís André Nepomuceno e tantas outras são obras exemplares para que tais questões sejam postas em discussão.

Em Lúcio Cardoso, autor mineiro cujas obras causam tantas inquietações, a doença, por muitas vezes e de variadas formas, conduz a trama narrativa e engendra uma forma

[8] Idem, 2001, p. 86.
[9] SCLIAR, Moacyr. Do mágico ao Social: Trajetória da saúde pública. 2. ed. São Paulo: Editora do Senac, 2005. P. 10.

literária que ao consolidar uma poética da modernidade, também inaugura um estilo cardosiano de representar, pela literatura, a desagregação nacional, através das ruínas de uma tradicional casa mineira ou da dissolução de laços afetivos e, até mesmo, na representação da miséria humana. Se por um lado a ficção cardosiana revela os meandros da alma humana, com uma literatura de introspecção psicológica que, aparentemente, se contrapõe às narrativas regionalistas de cunho socialistas; por outro, insere o sujeito no contexto histórico e social que pouco a pouco se degrada diante da possível modernização. Dizendo de outro modo, o sujeito da narrativa de Lúcio se mostra em seus conflitos interiores, em seus dramas subjetivos e em suas inquietações existenciais, mas inseridos numa sociedade com seus códigos de valores, suas normas de conduta e sua tradição, todos postos a serviço da manutenção de uma ordem arcaica, modelo da estrutura colonizadora que se opõe tragicamente ao novo. É desse processo que emerge a forma da narrativa cardosiana, em que forma e conteúdo se põem a serviço da alegorização, da qual a doença é linha mestra entretecida de significações sociais e culturais. Por isso, a doença aparece, por vezes, como um jogo de dominação social, por exemplo, em *Maleita*; por outras, como elemento de punição e condenação moral, em *Crônica da casa assassinada*, ou mesmo como demonstração da miserabilidade em suas causas e consequências, explicitada em *Salgueiro*. As representações sociais de três doenças são exploradas por Lúcio nesse propósito: a tuberculose, as epidemias[10] de maleita e varíola, e o câncer.

Denominada de tísica, peste branca, consunção, fimatíase ou fima e escrófula, a tuberculose assombrou populações inteiras ao longo da história da humanidade, assim como despertou grande interesse de estudiosos em decifrar suas causas, origem e tratamento. A quantidade de nomes atribuídos à doença – parece ser a maior lista da história das doenças – justifica já o que sentenciou Susan Sontag: "Qualquer doença importante cuja causalidade seja tenebrosa, e cujo tratamento seja ineficaz, tende a ser saturada de significação"[11]. Para Tulo Hostílio, a vasta nomenclatura reflete a necessidade social e cultural de disfarçar a existência da doença,

[10] Entende-se por doença epidêmica aquela que tem sua ocorrência no tempo e no espaço, afetando um grande número de pessoas, ou melhor, classifica-se como epidemia a doença que numa dada região, por um período regular de tempo, molesta grande parte dos membros da sociedade, por isso, a compreensão de grandes epidemias da história requer a avaliação dos impactos causados nas dimensões individual e coletiva.

[11] SONTAG, Susan. *A doença como metáfora*. *A AIDS e suas metáforas*. Trad. de Rubens Figueiredo e Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia de bolso, 2007, p. 11. p.53.

> porque o povo tem medo de chamar o mal para si, dizendo o seu nome verdadeiro. Quem tem a esconde, e mesmo depois de morto os parentes quando se referem à moléstia que o liquidou, dizem apenas que o coitadinho era fraco do peito.[12]

Mas, além disso, a dificuldade em identificá-la, sobretudo pela variação de sintomas leva a essa pluralidade de nomes que carregam em si mesmos a força das representações da doença, que se alimentam do fato de ela provocar o definhamento e o debilitamento gradativo do corpo. Por exemplo, tísica, segundo a etimologia, vem do grego *phthisis,eos* e significa enfraquecimento, declínio; consunção, do latim c*onsumptio,onis,* como progressivo definhamento do organismo; mais expressivas se tornam fimatíase, que se origina do grego *phuma,atos* e significa excrescência, tumor, abscesso e escrófula, do latim *scrofùlae,arum* que significa enfermidade e seu diminutivo, *scrofa*, 'porca';[13]. Em ambas as palavras, percebe-se o caráter excludente da doença que se relaciona diretamente com o escarro em jatos de sangue em sua fase mais aguda e que explicita a necessidade de segregação que vai ocorrer com a criação dos sanatórios.

Se essa descrição for associada à história contada em *Salgueiro*, principalmente às condições sanitárias, econômicas e sociais em que vivem os personagens que dela participam, entende-se o propósito do autor, Lúcio Cardoso, em utilizar essa doença, prenhe de significações sociais e históricas, como fio condutor da trama, uma vez que três gerações são acometidas pela tuberculose: Manuel, o patriarca da família, seu pai e sua filha Marta, ambos vivendo em condição de miserabilidade.

Em *Maleita*, primeira obra do autor, narrada em primeira pessoa, cujo *leitmotiv* é a fundação de Pirapora, em 1893, a doença faz parte da própria luta dos personagens em seus confrontos permanentes. Alguns morrem de malária (maleita), outros de varíola, doenças epidêmicas muito comuns no Brasil, espaço propício para ocorrências de epidemias que são possíveis graça à existência de fatores essenciais que são relativos à doença, tais como a transmissibilidade e a incurabilidade; ao meio, no que diz respeito à natureza, na proliferação de vetores, e à população, como o índice de exposição ao agente e a suscetibilidade dos indivíduos. São fundamentais a conjugação da intensidade do agente, as condições fitossanitárias propícias e a predisposição dos indivíduos para a propagação do agente

---

[12] QUEIROZ, Rachel de. apud MONTENEGRO, Tulo Hostilio. *Tuberculose e Literatura*: notas de pesquisa. 2 ed. Rio de janeiro: Casa do Livro, 1971. P. 14.

[13] As informações etimológicas foram extraídas do Dicionário Houaiss de Língua portuguesa. HOUAISS, A. **Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa**. São Paulo: Objetiva, 2002.

causador.

A malária é provocada por um protozoário depositado na corrente sanguínea pela picada do *anopheles gambiae*, mosquito que prolifera em águas paradas, que se aloja nos glóbulos vermelhos e os destrói, provocando febre, calafrios, dores de cabeça, dores musculares e sudorese. As ocorrências desta doença remontam a quatro mil anos. No Brasil, "participou ativamente do processo de colonização portuguesa e esteve presente de forma endêmica nos séculos iniciais da domesticação da terra 'selvagem' brasileira"[14]. No final do século XIX e início do XX, a doença ocupava quase todo o território brasileiro, às vezes de forma endêmica, outras como epidemias, fazendo vítimas e ajudando a escrever a história do país.

A varíola, segundo Arlene A. B. Gazêta[15], foi introduzida no Brasil pelos colonizadores, sendo disseminada à medida que se desenvolvia o processo colonizador. O primeiro relato da doença, feito por José de Anchieta, se deu em 1561, mas a primeira epidemia foi registrada em 1563. Porque nunca teve contato com o agente infeccioso, a população indígena foi quem mais sofreu com as ocorrências desta doença, com redução drástica de sua população. Ujvari Cunha registra que, a partir do início do século XVII, a costa brasileira sofre com epidemias da doença, trazidas, desta vez, pelos navios negreiros originários de Angola, que nesta época, era tão castigada pela varíola que lhe rendeu o título de "Quilombo dos corvos", devido à quantidade de mortos. Embora a vacina tenha chegado ao Brasil em 1804[16], não houve adesão da população às campanhas de vacinação nem o Estado brasileiro dispunha de estrutura suficiente para a erradicação da doença. Mesmo que, a partir de 1832, a vacinação tenha se tornado obrigatória no Rio de Janeiro, a doença grassava pelo país, desencadeando ocorrências de epidemias tanto em áreas urbanas quanto rurais, durante todo o século XIX e início do XX.

Também na história narrada por Lúcio em *Maleita*, no final da trama, o lugarejo é tomado pela epidemia de varíola e os habitantes que conseguiram superar os cinco meses de

---

[14] SILVA, Renato. Uma guerra entre homens e mosquitos. *História Viva*, São Paulo, , ano XI, Nº 134 p. 25-28, 2014. p. 24.

[15] GAZÊTA, Arlene A. B. Com a varíola, nasce a saúde pública. *História Viva*, São Paulo, Ano XI, Nº 134, p. 14 -18, 2014.

[16] Muitas tentativas de inoculação contra o agente causador da doença ocorreram desde o início do século XVIII, mas somente na década de 1790, Jenner desenvolveu uma vacina satisfatória, a partir da forma animal da doença.

sofrimento morrem de fome, em sua quase totalidade. Resta, portanto, compreender presença tão forte de duas doenças epidêmicas na referida narrativa.

Outra doença feita metáfora, em *Crônica da casa assassinada*, é o câncer que acomete a personagem Nina. Sobre essa doença, o olhar de Sontag é muito esclarecedor: "é o câncer que representa o papel de uma doença vivenciada como uma invasão cruel e secreta"[17]. Não por acaso a personagem entra na família Meneses – na casa – se casando secretamente com Valdo, no Rio de Janeiro, e traz para a Chácara dos Meneses, em Vila Velha-MG, outra forma de vida, outro código de valores e, desde sua chegada, como um câncer, "desperta variedades de pavor completamente antiquadas"[18]. Em Nina, o câncer apodrece lentamente a personagem e, concomitantemente, a casa, passo a passo, se desmorona. Se se tem o câncer como metáfora da destruição, do apodrecimento, do incurável e a velha casa dos Meneses como metonímia da sociedade, vê-se, num processo de ressignificação, o autor aludir a uma morte lenta dos valores sociais e morais de uma época – final do século XIX, no interior de Minas Gerais. A velha tradição mineira, estampada nas personagens Valdo, Demétrio e Ana – baluartes do conservadorismo, do puritanismo arcaico e do preconceito – se sente ameaçada diante do novo. Nina vem da capital e se instala sorrateiramente na casa e, aos olhos dos outros, ela se enraíza como uma doença do mal. Não é à toa que sua morte de câncer determina também a morte dos Meneses. Embora somente André tome consciência disso e o relate em seu diário: "Creio poder afirmar, no entanto, que só aí tive inteira consciência de que os Meneses não existiam mais."[19]

O que se propõe nesta pesquisa é a leitura de três obras cujos fios condutores foram as doenças acima mencionadas e, através de suas representações sociais, feitas metáforas de processos modernizadores que não se cumpriram em seus propósitos em função de fatores internos da própria história da fundação da nação brasileira. Nesta pesquisa, escolheu-se analisar três narrativas cardosianas pelos seguintes motivos: primeiro, cada uma delas tem como fio condutor uma doença cujas representações sociais povoam mais densamente o imaginário popular, principalmente, nas manifestações culturais de Minas Gerais e Rio de Janeiro, locais onde se passam as histórias narradas pelo mineiro, por isso mais se ajustam aos propósitos de construção metafórica da prosa ficcional; segundo, nas obras escolhidas,

[17] SONTAG, 2007, p. 12.
[18] Idem, 2007, p. 12.
[19] CARDOSO, 1989, p. 25.

Maleita, *Salgueiro* e *Crônica da casa assassinada*, percebem-se os conflitos de personagens inseridos em realidades cujos antagonismos são metaforizados no par saúde-doença; terceiro, a análise das três obras compreende o período de 1934 a 1959, praticamente todo o período de produção literária do autor; por fim, todas as obras que compõem o *corpus*, embora escritas em épocas diferentes, têm suas tramas situadas no final do século XIX e início do século XX, período fortemente marcado por transições políticas, econômicas e sociais no Brasil e, além disso, por alegorização, permitem uma ponte entre o passado (época em que se passa a história narrada) e o presente (época da escrita das obras). Isso faz da leitura uma instigante tarefa de construção de sentidos da obra cardosiana.

Além do mais, para um autor muito afeito a trilogias, compreender, nesse estudo, três de suas importantes narrativas, é prestar a ele uma homenagem, o que, por capricho do pesquisar, resultou em um texto dividido em três capítulos distintos, mas articulados. O primeiro apresenta uma investigação de cunho teórico-metodológico no qual encetaram-se reflexões acerca das representações sociais, tanto do ponto de vista da Sociologia durkheimniana e da psicologia moscoviciana como de pensadores que as aplicaram na sociologia da doença – por exemplo, Adam e Herzlich – e na antropologia da doença de Laplantine e mesmo na filosofia de Susan Sontag. Além disso, a busca por compreender as representações sociais da doença e sua relação com o imaginário popular encaminhou a pesquisa no sentido de elaborar uma proposta de leitura da obra cardosiana, embasada na metaforização das doenças. No segundo, importou a esta pesquisa compreender a vida do autor e suas ideias a partir da leitura de seus diários, uma vez que em Lúcio, vida e obra travam uma batalha contínua, resultando numa relação tensa e conflituosa em que se completam, se opõem e se digladiam a cada nova etapa. De importância ímpar foram as anotações que se referem ao período do acidente vascular sofrido seis anos antes de sua morte para se compreender a intensidade da pulsão artística que movia o escritor mineiro. Não se pretendeu fazer, como não se fez, crítica biográfica, mas há de se levar em conta que a "figura canônica do escritor"[20] é também construída a partir de sua biografia e implica a construção de sentido nas leituras de suas obras. E mais, essa aproximação "possibilita a interpretação da literatura além de seus limites intrínsecos e exclusivos, por meio da construção de pontes entre o fato e a ficção"[21]. O último capítulo se subdivide em cinco

[20] SOUZA, 2002. p. 112.
[21] SOUZA, 2002, p. 111.

seções, das quais três mais se assemelham a ensaios produzidos a partir da análise do *corpus* proposto: *Salgueiro, Maleita* e *Crônica da casa assassinada*. Na verdade, são independentes, uma vez que se trata de leitura de livros distintos do mesmo autor, mas entrelaçados por um fio condutor tecido de duas pontas: de um lado as doenças e suas representações sociais e de outro sua utilização como metáfora do homem, da sociedade e da nação brasileira.

Na primeira obra analisada está a tuberculose que permeia o conflito entre a cidade do Rio de Janeiro e o morro do salgueiro, lugares da modernização e da miséria, respectivamente. Na segunda, a maleita e a varíola são expressão da luta mortal entre a civilização capitalista que investe no fetiche da mercadoria para modernizar o sertão e acabar com a barbárie. Na terceira, o câncer da personagem principal, ladeado pelo incesto, metaforizam o trágico contato entre o moderno e o arcaico.

CAPÍTULO 1

DO PATHOS AO PATOLÓGICO: REFLEXÕES TEÓRICO-METODOLÓGICAS

1.1 - Cultura, sociedade e as representações da doença e da cura: dos antigos aos contemporâneos.

Se se propõe, neste estudo, compreender a obra de Lúcio Cardoso pelo viés das doenças e suas relações com a sociedade e a cultura que a produziram num dado momento histórico, torna-se necessário discorrer acerca dos conceitos de cultura, sociedade e representações sociais, pois que os pares saúde/doença, doença/cura e doente/adoecer assumem dimensões que ultrapassam as noções dos modelos médicos, constituindo categorias sociais com significados e simbologias diversas, ademais, construídas e transmitidas social e culturalmente. Dessa forma, as representações de saúde e doença, como quer Herzlich[22], não só são práticas culturais que permitem a formulação do saber, mas também a interpretação da sociedade que as produz.

Ao pensar em cultura, transita-se pela variedade de significados que o termo suscita. No pensamento antropológico, cultura

> Consiste em padrões, explícitos e implícitos, de comportamento e para comportamento, adquiridos e transmitidos por símbolos, que constituem as realizações distintivas dos grupos humanos, inclusive suas incorporações a artefatos; o núcleo essencial da cultura consiste nas ideias tradicionais (isto é, recebidas e selecionadas historicamente) e especialmente nos valores que se lhes atribuem; por outro lado, os sistemas de culturas podem ser considerados como elementos condicionantes de ação futura. [23]

Se por um lado, toda conceituação é falha e incompleta, por outro, é o ato de conceituar que nos possibilita engendrar reflexões e diálogos, nem sempre sem tensões. Ao considerar cultura como padrão, os antropólogos colocam o comportamento no âmbito da sociedade sem problematizar a relação do indivíduo com a sociedade que nem sempre é unilateral, mas via de mão dupla em que o indivíduo, ao nascer, é lançado na sociedade com um padrão de comportamento existente, todavia não pronto e muito menos estático. De outro modo, o indivíduo recebe a cultura, sendo de certa forma moldado por ela, mas também ele a modifica conforme seus interesses e necessidades. Isso nos coloca diante do par indivíduo/sociedade, cuja relação tensa propicia a construção da realidade social e cultural

---

[22] HERZLICH, Claudine. *A Problemática da representação social e sua utilidade no campo da doença*. IN: PHYSIS: Rev. Saúde Coletiva, Rio de Janeiro, 15(Suplemento): 57-70, 2005, p. 58.

[23] HOEBEL, E. Adamson e FROST, Everett L. *Antropologia Cultural e Social*. Tradução de Euclides Carneiro da Silva. São Paulo: Cultrix, 2005, p.4.

e, além disso, através da tensão estabelecida que dá sentido ao real. Desta feita, os processos culturais são "fenômenos dos quais os sujeitos sociais são também autores"[24].

Pelos caminhos dos estudos da História Cultural, Pesavento atribuiu à cultura uma valoração não menos significativa, pois que, para essa pensadora, a cultura expressa e traduz o mundo e, assim, explica-o. Em suas próprias palavras:

> Trata-se, antes de tudo, de pensar a cultura como um conjunto de significados partilhados e construídos pelos homens para explicar o mundo. A cultura é ainda uma forma de expressão e tradução da realidade que se faz simbólica, ou seja, admite-se que os sentidos conferidos às palavras, às coisas, às ações e aos atores sociais se apresentam de forma cifrada, portanto, já um significado e uma apreciação valorativa.[25]

Entre o que disse Herzlich e Pesavento, mesmo se a primeira transita pelas representações sociais da doença e a segunda pelos caminhos da nova história, há uma relação de complementariedade entre as concepções de cultura que direciona a leitura que se propõe da obra de Lúcio Cardoso, uma vez que a compreensão da doença como *leitmotif* em suas narrativas perpassa, inevitavelmente, pelas significações que a cultura e a sociedade em suas representações sociais entabulam dessa questão.

A diferenciação entre cultura e sociedade não é das mais fáceis e evidentes, pois suas fronteiras são muito tênues, uma vez que, além de dependentes, imbricam-se como uma fita de *moebius* em que são ao mesmo tempo produto e produtor, ou seja, a sociedade produz a cultura e ao mesmo tempo é produzida por ela. Roberto DaMatta aponta sociedade e cultura como dois segmentos importantes da realidade humana em que o primeiro indica "conjuntos de ações padronizadas; o segundo, expressando valores e ideologias que fazem parte da outra ponta da realidade social"[26]. Para o antropólogo, uma se reflete na outra sem, no entanto, reproduzi-la na íntegra. Isto permite distinguir valores e atribuir significados a partes do todo, ou melhor, em alguns aspectos das manifestações culturais é possível a interpretação e compreensão da sociedade. Então, estudar as doenças que, culturalmente, carregam as marcas da sociedade na qual os indivíduos doentes são categorias sociais é um dos caminhos para compreensão das relações entre o indivíduo e a sociedade, a saúde e a doença, o doente

---

[24] HERZLICH,2005, p. 58.
[25] PESAVENTO, Sandra Jathay. *História e História cultural*. Belo Horizonte: 2.ed. Belo Horizonte, Autêntica, 2004, p. 15.
[26] DAMATTA, Roberto. *Relativizando*: uma introdução à Antropologia Social. Rio de janeiro: Editora Rocco, 1987, p. 51.

e os modelos de cura, para, assim, se chegar ao âmago da sociedade que engendrou esse complexo lastro de relações e observar as formas pelas quais a "sociedade, os grupos e os indivíduos pensam a si mesmos e aos outros e como, a partir disso, o consenso e o conflito, as identidades sociais e individuais são construídos, mantidos ou transformados"[27]. Nesse caso, discorre-se sobre sistemas de representações sociais, pois se coloca em tela a apreensão da realidade social através de suas práticas culturais, repletas de significados e valores que, por isso, constituem objeto de produção de saberes.

Tem-se verificado em várias áreas do conhecimento, tais como Estudos Culturais, Estudos Literários, Antropologia, Sociologia, História, etc. o uso frequente do termo representações. Fala-se de representações sociais da doença, da saúde, da violência, do índio, do negro, da mulher, das minorias e de tantas outras. Mas que implicações tem na construção dos saberes o uso desse termo? A que se prestam os significados da palavra? Que frutos podem ser colhidos nos estudos literários, tendo como teoria e método de pesquisa os conceitos de representações sociais? Que relações são possíveis de serem estabelecidas entre a literatura, a doença e as representações sociais?

A professora de Ciência Política da Universidade da Califórnia, Berkeley, Hanna Fenichel Pitkin[28], ao fazer uma genealogia dos usos da palavra, aponta a complexidade e a mutabilidade de seus significados. Segundo a autora, em língua alemã, há três palavras que são traduzidas para outras línguas como representação: *vertreten*, *darstellen* e *repräsentieren*. A primeira carrega o sentido de 'retratar' ou 'colocar algo no lugar de', a segunda, 'atuar como agente para alguém' e a terceira, com significado próximo daquele de *vertreten*, mas em sentido mais formal e elevado. De origem latina, o termo em sua forma verbal – *repraesentare* – significa 'tornar presente ou manifesto', mas reservado para objetos inanimados.[29] Em meados da Idade Média, a palavra ganha novas conotações, sobretudo com relação ao cristianismo como uma espécie de encarnação mística. Nos séculos XIII e XIV, usa-se a palavra para se referir à ideia de que "o papa e os cardeais representam a pessoa de Cristo e dos apóstolos"[30]. Logo em seguida, o termo ganha conotações políticas

[27] JUNQUEIRA, Lília. A noção de representação social na Sociologia contemporânea. IN: *Estudos de Sociologia*, Araraquara, 18/19, 145-161, 2005, p.146.
[28] PITKIN, Hanna Fenichel. Representação, Palavras, instituições e ideias. L*ua nova*, Revista de Cultura e Política, Nº 67, 2006.
[29] As ideias acerca da palavra representação foram extraídas de PITKIN, Hanna Fenichel, 2006, p.15ss.
[30] PITKIN, 2006, p. 18.

ao ser usado no sentido de que "o príncipe ou o imperador atua pelo povo romano, ocupa seu lugar, cuida de seu bem-estar"[31]. A partir daí, ganha contornos de alegoria imagética e, tanto no francês quanto no inglês, em que aparece um pouco mais tarde, a palavra tem o sentido de figurar e simbolizar. No século XV e seguintes, 'representar' entrou no campo da agência e da atividade política, desenvolvendo, assim, toda a família etimológica da palavra. Segundo a autora referida, vários filósofos utilizaram-se do conceito de representação para discutir as relações políticas da sociedade. Resumidamente, ela diz que nas concepções políticas de outrora, o rei, por representação, "não é apenas a cabeça do corpo da nação, nem apenas o proprietário do reino; ele é a coroa, o reino, a nação"[32]. Dessa forma, se o governante representa a multidão de indivíduos, ele é a 'pessoa de todos' e, por isso, pode ser considerado uma unidade. Compreende-se, assim, o deslocamento, mais uma vez, de significado e uso desta palavra que passa a transitar por domínios diversos.

Na sociologia, Durkheim, em 1898, para compreender fenômenos como a religião, magia e pensamento mítico, utiliza a expressão representação coletiva ou representação social, por conceber a especificidade e a sobreposição do pensamento social em relação ao individual. Desta feita, fenômenos sociais só são compreensíveis através das representações sociais, pois que a representação individual se constitui fenômeno psíquico autônomo, mas não se reduz à atividade cerebral que a constitui e sustenta, uma vez que são dependentes da sociedade que a engendra. As representações sociais, para o sociólogo, propiciam ao indivíduo o conhecimento do grupo do qual faz parte ao traduzir "o modo como o próprio grupo se pensa em suas relações como os objetos que o afetam"[33].

Apoiadas em valores do próprio grupo, as representações carregam suas significações, seus saberes anteriores, seus sistemas ideológicos e culturais, portanto, se constituem fenômenos de caráter informativo e cognitivo, não se escapando dos compósitos ideológicos e normativos. Ao se organizarem, esses elementos formam, "sob a aparência de saber que diz algo sobre o estado da realidade, [...] uma totalidade significante que em relação com a ação, encontra-se no centro das investigações científicas"[34]. Logo, nesta forma de compreensão, as representações sociais são forma de saber prático, através do qual o

[31] Idem, p. 18.
[32]Idem, p. 25.
[33] DURKHEIM, 1895, p.17. Apud: JODELET, Denise. Representações sociais: um domínio em expansão. In: JODELET, D. (Org.). *As representações sociais.* Rio de Janeiro: EdUERJ, 2001, p. 17- 44. .
[34] JODELET, 2001, p. 21.

objeto e sua representação mantém relação de simbolização e interpretação, desempenhando o papel de instrumento de ajustamento entre o sujeito e o meio em que vive. Para essa pensadora, as representações sociais, que são fenômenos formados por elementos informativos, cognitivos, ideológicos, normativos, além de crenças, valores, atitudes, são criadas porque

> Sempre há necessidade de estarmos informados sobre o mundo a nossa volta. Além de nos ajustar a ele, precisamos saber como nos comportar, dominá-lo física ou intelectualmente, identificar e resolver os problemas que se apresentam. [...] Elas nos guiam no modo de nomear e definir conjuntamente os diferentes aspectos da realidade diária, no modo de interpretar esses aspectos, tomar decisões e, eventualmente, posicionar-se frente a eles de forma defensiva.[35]

Então, as representações sociais mantêm o ser humano no mundo como sujeito que age e interage, com o mundo e com os outros, a partir de um conhecimento prático entretecido pelos discursos produzidos a partir das representações coletivas. Na ação e na interação há partilha de ideias que reforçam os vínculos sociais e as identidades, que a psicologia social chama de solidariedades. Por esse viés, a expressão é utilizada em duas acepções: a primeira, como fenômeno social que modela comportamentos, por ser forma de conhecimento prático, necessário nas relações solidárias do grupo. Por isso, "a capacidade de extensão das representações permite captar, ao nível dos atributos intelectuais de uma coletividade a expressão de sua particularidade"[36], estabelecendo a ligação entre o psicológico e o social. Na segunda acepção, ao circular em forma de discursos, trazidas por palavras ou imagens midiáticas, até mesmo cristalizadas em condutas, organizações e materiais, as representações sociais se tornam mecanismos metodológicos que permitem o conhecimento cumulativo, por colocar o pesquisador em contato direto com as "verdadeiras questões colocadas pela vida social"[37]. Ao permitir essa compreensão, as representações sociais adquirem o status de teoria em que a compreensão da particularidade leva à compreensão da coletividade. De forma mais clara, tem-se que

> A teoria das representações sociais se interessaria, dessa forma, por compreender como os indivíduos, inseridos em seus respectivos grupos sociais, constroem, interpretam, configuram e representam o mundo em que vivem. Assim entendidas, as representações sociais são sintetizadores das referências que os

[35] Idem, p.18.
[36] Idem, 2001, p. 34.
[37] Idem, 2001,p. 28.

> diversos grupos fazem acerca do que conseguem apreender de suas vivências sociais inseridos no tempo e espaço.[38]

Conformando com esse pensamento, Serge Moscovici, ao deslocar a teoria das representações sociais para a psicologia social, a define como uma forma de conhecimento particular que propicia ao indivíduo apreender as maneiras de comportamento elaboradas pelo grupo, pois que elas têm a função de estabelecer a comunicação entre os indivíduos.

Por ser, concomitantemente, fenômeno social e teoria, além de se confundir com metodologia de pesquisa, as representações sociais se tornam de difícil compreensão. Mas isso permite que seus usos e significados transitem da Sociologia à Psicologia Social e, ainda mais, se prestem à compreensão da História Cultural ou dos Estudos das Mentalidades[39], mesmo que isso favoreça a polêmica em torno de suas conceituações e delimitações como objeto de estudo e como teoria. Endossa essa ideia a afirmação de que o "conceito de representação é um caso instrutivo porque seu significado é altamente complexo e, desde muito cedo na história dessa família de palavras, tem sido altamente abstrato"[40]. Percebe-se que, mesmo gerando inquietações, tem sido profícuo o intento de utilização dos conceitos de representações sociais para compreender as sociedades, pois que

> A estrutura imagética da representação se torna guia de leitura e, por generalização funcional, teoria de referência para compreender a realidade. [...] As representações não são fruto do indivíduo, mas do grupo em processos de comunicação e interação. Depois de criados, adquirem uma vida própria, circulam, se encontram, se atraem e se repelem e dão oportunidade ao nascimento de novas representações, enquanto velhas representações morrem.[41]

Essas características atribuídas por Moscovici às representações sociais apresentam pontos para reflexão que se complementam. Como produto da interação entre os indivíduos de um grupo, permitem o acesso aos modos de ser, fazer e pensar da coletividade, por isso, teoria. E são, além disso, passíveis de mudanças, o que faz sua apreensão difícil, ademais, são fenômenos mentais – o que Pesavento chama de imaginário[42]. Com isso, pelo menos

---

[38] SANTOS, Dominique Vieira Coelho dos. Acerca do conceito de representação. IN: *Revista de teoria da história.* Ano 3, Número 6, dez/2011, p.34.

[39] Para Jaques Le Goff, a História das Mentalidades se alimenta dos documentos do imaginário.

[40] PITKIN, 2006, p. 168.

[41] MOSCOVICI, S. *A representação social da psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978, p. 41.

[42] O sentido de imaginário para PESAVENTO se confunde, por vezes, ao de representações sociais. Para melhor compreensão, ela a concebe, a partir de Durkheim e Mauss, como "formas integradoras da vida social, construídas pelos homens para manter a coesão do grupo" (PESAVENTO, 2004, p. 39) e "o imaginário como um saber-fazer que organiza o mundo, produzindo a coesão ou o conflito."(Idem, 2004, p. 43).

três importantes áreas do conhecimento se apoiam nas representações sociais para compreender o homem como ser social e histórico. A saber: a Sociologia, com Durkheim, o pioneiro; a Psicologia Social, com Serge Moscovici e a História Cultural, com Peter Burke. Essas ciências, nas três há consonância desta ideia, partem do princípio de que, através das representações, fenômenos sociais formados a partir do pensamento do grupo cuja função é pautar o estar no mundo dos indivíduos que formam uma dada sociedade, é possível conhecer o funcionamento dela. Em outras palavras, pelas representações sociais, conhece-se o pensamento do grupo e daí advêm as explicações de suas atitudes. Moscovici, ao resgatar o conceito das representações sociais de E. Durkheim, esclarece que ao estudá-las, estuda-se o ser humano, pois são criadas a partir da ancoragem, processo pelo qual se dá nome e se classifica alguma coisa. O mesmo autor adverte que, para a sociedade, coisas que não tem nome ou não são classificadas "são estranhas, não existentes e ao mesmo tempo ameaçadoras"[43], portanto, quando não há explicação para fatos, fenômenos, eventos, etc. a sociedade cria a ancoragem, ou seja, transforma-se o abstrato em algo, no dizer de Moscovici, quase concreto, para garantir um mínimo de coerência entre o conhecido e o desconhecido.

Assim, a título de exemplo, ocorre com o câncer. Enquanto doença não descrita, não conhecida, muito em razão de sua variedade de formas e locais (no corpo), a sociedade representa-o como castigo e o coloca não só no plano das coisas ameaçadoras e maléficas, mas também o associa à morte. Assim, a doença, quase sempre, não é nomeada: em algumas sociedades, como no interior do Brasil, refere-se ao câncer como "aquela doença". De forma que um indício de câncer é classificado como benéfico, se não for comprovado, ou, ao contrário, se confirmado, a classificação se dá como maléfico. Nesta linha de pensamento, Moscovici conceitua representações sociais como um sistema de alocação de categorias e nomes, em que cada objeto assume valor positivo ou negativo, por isso, reveladoras da sociedade.

É preciso esclarecer que as representações sociais não são réplicas do mundo, pois que evocam o que está ausente e o instituem por processos simbólicos e discursivos. Sandra Jatahy resgata o sentido da palavra representação em que o verbo representar significa estar no lugar de, por isso, estabelece uma relação entre ausência e presença, no plano da

[43] Idem, p.61.

recolocação de uma ausência para tornar sensível uma presença. Para Moscovici, por este caminho, elas têm aspecto impessoal, são representações dos outros e, por isso, pertencem a outras pessoas ou grupos, mas são fundamentais para determinar como o indivíduo pensa e age, uma vez que são também pertencentes ao ego. Essa combinação resulta em conteúdos mentais imperativos que delineiam o estar no mundo de cada sujeito. Se se pensar dessa forma, incorre na ilusão de que são, as representações, estáticas, mas há de se convir que, como conteúdos mentais que circulam por imagens, crenças, saberes e discursos, "seus sentidos variam dentro da mesma sociedade, da mesma cultura"[44]. Daí seu caráter fluido e móvel que dificulta a compreensão do real. Veja, a título de exemplo, as representações das doenças, especificamente a AIDS. A princípio, foi caracterizada como punição divina ou ira de Deus contra a 'perversão homossexual masculina', sendo nomeada como síndrome *gay*, representação difundida pela mídia, pelo discurso religioso e entranhado no seio popular. Mais tarde, espalhou-se a concepção de doença criada em laboratório com finalidades genocidas. Só a partir de meados dos anos de 1980, quando os meios científicos conseguem isolar e identificar o vírus causador da doença, as representações da AIDS tomam novos rumos.

Compreende-se, a partir disso, o que afirma o francês, pensador da psicologia social:

> Elas são, sobretudo, o objeto de um permanente trabalho social, no e através do discurso, de tal modo que cada novo fenômeno pode sempre ser incorporado dentro de modelos explicativos e justificativos que são familiares e, consequentemente, aceitáveis.[45]

Para o teórico que baliza essas reflexões, não pode haver representações sem linguagem, como não há sociedade sem elas. Isso legitima o percurso teórico e metodológico escolhido para ler a obra narrativa de Lúcio Cardoso, de maneira mais contundente, no que se afigura acerca das doenças e suas significações dentro das tramas entretecidas pelo escritor mineiro, desde que se conceba que, a partir das representações, as gentes entabulam discursos, criam e narram histórias, agem e ressignificam acontecimentos e, por isso, permitem que luzes possam ser lançadas sobre o que as motivam, pois que se tornam meios pelos quais compreendem-se "as formas das práticas do conhecimento e de conhecimento

[44] MOSCOVICI, 1978, p. 213.
[45] Idem, 1978, p. 213.

prático que cimentam nossas vidas sociais como existências comuns"[46], uma vez que elas ancoram os significados, além de estabilizarem ou desestabilizarem as situações.

No âmbito da História Cultural, Peter Burke e Sandra Pesavento trilharam caminhos frutíferos e coincidentes no que tange a concepções e usos das representações sociais. Jatahy acenando para a necessidade de um novo olhar sobre a metodologia dos estudos da história, diz que

> As representações construídas sobre o mundo não só se colocam no lugar deste mundo, como fazem com que os homens percebam a realidade e pautem a sua existência. São matrizes geradoras de condutas e práticas sociais, dotadas de força integradora e coesiva, bem como explicativa do real. Indivíduos e grupos dão sentido ao mundo que constroem sobre a realidade.[47]

Então, as representações não são processos miméticos do mundo, no conceito aristotélico de mímeses, mas construção a partir dele. Elas não são reflexos ou espelho do real, por isso, como quer Pesavento, a compreensão da sociedade e de suas práticas não se dá pelo valor de verdade, mas pelas correspondências da ordem do discurso e das imagens que as representações emolduram da realidade. Por outro lado, por serem portadoras do simbólico, "dizem mais do que aquilo que mostram ou enunciam, carregam sentidos ocultos, que, construídos social e historicamente, se internalizam no inconsciente coletivo e se apresentam como naturais, dispensando a reflexão"[48]. Dessa maneira, transitando da realidade da qual a sociedade produz suas representações para o discurso que delas emana, as representações apresentam múltiplas configurações e, de acordo com a referida historiadora, são investimentos de construção de um mundo que se enforma contraditório e variado. Esse mundo (re)formado pelo fenômeno das representações sociais se insere em "regimes de verossimilhança e de credibilidade e não de veracidade"[49].

Ao transitar pelos caminhos da nova história para compreender as representações da doença na literatura, não há de se pensar os Estudos Literários como um ramo enfraquecido da História Cultural. Pelo contrário, a incursão metodológica e o diálogo interdisciplinar disponibilizam recursos de leitura de textos literários e evidenciam mudanças epistemológicas que acionam novos olhares sobre os objetos de pesquisa. Vê-se,

---

[46] MOSCOVICI, 1978, p. 217.
[47] PESAVENTO, 2004, p. 39.
[48] Idem, 2004, p. 41.
[49] Idem, 2004, p. 41.

logo, que a obra literária, por mais que seja concebida como realização estética, é também realidade social e cultural de um povo, engendrada no tempo e no espaço, por isso, não está isenta das representações nem do imaginário produzidos pelo grupo.

O conceito de imaginário desliza, por vezes, para a sinonímia de representação, mas a historiadora a define como "um sistema de ideias e imagens de representação coletiva que os homens, em todas as épocas, construíram para si, dando sentido ao mundo"[50]. Conseguintemente, o imaginário é o resultado das representações, ou seja, ele move um conjunto de formas de pensar e agir de um povo produzindo acomodação ou conflito dessas formas. Essa aproximação foi feita pela historiadora através do pensamento de Cornelius Castoriadis, que vê no imaginário a capacidade humana de representar o mundo através da criação/recriação do real, fonte do simbólico.

Desde Max Horkheimer até Serge Moscovici, a conceituação de representação social suscita discussões e embates, por vezes, se assemelhando a um contrasselo. O primeiro afirma que a vida coletiva é feita essencialmente de representações, excluindo a possibilidade de se chegar ao social pelas representações individuais. O outro acresce a isso que as representações sociais se situam na interface entre o psicológico e o social, e que transita do individual para o social e vice versa. Já Pesavento, comentadora dos dois, aproxima as duas acepções e as redireciona para a compreensão da história produzida por certa sociedade. Por isso, dispõe-se de formas de compreensão do homem e seus constructos que, apesar de tensos e conflituosos, podem ser profícuos se se pensar como Le Goff, em que o imaginário é uma forma de realidade, embora Pesavento assinala para outra direção ao concluir que as representações produzem o imaginário popular e este, por sua vez, estabelece a coesão, mas também o conflito entre os indivíduos de um grupo, não só construindo identidades, mas também exclusões, apontando, no dizer da autora, semelhanças e diferenças na configuração da sociedade. Em consonância com esse pensamento, Dilene Raimundo do Nascimento, ao estudar, do ponto de vista da história das doenças, a Aids e a Tuberculose no Brasil, discorre sobre isso afirmando que "as representações sociais são tanto

[50] PESAVENTO, 2004, p. 41.

a expressão de permanências culturais quanto o *locus* da multiplicidade, da diversidade e da contradição"[51].

Assim, compreender as relações entre saúde, doença e representações sociais conduz, por certo, a uma boa leitura da obra de Lúcio Cardoso, objeto desta pesquisa. Sabendo da dimensão do literário, cujo campo de compreensão se alarga a cada leitura, por que se instalar como pesquisador neste estreito e tenso percurso? Porque a estreiteza é apenas aparente, uma vez que o leque se abre, incomodamente, ao perceber que os conceitos de representação social, de acordo com Moscovici, se situam com mais referência no universo do sujeito, ou melhor, transita do sujeito para a sociedade e para Durkheim, da sociedade para o sujeito, ou seja, sua ênfase de análise recai sobre a dimensão social do sujeito. Porque na tensão, o real se torna mais perceptível. Como numa corda de instrumento musical, as vibrações daí advindas são textos em que se pode ler com mais nitidez o discurso produzido pelas representações sociais, ou melhor, na tensão estabelecida em sociedade, elaboram-se formas de conhecimento que atuam sobre as práticas constitutivas da realidade social.

Também transitaram por esses caminhos de forma mais referencial e mais produtiva para esta pesquisa Claudine Herzlich, sem, no entanto, enveredar pela literatura, e François Laplantine, que explorou vasta lista de obras e autores da literatura em busca da compreensão das representações da doença na sociedade.

Claudine Herzlich, movida pela ideia de Moscovici, ao conceber o homem como "ser social, formado em particular pela língua da sociedade à qual pertence, modelado por um universo cognitivo e simbólico que lhe é, de fato, preexistente"[52], entabula uma série de reflexões acerca das representações sociais da saúde e da doença, mas como realidade *sui generis*, uma vez que fora dos modelos biomédicos, pois, assim, através do pensamento social – assunto tão caro a Durkheim – há possibilidade de acesso aos discursos engendrados a partir da experiência da doença que, na visão da autora, não é independente do conjunto das construções mentais de expressão de um grupo, formadoras das representações que evidenciam o código a partir do qual se elaboram significações ligadas às condutas individuais e coletivas. Ao se pensar as representações sociais da doença, percebe-se um deslocamento da doença como fato para a doença como experiência, provocando o

[51] NASCIMENTO, Dilene Raimundo. *As pestes do século XX:* tuberculose e Aids no Brasil, uma história comparada. Rio de Janeiro, Editora Fiocruz, 2005, p.42.
[52] HERZLICH, 2005, p. 58.

imbricamento das dimensões social e individual do ato de adoecer, em que doente e adoecimento são, já, categorias sociais. Em se concordando com Herzlich ao afirmar que as representações sociais da doença são capazes de mostrar como "a interpretação coletiva dos estados do corpo coloca em questão, no sentido próprio, a ordem social"[53], a imersão em narrativas ficcionais com o propósito de compreender as funções – evidentemente complexas – das representações sociais, especificamente das doenças, em nossa sociedade, permite também, ao interpretar as alegorias do discurso literário, compreender de forma mais profunda a construção dessa mesma sociedade.

Jacques Le Goff, na apresentação de *As doenças têm história*, recoloca a questão de forma mais ampla ao afirmar que "a doença pertence não só à história superficial dos progressos científicos e tecnológicos como também à história profunda dos saberes e das práticas ligadas às estruturas sociais, às instituições, às representações, às mentalidades"[54]. Isso legitima a necessidade de compreender a relação entre a história dos homens e suas doenças, ou seja, dar-se conta das doenças ao longo da história é também caminhar pelas estruturas profundas que movem, constroem e articulam a sociedade.

A abordagem herzlichiana de representações sociais sintetiza, de certa forma, as ideias de Durkheim sobre a questão, além de aproximá-las do que elaborou Serge Moscovici, uma vez que para ela o pensamento social[55] é uma das vias de acesso ao conjunto das construções mentais, expressão de uma dada sociedade. Calcadas nas relações sociais ao longo do tempo, elas, as representações sociais, são também meios de interpretação da sociedade e sua história, assim como uma questão de sentido.

Em se pensando as representações sociais da doença, por esse caminho, incorre-se, por vezes, no erro de desindividualizar a experiência do adoecer, sem se considerar que a doença é um evento, primeiramente, individual e pessoal. Mas se se pensar como Marc Augé, que afirma que "o grande paradoxo da experiência da doença é que ela é tanto a mais individual quanto a mais social das coisas"[56], é possível desviar-se do risco e transitar do individual para o coletivo quando se trata da busca da compreensão da experiência da doença, ou seja, nas interpretações dos usos e significados das representações da doença, que

[53] Idem, 2005, p. 60.
[54] LE GOFF, Jacques. *As doenças têm história*. Trad. Laurinda Bom. Portugal: Terramar, 1985.P. 11.
[55] Expressão utilizada por Durkheim para formular os conceitos de Representação Coletiva.
[56] Apud HERZLICH, 2004, p. 384.

são elaboradas nas sociedades conforme a diversidades de suas culturas numa relação explícita de tempo e espaço, por isso, na história da doença ou da saúde, como quer Herzlich, está a história de povos e nações com suas conquistas e derrotas, seus indivíduos e instituições, seus valores e suas crenças, suas linguagens e seus símbolos, seus códigos e suas normas. Por isso, a médica e Doutora em História social, Dilene Raimundo do Nascimento, propõe que

> a doença, como objeto de estudo, possibilita o conhecimento sobre estruturas e mudanças sociais, dinâmica demográfica e deslocamento populacional, reações societárias, constituição do estado e identidades nacionais, emergência e distribuição das doenças, processos de construção de identidades individuais, constituição de campos de saber e disciplinas.[57]

Assim posto, saúde e doença são experiências privadas que refletem o e no público, ou melhor, a vivência pessoal também é vivida em sociedade. Por isso, a elaboração das representações sociais da doença evidenciam as condutas, os códigos e o pensamento da sociedade que as reproduz e as transmite no tempo e no espaço, permitindo falar em dimensão individual e social da doença, refletidos "nas permanências culturais das representações sociais e presentes nas experiências individuais que ocorrem no processo de adoecer"[58]. Por esse viés, depara-se com duas questões: a representação da doença como uma construção coletiva e a experiência do adoecimento, evento individual, o que os autores acima citados nomeiam de polo representacional e polo vivencial.

[57] NASCIMENTO, 2005, p. 29-30.
[58] GOMES, Romeu; MENDONÇA, Eduardo Alves & PONTES, Maria Luiza. *As Representações Sociais e a Experiência da Doença*. Cad. Saúde Pública, Rio de Janeiro, 18(5): 1207-1214, set-out, 2002, p. 1208.

1.2 - O ato de adoecer: as explicações sociais e culturais da doença e da cura

O ato de viver, com suas venturas e seus infortúnios, exige sempre explicações, que, elaboradas pelo grupo, têm origens mítico-religiosas, empíricas, filosóficas ou científicas. Ao se referir à doença, as explicações que levam em conta a origem, a causa, as razões e a busca de cura, não se afastam disso. Desde eras muito remotas[59], a doença faz parte da vida na terra. Então, a convivência do homem com elas coincide com a origem do próprio homem, como indicam pesquisas paleontológicas. Prado relata, além de fazer um detalhado levantamento de pesquisas que descrevem doenças, por exemplo, em fósseis pré-históricos e em múmias, que a antiguidade grega pré-hipocrática tinha conhecimento da tuberculose e "os doentes julgados incuráveis eram tratados, já naquela época remotíssima, em templos dedicados aos deuses curadores"[60]. O mesmo autor ainda aponta o relato nos papiros de algumas doenças que acometiam os egípcios. Ademais, sugere que a medicina hipocrática tenha raízes muito profundas nos escritos egípcios.

Segundo Sclyar, muitas doenças não têm, sem a ajuda da ciência e tecnologia, explicações de causa e efeito. Assim, a imputação causal advém de uma concepção mítica do mundo, ou seja, as doenças, para povos primitivos, são provocadas por demônios, espíritos malignos ou castigos divinos. Para os hebreus, "a doença era sinal da cólera divina, diante dos pecados humanos"[61]. Não é difícil encontrar exemplos nos procedimentos de cura como as benzeduras, os rituais, os exorcismos, a trepanação, etc., pois que de cada causa imputada, emana um ato curativo. As explicações e as práticas relativas às doenças, além de efeitos curativos e preventivos, também alimentam sistemas simbólicos que mantêm a coesão do grupo e o diferencia de outros, por isso, revelam a história de um povo e delineiam suas práticas sociais e culturais.

---

[59] Sabe-se que o homem convive com as doenças desde o pleistoceno (525.000 a 800.000 anos), quando se registra a existência do homem paleolítico. Pesquisas em fósseis mostram a existência de doenças como espondilites deformantes, necroses, cáries e osteomielelites em vários animais. Na era psicozoica recente (25.000 a 200.000 anos), era do nascimento da civilização e conhecida como idade do homem, os estudos revelam a existência de doenças dos antigos egípcios, dos índios pré-colombianos da América do Norte, dos Incas da América do Sul e do homem neolítico da Europa. Informações retiradas de PRADO, A. de Almeida. *As Doenças através dos Séculos*. São Paulo: São Paulo Médico Editora Ltda, 1944.

[60] PRADO, 1944, p. 108.

[61] SCLIAR, Moacyr. *Do mágico ao social:* trajetória da saúde pública. 2. ed. São Paulo: Editora do Senac, 2005, 17.

No culto a Asclépio e suas duas filhas, Higeia e Panaceia, a Grécia arcaica endossa uma compreensão mítico-religiosa da doença que, segundo Hipócrates[62], era vista como sagrada, portanto, obra dos deuses. O pai da medicina vai negar essa explicação da doença e inserir uma nova visão: as causas naturalistas, que coincidem com uma visão idealista do ser humano como "criatura equilibrada no corpo e na mente, e de proporções definitivamente harmoniosas"[63]. Textualmente, o médico de Cos disse que

> Quem quiser prosseguir no estudo da ciência da medicina deve proceder assim. Primeiro, deve considerar que efeitos cada estação do ano pode produzir, porque todas as estações não são iguais, mas diferem muito entre si mesmas e nas suas modificações. Tem que considerar em outro ponto os ventos quentes e os frios, em particular aqueles que são universais, mostrando bem aqueles peculiares a cada região. Deve também considerar as propriedades das águas, pois estas diferem em gosto e em peso, de modo que a propriedade de uma difere muito de qualquer outra. Usando esta prova, deve examinar os problemas que surgem. Porque se um médico conhece essas coisas bem, de preferência todas elas, de qualquer modo a maior parte, ele, ao chegar a uma cidade que não lhe é familiar, não ignorará as doenças locais ou a natureza daquelas que comumente dominam.[64]

Mais filosófica que científica, as explicações da doença na antiguidade clássica contam com nomes, além de outros, como Alcmeon, Platão, Epicuro e Aristóteles. Para Alcmeon, saúde e doença são estados do ser humano que se opõem, uma vez que a saúde é resultado da "isonomia das forças: úmido-seco, frio-quente, amargo doce, etc"[65] e a doença, resultante do desequilíbrio dessas forças. Para Platão, especificamente no Timeu, o homem é formado por corpo e alma e "a proporção e a desproporção existentes entre corpo e alma é que geram a saúde e o pior tipo de doença para o homem, respectivamente"[66]. Aristóteles vê a saúde como "uma combinação de fatores naturais e culturais, físicos, assim como psicológicos e morais"[67]. Dessa forma, o pensamento aristotélico apresenta um avanço com

---

[62] Hipócrates nasceu em Cos em 460 a.C., filho de Heracleides, ligado ao culto a Asclépio, por ter convivido com um sistema mítico de cura, quis criar uma forma que coadunasse com o racionalismo filosófico de seu tempo, negando, assim, as práticas de tratamento e cura dos seguidores do deus Asclépio.
[63] Scliar, 2005, p. 21.
[64] HIPÓCRATES. Disponível em http://www.ins.gob.pe/repositorioaps/0/0/eve/evento_maestria/Carvalho%20I%20Buss%20PDeterminantes%20Sociais.pdf, acesso em 15/08/2014.
[65] CORNELLI, Gabriele. Calcular a Saúde: *a saúde como equilíbrio de forças na tradição pitagórica*. In: PEIXOTO, Miriam C. Diniz. Org. *A Saúde dos antigos*: Reflexões gregas e romanas. São Paulo: Edições Loyola, 2009, p. 41.
[66] Timeu, 87 c-d, apud MORAIS, 2009, p. 123.
[67] EIJK, Philip van der. Os conceitos de saúde mental na medicina e na filosofia gregas dos séculos V e IV a.C. In: PEIXOTO, Miriam C. Diniz. Org. *A Saúde dos antigos*: Reflexões gregas e romanas. São Paulo: Edições Loyola, 2009, p. 25.

relação aos outros filósofos, uma vez que o estagirita encontra uma explicação que integra saúde física e mental, além de pensar, através da medicina, a dimensão ético-política. Não são raras as vezes em que o pensador, sobretudo em Ética a Nicômaco, faz analogia entre o comportamento virtuoso e saúde. Postura também comum em Epicuro, ao estabelecer que a saúde resulta da justa medida (equilíbrio) das relações entre o homem e coisas do mundo-natureza[68]. Essa justa medida depende da atitude do sujeito para evitar as carências e os excessos que provocam as doenças e do pensamento sobre o corpo-carne, pois, "o *logos* atua diretamente no corpo, possibilitando o estabelecimento de uma medida limite para os desejos eminentemente carnais"[69]. Portanto, para buscar condições básicas para o equilíbrio do corpo e da alma, que resulta em bem-estar e boa disposição, cabe ao indivíduo a compreensão de seus desejos e de suas reais necessidades. As explicações da saúde e da doença para os filósofos gregos, ao aproximar a medicina e a filosofia, conduzem a uma compreensão de seus valores morais e sua história cultural e social.[70]

No *corpus* hipocrático, que influenciou todo o pensamento grego e romano, (inclusive a sua teoria dos humores vai ser utilizada para explicar as doenças durante a Idade Média) o corpo, assim como a natureza, é composto por elementos essenciais com qualidades primárias – o quente, o frio, o úmido ou o seco. Para cada elemento que compõe a natureza – a água, o ar, a terra e o fogo – há no corpo seu correspondente. Para a água, o fleuma; para o ar, o sangue; para o fogo, a bílis amarela e para a terra, a bílis negra. O equilíbrio entre esses elementos proporciona o bem-estar, a saúde. Evidentemente, a doença é fruto do desequilíbrio entre esses elementos, sobretudo nas proporções. O texto atribuído ao médico grego exemplifica o exposto:

> O corpo humano contém sangue, isto é, humor viscoso, bílis amarela e bílis negra. São esses elementos que o constituem e são causa dos males ou da saúde. A saúde é, em primeiro lugar, o estado no qual estas substâncias constituintes estão numa proporção correcta (sic) de uma relação à outra, tanto em força como em quantidade, estando bem misturadas. A doença aparece quando uma destas substâncias é, ou deficitária, ou excedentária, ou se encontra separada no corpo e não misturada com as outras. [71]

---

[68] Expressão utilizada por Markus Figueira da Silva, em ótimo artigo intitulado Sabedoria e saúde do corpo em Epicuro. O autor analisa o conceito de saúde e doença na *Carta a Heródoto***.**

[69] SILVA, Enaura Quixabeira Rosa. *Lúcio Cardoso*: paixão e morte na literatura brasileira. Maceió: Edufal, 2004, p. 153.

[70] Ideias compartilhadas com Philip van der Eijk em *Os conceitos de saúde mental na medicina e na filosofia gregas dos séculos V ao IV a. C.*

[71] HIPÓCRATES, apud LE GOFF, 1985, p. 42-43.

Definida, naquela época, como um desequilíbrio orgânico e interpretada como fenômenos naturais que resultam da condição biológica do ser humano e de sua interação com o meio ambiente, a doença era vista como provocada por fatores externos (as estações, o ar, a direção dos ventos, o frio ou o calor) ou internos, por exemplo, a alimentação e os remédios. Dessa forma,

> A doutrina dos quatro humores encaixava-se perfeitamente na concepção filosófica da estrutura do universo. Estabeleceu-se uma correspondência entre os quatro humores com os quatro elementos (terra, ar, fogo e água), com as quatro qualidades (frio, quente, seco e úmido) e com as quatro estações do ano (inverno, primavera, verão e outono).[72]

A presença do número quatro na interpretação e compreensão do cosmo perpassa várias épocas e culturas, desde o imaginário popular, a religião e a filosofia, significando totalidade, plenitude e universalidade[73], por isso, não é de se estranhar a elaboração das teorias hipocráticas no que concerne à explicação da saúde e da doença que influenciou as práticas de cura por cerca de 2.000 anos, pois só a partir de Rudolf Virchow (1821-1902) que a ciência médica substitui a patologia humoral pela patologia celular.

Se há vários modelos de explicação da doença, também há várias formas de enfrentá-la. Daí advém os modelos terapêuticos entabulados pelos gregos. Para a cura de doenças, cuja causa se assenta no desequilíbrio provocado por fatores internos ou externos, que alteram os humores para mais ou para menos, o reestabelecimento do equilíbrio se dá pela eliminação do humor excedente ou alterado, através da ação da natureza (*physis*) ou da ação do médico, utilizando os quatro modelos terapêuticos – sangria, purgativos, eméticos e clisteres.

Na Idade Média, pouco se falou da medicina grega. A tradição hipocrática, mantida por algum tempo por Galeno, entra em declínio à medida que o sistema feudal e o cristianismo dominam a Europa e implantam explicações míticas e religiosas da doença, assim como se utilizam de procedimentos religiosos e supersticiosos nos processos de cura. Por exemplo, *Quintus Sammonicus Serenus*, nascido no início do século III, prescrevia aos doentes o uso de um amuleto com a palavra *abracadabra*. Também da mesma época, *Sextus Placidus* tratava febres com lascas de madeira extraídas da porta pela qual passou um

---

[72] REZENDE, Joffre Marcondes de. *À sombra do plátano*: crônicas de história da medicina [online]. São Paulo: Editora Unifesp, 2009. 408 p.51.
[73] Cf. REZENDE, 2009, p. 51ss.

eunuco.[74] Numa Europa medieval em que predominava uma visão teocêntrica da realidade, engendraram-se explicações das doenças também teocêntricas. De acordo com o médico escritor

> A doença era vista como purificação, como forma de atingir a graça divina que incluía, sempre que merecida, a cura; as epidemias eram o castigo divino para os pecados do mundo (uma ideia que, aliás, vem desde o Antigo Testamento); ou, alternativamente, resultava da insidiosa ação dos inimigos.[75]

Dessa forma, a religião explicava a enfermidade, justificava a doença e dava sentido ao sofrimento. Duas doenças são mais significativas nesse contexto: a lepra e a peste negra. Ambas são explicadas de acordo com a sociedade e a cultura. A primeira carregava a maldição bíblica, alimentando a significação da impureza e do pecado. A segunda, que assustou a Europa no século XIV, dizimando uma parcela significativa de seus habitantes, era vista como castigo de Deus. No *Decameron*, Bocaccio a descreve com a experiência de quem viveu no contexto sócio cultural de uma das maiores epidemias da história. Sua leitura revela como as doenças são interpretadas: as fugas, o relaxamento dos costumes e da moralidade, a inobservância dos rígidos rituais funerários, a entrega de comunidades inteiras às preces, as procissões de flagelantes, o massacre dos bodes expiatórios, etc. Não é difícil, assim, compreender porque "o cristianismo, que surgiu como a religião dos pobres, dos deserdados, dos escravos, dos aflitos e dos doentes, oferecia uma explicação para as pestilências e o conforto espiritual necessário em época de tanto sofrimento"[76].

Não menos significativa, já na passagem da Idade Média para a Moderna, a sífilis ganha status de epidemia ao se espalhar rapidamente, por causa das transformações pelas quais passa o Ocidente, sobretudo, nos âmbitos sociais, culturais (inclusive religiosos), políticos e econômicos. Por se situar na transição do medievalismo para a modernidade, momento em que a Europa, no dizer de Moacyr Scliar, olha para duas direções: de um lado o mítico e de outro, a ciência, a sífilis é entendida tanto como doença-pecado, quanto concebida como originária de relações sexuais. Com a explicação mais científica, incisivamente influenciada pela teoria do contágio das doenças de Fracastoro, em seu livro *De contagione,* o tratamento químico com o mercúrio se alastra, mas não anula a simbologia que envolve a doença, classificada como venérea – de Vênus, pois que o tratamento da

[74] Exemplos extraídos de SCLIAR, 2005, p. 29.
[75] SCLIAR, 2005, p. 30.
[76] Idem, 2005, p. 30.

doença transmitida por via sexual se dá através do mercúrio (nome de um deus grego). Desse encontro entre Mercúrio e Vênus resulta o ditado recorrente na época: 'uma noite com Vênus e uma vida com Mercúrio'.

Com o surgimento das escolas médicas a partir do século XIII e, mais tarde, com os estudos de anatomia, sobretudo de Andrea Vesalius, publicados em *De Humani Corporis Fabrica*, saúde e doença ganham explicações baseadas nas ciências modernas. Por exemplo, nos séculos XVII e XVIII, com Thomas Sydenham (1624-1689), desenvolve-se a medicina classificatória, com abordagem histórica e geográfica da doença, atentando para os fatores ambientais das enfermidades. Acerca desta concepção, Michel Foucault diz que "antes de ser tomada na espessura do corpo, a doença recebe uma organização hierarquizada em famílias, gêneros e espécies"[77]. Para esse pensador, na medicina das espécies a explicação da doença se dá numa configuração histórica por oposição ao saber filosófico. Enquanto a primeira compreende a doença pelos sintomas, a segunda configuração busca explicá-la pela origem, o princípio e as causas.[78] Assim, "a doença é percebida fundamentalmente em um espaço de projeção sem profundidade e de coincidência sem desenvolvimento"[79].

Outro exemplo de explicação científica da doença é a medicina dos sintomas, na qual "a doença nada mais é do que a coleção dos sintomas"[80], que são signos que enunciam a verdade da doença. Com Morgagni e Bichat, a partir da observação de cadáveres, as doenças passam a ser explicadas pelo olhar anatomopatológico, ou seja, "a cada *alteração funcional* que se traduz por uma *expressão sintomática* corresponde necessariamente uma *alteração orgânica*"[81]. Estava, assim, fundada uma compreensão da doença através do anatomismo, também nomeada como medicina das lesões cuja função primeira era localizá-las no organismo. A partir disso, Virchow[82] desenvolveu o conceito de patologia celular, afirmando que a doença está nas células, pois é nelas que está a vida. Dessa maneira, compreender a doença em sua origem e em seus sintomas, não depende mais de um saber histórico, mas

---

[77]FOUCAULT, Michel. *O nascimento da clínica*. 7 ed. Trad. de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013, p. 2.
[78] Idem, 2013, p. 4.
[79] Idem, p. 4.
[80] Idem, p. 100.
[81] LAPLANTINE, François. *Antropologia da doença*. Trad. Valter Lelis Siqueira. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p.50.
82 **Rudolf Ludwig Karl Virchow**, 1821- 1902, médico alemão, criador da patologia moderna e da medicina social.

geográfico que busca a sede e os deslocamentos dos sintomas para que se encontre o lugar da doença.

Malgrado o desenvolvimento da explicação científica das doenças, fruto do avanço e desenvolvimento das ciências médicas e da tecnologia utilizada para diagnóstico nos últimos quatro séculos, sobretudo no período do Iluminismo e do Cientificismo Positivista, as representações sociais baseadas no senso comum e no imaginário popular não desaparecem, prova disso são as explicações da tuberculose, do câncer e da AIDS, doenças marcantes para os últimos séculos.

Como não se trata de historiar as doenças, tampouco seus sistemas de cura, mas tão somente de entender alguns aspectos de suas representações sociais em certos momentos históricos, resta discorrer acerca de algumas enfermidades que, por se prestarem à construção mais evidente de representações, foram mais carregadas de significações sociais e culturais e, principalmente, aquelas que mais foram exploradas pela arte, sobretudo pela literatura. Nesse caso, interessa mais a esse estudo a tuberculose, nos séculos XIX e início do XX e o câncer, no século XX.

A palavra doença, do latim *dolentia, ae*, cujo elemento mórfico *dol-* do verbo latino *doleo, es, ui, itum, ere*, que significa sentir dor; afligir-se, amargurar-se; deplorar, lastimar, lamentar; ser doloroso, causar dor'[83], apresenta várias significações, desde as mais simples até as mais complexas. Tanto a Filosofia, a Biomedicina como a Sociologia e a Antropologia definem doença a partir de olhares distintos. Enumerar e discuti-las é tarefa que conduz à compreensão do que diz Sontag:

> A doença é zona noturna da vida, uma cidadania mais onerosa. Todos que nascem têm dupla cidadania, no reino dos sãos e no reino dos doentes. Apesar de preferirmos só usar o passaporte bom, mais cedo ou mais tarde nos vemos obrigados, pelo menos por um período, a nos identificarmos como cidadãos desse outro lugar.[84]

Da mesma forma, sinteticamente, Montaigne, ao falar de suas doenças, no ensaio *Da experiência*, expõe que "temos nossos períodos de doença como nossos períodos de saúde"[85]. E Jean Reversy diz que "a doença separa inexoravelmente: o ser humano são e o

[83] As informações acerca da palavra doença foram compiladas do Dicionário Houaiss da Língua portuguesa, 2002, p. 1072.
[84] SONTAG, 2007, p. 11.
[85] MONTAIGNE, Michel de. *Ensaios*. Trad, Sérgio Milliet. São Paulo: Nova Cultural, 1996. P. 377.

ser humano doente pertencem a dois mundos incompatíveis"[86]. Essas concepções da doença, que não a definem, provocam reflexão a partir de três questões: a inevitabilidade da doença, seu caráter negativo e sua força de exclusão, elementos fundamentais na produção e disseminação das representações sociais das doenças. Seriam todas afirmações óbvias não fosse a dificuldade que o ser humano tem para lidar com elas. A razão disso está na associação entre o estado doente a que todos, inevitavelmente, deverão pertencer; o caráter maléfico e degenerativo da maioria das doenças que são associadas ao mal[87], por exemplo, diz-se de um tumor ser maligno ou benigno, que, segundo o imaginário popular, aproxima o sujeito doente da morte e, além do mais, a exclusão do doente de uma série de práticas culturais – prova disso são os leprosários, os manicômios e todos os processos de segregação criados e mantidos ao longo da história.

Esta maneira de pensar revela outras possibilidades de conceber a doença, além da concepção puramente orgânica, pois que concebida como um processo vivido individual, social e culturalmente, que requer, por não ser estático, interpretação que implica negociação de significados e símbolos capazes de explicar sua origem, suas razões e suas possibilidades de cura. Então, antes de ser um evento biológico, a doença é um evento sociocultural de alta significância no âmbito das sociedades. Essa dimensão da doença, presente em todos os acontecimentos da vida humana, é uma construção que se inscreve na estrutura social e cultural de cada povo.

Ao analisar essas explicações da doença, relacionando-as ao conceito de representações sociais, Laplantine afirma que

> Com efeito, cada sociedade, cada grupo social, cada indivíduo só retém um pequeno número de soluções entre aquelas possíveis. Em toda cultura, em um determinado momento, privilegia-se um certo número de representações (que podem ser chamadas de dominantes), em detrimento de outras representações que nem por isso estão ausentes, mas marginalizadas com relação às precedentes e, algumas delas, descartadas (definitiva ou momentaneamente), ou seja, eliminadas do campo social atual. Toda sociedade, toda época é obcecada pelo que considera causa por excelência da doença [...].[88]

Ao buscar a compreensão da doença, encontram-se elementos que se conjugam para formar as explicações de sua natureza, incluindo origens e causas, tais como os conceitos de

---

[86] REVERSY, apud LAPLANTINE, 2004, p. 136.
[87] Por exemplo, em francês, a palavra que significa doença é *maladie*, que se liga etimologicamente a *mal*,*e*.
[88] LAPLANTINE, 2004, p. 37.

doença elaborados pelo conhecimento em suas dimensões científica, filosófica, religiosa e popular, a configuração da sociedade e de suas práticas culturais e as representações sociais.

Em se considerando que a cultura é dinâmica e heterogênea e que engendra uma perspectiva da doença como um processo sociocultural, por isso elaborada a partir do conceito de doença como experiência, as representações sociais das doenças também são dinâmicas e diferentes para cada povo e cada cultura em momentos históricos distintos. Dilene R. Nascimento, ao comentar Herzlich e Pierret, diz que "o indivíduo doente, em toda parte e em cada época, é doente aos olhos da sociedade, em função dela e segundo as modalidades por ela fixadas"[89]. Então, a sociedade com seus mecanismos de ressignificação engendra perspectivas diferentes para lidar com determinadas doenças, conferindo a elas, desta forma, novos sentidos que, por vezes, metaforizam questões muito relevantes no seio do próprio grupo.

Para melhor compreensão disso, é profícua uma abordagem histórica da tuberculose e a percepção do processo de significação desta doença ao longo do tempo em que se fixa o uso e reuso de seus significados.

[89] NASCIMENTO, 2005, p.3.

1.3 - A doença e sua presença nos textos literários: a lucidez dos relatos em vertigem

Philippe Adam e Claudine Herzlich mostram as profundas relações que se estabelecem, hoje, entre Antropologia, Sociologia e a Biomedicina no que concerne à compreensão da doença e suas representações, discutindo a importância das interpretações sociais e culturais sobre as dimensões individuais e coletivas da doença e do adoecer, além de explicitar os determinantes sociais do processo saúde/doença. As teorias enunciadas pelos autores contribuem sobremaneira para a leitura e construção de sentidos de obras de arte, especificamente da literatura, uma vez que fornecem ferramentas teóricas para que se perceba a relação que se estabelece entre a criação estética e os liames que perpassam a sociedade, a cultura e a história.

François Laplantine, professor, filósofo e antropólogo, dedicou longa pesquisa ao tema. O francês, em outra obra, mais didática, *Aprender Antropologia*, já nos prepara para a compreensão de questões de âmbito antropológico, uma vez que nos ensina a direcionar o olhar para o pequeno e o diferente. Essa preparação deixa o leitor mais confortável para ingressar na Antropologia da doença e apreender desde os modelos etiológicos e terapêuticos até a relação entre a doença e o sagrado. Mais vale esse livro pela longa e aprofundada pesquisa dos enfoques dados pela literatura mundial às relações da doença, suas significações e as experiências relatadas em obras de Marcel Proust, Claude Bernard, Simone de Beauvoir, Michel Bataille, Katherine Mansfield, Robbe-Grillet, entre tantos outros. Laplantine acena para o acesso à doença através da literatura uma vez que, segundo o próprio autor, "mais que qualquer outro, o escritor está atento a ele mesmo e às modificações das sensações e sentimentos experimentados por ocasião da doença"[90]. Revela-nos, ainda, aspectos importantes da questão, como por exemplo, o enfoque da doença dado na literatura pelo olhar das três pessoas do discurso: a doença em primeira pessoa através das obras em que o narrador, de forma autobiográfica ou não, relata suas experiências com a doença, nesse caso, destacam-se os diários de doentes, ou relatos em primeira pessoa; a doença em segunda pessoa, em que o doente ocupa o centro da narrativa, mas distinto do narrador, assim, têm-se maior objetividade e imparcialidade na descrição da doença do outro (Laplantine denomina esse procedimento de *naturalismo etnográfico* ou *naturalismo*

[90] LAPLANTINE, 2004, p. 24.

clínico); e, por fim, a doença em terceira pessoa, relato constituído pelos romances médicos, nos quais o médico é o centro da narrativa e se põe em favor do doente e da medicina. Diante do enfoque dado pelo autor a essas questões e suas eminentes relações com a literatura, o constructo teórico ali exposto embasará parte significante da leitura das obras propostas neste trabalho.

A presença da doença na literatura não é recente, tampouco escassa. Inventariar essa presença e estabelecer o tipo de relação que há entre arte e as experiências de doença é trabalho de uma vida inteira. Em se considerando as várias formas de manifestação da arte, na literatura se encontram as maiores referências no que diz respeito à quantidade e à qualidade do enfoque dado a essa questão. Nos mais variados gêneros literários, a doença e seu universo estão nas narrativas, na poesia, no teatro, nos diários, nas cartas, etc. Assim, ler alguns exemplares em que se afiguram a experiência da enfermidade pode propiciar algumas considerações valorosas.

Se o texto literário possibilita o acesso às representações sociais da doença, isso se dá através de discursos construídos literariamente, que são, em si, também representações. Esses discursos podem se originar de escritores médicos ou não médicos (e há diferenças entre eles, os discursos), de narradores e de personagens que desempenham ou não o papel de médicos. Também há narrativas entretecidas por escritores doentes que discorrem sobre suas doenças, ou escritores não doentes que enfocam a doença dos outros. Isso equivale dizer que para cada obra em que figura a doença, o doente ou o ato de adoecer, se constroem narrativas diferentes tanto na estrutura, quanto na maneira de ver essas questões. Isso justifica a necessidade de agrupar textos literários a partir de certos critérios.

O escritor de narrativas é, sem dúvida, um observador de si mesmo e dos outros. Além disso, transforma em discurso essa operação, fazendo do texto literário um *locus* do conhecimento, em que o leitor, ao se apoderar desse saber, constrói sua visão de mundo. Ao estudar as obras de alguns escritores, é possível agrupá-las no tocante à doença, ao doente e à busca por um sistema de cura.

Nesse universo, há escritores que são médicos. Na literatura estrangeira, rapidamente, lembra-se de François Rabelais, André Soubiran, Sainte-Beuve, Musset, Keats, Tchecov, Ibsen, Mirbeau, Conan Doyle, Breton, Céline, entre tantos outros. No cânone da literatura brasileira não são muitos. Contabilizam-se Guimarães Rosa, Moacyr Scliar,

Dionélio Machado, Pedro Nava e Joaquim Manoel de Macedo. Destes, Scliar, Machado e Nava se ocuparam da doença e da medicina em seus exercícios literários. Moacyr Scliar, além de sua obra ficcional, se dedicou à pesquisa da história da medicina e, ainda, à história das doenças e as reproduziu em crônicas e ensaios nos livros *A paixão transformada*, *Do mágico ao social*, *O olhar médico*, *Saturno nos trópicos*, *Cenas médicas* e outros. O segundo, Dionélio Machado, psiquiatra, teve os distúrbios mentais como fio condutor de muitos de seus romances e contos, em que o autor cria personagens doentes para metaforizar situações socioeconômicas e ideologias da sociedade vigente, como, por exemplo, em *O louco do Cati* e *Desolação*, ou mesmo para denunciar as consequências dramáticas do capitalismo sobre o indivíduo em *Os Ratos*. Outro, o mineiro Pedro Nava, em suas memórias, promove o diálogo, por vezes tenso, entre o discurso científico e o discurso popular sobre a doença, a saúde e o doente, através do encontro entre o médico e o doente, evidenciando as representações sociais da doença – caso exemplar é o episódio do atendimento médico prestado a um homem acometido de tifo[91]. Nesse caso, a descrição da doença é feita por um especialista que, no entanto, não abre mão das concepções da doença no meio popular. De acordo com Maria Luiza Medeiros Pereira, a cena do tifento também metaforiza a negligência política que "abandona o negro, o pobre, o velho, o defeituoso, o analfabeto e assim por diante"[92]. Pedro Nava, reumatologista, alia em suas narrativas as experiências pessoais de médico e sua formação acadêmica para lançar sobre a realidade brasileira um olhar perquiridor para, depois, transformar o experimentado, o vivido e o aprendido em literatura, cuja escrita põe a nu, a um só tempo, os discursos da ciência médica e do imaginário popular acerca da doença e do adoecer.

Já Guimarães Rosa, também médico, não se ocupou em sua obra, especificamente, da doença do ponto de vista das ciências médicas, mas na galeria de suas personagens, criadas e/ou recriadas a partir das gentes do sertão mineiro, as doenças, descritas, em sua maioria, a partir de seus sintomas, cedem lugar ao ato de adoecer, cujo sofrimento atinge não só o indivíduo, mas toda a estrutura social que o envolve e mantém. Ilustra bem a questão a novela *Campo geral*, em que dois dos personagens (os mais intensos da narrativa), Dito e Miguilim, padecem de enfermidades. O primeiro morre depois de ser acometido de infecção

[91] Cf. NAVA, Pedro. *Galo-das-Trevas*. 5. ed. São Paulo: Ateliê Editorial: Editora Giordano, p. 82ss, 2003.
[92] PEREIRA, Maria Luiza Medeiros. *Um encontro entre o médico e o doente nas memórias de Pedro Nava*. In: Revista Esboços Nº 16 — 2007, UFSC, p. 87 – 98. P. 87.

no pé, identificada como tétano, em decorrência de um ferimento, o segundo adoece gravemente por duas vezes, além de no final da narrativa ser diagnosticado com deficiência visual de certa intensidade. O que o autor mais explora é o estado emocional dos personagens, trazendo à tona a experiência da doença que, pelo exercício da profissão de médico, Rosa também experimentou por tantas vezes através do outro, o que lhe deu uma capacidade inigualável para descrever o que desenha a doença e o ato de adoecer no sujeito e na sociedade. Nas enfermidades de Miguilim, através do discurso direto ou indireto livre, as inquietações de um sujeito doente são expostas de maneira a tornar visíveis as representações sociais do adoecimento. Veja-se:

> Repensava aquele pensamento, de muitas maneiras amarguras. Era um pensamento enorme, aí Miguilim tinha de rodear de todos os lados, em beira dele. E isso era, era! Ele tinha de morrer? Para pensar, se carecia de agarrar coragem – debaixo da exata ideia, coraçãozinho dele anoitecia. Tinha de morrer? Quem sabia, só? Então – ele rezava pedindo: combinava com Deus, um prazo que marcavam... Três dias. De dentro daqueles três dias, ele podia morrer, se fosse para ser, se Deus quisesse. Se não, passados os três dias, aí então ele não morria mais, nem ficava doente com perigo, mas sarava! [93]

O sofrimento do personagem advém de duas causas: o estar doente e o medo da morte. O adoecer, mesmo em se tratando, na narrativa, de uma criança, provoca uma desordem na rotina da vida. Na possibilidade da cura, o narrador, por Miguilim, diz: "Era capaz de brincar com o Dito a vida inteira, O Ditinho era a melhor pessoa, de repente, sempre sem desassossego"[94]. A presença dos curandeiros seo Aristeu e seo Deográcia traz para a narrativa a compreensão da doença no âmbito do conhecimento popular, o que reforça as representações da doença no sertão mineiro, cuja explicação carece de esclarecimento de sua origem, causa, sintomas e busca de cura. Do discurso do vaqueiro Saluz sai uma boa explicação: "mas vem um tempo em que, de vez, vira a virar só tudo de ruim, a gente paga os prazos"[95]. Na enfermidade do Dito, que cortou o pé num caco de pote, melhor se entende isso – "Vovó Izidra espremia no corte talo de bálsamo da horta"[96], ou,

> tornou outra vez a endefluxar, e de repente ele mais adoeceu muito, começou a chorar – estava sentindo dor nas costas e dor na cabeça tão forte, dizia que

[93]ROSA, Guimarães. Campo Geral. In *Manuelzão e Miguilim*. Rio de janeiro: Editora Nova Aguliar, 1995. Ficção Completa, Vol. I. P. 488.
[94] Idem, 488.
[95] Idem, p. 514.
[96] Idem, p. 517.

> estavam enfiando um ferro na cabecinha dele. Tanto gemia e exclamava, enchia a casa de sofrimento.” [97]

Toda a casa para em função da moléstia do menino: “de repente o Dito estava pior, foi aquela confusão de todos, quem não rezava chorava, todo mundo queria ajudar”[98].

No conto Sarapalha, do livro *Sagarana*, as personagens Primo Ribeiro e Primo Argemiro, sentados em um resto de cocho – retrato forte da condição do doente[99], uma vez que o ‘casco de cocho’ lembra uma urna funerária nos moldes do sertanejo – lamentam o adoecimento e desfilam um rosário de sintomas da doença: a malária. O médico Rosa até demonstra seu conhecimento científico ao falar do vetor, o mosquito *Anopheles*, mas logo se ocupa em descrevê-lo conforme o imaginário popular, denominando-o de ‘mosquito-borrachudo’ e a maleita de ‘danada’, ‘ela’, ‘intermitente’. A referência ao nome científico do vetor, de origem grega, *anopheles,es*, cujo significado, inútil, se aplica ao estado emocional dos doentes que, sós, se veem sem nenhuma perspectiva de vida, parados em um povoado abandonado por todos os moradores, exceto os dois primos. A presença da doença na obra de Guimarães Rosa é abundante, entretanto se afigura mais do ponto de vista das representações sociais e do imaginário popular[100].

Na literatura, também há personagens que são médicos, criados com objetivos variados. Dois deles chamam a atenção. O primeiro é o propósito de desconstruir a imagem da medicina científica, sobretudo aquela herdada da tradição grega. Por exemplo, em *Madame Bovary*, o personagem Carlos é um médico de formação hipocrática, que aliada à formação intelectual, que não passara do rudimentar, e à personalidade fraca por natureza, resulta em exercício da profissão marcado pela mediocridade. Uma boa ilustração está na descrição da casa de Carlos, local em que se situa também seu consultório.

> A fachada de tijolos estava colocada em linha reta com a beirada da rua, melhor dizendo, da estrada. Pendurados atrás da porta havia uma capa de gola curta, um

---

[97] ROSA, 1995, p. 518.
[98] Idem, p. 520-521.
[99] Textualmente o autor diz: “E tem também dois homens sentados, juntinhos, num casco de cocho emborcado, cabisbaixos, quentando-se ao sol” (Rosa, 1984, p. 135). O mesmo procedimento ocorre ao descrever o povoado: “O povoado fechou-se em seus restos, que nem o coscorão cinzento de uma tribo de marimbondos estéreis” (Idem, p.134). Nesses exemplos é possível ver a aproximação entre os personagens doentes, restos de gente, emborcados como os cochos e de vida estéril, feito a morada morta dos marimbondos.
[100] Um levantamento criterioso e detalhado dessa presença foi feita, embora sem análise crítica, na obra de Rosa pelo médico e professor Eugênio Marcos Andrade Goulart em *O viés médico na literatura de Guimarães Rosa*.

> freio, um boné de lona e, a um canto, no chão, um par de polainas cobertas de barro seco. À direita ficava a sala, ou seja, o local onde comiam e ficavam. Um papel cor de canário, com orla de flores descoradas, tremia sobre o pano em que estava colado; cortinas de chita branca, guarnecidas de galão vermelho, entrecruzavam-se nas janelas, e na estreita pedra do fogão brilhava um relógio com a cabeça de Hipócrates, entre dois castiçais de prata lavrada, debaixo de redomas ovais. Do outro lado do corredor havia o consultório de Carlos, pequeno cômodo largo aproximadamente 2 metros, com uma mesa, três cadeiras e uma poltrona. Os volumes do Dicionário das Ciências Médicas, ainda não abertos, mas com as capas arruinadas devido às sucessivas vendas de que foram objeto, enchiam quase por inteiro as seis prateleiras da estante de pinho.[101]

Ao associar a vulgaridade da casa que, além da decoração, está no limiar da rua e a simplicidade rudimentar do consultório com o brilho da prata do busto do médico de *Cos*, percebe-se a intenção clara de ressaltar a formação antiga, ultrapassada e insuficiente de um médico do final do século XIX. É preciso, para isso, localizar no espaço e no tempo esta narrativa. Publicado em 1857, a trama se passa num ambiente provinciano e arcaico que se posiciona diametralmente a Paris, cidade do luxo e das correntes científico-filosóficas daquela segunda metade do século. Esse conjunto de elementos, assim postos, revela um sujeito inexpressivo na profissão e na vida, inclusive amorosa, uma vez que não consegue propiciar à sua amada Ema o amor sonhado por ela, tampouco o bem estar que ela deseja. Somado ao fracasso profissional – o melhor exemplo é a cirurgia em Hipólito que, em decorrência do erro médico, tem sua perna amputada – o desastre financeiro concorre para acentuar a desgraça do personagem médico, imagem que, ao ser degradada, degrada a formação médico-científica, sobretudo se associada à caricata imagem do farmacêutico, de erudição inútil e pedante que não consegue com sua moralidade ultrapassada curar uma sociedade também doente. No romance, a representação do médico surge em meio a representações das doenças que permeiam toda a narrativa, que, por sua vez, são metáforas de uma sociedade em decadência.

Outro exemplo dessa categoria que merece atenção é o livro de Dinah Silveira de Queiroz, *Floradas na serra*, publicado em 1939, que retrata os sanatórios e pensionatos de tratamento de tuberculose na serra da Mantiqueira, localizados em Campos do Jordão. Quase todos os personagens são tuberculosos. Destes, além do médico, que não o é, quatro sintetizam as fases por quais passam as concepções da tísica: Elza, Lucília, Flávio e Turquinha. Através de Elza, a autora tece uma imagem mais amena da doença em que o

[101] FLAUBERT, G. *Madame Bovary*. Trad. Enrico Corvisieri. São Paulo: Nova Cultural, 2003. P. 42.

doente, devido à compreensão da enfermidade como acontecimento que faz parte da dinâmica da vida, se mostra consciente que a cura depende da disciplina no tratamento, da obediência às determinações médicas no que tange a dietas e a uso de medicamentos e nos efeitos do clima das montanhas. Em Lucília, a situação é oposta, uma vez que a personagem se vê como vítima de uma sociedade que não a compreende, por isso não a aceita, assim como o mal também não é aceito pela doente. A doença, nesse caso, não passa de punição de um mal que ela não cometeu, mas que herdou como consequência das circunstâncias que a envolvem, tanto ela, quanto à família. Inclusive, na trama, ela age de maneira rebelde, agredindo verbalmente as pessoas, não admitindo o tratamento nem as determinações do médico e criando estratégias de fuga de sua condição de doente, como por exemplo, as saídas do pensionato sem avisar, os longos passeios pela serra e o envolvimento amoroso com um homem misterioso cuja imagem se assemelha mais a uma alucinação da personagem. Por outro lado, Flávio encarna uma visão romântica da doença, mais comum em boa parte do século XIX, cuja representação é construída a partir da concepção de que o tísico tem a sensibilidade exacerbada e a genialidade aflorada, por isso, a personagem a que se refere é um pintor. E a Turquinha é construída a partir de uma concepção cientificizada da doença, uma vez que a evolução do tratamento, no caso, a cirurgia de toracoplastia, que tem resultado positivo. Somado a isso, a imagem do médico, Dr. Celso, valida o esforço da medicina em busca de novas formas de tratamento que combinam a racionalidade científica e a humanização da relação médico/paciente. Trata-se, aqui, de um modelo ideal em que a medicina conjuga uma ação centrada na doença e outra na pessoa doente.

Em síntese, a autora, que visitou vários sanatórios e conviveu com doentes, além de ter convivido com a experiência da doença em família – foram três gerações de mulheres vítimas da tísica – internalizou todas as representações sociais desta doença, o que permitiu que ela, através da ficção, entretecesse e deixasse conviver as muitas concepções de um mesmo mal. Estas representações não só revelam ao leitor o que se pensa da doença, mas também funciona como um ajustamento do doente ao meio em que ele vive. Em cada personagem da trama de *Floradas da serra*, concretizam-se ideias que representam parcelas de uma mesma sociedade em que as diferenças se evidenciam através das ações, da imagem e do discurso de cada uma delas, ao considerar que as interpretações da doença põem em evidência o que ela, por seus sintomas, não diz, ou melhor, o sofrimento do doente percebido por suas queixas, por seus atos e por suas ideias acerca da enfermidade, incluindo origem,

causa e formas de tratamento, revelam o que é a doença, o que se pensa sobre ela e como se age em relação a ela. Ademais, põe em tela o que se sublima nas tensões que se estabelecem entre saúde/doença, normal/patológico e enfermidade/cura.

Faz sentido, a partir do que se expôs acima, uma referência à nominação em que o equivalente a *maladie*, em francês, ou doença em português, necessita em inglês de três nomes para diferenciar as concepções da doença. A saber: *illness*, *disease* e *sickness*. Para a medicina formal, *disease*, pois que se percebe a doença tal como é apreendida pelo conhecimento científico, cuja construção de significado se fundamenta no conjunto objetivo de sintomas físicos do doente; *illness*, para significar a forma pela qual a doença é experimentada pelo sujeito doente, incluindo os comportamentos motivados por representações construídas social e culturalmente, por isso, ligados à doença em uma dada sociedade. Acerca de *sickness*, disse Jean Benoist, comentado por Laplantine que se trata do processo da socialização de *ilness e disease*. Assim, têm-se a objetivação da doença ao denominá-la *disease*, sua subjetivação com o nome *illness* e sua socialização com *sickness*, o que se faz revelador na compreensão de seus significados e de uso deles[102]. Essa conceituação contribui na construção de conhecimento acerca da utilização da doença como metáfora tanto de questões sociais, históricas e da própria condição humana, como se verá no decorrer deste estudo.

Outro fio a estampar esse denso tecido é a escritura de autores doentes, assim como fizeram Katherine Mansfield, Virginia Woolf, Fritz Zorn, Kafka, entre tantos. Alguns se ocuparam a descrever a própria enfermidade em diários; outros, a lamentar seus males em cartas; outros mais revelaram suas experiências de doente na poesia e, até mesmo, na ficção. Ademais, há aqueles que se dispuseram à análise de si próprios em ensaios, como Susan Sontag em *Doença como metáfora*. Nessa categoria de autores, inclusive Lúcio Cardoso, o doente é, a um só tempo, sujeito, enquanto engendra uma forma específica de escrita, e objeto, pois que se presta à análise mais profunda de si mesmo.

Na literatura brasileira, alguns autores descreveram suas experiências de doente, tais como Lima Barreto, em *Cemitério dos vivos*, em que o autor ficcionaliza sua experiência de interno em um sanatório depois de crises seguidas de esquizofrenia; Graciliano Ramos,

[102] Essa conceituação está mais detalhada em LAPLANTINE (2004).

em *Memórias do cárcere***,** ao descrever sintomas da tuberculose de que foi vítima, embora tenha se curado, assim como Rachel de Queiroz, em crônicas publicadas na revista *O Cruzeiro*, em fins da década de 1940[103]. Outros poetizaram a partir de suas enfermidades, como quase a totalidade dos poetas do Romantismo, além de outros como Manuel Bandeira, caso mais conhecido da nossa verve poética. A importância deste tipo de escrita se deve a dois aspectos: ao lê-la, tem-se acesso tanto ao ponto de vista de quem escreve, quanto ao daquele que experimenta em si mesmo a tensão do adoecimento, por isso esse tipo de texto traz não só a descrição dos sintomas, mas também as representações sociais da doença e, ainda, as marcas do árduo e sóbrio exercício da transformação desses aspectos em linguagem e, como disse Pound, linguagem carregada de significados.[104]

Noutra ponta desse iceberg chamado doença, quando se trata do mar de variedades da literatura, estão os personagens doentes. Listá-los é tarefa sem fim, mas pode-se, através de alguns exemplos, tecer considerações que permitem compreender a relação que se estabelece entre a ficção, as doenças, suas representações sociais e as razões pelas quais ela se faz presença indispensável nas escolhas estéticas de grande parte dos ficcionistas ao longo da história da literatura. Mas o que mais importa a essa pesquisa é a doença como sujeito da narrativa, ao que ela aparece de duas formas: a primeira como ocorrência natural na condição humana, como quer Sontag ao tentar desmitificar o câncer, a tuberculose e a AIDS, ou seja, desmetaforizar para que elas sejam simplesmente doença. Desta maneira, a doença surge na literatura apenas como mais um elemento da trama narrativa[105] e ilustra, por vezes com muita naturalidade, a nossa condição humana que transita, de forma natural, da saúde para a doença, embora inevitavelmente; a outra, mais complexa, significativa e reveladora, a estetização da doença, que, por escolha temática e estilística, o autor faz da doença instrumento para sua formalização estética e de metáfora do real e, até mesmo, sua alegorização. Alguns poucos exemplos ilustram as afirmações: *Decameron*, de Bocaccio, *A morte de Ivan Ilitch*, de Leon Tolstói; *Diário do ano da peste*, de Daniel Defoe; *A peste*, de Albert Camus; *Casa de pensão*, de Aluísio Azevedo; *Floradas na serra*, de Dinah Silveira

[103] Informação extraída de MONTENEGRO, Tulo Hostílio. *Tuberculose e Literatura*: notas de pesquisa. 2 ed. Rio de janeiro: Casa do Livro, 1971. P. 14.
[104] Cf. POUND, Ezra. *Abc da Literatura*.Trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Pauloi: Cultrix, 2002.
[105] Para exemplificar a questão, lembre-se da tuberculose que mata alguns personagens machadianos, tais como Maria Luiza, de um homem Célebre, Inhá Loló, de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, ou mesmo o ataque cardíaco que vitima Lobo Neves, do mesmo romance.

de Queiroz; *Os anões*, de Luís André Nepomuceno; *Crônica da casa assassinada*, *Maleita*, *Salgueiro*, *Dias perdidos* e *O viajante*, todos de Lúcio Cardoso, dos quais se compõe o *corpus* de análise deste estudo.

Nesta categoria, vale a ilustração de Laplantine ao se referir a uma pergunta formulada por Maxime Chanstaing[106]: "quando o romancista descreve um bêbado, é a rua que oscila ou é o bêbado que titubeia?"[107] A essa pergunta, o antropólogo dá quatro respostas possíveis à postura do romancista: apreende o bêbado que titubeia, observa diretamente o comportamento do bêbado na rua, experimenta em si mesmo a tensão entre o ponto de vista do bêbado e o ponto de vista de quem observa ou adota deliberadamente o ponto de vista do bêbado. Sem muito risco, é possível substituir o bêbado pelo doente e obter algumas considerações. Para a primeira resposta tem-se que o romancista apreende o doente com seus males e suas concepções e vê o mundo a partir do fenômeno do adoecimento. Isso permite, por exemplo, que Dinah Silveira de Queiroz, em *Floradas da serra*, crie diferentes personagens doentes da mesma enfermidade, cada um constituído conforme seu conjunto de sintomas e de concepções da doença, como origem, causa e meios de cura. Assim, cabe ao romancista a análise da doença, seus sintomas e as representações sociais que deles decorrem. Para a segunda resposta, o romancista é aquele que observa o doente e, geralmente, em terceira pessoa, descreve o doente e a doença, como acontece, em geral, na literatura realista do século XIX, por exemplo, em *Casa de pensão*, de Aluísio Azevedo, cujo narrador parece se postar em um ponto estratégico da casa e relatar em descrição pormenorizada todos os doentes e seus males. Decorre desta postura um distanciamento do narrador que, como observador, se posiciona de fora do fenômeno do adoecimento e adota um ponto de vista que se quer objetivo e imparcial. Há de se lembrar que nem por isso a narrativa perde seu poder de metaforizar uma sociedade decadente do ponto de vista ético, moral e social. Para a terceira, o narrador se instala no espaço da tensão entre o doente e o observador, ou seja, os discursos se confundem, oscilando entre os discursos direto e indireto livre. Melhor ocorrência na literatura brasileira está em Guimarães Rosa, na novela *Campo geral*, em que a expressão do narrador se mistura a dos personagens Miguilim e Dito, sobretudo nos adoecimentos dos dois e em *Os anões*, de Luiz André Nepomuceno, em que

[106] Maxime Chanstaing (1913-1997) é francês, filósofo da linguagem e estudioso de Virginia Woolf e Santo Agostinho.
[107] LAPLANTINE, 2004, p. 28.

o narrador, João Evangelista Jetur da Fé, confinado em quarentena entre uma horda de anões, embora sadio, convive com uma epidemia de peste que dizima parte significativa da sociedade, inclusive dos próprios ocupantes da casa. Por fim, para a última resposta, o narrador assume não só o ponto de vista do doente, mas também, por vezes, se expõe como doente. Dessa forma, tem-se um narrador que na condição de personagem descreve a própria enfermidade com todas as interpretações alimentadas pelo sentido e pelo valor dados ao adoecimento pela sociedade e sua cultura. Exemplos singulares são os diários de doentes como o de Katherine Mansfield, relatos como de Fritz Zorn, em *Marte* e narrativas de ficção como O relógio do hospital, do livro de contos *Insônia*, de Graciliano Ramos.

Essa pluralidade de pontos de vista em que a doença é enfocada na literatura tanto reflete o modo como ela é vista pela sociedade, de acordo com o lugar do doente e a relação que se estabelece entre o adoecido e aquele que acerca dele se manifesta, ou melhor, entre o doente e os membros do grupo, dependente da proximidade das relações, quanto expõe de forma mais profunda questões relativas ao doente, ao ato de adoecer e as formas de lidar com o mal. Por isso "a literatura torna-se um revelador de rara pertinência e de uma grande sutileza"[108], pois que dá ao leitor a oportunidade de enxergar a questão através da multidimensionalidade e da polifonia, por isso, evidentemente, com possibilidades de um conhecimento mais amplo do fenômeno do adoecimento. Nesse caso, *Crônica da casa assassinada* se presta a uma análise mais aprofundada, mormente por seu caráter polifônico.

Além do *locus* de enunciação da doença na Literatura, outra orientação epistemológica desenvolvida por Laplantine para compreensão do fenômeno do adoecimento é a tipificação das explicações da doença. Considerando que cada sociedade com suas características próprias necessita compreender e justificar aquilo que se considera um infortúnio, o pensador percebeu e sistematizou as maneiras como os vários povos e culturas respondem a questões relacionadas à origem, razão e cura de suas patologias.

Há de se lembrar que, para a Antropologia e a Sociologia, conjugar explicações da doença e a busca de cura é constituir, conforme a cultura e as necessidades socioculturais de cada povo, sistemas médicos distintos, cuja classificação em sistema popular, sistema tradicional e sistema formal se aplica de maneira ampla e universal, pois que em todos os

[108] LAPLANTINE, 2004, p. 6.

povos com suas manifestações culturais específicas, os sistemas persistem, coexistindo entre si, complementando um ao outro e, até mesmo, combatendo-se uns aos outros. Por medicina ou sistema popular, compreende-se a etiologia que engloba origem, explicação e interpretação da doença e a prática terapêutica como forma de prestação de serviço de caráter solidário, democrático e acessível, cujo discurso se assenta num ato de fé. Nesse sistema médico, incluem-se as magias, benzeduras, orações e práticas místicas. A medicina tradicional ou informal é aquela que engloba práticas sustentadas por um saber local, transmitido de geração para geração, tais como o uso de plantas medicinais, excretoterapia e dietas[109]. A medicina formal ou científica, também conhecida como biomedicina, é aquela cujo discurso se assenta na ciência, por isso tem, socialmente, o dever de identificar e curar todas as doenças. De caráter monolítico, muitas vezes afronta as culturas locais. Por não ser democrática, ou seja, não é acessível a toda a população, uma vez que esse sistema médico, sobretudo a medicina moderna, absorveu as práticas burguesas e capitalistas, a medicina formal não nega elementos da cultura popular como afronta e disputa com os outros sistemas médicos existentes. Evidentemente, a relação entre os sistemas médicos varia de cultura para cultura, de sociedade para sociedade, contribuindo, sobremaneira, para a formação das representações sociais da doença.

Elaborados para dar respostas às necessidades que cada grupo tem de explicar seus males, constituem- se, então, de um conjunto de respostas que justifica a doença e, de acordo com a justificativa, elabora e aplica formas diversas de tratamento, a partir de pré-compreensões implícitas da doença que são mais vivenciadas que pensadas. Em cada sistema, que são dependentes de elementos como cultura, habitat, recursos naturais disponíveis, formas de conhecimento e crenças, o papel e a imagem de quem explica e cura a doença e os vários tipos de tratamento imputados são diferentes e característicos de cada grupo. No entanto, os modelos explicativos e os modelos terapêuticos, que estabelecem critérios de normal e patológico, se repetem nos vários sistemas. Deve-se ao etnólogo francês, François Laplantine, a classificação desses modelos em ontológico e relacional (ou funcional), exógeno e endógeno, aditivo e subtrativo e, por fim, maléfico e benéfico. Classificados em pares que se opõem entre si, os modelos estruturam uma rede de

[109] Sobre esse assunto, Alceu Maynard Araújo publicou, no final da década de 1950, os resultados de excelente pesquisa realizada no Baixo São Francisco, especificamente na comunidade de Piaçabuçu, Alagoas, com o título *Medicina Rústica*, em que divide os sistemas médicos em Medicina mágica, Medicina Religiosa e Medicina Empírica.

significados e valores relativamente aos conceitos de saúde e doença, alimentando suas representações sociais e, ao mesmo tempo, alimentados por elas.

No par ontológico/relacional, a diferenciação começa pelo enfoque dado. No primeiro modelo, têm-se medicinas centradas na doença, por isso ela é pensada em termos físicos, enquanto no segundo, centram-se no homem doente e o mal é pensado em termos fisiológicos, psicológicos, cosmológicos e sociológicos.

A ontologia médica, por conceber a doença como sendo de natureza física, pensa a partir de três abordagens: medicina das lesões, a medicina das espécies e a medicina das especificidades. Na primeira, predominam o anatomismo e o anatomopatologismo, métodos que buscam a localização da doença, portanto, centrados nos danos orgânicos. Na segunda, ao seguir o modelo das ciências naturais, considera a doença como objeto passível de isolamentos, classificação e catalogação porque dotadas de propriedades essenciais. Na última abordagem, as doenças são identificáveis, pois são específicas e com características próprias, e apreendidas segundo categorias de entrada e saída, ou seja, a doença é algo estranho que invadiu o organismo e por isso precisa ser expulso, porque inimigo ou algo que pertence ao organismo, mas se perdeu, então precisa ser restituído. Nesse caso, o corpo passa a ser um local de forças, um campo de batalha em que atuam o indivíduo e a sociedade pautados nas práticas culturais para que a saúde que representa a ordem, através da expulsão do invasor, seja reestabelecida. Na literatura cardosiana, como se verá mais aprofundadamente em outro capítulo deste trabalho, um bom exemplo é a personagem Nina, de *Crônica da casa assassinada*, que, por processo metonímico, é a doença que invade o corpo-casa dos Meneses, desestabilizando a ordem mantida pela tradição familiar. O exemplo pode ser reforçado com o enredo de *Maleita*, obra de estreia do escritor mineiro, cujo personagem principal, recolonizador de Pirapora, é o estranho e inimigo que deve, como uma doença invasiva, ser extirpado. Assim, nesse modelo, as doenças são isoláveis e suas representações localizadoras, o que, de certa forma, tranquiliza o doente, uma vez que a doença vem de fora e, por isso, é passível de expulsão. Retomando o caso dos Meneses, localizar o mal em Nina desobriga a família da culpabilidade da decadência, restando ao patriarca apenas a expulsão da invasora.

Enquanto no modelo ontológico há representações da doença como algo danoso ao organismo, no modelo relacional, elas, as representações, transitam da funcionalidade para

a disfuncionalidade. Se no primeiro a doença é compreendida em sua relação com o espaço, ou seja, na geografia do corpo, no segundo isso se dá na temporalidade. Isso, de acordo com Laplantine, "permite medir o abismo que separa uma compreensão ontogênica de uma compreensão funcional da doença"[110]. Na primeira a localização da causa e a identificação do agente possibilitam o isolamento do mal e sua possível extirpação, enquanto na segunda, voltada para a totalidade, é preciso pensar na história do mal e suas relações.

Outro par de modelo interpretativo inventariado é o exógeno/endógeno. Para Laplantine,

> O primeiro comanda as representações que consideram ser a doença o resultado de uma intervenção exterior (infecção microbiana, vírus, espírito patogênico, modo de vida malsão). O segundo, pelo contrário, insiste nas noções de campo, hereditariedade, temperamento e predisposições.[111]

A exogeneidade como modelo interpretativo explica as noções de doença como ação de elementos estranhos que têm suas origens na "vontade má de um poder antropomorfo ou antropomorfizado"[112] ou mesmo em um agente nocivo externo de ordem natural e a doença advém, nesse caso, das relações do ser humano com o meio físico, químico ou bioquímico. Assim, na doença explicada tanto de forma mítico-religiosa, como biomédica, o sujeito da doença se exonera da responsabilidade de seu adoecer, atribuindo a culpabilidade a um terceiro elemento invasor.

Na literatura, a representação da doença metaforiza a forma como a sociedade lida com algumas questões fulcrais, como, por exemplo, a moralidade. Em *Crônica da casa assassinada*, a personagem Nina, doente de câncer, é vista como a invasora e destruidora da tradição e da paz dos Meneses que não se reconhece doente em sua estrutura moral e econômica, pois lança sobre Nina – casada com um Meneses, Valdo – toda a culpabilidade da ruína. Para essa forma de interpretar a doença, a normalidade é tida a partir da justa medida para o homem, como a alimentação natural e equilibrada e a vida no campo em contato com a natureza. Mas é patogênico o que se associa ao urbano e ao moderno que são responsáveis por doenças como o câncer, doenças cardiovasculares, doenças psíquicas e mentais e acidentes. Outra vez a ideia remete à literatura, mormente à narrativa cardosiana que tem como núcleo a família Meneses. Aqui, não se escapa da leitura assentada nos

[110] LAPLANTINE, 2004, 60.
[111] Idem, p. 60.
[112] Idem, p.67.

conflitos da relação tradição e modernidade[113]. A expressão da exogeneidade do mal, na literatura, segundo Laplantine, utiliza uma série de metáforas que expressam a agressão, tais como invasão, violentação, possessão, intoxicação, contaminação, além de veneno, peçonha e ferida, que expressam a ideia de que o indivíduo é vítima de um agente exterior e resta a ele se defender e reconquistar sua normalidade.

No modelo interpretativo endógeno, a explicação da origem da doença não a tem como um agente invasor e estranho, mas que parte do interior do próprio sujeito. Essa tendência encontra suas raízes na medicina hipocrática em que a doença, apesar de não poder ser compreendida independentemente do meio externo, tem sua origem, necessariamente, interna, pois que fruto do desequilíbrio humoral. Isso responsabiliza o doente de seu estado mórbido e, sobretudo, de sua gênese. Por esse viés, o antropólogo francês, ao vasculhar a literatura, cataloga algumas interpretações cujas representações da doença podem ser agrupadas em doença-herança, doença-símbolo e doença-criação original do sujeito. O primeiro grupo de significação é encontrado em Rousseau, nas *Confissões*, e em Flaubert, em suas *Correspondências.* Nesse caso, a doença tanto pode ser explicada como fruto da hereditariedade, por isso uma desgraça advinda da própria condição humana ou mesmo dos pecados dos pais[114]. Na significação da doença-símbolo, a morbidez remete a algo além dos sintomas. Kafka escreve em seu *Diário*:

> Se, como tu pretendes, a ferida de teus pulmões não passa de um símbolo – símbolo da ferida cuja inflamação se chama F. e cuja profundidade se chama justificação – se for assim, os conselhos dos médicos (ar, sol, luz, repouso) também são um símbolo. Apossa-te desse símbolo...[115]

Tal concepção presta mais às representações sociais de doenças sem explicação no seio da sociedade como, por exemplo, as congênitas. Por fim, tem-se o grupo da doença-criação original do sujeito – modelo de difícil compreensão, uma vez que a origem da doença está no desejo do próprio indivíduo de adoecer. Na literatura, alguns exemplos fundamentam a teoria. Em *Marte*, de Fritz Zorn, o personagem narrador afirma que quis ter o câncer para demonstrar a força corrosiva dos valores burgueses de seus pais e da própria sociedade. Em *Os anões*, o personagem narrador João Evangelista tem, na infância, o desejo de ser doente

---

[113] Essa discussão será ampliada em capítulo posterior.
[114] Essa interpretação aparece em *O viajante*, de Lúcio, e parece justificar a decisão de Donana de Lara em matar o próprio filho.
[115] KAFKA, 1981, p. 495, apud LAPLANTINE, 2004, p. 84.

da visão – o que realmente ocorre mais tarde, obrigando-o a usar óculos – parece que pressentindo e não querendo enxergar a destruição provocada pela peste, que, aliás, é metafórica na novela. Também, para o etnólogo francês, a obra de Proust entabula uma série de exemplos desse grupo de significados da doença.

Enfim, o modelo endógeno de interpretação da doença conduz à afirmação de que a doença já existe em germe no indivíduo, restando a ele lutar contra ela, já que é inevitável. Esse modelo se apresenta mais frequentemente nas representações oriundas do discurso biomédico, principalmente a partir da medicina pasteuriana.

Outro par de modelos interpretativos da doença é o aditivo/subtrativo. A imputação etiológica aditiva, vista como presença inimiga de um corpo estranho, através da adição de algo invasivo, explica a doença tanto do ponto de vista biomédico quanto popular, seja na cultura cristã, na qual a doença é tida como fruto do pecado, seja como possessão demoníaca ou advinda da feitiçaria, seja na microbiologia pasteuriana. Em ambas as explicações, a doença é um mal que invadiu o corpo e precisa ser expulso. Por outro lado, na imputação etiológica subtrativa, as sociedades constroem suas representações da doença a partir da falta ou da ausência. Para ambos, o modelo terapêutico é sempre o inverso da origem da enfermidade. A título de ilustração, as sangrias eliminam os excessos e o ritual xamânico restitui o que se perdeu.

Para Laplantine, há uma relação intrínseca entre as condições sociais e econômicas das sociedades e a construção de modelos interpretativos da doença e, evidentemente, as representações sociais são originárias dessa relação. Por exemplo, em sociedades em que há fraqueza política, carência alimentar e ausência de higiene, privilegia-se a imputação etiológica subtrativa, mas em sociedades de superprodução e de oferta abundante de alimentos, como grande parte das atuais, explica-se a doença pela patologia do excesso e uma "infinidade de fatores predispõe nossa sensibilidade a exprimir a doença como forma de imagens em termos de cheio e cheio demais."[116]

Ao contrapor a exogenia e a aditividade como fundamentos de explicação da doença, assim como a endogenia e a subtratividade, percebem-se pontos, senão confusos, pelo menos, convergentes. É na literatura, segundo Laplantine, que isso se evidencia, pois,

[116] LAPLANTINE, 2004, p.97.

em sua densidade, ela mostra que uma representação nunca é unívoca, pelo contrário, "esconde significados complexos e contraditórios"[117]. Ao tomar a tuberculose e suas representações como parâmetros, encontrar-se-á na literatura do século XIX um modelo interpretativo a partir do excesso de sentimento, de genialidade, de sensibilidade e de criatividade. No entanto, em *Floradas na serra*, de Dinah Silveira de Queiroz, a doença de Lucília advém da falta, sobretudo familiar e em *Salgueiro*, de Lúcio Cardoso, a mesma doença que norteia toda a narrativa e mata dois personagens é fruto da carência material. Se se lançar o olhar sobre as representações do câncer, encontrar-se-á na biomedicina uma explicação da doença que associa vários dos modelos interpretativos como pode ser comprovado na definição do Instituto Nacional do Câncer José Alencar Gomes da Silva, órgão ligado ao Ministério da Saúde, criado por Getúlio Vargas em 1937:

> As causas de câncer são variadas, podendo ser externas ou internas ao organismo, estando ambas inter-relacionadas. As causas externas relacionam-se ao meio ambiente e aos hábitos ou costumes próprios de um ambiente social e cultural. As causas internas são, na maioria das vezes, geneticamente pré-determinadas, estão ligadas à capacidade do organismo de se defender das agressões externas. Esses fatores causais podem interagir de várias formas, aumentando a probabilidade de transformações malignas nas células normais.[118]

Nas representações populares, a mesma doença, interpretada como invasora e grande inimiga, é fruto de castigo divino, portanto, vista como punição.

Por fim, o autor teoriza sobre os modelos maléfico e benéfico. Para essas maneiras de interpretar a doença, as representações sociais se constroem em torno dos eixos sentido/ não-sentido e valor positivo/negativo. No modelo maléfico, a doença, mal absoluto, é nociva, perniciosa e indesejável, pois além de privadora de várias práticas sociais, ela é considerada anormalidade e anomalia. Além disso, "não é apenas um desvio biológico, mas é também um desvio social, e o doente é vivido pelos outros e se vê ele mesmo como um socialmente desvalorizado"[119]. Este modelo é elaborado a partir da concepção de doença centrada no corpo que, se um membro é afetado, todo o corpo também o é. Assim, nas representações sociais, aflora o caráter destruidor, uma vez que ela, a doença, priva o indivíduo de práticas

[117] LAPLANTINE, 2004, p.97.
[118] Portal Brasil. Instituto Nacional de Câncer – INCA. O que é o câncer?
Disponível em: http://www1.inca.gov.br/conteudo_view.asp?id=322, acesso em 29/10/2014.
[119] LAPLANTINE, 2004, p. 103.

sociais com funções positivas no grupo, como, por exemplo, trabalho, o estudo, lazer, etc. Para os pensadores,

> O doente viverá a doença como destrutiva se, a partir da interrupção da atividade provocada pela mesma, que se acompanha tanto da destruição dos laços com os outros como de perdas diversas em suas capacidades e em seus papeis, ele não conseguir visualizar nenhuma possibilidade de reconstruir sua identidade, dependente inteiramente da integração social.[120]

A representação da doença como mal, desse ponto de vista, está estreitamente dependente do tipo de relações sociais prioritário em cada cultura, seja afetiva, profissional ou sociocultural. Por exemplo, em sociedades industriais e capitalistas, doença e incapacidade de trabalho se equivalem. E mais, em sociedades em que prevalece a moral religiosa, em certos momentos, câncer se equivale a pecado e AIDS, à perversão sexual, ambos vistos como mal irreparável.

No texto literário, o antropólogo francês distingue quatro campos semânticos da doença, ou seja, os escritores fazem da doença objetos de ressignificação, dando a ela um caráter metafórico. Por exemplo, em Kafka, a tuberculose é descrita de uma maneira sóbria, mas como "um pesadelo que deve ser aceito"[121], assim, a necessidade de aceitar a doença faz dela uma doença-resignação; em Katherine Mansfield, o doente se submete às imposições da doença, alterando, inclusive, seu estilo de vida, aliás, muito próximo do que Herzlich chamou de ruptura biográfica, em que o doente, a partir do acometimento patológico, reescreve a linha de sua vida, buscando uma nova direção, conforme as limitações provocadas pelo ato de adoecer, nesse caso, Laplantine denominou de doença-submissão[122]; outra forma de metaforização é a doença abjeção, uma vez que revela "o que existe de mais abjeto na existência"[123], tanto do ponto de vista metafísico quanto físico e até mesmo do ponto de vista individual quanto social, um bom exemplo na literatura brasileira ocorre em *Salgueiro* e *Dias Perdidos*, de Lúcio Cardoso[124]; finalmente, a partir da obra *L'Arbre de Noël*, de M. Bataille, o autor se depara com a doença cujos significados transitam

---

[120] ADAM, Philippe & HERZLICH, Claudine. *Sociologia da doença e da medicina*. Trad. Laureano Pelegrin. Bauru: EDUSC, 2001. P.78.
[121] LAPLANTINE, 2004, p. 104.
[122] Na literatura brasileira, um exemplo esclarecedor é o eu lírico da poesia de Manuel Bandeira que, nesse, caso, é autobiográfica, pois o próprio poeta submete-se à doença, não sem resistência, como se pode notar em "Vou me embora pra Pasárgada".
[123] LAPLANTINE, 2004, p. 107.
[124] Esse assunto será explorado em outro capítulo deste trabalho.

da infâmia para a desgraça, constituindo-se como uma experiência imunda, nomeada de doença-humilhação. Esse modelo interpretativo se presta mais à alegorização do real, principalmente quando se quer uma literatura de engajamento, cuja prioridade é a crítica avassaladora da sociedade, como, por exemplo, a derrocada de valores, como se pode notar em *Casa de pensão*, de Aluízio Azevedo.

No contraponto do modelo descrito anteriormente, no modelo da doença benéfica, os sintomas não são mais um mal a ser combatido, mas uma linguagem a ser compreendida, como se pode ver no posicionamento do pensador em tela: "A doença é uma reação que tem, se não um *valor*, pelo menos um *sentido*, que é tida como uma tentativa de restauração do equilíbrio perturbado, e mesmo, em certos casos, como um episódio que exalta e enriquece"[125]. Nessa lógica de compreensão, o próprio organismo compreende a linguagem da doença e se rebela contra o que provoca o malestar, por exemplo, a febre não é, em si, um mal, pois que avisa de algo que não está bem, assim como a tosse, as dores e outros tantos sintomas. Se o organismo reage diante da manifestação, evidentemente, cabe ao sujeito em suas dimensões social, cultural e metafísica também interpretar essa linguagem do corpo e combater o que está errado.

Porém, na sociedade ocidental, principalmente por influência da medicina formal, em que a doença é resolutamente compreendida como um mal, é mais difícil encontrar representações positivas da doença. No entanto, sobretudo as pesquisas etnográficas têm se deparado com práticas culturais e representações sociais em que emergem concepções da doença com características benéficas. Disso resultam vários níveis do modelo interpretativo benéfico. A saber: a doença gratificação, modelo no qual o doente ancora seu sentimento de gratidão, uma vez que a doença permite escapar das opressões da vida em sociedade e, além do mais, atrair sobre si a atenção dos outros (isso parece ser a motivação da hipocondria); a doença-proeza, pois que a partir dessa interpretação o doente demonstra suas virtualidades e dá provas de uma vontade excepcional, como no caso do escritor Lúcio Cardoso que, depois do AVC, impossibilitado de escrever, se torna pintor; a doença-salvação, cuja representação se alinha mais facilmente com as explicações religiosas em que o doente não é senão um

[125] LAPLANTINE, 2004, p. 116.

eleito por forças superiores a fim de salvar a si e aos outros, pois se o patológico agride, ele também salva do pecado ou de males piores.

Também na literatura, Laplantine encontrou níveis diferentes de interpretação da doença dentro do modelo benéfico. Dentre eles, destacam-se a doença como prova de santidade, a doença como instrumento de transfiguração artística, a doença como condição de superação de si mesmo.

A propósito, Laplantine considera que a literatura, sobretudo moderna, utiliza-se de uma linguagem específica para exprimir a doença e, assim, a classifica em três grupos: aquela que tem a doença como não-eu, aquela que a tem como um ser anônimo e, finalmente, a que a interpreta como coisa. Dos vários exemplos citados pelo francês, cabe ressaltar Kafka, Céline e Tolstói, respectivamente.

1.5 - A estetização da doença: a alegoria nos textos ficcionais

Sabe-se que a doença afeta não só o componente físico do indivíduo, mas todas as dimensões, desde a biológica, passando pela social e cultural até a psicológica, além de um conjunto de elementos imaginários que, por certo, circundam as doenças e o evento do adoecimento. Por isso, teóricos de todas as áreas têm se debruçado sobre a necessidade de compreender as relações entre o ser humano, a doença e a sociedade. Relações complexas que são, têm gerado diversas formas de interpretação em que doença, corpo físico e cultura se entrelaçam na construção das representações sociais em que seus usos afetam todo o corpo social.

Numa breve análise, é possível perceber, em sentido mais amplo, que a doença permeia as obras literárias de duas formas não hierárquicas, nomeadas aqui de categorias. A primeira é aquela em que a doença entra na trama narrativa com enfoque denotativo: apenas mais um elemento na vida da personagem, isto é, apenas um ponto na tessitura do enredo. A segunda categoria é aquela em que o autor faz da doença e suas implicações um objeto estético. Em algumas tramas ela acomete uma ou mais personagens, por um período curto de tempo ou mesmo durante todo o evento narrado; em outras, é o eixo em torno do qual gira toda a problemática da trama: torna-se, assim, personagem central da narrativa. No primeiro caso, a trama narrativa abre um espaço para a figuração da doença e suas consequências, revelando o evento doença e seus liames. No segundo, a doença configura toda a trama narrativa, permitindo deslocar sentidos e significados para que, na especificidade do ficcional, o real mais profundo seja capturado e compreendido.

No entanto, em ambos os casos, pode ser vista, a doença, como metáfora ou alegoria de fatos circunstanciais ou históricos, ideologias ou mesmo de toda uma sociedade. Acerca desse assunto, Susan Sontag, em excelente ensaio, afirma que "qualquer doença importante cuja causalidade seja tenebrosa, e cujo tratamento seja ineficaz, tende a ser saturada de significação. [...] A doença em si torna-se uma metáfora"[126]. Se doença e doente são, além de categorias sociais, metáforas, isso significa que facultam a apreensão da estrutura, da organização, do código de valores, das ideologias e das significações dos constructos de

[126] SONTAG, 2003, p.53.

determinada sociedade. Por essa razão, aos olhos dos estudiosos, obras dessa estirpe são vistas tanto como objeto de análise acerca das experiências individuais com as doenças e seus componentes sociais e culturais, quanto como objeto de compreensão de fatos e/ou realidades históricas. Dessa forma, vê-se que a doença ultrapassa a materialidade biológica e se liga ao social e ao cultural, pois no processo de estetização, é alimentada pela complexidade de tudo que a envolve. Assim, se presta para a construção do imaginário popular que delineia e orienta as ações humanas.

Ao pensar assim, não é vã a aproximação de grandes estudiosos do assunto advindos de campos distintos do saber, visto que o real profundo, ou a identidade profunda de um povo só se revela pouco a pouco e deve ser percebido nas frinchas deixadas pelo constructo social. Daí a importância das teorias que surgem da imbricação dos vários campos do saber. Se a compreensão da doença, do evento de adoecer e de suas relações sociais e culturais é mais profícua no entrecruzamento dos saberes, então a sociologia da doença, a antropologia cultural e a médica e a filosofia concorrerão para a eficácia desta pesquisa.

Vê-se que variam conforme a época e a sociedade, não só as doenças – em suas várias tipologias – mas também suas significações culturais e suas implicações sociais. Por isso, as expectativas da sociedade acerca do doente, das relações médico/paciente e das intervenções no corpo doente, assim como classificação, interpretação e hierarquização de doenças e doentes, compreendem implicações relacionais estabelecidas pela cultura de pertença do indivíduo, agindo em todo o organismo social, que se repetem em épocas, sociedades e culturas distintas. No entanto, não só o saber científico (nesse caso, o saber médico) esclarece a vivência da pessoa com a doença e suas relações com a sociedade, mas também os discursos produzidos por indivíduos inseridos na sociedade que, por seus constructos culturais, tais como arte, conhecimento, ideias, valores, normas, crenças e símbolos, nos indicam caminhos na busca da compreensão desses aspectos.

Não é vã, portanto, a tentativa de compreender as referidas questões a partir da arte, sobretudo, através da linguagem da literatura, até mesmo porque ao longo de séculos todo o universo das doenças tem sido tema de representações estéticas. Pode-se mesmo até afirmar que há uma estetização da doença. Na pintura, no cinema e na literatura é vasto o número de autores que se dedicaram a representar pela linguagem da arte essas relações. Assim a arte com sua especificidade nos modos de dizer a realidade, ajuda a pensá-la e a pôr em superfície

certas questões profundas que ela mesma – a realidade – não diz, pois a chave da alegoria não se encontra nela, mas na realidade.

Ao pensar a presença da doença na arte, pode-se pensá-la de duas maneiras: uma como elemento de denotação, portanto, componente da tessitura da obra; outra, de maneira conotativa, isto é, a doença – a doença e seus significados – deixa de ser apenas elemento na linguagem artística e assume, ela mesma, a condição de linguagem. Nesse caso, ocorre um processo de alegorização, mormente se se aceitar o conceito benjaminiano de alegoria ao dizer que ela "não é uma retórica ilustrativa através da imagem, mas expressão, como linguagem, e também escrita"[127]. Bom exemplo disso é o poema de Manuel Bandeira, "Tragédia Brasileira", no qual, através da imagem de Maria Elvira, o eu lírico discorre sobre a constituição brasileira, tecendo sobre ela uma crítica ácida.

A leitura alegórica da arte fica autorizada ao se perceber que "cada personagem, cada coisa, cada relação pode significar qualquer coisa"[128]. Para o pensador alemão, somente o procedimento alegórico pode dar conta da história arruinada, pois "com tudo aquilo que desde o início tem em si de extemporâneo, de sofrimento e de malogro, ganha expressão na imagem de um rosto, ou melhor, de uma caveira"[129]. Dessa forma, é possível pensar em procedimentos alegóricos na literatura em âmbitos mais amplos, ou seja, a alegoria pode ser construída apenas em uma personagem ou episódio, mas também em uma narrativa, jogando com sentidos duplos e figurados, sem limites de tipologias textuais. Justifica-se isso ao pensar em *Esaú e Jacó* de Machado de Assis que, ao combinar enredo, recursos de linguagem, personagens, tempo e espaço, criou a alegoria da disputa pelo poder no Brasil de fins do século XIX entre monarquistas e republicanos, culminando com a Proclamação da República.

Outro exemplo significativo é *Maleita* (1934), primeira obra do autor em estudo, narrada em primeira pessoa, cujo *leitmotiv* é a fundação de Pirapora, em 1893. A doença faz parte da própria luta dos personagens em seus confrontos permanentes. Alguns morrem de malária (maleita), outros de varíola. No final da trama, o lugarejo é tomado pela epidemia de varíola e os habitantes que conseguiram superar os cinco meses de sofrimento morrem de

[127] BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011, p. 73.
[128] Idem, p. 186.
[129] Idem, p. 176.

fome, em quase sua totalidade. A leitura alegórica revela a luta entre a civilização e a barbárie, num violento jogo dialético, pois, segundo Benjamin, "no fundo do abismo da alegoria ruge violentamente o movimento dialético"[130]. Nesta narrativa de Cardoso, os moradores, resíduos de um tempo outro, lutam para manter a cultura local que, pouco a pouco, vai sendo sufocada pela modernização, num processo que os antropólogos chamam de aculturação.

A medicina, como se sabe, não descreve e não conhece todas as doenças. E, para Sontag, quanto mais misteriosa for a doença, mais ela se presta a processos de metaforização, por isso a peste, o câncer e a tuberculose estão com mais frequência na literatura, pois o discurso da arte permite que o homem, sujeito e objeto de suas reflexões, se mostre dando espaço à compreensão individual e ao simbolismo social, uma vez que, em suas obras, esse mesmo homem, portador de capacidade projetiva, deixe marcas de seu agir e de seu pensar.

Em Lúcio Cardoso, autor mineiro, cujas obras causam muitas inquietações, a doença, por muitas vezes e variadas formas, conduz a trama narrativa e engendra uma forma literária que, ao consolidar uma poética da modernidade, também inaugura um estilo cardosiano de representar, pela literatura, a desagregação nacional, através das ruínas de uma tradicional casa mineira – a dos Meneses, família representada em *Crônica da casa assassinada* – ou da dissolução de laços afetivos como em *Dias Perdidos* e, até mesmo, na representação da miséria humana em *Salgueiro*. Se por um lado a ficção cardosiana revela os meandros da alma humana, com uma literatura de introspecção psicológica que, aparentemente, se contrapõe às narrativas regionalistas de cunho socialistas, por outro insere o sujeito no contexto histórico e social que pouco a pouco se degrada diante da possível modernização. Dizendo de outro modo, o sujeito da narrativa de Lúcio se mostra em seus conflitos interiores, em seus dramas subjetivos e em suas inquietações existenciais, mas inseridos numa sociedade com seus códigos de valores, suas normas de conduta e sua tradição, todos postos a serviço da manutenção de uma ordem arcaica, modelo da estrutura colonizadora que se opõe tragicamente ao novo. É desse processo que emerge a forma da narrativa cardosiana, da qual a doença é linha mestra entretecida de significações sociais e culturais. Por isso, em Lúcio Cardoso, a doença aparece, por vezes, como um jogo de dominação social, por exemplo, em *Maleita*; por outras, como elemento de punição e

[130] BENJAMIN, 2011, p. 176.

condenação moral, vê-se isso em *A Crônica da casa assassinada***,** cujo procedimento alegórico se manifesta, "não apenas na palavra, mas também no plano figural e no cênico"[131]. Sabe-se que Benjamin desenvolveu essa ideia a partir do drama barroco alemão, mas isso não impede que essa teoria se aplique também na narrativa de ficção de Lúcio, uma vez que sua relação com o teatro foi intensa e que o dramático está na estrutura de suas narrativas, desde a composição dos personagens, na figuração das cenas e no conteúdo trágico de suas histórias[132]. Além do mais, ao relatar a doença, o autor expõe o conjunto de elementos imaginários que a circunda, e mais, deixa transparecer a maneira como as doenças se prestam para metaforizar a própria condição humana e a falência de um sistema social, engendrado na relação dialética entre seus membros e seus destinos, ou seja, na luta do homem contra um mundo de obscuridade (palavra cara a Lúcio) que acentua a espessura da vida e a situa, sempre, no tênue espaço que a separa da morte.

O que se pretende neste estudo da obra ficcional de Lúcio Cardoso é analisar o uso da doença e suas representações sociais na maioria de suas narrativas para compreender esse processo de alegorização em suas formas, finalidade e significados. Para isso, faz-se importante transitar pela biografia do autor, uma vez que, segundo Girard, é "impossível avançar sobre a obra-prima sem evocar, ao mesmo tempo e por uma série de *flashbacks* – aliás, bastante caprichosos –, a adolescência e a infância do criador"[133]. Se bem que da vida de Lúcio, mais interessam seus últimos seis anos, período compreendido entre a ocorrência de um AVC e sua morte.

[131] BENJAMIN, 2011, p. 205.
[132] Vários críticos aproximaram a temática cardosiana daquela das tragédias gregas.
[133] GIRARD, René. A crítica no Subsolo. Tradução Martha Gambini. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2011. P.53.

CAPÍTULO 2

A DOENÇA NA VIDA DE LÚCIO CARDOSO:

LEITMOTIV DE UMA ESCRITURA

2.1 - A vida escriturada: a biografia e a obra de um escritor

> *Até agora não consegui afastar-me do mal que escrevo, ou simplesmente representá-lo – esse mal sou eu mesmo, e a paixão do homem, nas suas auras e nas suas ânsias, é idêntica à paixão do romancista.*
>
> De *Diário I* – Lúcio Cardoso

Os dados biográficos de Lúcio Cardoso estão nas várias cartas escritas e ou recebidas por ele, hoje depositadas na Fundação Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro, das quais fizeram uso seus biógrafos e estudiosos, com destaque para Mario Carelli, em *Corcel de Fogo:* vida e obra de Lúcio Cardoso. Tem-se acesso a dados de sua vida tanto social como artística em seus diários com três publicações distintas: em 1961, pela editora Elos, o denominado *Diário I*; em 1970, *Diário completo*, pela José Olympio Editora e o Instituto Nacional do Livro, com a republicação de *Diário I*, escrito de 1949 a 1951 e a publicação inédita de *Diário II*, escrito entre 1951 e 1962 e em 2012, *Diários*, com organização, apresentação, cronologia, estabelecimento de texto e notas de Ésio Macedo Ribeiro, fruto de longa e refinada pesquisa, dividido em quatro partes. Na primeira, estão incluídos além dos dois já publicados, mais o que se denominou de "Diário 0", texto inédito escrito entre 1942 e 1947; na segunda, estão "Diário de Terror", "Diário proibido – páginas secretas de um livro e de uma vida", "Pontuação e prece", "Confissões de um homem fora do tempo" e "Livro de Bordo"; na terceira estão os textos dispersos da coluna *Diário não íntimo* do jornal *A noite*, publicados entre agosto de 1956 a fevereiro de 1957 e, por fim, na quarta parte, está uma pequena entrevista de Lúcio publicado com o título "Ergo meu livro como um punhal contra Minas", concedida a Fausto Cunha e publicada no *Jornal do Brasil* em 25 de novembro de 1960. Acerca deles, o pesquisador afirma categoricamente:

> Os diários de Lúcio são dos mais pungentes já escritos em nossas letras, não só pela elegância e erudição, mas pelo conhecimento intrínseco da alma humana e, sobretudo, por desvelar, em suas páginas, elementos essenciais para a compreensão dos desdobramentos da vida e da literatura de Lúcio, bem como das suas outras atividades artísticas, tais como o cinema e o teatro.[134]

[134] RIBEIRO, Ésio Macedo. *O riso escuro ou o pavão de luto*: um percurso pela poesia de Lúcio Cardoso. São Paulo: Nankin: EDUSP, 2006. P.12.

Da vida pessoal, incluindo infância, adolescência e vida adulta, com destaque para o período compreendido entre a doença que o impediu de continuar escrevendo e sua morte, sabe-se através dos dois livros escritos por Maria Helena Cardoso: *Por onde andou meu coração* e *Vida vida.*

Mineiro de Curvelo, filho de Joaquim Lúcio Cardoso em segundas núpcias com Maria Wenceslina, Dona Nhanhá, Lúcio nasce em 14 agosto de 1912. Irmão caçula dos seis filhos do casal (Regina, Fausto, Maria Helena, Adauto, Maria de Lourdes e Lúcio), de acordo com Mario Carelli, foi criado pelas irmãs com muito mimo. Desde cedo se manifesta como um menino diferente dos outros. Seus dois irmãos Fausto e Adauto cursaram medicina e direito, respectivamente, enquanto Lúcio não concluiu os estudos secundários – passou pelo jardim de infância Bueno Brandão, pelo Grupo Escolar Barão do Rio Branco, ambos em Belo Horizonte. No Rio de Janeiro, estuda no Instituto Lafayette, mas por indisciplina é mandado para o Colégio Arnaldo, em Belo Horizonte, como interno, abandonando os estudos no terceiro ano. O aluno rebelde, ainda muito jovem, já lê, motivado pela irmã Lelena, literatura russa, inglesa e francesa e se apaixona pelo cinema. Em seu livro de memórias, a irmã anotou:

> Apesar de garoto e eu, môça (sic) de dezenove para vinte anos, nos dávamos muito bem. Como gostava de ler, tomei a peito orientá-lo, tendo começado com livros de Dickens, Crime e Castigo, Recordações da Casa dos Mortos, de Dostoiévski, de mistura com romances de folhetim, que seguíamos ansiosos. Tinha paixão pelo cinema, conhecendo toda a sua história, acompanhando os grandes filmes que se lançavam na época. [...] Apesar de criança ainda, tinha o gosto apurado, conhecendo cinema como gente grande.[135]

A precocidade de Lúcio não se manifesta apenas na apreciação da literatura e do cinema, pois que ainda criança, segundo relato da irmã, já criava e montava pequenas peças de teatro no quintal de casa. Em seu *Diário*, escreve em 29 de agosto de 1949:

> Desde a infância, desde os tempos mais recuados, o cinema foi para mim uma constante preocupação. Lembro-me dos montes de revistas cortadas, os desenhos, os programas que inventei, as telas improvisadas... Na Tijuca, no porão de uma casa onde moramos, havia uma cidade inteira de cinemas. E no que se refere ao teatro – paixão que surgiu em mim bem mais tardiamente do que o cinema – esse gosto pela arte de representar, que tantas vezes me fez andar mais rápido na

[135] CARDOSO, Maria Helena. *Por onde andou meu coração*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1968. P.265.

> elaboração de um romance, a fim de atingir as cenas capitais...[136]

Antes dos dezoito anos, escrevera seu livro de estreia na literatura, *Maleita*, publicado em 1934, pela José Olympio Editora, na época, a mais renomada casa de edição no Brasil. No entanto, o gosto pelas várias formas de manifestação da arte capacita Lúcio, ao longo da vida, a se embrenhar pela literatura, escrevendo romances, novelas, contos, diários e poemas; pelo cinema, como roteirista, diretor e produtor; pelo teatro, também como autor e diretor e pela pintura. O trânsito por elas dá ao escritor uma habilidade única na literatura brasileira: a de fundir cinema, teatro e pintura no plano narrativo de seus romances e novelas, cujas cenas são construídas em linguagem verbal de tal maneira que se tornam imagens pictóricas que se põem em movimento, mas movidas pela dramaticidade do teatro. Ao dirigir um filme, em 1949, que não foi finalizado, *A Mulher de longe*, o escritor afirma:

> Mais uma vez, trabalhando hoje, senti que *travellings*, panoramas e *long-shots* nada mais são senão capítulos, frases, balbucios do mesmo romance que não se conclui nunca e que, através das imagens, procura apenas transmitir sua fantástica existência.[137]

Assim como Machado de Assis, Lúcio Cardoso é um bom exemplo de autodidatismo. Sem concluir os estudos preparatórios, escreve para jornais, traduz grandes obras literárias, inclusive profissionalmente. Ele mesmo afirma em seu *Diário*: "como aprendi aos lapsos e com todo mundo, é necessário que agora reproduza o que sei, sozinho e de um modo absoluto"[138].

De criança mimada e rebelde, chega à adolescência num cenário de dificuldades financeiras da família que muda, em 1923, para o Rio de Janeiro. Para Maria Helena,

> Nossa mudança tinha sido uma das muitas loucuras de papai: apertado pelos bancos. Começou a escrever à mamãe uma série de cartas queixando-se da situação, das dificuldades que encontrava, ele que vivia exclusivamente do trabalho no campo; a lavoura ia péssima, a sêca (sic) tinha matado quase tudo; o governo não dava assistência ao lavrador e a situação do homem que vivia no campo era bastante difícil. [...] A verdade, dizia, é que não tinha com que pagar aos bancos o que devia e não sabia onde tirar. Seus títulos estavam na iminência

[136] CARDOSO, Lúcio. *Diários*. Editados por Ésio Macedo Ribeiro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012. p. 194.
[137] Idem, 2012, p. 201.
[138] Idem, 2012, p. 180.

de serem protestados e não desejava que sofrêssemos por isso.[139]

A vida na capital não vai ser, por longo tempo, das melhores. O período de adaptação contrasta uma família que vivia em casa alugada, em bairro afastado e praticamente sem mobiliário, com aquela que vivia em casa ampla, bem mobiliada e em bairro de luxo. A ideia da mudança que encheu de entusiasmo a todos resulta, na prática, numa grande desilusão, não só pelos problemas econômicos, mas também pelo deslocamento social e cultural, pois afastados da família, dos círculos de amizade e dos acontecimentos culturais. A descrição feita por Lelena revela a situação em que vivem Dona Nhanhá e os seis filhos:

> O primeiro choque, a rua em que fomos morar: Conselheiro Costa Pereira, em Aldeia Campista. Nunca poderia supor que o Rio pudesse ter uma rua igual àquela: sem calçamento, mato crescido. Para mim, que supunha tudo limpo e belo, bem tratado, como as grandes cidades que via no cinema, foi uma triste surpresa. [...] As decepções foram aumentando à medida que íamos vivendo a nova vida. Os parentes de papai sobre os quais tecíamos verdadeiras fábulas, ajudados pelo que ele nos contava, não contribuíram menos para o nosso desencanto. [...] A situação da casa era a pior possível: não tínhamos nenhum conforto. [...] E a saudade, a falta que sentíamos dos amigos, de tudo que tínhamos deixado. Os dias vazios, enormes, sem nada para fazer, ninguém para conversar, as noites piores ainda, pois não havia dinheiro nem para o cinema.[140]

Em pouco mais de um ano após a mudança, Lúcio, ainda garoto, retorna só para Belo Horizonte como interno no Colégio Arnaldo, mas no final do ano, por insubordinação, é convidado a se retirar. Ésio Macedo Ribeiro anota que "Lúcio era um menino rebelde e avesso aos estudos. Instigado por uma imaginação fértil e já em busca de um estilo, o garoto só se saía bem nas disciplinas em que era preciso discorrer sobre algum assunto"[141]. De volta ao Rio, retoma os estudos no Curso Superior de Preparatórios, porém não os leva adiante.

A partir de 1930, trabalhando com Augusto Frederico Schimidt, em uma companhia de seguros, começa a se envolver mais sintomaticamente com a literatura e também com o teatro, depois de travar conhecimento com Santa Rosa. Daí por diante, escreve romances, novelas, poemas, peças de teatro e roteiro para cinema, além de trabalhar como jornalista no periódico *A Noite* e, mais tarde, redator do Instituto de Aposentadoria e Pensões dos Aposentados, além de secretário da revista *Quinta-feira*.

---

[139] CARDOSO, Maria Helena, 1968, p.256. Todas as citações referentes a Maria Helena Cardoso, irmã do autor estudado, serão feitas seguindo esse modelo para evitar confusão com as obras de Lúcio Cardoso, que são várias referenciadas nesse trabalho.
[140] Idem, p.258 – 259.
[141] RIBEIRO, 2012, p. 21.

Tem grandes perdas em 1938 e 1958, com as mortes de seu pai, Joaquim Lúcio Cardoso e sua mãe, Maria Wenceslina Cardoso, dona Nhanhá, respectivamente. No entanto, o maior golpe recebe-o em 1962, quando sofre um derrame cerebral, resultando em uma hemiplegia que o impossibilita de falar e escrever. A partir desse momento, encontra na pintura, além de sua forma de se comunicar com o mundo, a linguagem para dar vazão ao seu espírito criador. Até sua morte, em 1968, período em que faz da pintura sua forma de expressão, recebe os cuidados da irmã Maria Helena Cardoso, cujo relato em *Vida Vida* dá conta da angústia vivida pelo escritor e sua luta para se recuperar.

A criança irrequieta e rebelde que aos sete anos matava aulas para brincar na praça, resulta num adolescente atormentado e obsessivamente dedicado à leitura. Seu autodidatismo se ancora na leitura de Tolstói, Dostoiévski , Oscar Wilde, Eça de Queiroz, Julian Green e outros romancistas do cânone realista, sobretudo. Os relatos da irmã dão conta de uma juventude dedicada à produção incansável de suas narrativas: "Era um tempo difícil. Sem emprego, mal vestido, quase sempre barbado, descalço muitas vezes, Nonô passava a maior parte do tempo em casa, escrevendo. Tinha apenas a mocidade fascinante"[142]. Contrapunha à imagem de escritor dedicado, o espírito fantasioso, sonhador e aventureiro.

Foi, durante toda a vida, artista e da arte viveu até o fim, mesmo tendo trabalhado em uma companhia de seguros, da qual seu tio era sócio, e colaborado em alguns jornais. Mais tarde, se entrega num projeto de produção de cinema, acumulando as funções de roteirista, produtor e diretor. Arrecada fundos, levanta empréstimos e inicia as filmagens. Tudo isso resulta em grande fracasso, ocasionando seu endividamento.

Ler a obra de um autor, sobretudo ficcionista, para conhecer sua vida não é, por certo, papel da crítica. Por outro lado, sem querer praticar crítica biográfica, conhecer a vida do escritor para ler sua obra permite que o leitor lance seu olhar inquieto "nos intervalos e interstícios da vida e da obra do escritor"[143], para que possa articular obra e vida, relacionar produção ficcional e documental e, a partir daí, construir "pontes metafóricas entre fato e ficção"[144]. Assim, o exercício de leitura crítica transcende o texto ficcional para compreender não só o processo, mas também os liames sociais e culturais que motivaram a criação artística

[142] CARDOSO, Maria Helena, 1968, p.6.
[143]SOUZA, 2002, p 116.
[144] Idem, p. 111.

e se instalaram na obra de arte, pois, no dizer de Tristão de Athayde, "por mais que a nova crítica queira separar a obra do autor, na realidade formam um todo orgânico, mesmo quando ignoramos o autor"[145].

Nesta mesma linha, o primeiro que estudou com afinco a obra de Lúcio disse:

> Longe de nós a ideia de detectar sistematicamente, à maneira de Sainte-Beuve, os elementos biográficos para elucidar a ficção. Pensamos antes, com Jean Starobinski, que a "experiência vivida" constitui a matéria bruta da obra de arte, do mesmo modo que as fontes literárias. Se não conseguirmos construir uma imagem verossímil do autor, poderemos avaliar o eventual "descentramento" que a obra cria em relação ao "centro afetivo" dos dados primitivos da existência.[146]

Sobre isso, com muita lucidez, escreveu Lúcio em 1956

> Sim, as obras de arte podem subsistir independente da história de seus autores – por exemplo, a Odisseia sobrevive sem que saibamos ao certo quem foi seu criador. Mas como seria melhor se pudéssemos pensar que aqui ou ali sofreu Homero, que lutou e agonizou em tais e tais circunstâncias. Como que se tem um calor humano, um entendimento maior do fruto oriundo dessa triste coisa que é a vida humana.[147]

Sem incorrer no puro biografismo, os fatos da experiência de vida de Lúcio Cardoso podem lançar algumas luzes para a leitura de sua obra ficcional, o que justifica o ato de relacionar algumas questões da biografia do autor, sobretudo se se considerar o que conclui Mario Carelli:

> Um vínculo substancial une o homem e a obra. Lúcio construiu sua personalidade sem purificar o trágico; eliminado o melodramático, assim como em seus romances fez o sublime conviver com o grotesco. Não há qualquer distância crítica, mas um investimento arrebatado e apaixonado, em que o mal de viver entra na própria economia da criação literária.[148]

Que sua obra não é autobiográfica, com exceção de *Maleita* e dos *Diários*, não há sombra de dúvida, no entanto, o mundo antevisto pelo homem Joaquim Lúcio Cardoso coincide com aquele criado pelo ficcionista. Amigo de longa data, Octávio de Faria diz acerca desta relação entre autor e obra:

> Tudo, na sua natureza, naturalmente rica e vária, antinômica e por vezes dialética, tudo é elemento de criação, de coordenação do seu mundo de romancista. Nenhuma dissonância: o homem que sente o problema do destino eternamente

---

[145] ATHAYDE, in CARDOSO, Lúcio. *Crônica da casa assassinada*. Edição Crítica. Mario Carelli, Coordenador. 1ª reimpressão. Madri: 1997. P. 774.
[146] CARELLI,1988, p. 14.
[147] CARDOSO, 2012, p. 640.
[148] CARELLI, 1988, p. 71

> adverso, da luta entre o amor e o ódio, da vitória terrena do Mal sobre o Bem, é o mesmo homem que escreve e compõe, que transforma e refunde, que cria enfim o seu mundo de ficção.[149]

Faria não se refere à vida vivida pelo escritor, mas àquela sentida e pensada, ou seja, a realidade compreendida, fruto da observação e reflexão feitas por um olhar inquiridor e filosófico. Prova disso são seus *Diários*, que se prescindem do relato do cotidiano para se ocuparem da visão atenta e profunda que o autor tem de si, do humano e das relações com sua escritura. O pensamento de Lúcio acerca da vida, da morte ou mesmo da condição humana é marcadamente pessimista, como se pode comprovar tanto em sua ficção, quanto em suas confissões nos *Diários*, como no fragmento "A tristeza, a miséria da carne humana é tão visível, que chega a me causar uma espécie de mal-estar"[150].

Em *Dostoiévski: do duplo à unidade*, René Girard afirma que "os críticos contemporâneos não têm problemas em afirmar que um escritor cria a si próprio ao criar sua obra"[151]. Ao ler a obra de Lúcio Cardoso, percebe-se que, além de criar a si como escritor, ou seja, tecer ao longo de sua obra, mormente em seus diários, a imagem de um autor maldito e à margem da intelectualidade brasileira, também constrói em suas narrativas, através de seus personagens, narradores e, até mesmo da linguagem, o indivíduo Joaquim Lúcio Cardoso, que se insere, ele mesmo, no seleto grupo da chamada *inteligentzia* brasileira. Grafado assim, o termo não encontra correspondência ortográfica em línguas neolatinas. Portanto, pode ser um lapso do próprio autor, como uma ironia, que nesse caso, faz sentido, uma vez que Lúcio não concorda com muitas ideias recorrentes à época. No fragmento de onde se extraiu a palavra, ele diz o seguinte:

> O poeta [*Augusto Frederico Scmidt*] nos fala com um grave ar de censura, como se todos devêssemos de repente – nós, os escritores, humildes representantes dessa ventilada classe que se chama *inteligentzia* – como se todos devêssemos de repente, repito, escrever artigos e proferir ferozes diatribes contra este pobre país que, afinal de contas, morre um pouco de ter tido tantos salvadores.[152]

Esse não querer erguer sua palavra contra as questões sociais, decorre, de um lado, do amadurecimento intelectual de Lúcio e do outro, do amadurecimento estético do escritor, visto que em seus *Diários* as reflexões filosóficas e artísticas se tornam mais frequentes,

---

[149] IN: CARDOSO, 1991, p.660.
[150] CARDOSO, 2012, p.185.
[151] GIRARD, 2001, p. 51.
[152] CARDOSO, 2012, p. 186.

resultando também numa tomada de rumo diferente em sua ficção. Por exemplo, os dois primeiros romances, *Maleita* e *Salgueiro*, se filiam aos modelos vigentes dos romances regionalista e proletário, respectivamente. No segundo, ergue-se um punhal – expressão cara ao próprio Lúcio – contra a miséria e o abandono de uma parcela da sociedade, em um nítido tom de denúncia social. No entanto, em suas obras seguintes, o mineiro redireciona esse propósito, trilhando um caminho em que a busca da retratação filosófica dos destinos do homem em sua condição mais trágica ganha maior visibilidade, mas sem perder os liames que o prendem a sua condição sociologicamente constitutiva, como em *Luz no subsolo* e *Crônica da casa assassinada*, cujos personagens vivem o extremo da transgressão, da culpabilidade e danação, se considerada a sociedade em que vivem com seu código de valores, suas normas e suas interdições.

Não é tarefa fácil identificar na obra cardosiana as tênues linhas que, porventura, separam uma e outra: vida e literatura. Numa comparação, até certo ponto simplista, mas eficiente, recorre-se a um registro do próprio autor em seu diário ao comentar o capítulo 4 do Livro do Deuteronômio: "Às vezes Moisés leva tão longe a importância de seu papel que parece esquecer-se de quem na realidade é [...]. Será isso genialidade?" [153]. Então, por levar tão a sério seu papel de escritor, Lúcio busca em sua obra lembrar-se de quem realmente é: daí as pegadas do autor em sua ficção, que podem ser vistas ao cotejar seus *Diários* e sua ficção.

Por exemplo, as ideias de Lúcio, nutridas por um pessimismo evidente e um desacerto entre o homem e o mundo – o romancista e o homem, nesse caso, não se distanciam – provocam uma certa solidão e conflitos íntimos que, sem dúvida, vão refletir em sua obra. De forte formação religiosa, cresceu em meio a práticas católicas conservadoras e, além disso, fez parte do grupo de escritores católicos, juntamente com Augusto Frederico Schmidt, Francisco Karam, Durval de Morais, Jorge de Lima, Murilo Mendes, Octávio de Faria e Cornélio Penna, frequentadores do Centro Dom Vital, empenhado na formação de lideranças católicas, na implementação de programas doutrinários e na formação de uma inteligência brasileira católica. A relação de Lúcio com Schmidt, Faria e Penna é mais intensa, uma vez que, além da amizade e do compartilhamento de ideias, são leitores críticos uns dos outros, o que vai exercer forte influência não só em sua obra, mas também em sua

[153] Idem, p.66.

vida, marcando profundamente o pensamento e a índole do homem e do escritor.

Como se sabe, Lúcio Cardoso levava, na fase adulta, uma vida desregrada, consumindo bebidas alcóolicas, associadas a anfetaminas, além de noites em claro na vida boêmia. Maria Helena registra um dos momentos de sua preocupação com a saúde do irmão, já em evidente decadência:

> Quando acabou o período de repouso e voltou a sair, embora sabendo que as minhas recomendações seriam sempre tomadas como tentativas de dominá-lo, eu não deixava de dizer:
>
> _ Cuidado, não vá beber, não tome bolinha. Roger disse que você pode ter um derrame e ficar paralítico.
>
> [...]
>
> E saía, voltava aos bares, fazia a mesma vida de antes, como se nada de anormal tivesse acontecido. Ficava preocupada e quando tardava e eu percebia seu apartamento fechado, noite avançada, telefonava a seus amigos nos bares onde poderiam estar juntos, pedindo-lhes que o impedissem de beber, que o trouxessem de volta para casa, sua saúde exigia cuidados, não era possível ele continuar bebendo como vinha fazendo, se cansando com noitadas. Mas invariavelmente me respondiam:
>
> _ Helena, é impossível impedir que Lúcio não faça alguma coisa quando quer. Você sabe como ele é teimoso.[154]

À luz da moral católica a que foi submetido, o tipo de vida que levava, associada ao seu sabido e confessado homossexualismo, provocavam intensos sentimentos de culpa, pecado e punição. Em março de 1951 registra: "Este diário é uma súmula de remorso e de consciência culpada"[155]. Embora fale muito pouco de sua homossexualidade, um pouco antes já havia confessado seu conflito: "Como juntar os dois eus diferentes que me formam?"[156] ou, em raros e breves momentos de apaziguamento do espírito e aceitação de sua condição diz: "Estranho dom: Deus deu-me todos os sexos"[157]. Todas essas questões, aliadas à rebeldia, à inquietude e à obsessão criativa fazem com que o autor de *Crônica da casa assassinada* tenha uma alma atribulada, cheia de angústia e remorso que o leva a pensar e agir em desconformidade com o mundo circundante. Tanto é verdade que ele afirma: "O apito dos trens, as belas paisagens, os muros frios e altos, as casas de cimento avaro, tudo retine em mim e me faz sofrer, porque exatamente tocam o meu íntimo a corda que está

[154] CARDOSO, Maria Helena. 1973, p. 68-69.
[155] CARDOSO, 2012, p.359.
[156] Idem, p. 219.
[157] Idem, p. 506.

sempre em desacordo com o mundo."[158] gerando uma sensação de solidão permanente que o leva a confidenciar: "Não sou senão uma grande solidão sem rumo certo"[159]. Consciência do desacordo com o mundo, nesse caso, o mundo metaforicamente construído pela família Meneses, da antiga e pacata cidadezinha mineira de Vila Velha, bastiões da tradição e do conservadorismo reinantes no início do século XX, tem o personagem Timóteo que alimenta o espírito transgressor, pois enquanto seus irmãos, Demétrio e Valdo lutam para preservar a família, guardiã da tradição com seus valores morais, o caçula quer destruí-la. Para tanto, une-se a Nina, esposa de Valdo, mulher que desaloja os mais recônditos sentimentos e aguça as mais violentas paixões que habitam, recalcados, nos moradores da velha casa. O grande dilema de Timóteo reside na culpabilidade – imposta tanto pela família, quanto pela sociedade – com relação a sua homossexualidade. Chama a atenção do leitor a presença fantasmagórica de Maria Sinhá, uma ancestral da família, cujo retrato, exposto na sala de visitas era idolatrado por Timóteo e foi retirado e encerrado no porão da casa por ordem do irmão mais velho, Demétrio. Sabe-se, através de Betty e Timóteo, que ela se vestia como homem e se comportava, também, como tal.

Num estudo fenomenológico, Bachelard diz que "as paredes do porão são paredes enterradas, paredes com um lado só, paredes que têm toda terra atrás de si"[160]. Por isso o retrato da transgressão, Maria Sinhá, deve permanecer no porão, metáfora, no pensamento bachelardiano, do inconsciente. No entanto, como não poderia deixar de ser, suas marcas permanecem vivas e visíveis, pois o espaço na parede da sala de visitas da casa dos Meneses fica marcado e demarcado, para, caprichosamente arquitetado pelo gênio criador de Lúcio, ser visto sempre que se passar pela sala, metáfora do consciente.

Esse ato, encerrar a fotografia no porão, significa a castração dos desejos, contra a qual Timóteo se rebela numa atitude dúbia ao ser fechado, pela imposição de Demétrio, para sempre em seu quarto e se vestindo com as roupas da mãe, já morta. A atitude é dúbia porque tanto pode ser vista como transgressão, uma vez que ele nega a continuidade dos Meneses se travestindo de mulher – rompe-se, assim, com a possibilidade de reprodução, como pode revelar o sentimento de culpa, pois o isolamento delineia um tipo muito severo de punição.

---

[158] Idem, p. 314.
[159] Idem, p. 264.
[160] BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Tradução Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes 2000. P. 38.

Há de se lembrar que uma das formas de os pais castigarem os filhos era fechando-os em quarto escuro. Fato revelador é contado pelo primeiro biógrafo de Lúcio:

> Em certa medida, a imagem da mãe fica para ele associada à autoridade e mesmo à punição. E que punição! Quando ela fica sabendo que seu filho de sete anos falta à escola e passa os dias no jardim público, não apenas lhe bate, mas ainda o obriga a ficar nu, para que não possa mais fugir. Lúcio, envergonhado de sua nudez, refugia-se em um armário...[161]

Sem se enveredar pela crítica psicanalítica, é possível perceber que vida e literatura se imbricam tanto pela perpetuação do mesmo, quanto pela manifestação de seu contrário, cujo tom paródico desvela a atitude transgressora e rebelde do próprio Lúcio. O armário, onde a criança se esconde e que lhe serve de esconderijo – por uma escolha forçada – se perpetua na reclusão – também escolhida por pressão – do personagem. Soma-se a isso a nudez do menino – castigo da mãe severa e castradora – que se manifesta em Timóteo pelo uso caricatural das roupas da mãe, inclusive vestindo várias delas ao mesmo tempo. Assim como disse Girard sobre a obra de Dostoiévisk, pode se dizer que, também em Lúcio Cardoso, "é impossível avançar em direção às obras-primas sem evocar, ao mesmo tempo e por uma série de *flashbaks* – aliás, bastante caprichosos – a adolescência e a infância do autor"[162].

O motor de várias ideias do escritor é alimentado pela tensão que se produz no binômio culpa e transgressão. O ato de transitar por esse eixo desencadeia em Lúcio surtos de melancolia e desejo de morte. Ele chega a registrar em seu diário a certeza de que é um caso sem solução:

> *I am what i -*, consciente que muita coisa em mim é insolúvel, destinada a não ter solução, possivelmente, e formando essa parte de sombra, de areia movediça e de sentimentos caóticos que sedimentam todo o meu ser e floresce num grande lírio negro – tangível dentro da pouca luz que consegui acumular pela minha diminuta vontade.[163]

Sem se deter na poeticidade do fragmento e no diálogo com Shakespeare, percebe-se a melancolia de um viver inseguro e com sentimentos confusos, cuja concepção se transporta para a economia de sua obra[164]. Numa luta de forças antagônicas, a vida e o desejo

---

[161] CARELLI, 1988, p. 22.
[162] GIRARD, 2011, p. 53.
[163] CARDOSO, 2012, p. 365
[164] A expressão é largamente utilizada por Mario Carelli em *Corcel de Fogo*: Vida e obra de Lúcio Cardoso (1912-1967), com o sentido de tessitura literária.

de morrer escapam de seu íntimo numa explosão de criatividade alucinada. Viver e morrer, dilemas do autor, advindos de seus conflitos mais íntimos, alimentam sua obra e se manifestam em seus personagens que transitam transidos de melancolia pelo tenso e curto espaço que há entre a vida e a morte, desses, os melhores exemplos são aqueles de *Luz no subsolo* e da novela *O desconhecido*. Também há de perceber que a sombra e o lírio negro de que fala o autor dos *Diários* constituem a atmosfera de suas narrativas quase todas, até mesmo a escolha vocabular faz ressoar o sentimento descrito por Lúcio – por exemplo a repetição obcecada de palavras como obscuridade, penumbra, sombra e noite em três de seus romances: *Maleita*, *Luz no subsolo* e *O viajante*.

Também, de outra forma, se percebem com certa clareza elementos biográficos em algumas de suas narrativas, por vezes metaforizados, como Jaques, Sílvio e Clara, de *Dias Perdidos*; por outras, parodiados, como, a título de exemplo, o personagem Timóteo da *Crônica da casa assassinada*. O mal-estar a que se refere em seus *Diários* é o mesmo provocado, por exemplo, pela doença de Nina, as crises cardíacas de Jaques, os tuberculosos de *Salgueiro* ou seus personagens paralíticos. Para Faria, um dos primeiros críticos de sua obra, é "inútil, portanto, tentar compreender o romancista Lúcio Cardoso fora do clima trágico que é o clima de sua família espiritual. Porque é do fundo do ser que o sentimento trágico emerge nele"[165].

Na tragédia que emerge dele e do humano e que povoa toda sua obra ficcional, ele via o estado natural do homem, por isso, a expôs intensamente em suas narrativas, pelo menos, de três formas: na criação de episódios e cenas marcadamente trágicos, como o assassinato do filho Zeca por Donana de Lara, ou de Sinhá por mestre Juca, da mesma forma, em suas novelas, a professora Hilda, personagem da novela homônima, mata a filha adotiva Sofia, atirando-a na represa, e Paulo é violentamente executado por José Roberto, personagens principais de *O desconhecido*; na condição trágica de seus personagens, destinados por forças interiores ao fracasso, à solidão e às mazelas da carne, por exemplo, os personagens Camila, Pedro, Maria, Bernardo e Cira, de *Luz no subsolo* e, na doença, metáfora da condição humana e do declínio social e moral em Nina de *Crônica da casa assassinada*, Jaques de *Dias pedidos* e Marta de *Salgueiro*. Por isso, talvez, haja coincidência tão intensa entre suas confissões e a índole de seus personagens que aponta para a angústia,

[165] FARIA, Octávio. IN: CARDOSO, 1997, p.660.

a melancolia e a degradação. Por força de exemplo, veja-se o que ele confessou em maio de 1951:

> Não, não compreendo a minha tristeza. Há certos dias em que ela é tão forte, tão densa; que parece subtrair outras parcelas do meu ser, enquanto me transformo numa nebulosa estranha, vagando entre as coisas como um condenado. Não há dúvida, nunca houve ninguém tão triste quanto eu.[166]

Essa sensação é a tônica de quase todos os personagens, mas essencialmente Pedro e Bernardo, de *Luz no subsolo*, seu terceiro romance, publicado em 1936. Beirar os abismos existenciais parece ter sido não só a condição de vida de Lúcio, mas também o *leitmotiv* de suas histórias contadas em romances, novelas e peças de teatro, ultrapassando os limites do pessoal, para constituir–se, esse transitar por um tênue fio da vida para o trágico e vice-versa, elemento essencial de suas tramas. Tudo isso, entrelaçado a forças poderosas que se digladiam em quase todos os seres reinventados pelo romancista, parece querer provar que "há uma falência na história do homem"[167].

Duas de suas narrativas carregam fortes componentes autobiográficos, tais como *Maleita* e *Dias Perdidos*. No primeiro, obra publicada em 1934, Lúcio Cardoso retrata em forma de memória um fato real da história brasileira: a fundação da cidade de Pirapora em fins do século XIX nas margens do rio São Francisco, noroeste de Minas Gerais, por Joaquim Lúcio Cardoso, seu pai, de quem herdara o nome e o espírito aventureiro. Nesse caso, a ficcionalização do biográfico permite repensar a história da nação pelos antagonismos, pelas dicotomias e pelas tensões da própria nação, uma vez que a biografia feita narrativa literária metaforiza o fato histórico. No segundo, publicado em 1943, o autor, através de um narrador de terceira pessoa, conta a história de Jaques, cujo nome é uma adaptação do francês *Jacques*, que por sua vez é uma variante do hebraico *Jacó*, que, etimologicamente, significa "aquele que vem no calcanhar". Levando em conta as características do personagem – homem aventureiro e viajador, não há nome mais bem escolhido para nomear um personagem que não suporta viver casado com Clara, não por falta de amor, mas por sentir que a vida de casado era uma prisão. Por isso, logo depois do nascimento de Sílvio, os abandona para viver sua liberdade, não se dando conta dos conflitos vividos pelo filho ao longo de seu crescimento. A relação de pai e filho se torna mais tensa após o retorno de Jaques, no final da vida, acometido de uma cardiopatia grave. Embora não seja autobiográfica, a narrativa

[166] CARDOSO, 2012, p.262.
[167] CARDOSO, 2012, p. 420.

espelha a vida de Joaquim Lúcio Cardoso – pai – e sua relação conturbada com o filho Lúcio Cardoso.

A história do pai do escritor é narrada pela irmã de Lúcio, Maria Helena Cardoso, em livro de memórias publicado em 1967, construindo, assim como o irmão em *Maleita*, a imagem do pai:

> Papai era mesmo temido e sua fama de valentão consolidou-se ainda mais entre os cabras da fazenda. Ninguém brincava com o patrão. [...] Papai começara a vida de fazendeiro quase sem recursos, lutando com as maiores dificuldades. Apesar do seu amor à terra e de seu gosto por aquela vida, só se dedicou a ela pela absoluta falta de meios em que se encontrava na ocasião. [...] Depois de ter sido rico três ou quatro vezes, maus negócios, falta de organização, diria, inclinação para a pobreza, tinham-no deixado à mingua de recursos para manter e educar a família. Sem dinheiro, sem crédito, via agravadas essas circunstâncias pelo fato de não existir em Curvelo possibilidade de trabalho para um homem de sua têmpera, empreendedor, audacioso e incapaz de se conformar com um trabalho pequenino. Não tolerava ser empregado de ninguém. Trabalhava sempre como dono e patrão, não compreendendo outra maneira de viver. Necessitava ser livre, hoje aqui, amanhã acolá, ao sabor de sua fantasia.[168]

A partir desse fragmento, é possível estabelecer comparações, em vários aspectos, entre a imagem de Joaquim Lúcio Cardoso, construída pela memória da filha, a do narrador personagem de *Maleita***,** construída por ele mesmo e a de Jaques, construída pelo narrador de *Dias Perdidos*. No primeiro romance, o tom épico da narrativa cede lugar ao tom confessional do herói fracassado que, em primeira pessoa, justifica sua derrota ao culpar a selvageria das gentes do lugar, manifestada na falta de religiosidade e na não aceitação da modernização, descarrega ainda seu fracasso na adversidade da natureza, assim como nas doenças que, em forma de endemias, assolam o lugarejo. No segundo, Jaques, personagem que, de acordo com o narrador,

> Nascera para o sertão e para sua vida agreste. Um estremecimento percorreu-lhe o corpo – e naquele minuto, debruçado sobre a rua vazia, sentiu renascer-lhe no sangue aquela mesma doida alegria que lhe davam o espaço aberto e a perspectiva da aventura.[169]

O mesmo espírito aventureiro, as mesmas atitudes epopeicas, que resultam em derrotas e fracassos, caracterizam o personagem co-protagonista de *Dias Perdidos***,** o personagem narrador de *Maleita* e o pai Joaquim Cardoso, descrito por Maria Helena

---

[168] CARDOSO, Maria Helena. *Por onde andou meu coração*. Rio de Janeiro: 2ª edição, Livraria José Olympio Editora, 1968. P. 13.
[169] CARDOSO, Lúcio. *Salgueiro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007. P. 9.

Cardoso. Também se assemelham os retornos tanto do pai quanto dos personagens. Jaques retorna, após muito longa ausência, já decadente, pobre e com doença grave, que o leva à morte. O fundador de Pirapora, após perder a esposa acometida de maleita, ver morrer quase todos os empregados e ficar doente, retorna pobre e derrotado à cidade de origem.

A propósito, a imagem do fracassado, conforme assevera Mário de Andrade, em um artigo de 1941, *A Elegia de abril*, alimenta a ficção brasileira a partir da década de 1930, com personagens de um protagonismo sintomático que fracassam no amor, nos valores morais, nos negócios ou nas lutas sociais. Conforme o modernista,

> em nossa literatura de ficção, romance ou conto, o que está aparecendo com abundância não é este fracasso derivado de duas forças em luta, mas a descrição do ser sem força nenhuma, do indivíduo desfibrado, incompetente para viver, e que não consegue opor elemento pessoal nenhum, nenhum traço de caráter, nenhum músculo como nenhum ideal, contra a vida ambiente.[170]

Mário, após enumerar uma série desses personagens, aponta algumas das causas desse gosto de nossos escritores do segundo quartel do século XX pelo tipo fracassado. A saber, o complexo de inferioridade que por longo período marcou a intelectualidade brasileira, apontado pelo crítico como a grande falha, as 'angústias dos tempos' e suas 'ferozes mudanças'. Há de se pensar que no Brasil dessa época viviam-se, sobretudo os intelectuais, mais conscienciosos, momentos de tensão política e econômica, marcada ainda pelo *crack* da bolsa de Nova York, a crise do café, a iminência da segunda guerra mundial e, mais especificamente, a ditadura Vargas.

José Paulo Paes, seguindo a esteira de Moysés Vellinho, em *Dionélio Machado, do conto ao romance*, de 1944, anuncia o ciclo do pobre diabo no romance brasileiro desde o fim do século XIX, que se estende século XX afora, e para isso analisa *O Coruja*, de Aluísio Azevedo, *Recordações do escrivão Isaías caminha*, de Lima Barreto, *Angústia*, de Graciliano Ramos e *Os Ratos*, de Dyonélio Machado. Assim, nos põe a par da trajetória do pobre diabo em nossas Letras. Essas duas figuras, o fracassado e o pobre diabo, encarnadas nos anti-heróis da literatura se aproximam, pois que compartilham a falta de interesse dramático, a ausência de surpresa ou gestos marcantes durante o enredo que, no entender de

[170] ANDRADE, Mário de. *Aspectos da Literatura brasileira*. São Paulo: Livraria Martins editora, 1978. p. 190.

José Paulo Paes, se constitui numa enfiada de "incidentes medíocres em si mesmos".[171] Sem grandes feitos ou realizações morais de efeito épico, os personagens são construídos para se erguerem como metáfora de uma sociedade também fracassada e composta por pobres diabos que, perdedores que são, não se atrevem a lutar. Dessa forma, a ficção romanesca angaria o título de romance do pobre diabo, fazendo jus à arte social, tão cara aos escritores da década de 1930.

Em *Dias Perdidos*, a questão é ainda mais sintomática, uma vez que nem mesmo há protagonismo na fabulação, pois tanto Jaques como Sílvio ou mesmo Clara dividem as cenas de frente da narrativa. A começar pelo título do romance, a expressão 'dias perdidos' remete à imagem do fracasso levantada por Mário de Andrade e faz jus às vidas dos três personagens: Jaques foge da responsabilidade de marido e pai e encerra seus dias dependendo do perdão e da caridade da esposa que foi abandonada por ele; Sílvio, errante por toda a adolescência e juventude, fracassa na relação amorosa com Diana – seu grande amor – e, no fim das contas, foge sem objetivo para o Rio de Janeiro, e Clara, abandonada por Jaques, é a única que tem consciência da inutilidade de sua vida, mas sem forças para mudanças. Ao levantar os motivos dos fracassos, depara-se com a crise de valores como amor, casamento, amizade que ancorada nas doenças – Jaques morre de doença cardíaca, Clara, de câncer, Diana é acometida de tuberculose e Sílvio tem vários acometimentos menos sérios – compõem a grande doença da sociedade das pequenas cidades brasileiras, especialmente as mineiras, alvo da lança afiada do escritor de Curvelo: o atraso econômico, cultural e intelectual expresso no caráter e nas atitudes de Sílvio, reforçado pelo nome do personagem que remete, inevitavelmente, à silvícola e selvagem.

A ideia do fracassado na obra de Lúcio, sobretudo em *Maleita* e *Dias Perdidos*, ainda se estabelece na relação tensa e conflituosa entre campo e cidade na primeira fabulação, uma vez que o personagem narrador sai de Curvelo para fundar, no sertão mineiro, a cidade de Pirapora, e na segunda, interior versus capital, em que esta é alegorizado em Diana e aquele em Sílvio. Em ambos, as consequências são desastrosas, culminado em doenças incuráveis e, por vezes, devastadoras.

Vê-se nesta breve análise de duas narrativas cardosianas, que o fato ficcional se

[171] PAES, José Paulo. *O pobre diabo no romance brasileiro*. Novos estudos CEBRAP, nº 20, março de 1980 pp.38-53. P. 39.

presta à compreensão do fato histórico, uma vez que, ao percorrer a história da formação da sociedade brasileira, estas questões vêm à tona e permitem compreender as raízes do marasmo, da resignação e da tolerância que limitaram por longas décadas o crescimento intelectual, político e econômico de tão desaventurada nação que alimentam, entre pobres e diabos, a vocação para o fracasso.

Outra relação entre o real e a ficção é a influência da mudança de Minas Gerais para o Rio de Janeiro na obra de Lúcio, sobretudo em dois de seus romances: *Dias Pedidos* e *Crônica da casa assassinada.* Em ambos os enredos, a ponte é estabelecida por mulheres, naquele, Diana e neste, Nina. Um aspecto chama a atenção: a relação entre as personagens e seus amantes. Diana e Sílvio, morador de Vila Velha, cidade provinciana do interior de Minas Gerais, mantêm relação amorosa que resulta em casamento, ela com características classicizantes, fina, educada, altiva e em busca de uma vida de liberdade, e ele, de gestos grosseiros, provincianos e de atitudes quase selvagens. Depois de certo tempo a relação se revela tensa e desajustada em decorrência da incompatibilidade, resultando na separação. Nina, por sua vez, se casa com Valdo, fazendeiro fracassado, também de Vila Velha. Ela, elegante, bonita e imponente, causa um desequilíbrio na casa, levando, aparentemente, à desestruturação da família. Ambas, com espírito de liberdade e de modernidade em seus comportamentos, se inserem num ambiente conservador e tradicional, cujos personagens insistem em manter um código de valores que aprisiona o sujeito. A relação, mesmo legitimada socialmente, uma vez que eles se casam, se constitui de forma promíscua. Mais sintomático ainda é em *O Viajante*, cujo personagem, Rafael, vindo da metrópole e representando o modelo capitalista, pois é caixeiro viajante, corrompe os valores morais e éticos de Vila Velha: seduz Donana de Lara, viúva importante do lugar e mãe de um filho paraplégico, Zeca. Por insinuação de Rafael, ela deve ficar livre do doente para que o amor dos dois seja também livre, por isso ela mata o filho Zeca, atirando-o com sua cadeira de rodas em um despenhadeiro; também seduz Sinhá, jovem ingênua do interior, e a estupra; além disso, ainda, de certa forma, seduz o padre que dá a ele a concessão de uma barraca na festa da igreja, por pagar mais que um sertanejo local. Assim, parece que o romancista ergue, alegoricamente, um discurso que denuncia a relação metrópole e província como um ato de promiscuidade social e cultural, do qual se desencadeia a destruição do local.

Há de se considerar que boa parte da obra cardosiana foi produzida em um contexto de modernização do país, de conflitos políticos e da Ditadura Vargas, chamado de “o tempo

da inquietação". O próprio autor afirmou: "Acho que a maioria dos grandes artistas com que conta a humanidade, é produto de épocas profundamente perturbadas, que o caos dos tempos tem fornecido o ímpeto para o aparecimento desses a que Baudelaire chamava os *phares*"[172], numa visão clara, mas sem ser panfletário, de que o artista, principalmente o ficcionista, "é um ser voltado para o mundo, para as paixões do mundo, para a história dos sentimentos e do destino dos seres"[173].

As duas primeiras obras de Lúcio, produzidas no furor do romance proletário, carregam traços dessa filiação, porém sem o caráter panfletário predominante em obras como *Cacau* de Jorge Amado, *Os Corumbas* de Amando Fontes e *Parque Industrial* de Patrícia Galvão, uma vez que sua consciência literária parte de outros princípios e tem outras motivações. Ele mesmo afirmou categoricamente: "A sufocante questão do dinheiro. Não tenho a mínima intenção de fazer literatura a respeito, mesmo porque sou visceralmente contra a diabólica noção burguesa, de que a obra de arte deve nascer da miséria"[174]. Talvez por esta razão seus romances e novelas, posteriores a *Maleita* e *Dias Perdidos*, se distanciam da ideologia social para se figurarem na esteira do romance de introspecção psicológica, mas há de se levar em conta que em todas as classificações, a obra de Lúcio escapa aqui e ali dos rótulos para se fazer única na literatura brasileira, sobretudo por sua consciência do fazer artístico. Quis, o ficcionista, justificar a razão de sua escrita:

> Escrevo – e meu coração pulsa. Por que escrevo? Infindável é o número de vezes que já fiz a mesma pergunta e sempre encontrei a mesma resposta. Escrevo apenas porque em mim alguma coisa não quer morrer e grita pela sobrevivência. Escrevo para que me escutem – quem? um ouvido anônimo e amigo perdido na distância do tempo e das idades... – para que me escutem se morrer agora. E depois é inútil procurar razões, sou feito com esses braços, estas mãos, estes olhos – e assim sendo, todo cheio de vozes que só sabem se exprimir através das vias brancas do papel, só consigo vislumbrar a minha realidade através da informe projeção deste mundo confuso que me habita.[175]

Escreve porque concebe a literatura condição de vida e missão. Tem-na para desnudar o homem de suas máscaras e compreendê-lo a partir da prisão onde está encarcerado[176] e tem-na para livrar-se de seus fantasmas de culpabilidade e fugir de seus abismos existenciais. Escreve porque tem "Sonhos alucinantes: perseguem-me, incessantes,

---

[172] CARDOSO, 2012, p.320.
[173] Idem, p.323.
[174] Idem, p. 291.
[175] Idem, p.244.
[176] Idem, p.70.

as velhas visões de crime. Acordo suando, no imenso silêncio que me cerca"[177].

A leitura dos *Diários* é aliada indispensável na compreensão dos temas cardosianos, mas também para perceber que a vida e a literatura desse autor são, a um só tempo, a mesma e outra coisa. O que aqui se põe como paradoxo, não é senão a unidade e universalidade da obra de Lúcio, uma vez que a escritura cardosiana aproxima experiência de vida, o universo das ideias e a inventividade, ou mais claramente, vida, filosofia e literatura são experiências diversas que se tornam arte pela maestria de quem aprendeu só, com suas leituras e traduções, a força das palavras. Lúcio, que "não é [foi] capaz de cindir vida e obra, de enclausurá-las em compartimentos estanques, inábil para dessolidarizar os conflitos pessoais do fluxo narrativo"[178], com seu extremismo em alguns assuntos, sua religiosidade tensa e conflituosa e sua maneira muito própria, mas profunda, de ver o mundo a sua volta, era, como revela em seus *Diários*, um pensador. No entanto, ao estudar sua obra "não é o pensamento descarnado que nos interessa, mas o pensamento encarnado em seus romances" [179]. Do homem, quer-se o *pathos*, sangue gotejado de suas paixões, do filósofo, o pensamento que norteia sua ficção e de suas narrativas, a essência de suas criaturas, premida da luta trágica contra a morte, pois que "a obra que revela a divisão, é uma obra que *ajunta*"[180].

[177] Idem, p.475.
[178] MOUTINHO, In: CARDOSO, 1997, p. 714.
[179] GIRARD, 2011, p.78.
[180] Idem, p.86.

2.2 - A vida reescrita: a ruptura biográfica de um escritor doente

Pensar Lúcio Cardoso doente, refletir sobre suas angústias, agora de outra ordem, só é possível se se começar por sua melhor amiga – Clarice Lispector. No ano em que se publica, postumamente, o romance inédito e inacabado de Lúcio, *O viajante*, organizado por Octávio de Faria, ela, Clarice, publica uma crônica no *Jornal do Brasil*, em que diz:

> Lúcio, estou com saudade de você, corcel de fogo que você era, sem limite para seu galope.
>
> Saudade eu tenho sempre. Mas saudade tristíssima, duas vezes.
>
> A primeira quando você repentinamente adoeceu, em plena vida, você que era a vida. Não morreu da doença. Continuou vivendo, porém era homem que não escrevia mais, ele que até então escrevera por uma compulsão eterna gloriosa. E depois da doença, não falava mais, ele que já me dissera das coisas mais inspiradas que ouvidos humanos poderiam ouvir. E ficara com o lado direito todo paralisado. Mais tarde usou a mão esquerda para pintar: o poder criativo dele não cessara.
>
> Mudo ou grunhindo, só os olhos se estrelavam, eles que sempre haviam faiscado de um brilho intenso, fascinante e um pouco diabólico.[181]

O que confessa a amiga de longa data, também o confessa a irmã, em livro de memórias, *Vida Vida*, escrito a partir do segundo dia da morte do irmão em 24 de setembro de 1968, onde registra toda a vida do escritor desde o derrame cerebral que sofre na noite de sete de dezembro de 1962, sozinho em casa, no Rio de Janeiro, até sua morte. O que diferencia as duas confissões, além do veículo de circulação, é a extensão do relato e a profundidade com que Maria Helena Cardoso trata sua relação com o doente, cuja luta para continuar a viver se justifica muito mais por querer manter vivo o artista que há no homem e se expressar, uma vez que perdeu quase por completo sua forma de comunicar com o mundo circundante.

Do AVC, restaram sequelas graves: a paralisia do lado direito, caracterizada como hemiplegia, e a perda da fala e da escrita. Logo após a cirurgia, feita pelo Doutor Niemeyer, veio a comprovação de que não voltaria a falar, visto que o derrame atingiu o centro da fala. A irmã, reconhecendo a gravidade da notícia, relata em seu livro:

---

[181] LISPECTOR, 1973, Apud CARDOSO, Maria Helena. *Vida Vida*. Rio de Janeiro: J. Olympio; Brasília: INL, 1973. P.ix.

> Estava presente quando o Dr. José mandou que repetisse com ele as vogais. Vendo sua impossibilidade, abandonei o quarto e fiquei espiando pela fresta da porta, meio entreaberta. Meu Deus, não conseguia articular nem uma vogal, apenas o A, o resto não saía, apesar dos esforços do médico. Parecia até não entender as ordens de Dr. José, mandando-o olhar para o lado esquerdo, direito, estender a língua. Fazia tudo trocado ou não fazia nada, como se não tivesse entendido o que o médico queria. [...] Alguns dias mais e verifiquei que também não podia escrever.[182]

Apesar dos conflitos existenciais que provocavam períodos de silêncio, Lúcio era expansivo, falante, alegre e a cabeça cheia de fantasias, capazes de alimentar projetos, criar cenários e inventar histórias. Histórias que o escritor punha, manuscritas, em folhas e folhas soltas de maneira abundante. A escrita de Lúcio fluía em jorros, resultando em seis romances, sete novelas, oito peças de teatro, uma infinidade de poemas, reunidos por Ésio Macedo Ribeiro em um livro com mais de mil páginas, três roteiros para longa metragem, um livro de contos infantis, vários opúsculos acerca de personalidades da história do Brasil, tradução de vários livros, além de colaborar com jornais, escrevendo contos policiais e crônicas. De repente, se vê impossibilitado de falar, ler e escrever. Quase prenúncio de poeta, escreve anos antes: "Há um momento onde o silêncio enorme desce/ e as ilhas cativas submergem – o oceano respira/ na lenta convulsão de um mundo em transe,/ face a face com o céu que a noite ordena"[183]. Para não sucumbir sob a égide do mais absoluto silêncio, Lúcio vai lutar contra a morte durante seis anos, com extremado esforço de si e daqueles que o rodeiam: os irmãos, principalmente Maria Helena, sua cuidadora incansável, e Fausto, seu médico, acompanhado de alguns outros como Dr. Roger e Dr. José, seus amigos e os profissionais de reabilitação, com forte presença de uma especialista em fonoatria.

A doença de Lúcio pode ser rotulada, sob o ponto de vista da biomedicina, como doença crônica, tendo em vista o que dispõe a Organização Mundial de Saúde – OMS,

> Doenças que têm uma ou mais das seguintes características: são permanentes, produzem incapacidade/deficiências residuais, são causadas por alterações patológicas irreversíveis, exigem uma formação especial do doente para a reabilitação, ou podem exigir longos períodos de supervisão, observação ou cuidados.[184]

---

[182] CARDOSO, 1973, p. 93.

[183] CARDOSO, Lúcio. Poesia Completa. Edição Crítica de Ésio Macedo Ribeiro. São Paulo: Edusp, 2011. P. 568.

[184] OMS, Apud: PIRES, PIRES, Juliana Maffaziolli. *O alinhamento dos programas de disease management com a filosofia Lean*: um estudo de casos em operadoras de plano de saúde. 2012. Dissertação de mestrado. Universidade Federal do Rio de janeiro. P.15.

Segundo o Ministério da Saúde, no Despacho conjunto n.º 861/99, doença crônica é

> a doença de longa duração, com aspectos multidimensionais, com evolução gradual dos sintomas e potencialmente incapacitante, que implica gravidade pelas limitações nas possibilidades de tratamento médico e aceitação pelo doente cuja situação clínica tem de ser considerada no contexto da vida familiar, escolar e laboral, que se manifeste particularmente afectado. (Ministérios da Saúde, do trabalho e da solidariedade).[185]

Esse tipo de acometimento patológico desencadeia uma série de consequências que, além do biológico, afeta os universos psicológicos, sociais e culturais, engendrando, a partir das representações da doença, uma imagem que se configura levando em consideração a individualidade do doente, sua profissão e a sociedade na qual está inserido, cujas manifestações culturais "definem a doença em função das exigências e das expectativas ligadas ao nosso ambiente, às nossas inserções e às nossas relações, familiares e profissionais"[186]. Ao rotular a doença, dar-lhe causa e origem, delinear suas consequências e tentar explicá-la sob vários pontos de vista, a sociedade cria significados e representações que transcendem o estado orgânico da doença, para definir um novo lugar para o doente na sociedade, obrigando-o a conformar uma nova identidade: a de doente, cuja linguagem se constitui na relação entre o indivíduo e a sociedade, definindo o próprio sentido da experiência do doente e orientando seus comportamentos. Por exemplo, se a doença provocar a interrupção da vida profissional e ou afetar drasticamente as relações com o outro, ela é vivida pelo doente como destrutiva, mas se se prestar como ponto de fuga de um papel social repressor da individualidade, ela pode ser vista como libertadora. Nesse caso, Laplantine, em pesquisas etnográficas, cataloga a doença como maléfica ou como benéfica, respectivamente. Na primeira, a doença tem significação negativa, pois incapacita, estigmatiza e afeta as relações do doente com a sociedade. Na segunda, uma vez que possibilita ao doente, além de escapar das opressões da vida, ressignificar a própria existência, ela tem significação positiva.

A doença em Lúcio Cardoso, se observadas as classificações feitas por Laplantine sob as perspectivas das representações da doença como modelos maléfico e benéfico, é interpretada paradoxalmente, uma vez que tanto é vista como destrutiva, porque incapacita o escritor de continuar sua atividade e impede o homem de cumprir seus deveres sociais,

---

[185] Ministérios da Saúde, do Trabalho e da Solidariedade. Disponível em http://www.dgaep.gov.pt/upload/Legis/1999_despacho_conjunto_861_10_09.pdf. Acessado em 30/03/2015

[186] ADAM e HERZLICH, 2001, p. 11.

inclusive financeiros, como também é interpretada a partir do modelo benéfico, pois que propicia o surgimento do pintor, além de revelar uma face desconhecida de Lúcio Cardoso marcada com a paciência e a resignação. Quem o atesta é a irmã cuidadora:

> [...] tem suportado com a mais infinita paciência todo sofrimento que lhe foi destinado nesses anos. [...]
>
> Nonô aceita tudo, a doença como a dor moral, tudo com a maior humildade, resignação quase de um santo, diria mesmo até com certa alegria muitas vezes. Quantos momentos na sua vida de dor, não ri, como se toda a felicidade da terra fosse sua naquele momento. Penso, vendo-o nessas horas, como pode ser tão alegre, nunca se queixa, pode ficar triste, desanimado, mas nunca revoltado.[187]

A doença, na visão da irmã, traz um apaziguamento de espírito ao homem doente. Compreende-se isso a partir do momento em que se considera a vida desregrada que ele levava antes do AVC, transgressão dos princípios morais e religiosos que formaram sua personalidade. Esse tipo de vida, associada a seu homossexualismo, desencadeiam um sentimento de culpa claramente confessado em seus diários, mas que, a partir do AVC, até pela incapacitação física, deixam de fazer parte das práticas de seu dia a dia. Sobre sua sexualidade, pouco expôs em seus *Diários*, mas sabe-se que se sentia, também por causa dela, um transgressor da rígida disciplina católica, o que o fazia carregar o fardo da culpabilidade. No entanto, em seus exercícios de reabilitação, dos quais a escrita fazia parte, confessou, enfim: "É assim:/primeiro, gosta de mulher./ Segundo, transformação gosta/ de homens / Terceiro: nem mulher, nem homens. / Um anjo decaído"[188]. Na mesma linha de raciocínio da pesquisadora Beatriz Damasceno, nota-se que a doença provoca uma contenção da energia libidinal em Lúcio, que atinge uma castidade de anjo, mas, *decaído*. A mesma energia vital que fez com que vivesse movido pelas paixões e que o fez transgredir normas impostas pela sociedade também alimenta sua relação apaixonada pela arte, cujo princípio motor é uma espécie de *libido scribendi*[189].

---

[187] CARDOSO, 1973, p.240.

[188] In: DASMASCENO, DAMASCENO, Beatriz. *Lúcio Cardoso em corpo e escrita*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2012. P. 47. As citações feitas de fragmentos de escrita de Lúcio após a doença, extraídas tanto de *Vida Vida*, de Maria Helena Cardoso, quanto de *Lúcio Cardoso em corpo e escrita*, de Beatriz Damasceno, respeitam a grafia original dos papéis consultados pelas autoras. A primeira, os reproduziu enquanto foi arconte do arquivo Lúcio Cardoso; a segunda, a partir de pesquisa na Fundação Casa de Rui Barbosa, onde está, atualmente, o arquivo do escritor.

[189] Essa expressão, em latim, foi utilizada por Maria Esther Maciel Borges na análise da obra do poeta mineiro Altino Caixeta de Castro.

Essa *libido scribendi* faz com que o autor de *Luz no subsolo* tenha uma volúpia pela escrita, não uma escrita qualquer, mas aquela que o coloca, ele e a humanidade toda com suas paixões, e sua filosofia, e seus conflitos, e sua culpabilidade em estado de manuscrito, em que os signos passionais se manifestam na fascinação pela forma da narrativa, manifestada, mormente em *Crônica da casa assassinada*, num permanente não estar pronto, em que a inquietude, a desconformidade, o desejo de renovação contínua e a ambiguidade revelam seu ser complexo e irrequieto que só se realiza pelo/no infinito mundo das palavras, porque o conduz à liberdade e ao ultrapassamento: liberdade de viver e ultrapassamento de si e de suas limitações. Exemplos claros são, além de seus personagens e seus temas preferidos, sobretudo, *Crônica da casa assassinada***,** com sua inovação formal, e *O viajante*, com seus vários planos de montagem, seus cortes e complementos, cujo início de elaboração se deu em 1951, não ficando pronto antes de seu derrame em 1962, sendo publicado postumamente, inacabado, apenas em 1973.

Esse exercício se dá na tensão gerada entre a incompreensibilidade, tanto de sua vida como de sua obra, e a fascinação que tem para escrever e para viver de maneira tão intensa, que, consequentemente, provocam mais a inquietude que a serenidade ou conformação, a notar pelos temas explorados pelo romancista. O desejo de escriturar revela um estado de ser que não se acomoda ou não se satisfaz com a conformidade de um modelo. Ao contrário, desestabiliza a fixidez para registrar as próprias inquietudes pelas vias sinuosas da inventividade, do inusitado e do experimento, permitidos mais facilmente na criação artística. Isso ocorre durante o período anterior à doença com a escrita ficcional e dos diários, mas também no período após a doença nos exercícios de reaquisição da escrita, e mais evidentemente na pintura.

É bem verdade que o apaziguamento após o acometimento do derrame cerebral não é total e definitivo, pois Lúcio tem momentos de inquietação e insatisfação, sobretudo no que diz respeito a sua condição física e a sua impossibilidade de se comunicar principalmente porque não consegue dar prosseguimento a seus projetos literários. Em seus escritos fragmentados, é possível ver a alternância desse estado de espírito. Em um deles, registrou: "Pode ter 100 anos – eu tenho no espíto moço – ó vida, alegria, tudo"[190], mas noutros,

[190] In: DASMASCENO, 2012, p. 47.

escreveu: “Eu, doete – hoje só. Sosinho.” [191] “Sobre a vida – nada. E a vida, porque não há minha vida”[192].

Todo esse processo, a Antropologia Médica nomeou de ruptura biográfica, que não se trata apenas da reconquista da saúde perdida, mas no redesenho da vida, por vezes apagado pelo acometimento da doença. A ruptura não é passiva, tampouco pacífica, uma vez que gera inconformismo, inquietação, instabilidade afetiva e medo do futuro, que resultam em inaceitabilidade da nova situação, desencadeando o desejo de retornar ao lugar em que a vida se partiu, ou seja, o desejo da reabilitação vem da necessidade do próprio indivíduo em restaurar a identidade cindida, mas também impulsionado pela exigência da sociedade, uma vez que, no modelo capitalista, há “semelhança entre saúde e capacidade de trabalho, entre doença e invalidez”[193].

O que a OMS chama de reabilitação é, na verdade, a reconstrução de uma vida cindida, que requer a tomada de um novo caminho afetado pela perda parcial, na maioria das vezes, da identidade. Por exemplo, um pai de família, um professor, um escritor cedem lugar ao doente, ou pelo menos compartilha a imagem existente com uma outra imagem construída pelas representações sociais. Ocorre, assim, o entranhamento da nova condição, marcada pela solidão e pelo enfrentamento da doença, tanto para o doente quanto para a família e os amigos, levando em conta suas relações sociais, familiares e profissionais. Maria Helena Cardoso, ao refletir sobre a situação do irmão escritor, anota:

> Muitas vezes penso no Nonô, no seu trabalho, no seu esforço. De que adianta tudo que escreveu, se nada o preservou da doença e da morte! Hoje é um mundo que se desespera e se angustia, na ânsia de abrir a porta de comunicação com a sua cabeça que transborda de pensamentos ricos e vivos. Mas, ai, todo o tesouro que possui está perdido, como riquezas dentro de um navio naufragado, emurado inexoravelmente sem que consiga trazer à luz um simples fragmento. Terá que morrer com tudo fechado para sempre.[194]

Ao considerar essa situação de Lúcio, depara-se com uma experiência-limite em que a vida se transforma em iminência de morte. Além disso, sua condição de doente imbrica sujeito e escritor, pois, sabe-se, por ele mesmo em seus *Diários,* que escrever e viver são ações compartilhadas; são, ao mesmo tempo, formas de linguagens para se comunicar com

[191] Idem, p. 63.
[192] Idem, p. 75.
[193] ADAM e HERZLICH, 2001, p. 79.
[194] CARDOSO, 1973, p. 118.

o mundo. A ruptura biográfica se inicia para Lúcio logo após o AVC. A irmã Lelena revela consciência da questão, pois anota em *Vida vida*: "Começava um outro dia, uma outra vida, diferente. Tudo tinha acontecido, o que seria a partir de agora?"[195]. Ao longo dos seis anos em que ele luta pela sobrevivência e pela reabilitação, vai, ao mesmo tempo, respondendo à irmã que em seu livro de memória, além de interrogar, narra, relata, resgata e resguarda a memória do irmão e, assim, dá sentido à luta que ele trava. Por isso, revela a alegria que sente a cada pequena conquista, mas se entristece diante de cada tentativa sem resultado. Por exemplo, depois de muito esforço e tentativas, ele escreve o nome de uma sobrinha – Nadia – e Maria Helena diz: fiquei louca de alegria, tinha conseguido exprimir-se por meio da escrita"[196]. A mesma alegria se repete no dia em que Lúcio fez a primeira frase – " 'Quero 1 livro': A minha alegria com essa frase pequenina foi maior do que se tivesse escrito páginas e páginas de beleza, em que as palavras cintilassem como pedras preciosas"[197]. Mas também revela: "Ando num período de grande *spleen*. A angústia habitual, substituída pela apatia, indiferença pelo que der e vier. Não vejo saída para Nonô. Atualmente está escrevendo pior do que há um ano atrás"[198]. A irmã sabe, assim como os estudiosos da obra de Lúcio, principalmente Maria Terezinha Martins que

> Viver ou escrever, para ele, não é apenas questão de felicidade ou contestação, mas significa, sim, a busca do bem maior, da verdade que se esconde e revela, naquilo que só pode ser entrevisto na essência das coisas e dos seres, isto é, por intermédio da arte.[199]

Por isso, quando escreve, a alegria de Lelena irradia, pois a irmã, cúmplice de suas 'loucuras', fantasias, sucessos e fracassos, sabe que impedido da escrita, ele passa a viver a experiência-limite[200] da impossibilidade da vida intensa e da criação literária e que cada palavra ou frase, por mais truncada que seja, significa um passo para fora do abismo da incomunicabilidade. O sofrimento de Lúcio é descrito pela pesquisadora:

> Quando retorna do coma, no qual permaneceu durante dias, nada mais lhe pareceu familiar: lápis, papel e, muito menos, a articulação das palavras. Difícil imaginar um escritor de renome, desde cedo prestigiado pela crítica, com uma produção considerável, na etapa de amadurecimento de seu ofício, ter uma carreira

---

[195] CARDOSO, 1973, p.86.
[196] Idem, p.96.
[197] Idem, p.132-136.
[198] Idem, p.149.
[199] MARTINS, Maria Terezinha. *Luz e sombra em Lúcio Cardoso.* Goiânia: UCG: CEGRAF, 1997. P. 15.
[200] Para Blanchot, "A experiência-limite é a experiência daquilo que falta alcançar, quando tudo está alcançado, e que falta conhecer, quando tudo é conhecido: o próprio inacessível, o próprio desconhecido." BLANCHOT, 2007, p.187, apud, DASMACENO, 2012, p. 16).

> irremediavelmente suspensa. Restaria, aos olhos dos outros, a biografia de um escritor que deixou uma obra inacabada em consequência de um derrame cerebral. Mas o artista não havia se rompido dentro dele. E, na medida em que reconhecia, mesmo na doença, sua energia excedente, iniciava uma caminhada extremamente lenta, para não abrir mão da escrita"[201].

É o artista vivo, sobra da cisão, que vai reiniciar o traçado da vida rompida, agora reinventada nos detritos de sua arte, primeiro na reaprendizagem da escrita, com palavras soltas em pedaços de papel, ortografia em desacordo e frases truncadas. Depois, na pintura, com pequenos desenhos feitos com a mão esquerda (há de se lembrar que Lúcio era destro), quadros pintados com os dedos que, além de passar a limpo os rascunhos de sua identidade em reconstrução, se fazem escrita por força da necessidade do artista latente que quer, ainda doente, marcar sua experiência de vida. E mais, quer dizer a todos que estão em volta de si que, apesar da doença, ainda vive e que a sua criatividade pulsa em seu sangue, se manifestando insistentemente em suas pinturas, sobre as quais, anotou seu mais entusiasta e consistente biógrafo, Mario Carelli, em artigo intitulado *Crônica da casa assassinada: A construção romanesca,* como parte importante da fortuna crítica que acompanha a edição crítica de *Crônica da casa assassinada*:

> Lúcio recriou em suas telas uma atmosfera próxima do resto de sua obra literária, através da violência cromática e das opções temáticas. Em particular, as deformações gritantes, quase caricatas, entram na economia pictórica, tal como já eram parte integrante de seu estilo narrativo. As paisagens antropomórficas participam do ambiente trágico e metafórico de seus romances.[202]

De sua poesia, pode-se, uma vez que o literário permite a atemporalização, extrair a imagem que reflete sua condição no período da doença: "Aconteces mal – como um ser / Que anoitece a luz.[203], pois que ela, a doença, "Inventa o morrer sem tempo"[204].

Além do AVC, enfrentou, no mesmo período, doenças como cirrose hepática, trombose, gripes e febres repentinas e em todos os acometimentos ocorriam regressões em sua reabilitação. E assim, se arrastando com andadores e muletas, sem falar e escrevendo muito pouco, mas pintando bastante, Joaquim Lúcio Cardoso, o escritor que fez da doença o *leitmotiv* de várias de suas narrativas, lutou intensamente por seis anos para salvar não só o homem, mas também o artista que morria dentro de si. Lutou para se libertar da condição

[201] DAMASCENO, 2012, P.17.
[202] CARDOSO, 1997, p. 638.
[203] Idem, p. 584.
[204] Idem, p. 576.

de doente, pois se a doença impossibilita o corpo, e no caso de Lúcio, a comunicação, as representações sociais da doença alimentam o estigma que aprisiona o sujeito e adultera sua identidade, talvez, por isso, ele insiste tanto em escrever nos exercícios de reabilitação a frase ‘eu sou escritor’.

Enfim, entregou-se em 24 de setembro de 1968, ano da terceira edição de seu mais conhecido e discutido romance: *Crônica da casa assassinada*, segundo o autor, punhal erguido contra Minas.

CAPÍTULO 3

A DOENÇA NA OBRA DE LÚCIO CARDOSO:

O DISCURSO DO ADOECER

Através da cidade, o mito de um país agonizante. Nessas lutas sem tréguas, a descrição de sentimentos envenenados que corroem o espírito desse país, que o torna inerte e sem viço para o futuro.

De *Diários I*, de Lúcio Cardoso

3.1 – A Peste branca: A tuberculose e suas significações no Brasil

A tuberculose, do ponto de vista da ciência médica, é uma doença infectocontagiosa, transmitida pela *Mycobacterium tuberculosis*, o bacilo de Koch. Entretanto, isso só foi sabido a partir de 1882, quando Heinrich Hermann Robert Koch (1843-1910), médico alemão, fundador da bacteriologia, descobriu o causador da chamada Peste Branca.

De acordo com Bertolli Filho (2001), a existência do micróbio causador da doença em questão é anterior ao homem. Há indícios de ocorrência da doença em corpos mumificados com data aproximada de 6.000 anos, mas relatos que buscam esclarecer os sintomas, as causas e tratamentos aparecem por volta do século IV a.C. nos escritos hipocráticos, embora haja referências a males coincidentes com a tuberculose em outros escritos, tais como o Antigo Testamento, no livro do Deuteronômio, no Código de Hamurabi, em papiros egípcios e assentamentos em escritos na Índia e na China. Todas essas referências tratam a doença numa dimensão religiosa, enquanto que o médico de Cos a descreve numa perspectiva científica, seguido, séculos depois, por Galeno. Depois de um longo silêncio sobre a doença na Idade Média, período em que as concepções religiosas explicavam a sua origem e providenciavam as curas através de milagres[205], com a criação da escola de Salermo e o surgimento de médicos e estudiosos da referida doença, como Fracastoro (1478 – 1553), Paracelso (1493 – 1541) , Laenec (1781 – 1826), Broussais (1782 – 1838), Robert Koch (1843 – 1910) e outros mais, a explicação da tuberculose volta a ocupar as páginas da ciência médica. Todo o empenho não vai esclarecer as causas da doença – que só ocorre com Koch – possibilitando, assim, formulações de novas representações sociais sobre ela.

No Brasil, as representações se manifestam também na nomenclatura da doença que, concomitante àquela de caráter mais científico, surge outra advinda da preocupação em descaracterizá-la, como, por exemplo, brasileira, brasileirinha, branquinha, lolose, magrinha,

[205] Bertolli Filho assim se posicionou sobre essa questão: "O ambiente medieval, dado o caráter espiritual em voga, contextualizou as concepções bíblicas referentes à tuberculose. A consunção foi apresentada não só como punição aos ímpios, mas também como moléstia que se abatia sobre os puros de alma, para anunciar a fragilidade da carne e a necessidade de contínuo aperfeiçoamento da existência espiritual." (BERTOLLI FILHO, C. *História social da tuberculose e do tuberculoso:* 1900-1950. Rio de Janeiro: Editora FIOCRUZ, 2001. 248p. Antropologia & Saúde collection, p.44).

meu xodó[206], na tentativa de administrar e até mesmo amenizar os estigmas provocados, uma vez que a doença é, também, "um acontecimento que ameaça e modifica nossa existência, seja individual ou coletivamente, muitas vezes com graves consequências"[207], e nesse caso, o acometimento da tuberculose estava ligado ao desregramento moral, à vida boêmia, provocando, assim, o horror diante da doença, fazendo dela "um tabu, um objeto de interdição e seu sintoma extremo é a estigmatização do doente e seu consequente isolamento"[208], fruto dos estereótipos existentes nas representações sociais e, consequentemente, no imaginário popular. Esta estigmatização ocorreu em períodos em que a doença atinge caráter de epidemia, sobretudo no final do século XIX, momento em que a representação da tísica perde a aura de doença romântica e atinge o status de mal social, e a partir do início do século XX, uma vez que, no fim do século XVIII e quase todo o século XIX, a doença configura-se como uma aura de excepcionalidade, criatividade e sensibilidade, fazendo com que a idealização da doença favorecesse tanto a aceitação do trágico destino (acreditava-se que a doença fosse hereditária) quanto proporcionasse a estetização do feio e do repugnante. Considerando o que escreveu Tulo Hostílio Montenegro, a partir de uma densa e minuciosa pesquisa sobre tuberculose e literatura, na década de 1940, em meados do século XIX a tísica chegou a ser desejada, pois significava genialidade, refinamento e causadora de uma vida intelectual mais intensa. O autor chegou a afirmar que "ser literato e morrer tuberculoso são aspirações intimamente associadas nos sonhos dos intelectuais de dezoito anos"[209]. Prova disso são as produções da arte nesse período, tanto na música como na literatura.

Ao investir na representação da tuberculose como nobreza de caráter e genialidade artística, os escritores românticos ignoravam o sofrimento de doentes pobres, "aglomerados em cortiços ou concentrados nas áreas miseráveis dos centros urbanos"[210], para construir um mundo ideal, cuja função era permitir o afastamento do mundo real e servir de fonte de expressão da desilusão de quem via (e não concordava com) a derrocada de um tipo de

---

[206] Essa nomenclatura de caráter popular e até intimista foi mencionada por MONTENEGRO (1971) e, segundo o autor, utilizada nos sanatórios de Campos de Jordão, que nas primeiras décadas do século XX chegou a ter 14 sanatórios para tratamento da referida doença.
[207] NASCIMENTO, Dilene Raimundo. *As pestes do século XX: tuberculose e Aids no Brasil, uma história comparada*. Rio de Janeiro, Editora Fiocruz, 2005. P. 28.
[208] PORTO, Ângela. Representações sociais da tuberculose: estigma e preconceito. *Rev. Saúde Pública*. 2007, vol.4. P.46.
[209] MONTENEGRO, 1971, p.28.
[210] PÔRTO, 2007, p. 44

sociedade e a afirmação de práticas calcadas nos valores burgueses, por isso a doença vista como refinamento moral dos acometidos.

Há outras explicações para isso. Bertolli Filho vai afirmar que a agilidade das ideias, o resultado positivo do trabalho intelectual, associados ao afã por realizações e a genialidade devem ser equacionados entre a percepção da brevidade da vida e o uso de opiáceos, base de muitos medicamentos utilizados no tratamento, por exemplo, o láudamo, preparado a partir do ópio, que, além de provocar excitação, "conduz à efervescência mental e à liberação do inconsciente"[211]. Outra explicação válida pelo olhar crítico e contextualizado da filósofa norte-americana, Susan Sontag, é a afirmação de que "os românticos inventaram a invalidez como pretexto para o ócio e para a isenção das obrigações burguesas, a fim de viver apenas para sua arte. Era uma forma de afastar-se do mundo, sem ter a responsabilidade da decisão"[212], legitimando, dessa forma, anseios subversivos de uma classe jovem e intelectualizada.

À medida que a ciência médica avançou na compreensão da tuberculose e descobriu formas de tratamento adequadas, diminuindo as ocorrências e, sobretudo, os mistérios que envolviam as causas, origens e maneiras de acometimento, foram surgindo representações sociais embasadas no discurso médico e afrouxando as explicações que povoavam o imaginário popular.

Outras doenças, com configurações diferentes e com explicações também diversas, povoaram o imaginário de nossa sociedade, assim como o câncer e a AIDS, embora sem a romantização que ocorrera com a tuberculose.

Na literatura brasileira, a doença acima descrita tem presença assegurada por mais de um século. Ela permeia a narrativa de ficção e a poesia desde os românticos até os modernos. Dos poetas do século XIX, Hostilo Montenegro aponta que cinco deles morreram de tuberculose e, consequentemente, em suas obras, está a doença carregada de significações, advindas das representações sociais. Em Álvares de Azevedo, Casimiro de Abreu, Castro Alves e outros românticos, apesar de considerarem a tísica como doença fatal, ainda assim a têm como fonte de genialidade e eleição, pois se ela inutiliza o sujeito para a vida, em contrapartida lhe refina a alma, tornando-o mais sensível e inteligente. Dessa forma,

[211] BERTOLLI FILHO, 2001, p. 46
[212] SONTAG, 2007, p. 34

a doença não é vista totalmente como um mal, pois há de se retirar dela algum proveito, como anotou Laplantine, nesse caso, ela é mais uma linguagem a ser compreendida que um mal a ser combatido. A título de exemplo, um fragmento do poema *Adeus,* de Castro Alves: "Quis te odiar, não pude. – Quis na terra/ Encontrar outro amor – foi-me impossível./ Então bendisse a Deus que no meu peito/ Pôs o germe cruel de um mal terrível"[213]. Também para os gregos havia doenças com função benéfica, pois os "indivíduos cuja constituição fosse dominada pela bile negra, eram particularmente inclinados a tais estados de grande elevação mental e criatividade"[214]. É bem verdade que não se trata especificamente da tuberculose, mas o aumento de um dos humores caracterizava-se como doença, logo, a supremacia da bile negra configurava um tipo de doença que elevava a inteligência e a criatividade.

No final do século XIX, a concepção romântica da tuberculose cede lugar a uma interpretação mais realista. A título de exemplo, em *Casa de pensão,* há um personagem tísico que, ao escarrar pelos corredores, causa repugnância e o afastamento dos outros hóspedes, como se vê no fragmento: "para complemento do enjoo, o maldito tossegoso do nº 7"[215]. Nesta obra, a doença é utilizada como metáfora da miséria humana e não mais como aura a coroar o doente de genialidade. Também Augusto dos Anjos deixou marcado em sua poesia a representação da tuberculose:

> (...) uma população doente do peito
> Tossia sem remédio na minh'alma!
>
> E o cuspo que essa hereditária tosse
> Golfava, à guisa de ácido resíduo,
> Não era o cuspo só de um indivíduo
> Minado pela tísica precoce.
>
> Não! Não era o meu cuspo, com certeza
> Era a expectoração pútrida e crassa
> Dos brônquios pulmonares de uma raça
> Que violou as leis da Natureza!
>
> Era antes uma tosse úbiqua, estranha,
> Igual ao ruído de um calhau redondo
> Arremessado no apogeu do estrondo,
> Pelos fundibulários da montanha!
>
> E a saliva daqueles infelizes
> Inchava, em minha boca, de tal arte,

[213] ALVES, apud MONTENEGRO, 1949, p. 69.
[214] EIJK, in PEIXOTO, 2009, p.27.
[215] AZEVEDO, 2005, p. 903.

> Que eu, para não cuspir por toda a parte,
> Ia engolindo, aos poucos, a hemoptísis!
>
> [...]
>
> Cuspo, cujas caudais meus beiços regam,
> Sob a forma de mínimas camândulas,
> Benditas sejam todas essas glândulas,
> Que, quotidianamente, te segregam![216]

A metaforização é perceptível: a humanidade é miseravelmente doente, não só da tuberculose, mas de um mal ainda mais grave que ultrapassa o corpo físico e atinge, além do corpo social, a essência do ser humano. É o próprio ato de ser que adoeceu, vê-se nos versos "Dos brônquios pulmonares de uma raça/ Que violou as leis da Natureza!" que a doença é uma violação universal, reforçada pela imagem da "tosse ubíqua" de que fala o poeta. Então, a doença não é propriamente do eu lírico nem mesmo pode ser vista apenas como uma doença dos pulmões apenas, mas da espécie humana, mesmo sabendo que o poeta tenha morrido de tuberculose, conforme indicam alguns biógrafos, dos quais Gilberto Freyre foi mais categórico:

> o único livro de Augusto dos Anjos é intitulado *Eu*, seu 'eu' pouco mais foi do que um conjunto de impressões e ideias de um mundo sentido e considerado através de órgãos doentes, de um sistema nervoso de tísico, de olhos arregalados e ouvidos aguçados pela tísica e pela falta de sono.[217]

A expressão "pouco mais" de Freyre não dá conta da metaforização no poema de Augusto dos Anjos, cuja força de significação amplia a imagem de deterioração física do eu lírico para expressar a deterioração da humanidade através de "uma tosse hereditária". Se se relacionar o fragmento com a obra do poeta, percebe-se que a tísica vai além da concepção de doença do peito, pois que é metáfora da miséria humana tanto do ponto de vista físico como metafísico.

As lacunas deixadas nesse breve esboço da presença desta doença na literatura brasileira se justificam porque não se pretendeu traçar a imagem dela ao longo da história de nossas letras, mas apenas apontar como a mudança de concepção da doença vai delineando seus usos e significados por alguns autores de épocas diversas.

---

[216] ANJOS, Augusto dos. *Antologia poética*. Estudos e notas de Ivan Cavalcanti Proença. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996. P. 65-66.
[217] FREYRE, apud MONTENEGRO, 1949, p.80.

Na obra cardosiana, a referida doença aparece em duas de suas narrativas, *Salgueiro* e *Dias Perdidos*. Neste, publicado em 1943, Diana, jovem que sai do Rio de Janeiro para morar, novamente, em Vila Velha, pequena cidade do interior de Minas Gerais, onde havia morado por curto período na infância acompanhando a mãe doente. Também ela retorna para se tratar da doença do peito. Caracterizada como as mulheres do romantismo, desperta a paixão de Sílvio, amigo de infância, com quem mais tarde se casa, Diana encarna a visão idealizada da mulher da literatura da primeira metade do século XIX que, embora seja capaz de despertar a paixão de Sílvio, não é acometida pela paixão das virgens cloróticas do romantismo. A tuberculose, nesse caso, não tem força de metáfora como em outras obras, pois entra na trama apenas como um recurso narrativo utilizado pelo autor para recolocar a personagem, agora jovem, na vida do protagonista. Aos poucos, sua doença, assim como a própria personagem, vai perdendo importância na trama.

Em *Salgueiro*, o caso é outro, a tuberculose, que acomete três dos personagens de uma história em que a miséria humana ganha escopo de protagonista, tem força metafórica.

3.2 – A tuberculose como metáfora da miséria em *Salgueiro*

> *Era aquele silêncio triste e frio que enrolava o Salgueiro num vasto manto de melancolia.*
> De *Salgueiro*, Lúcio Cardoso.

Este livro, o segundo de Lúcio Cardoso, foi publicado em 1935, com o selo da José Olympio, e recebido com certa euforia pela crítica, a qual o etiquetou como romance social, que dividia os interesses do leitor com o romance regionalista. No entanto, Luís Bueno, em *Uma história do Romance de 30*, faz uma análise criteriosa do chamado romance social ou proletário e não desvincula um do outro. Acerca disso, ele afirma que

> o romance proletário tinha se definido de forma pouco precisa, sobre aqueles três pilares – o espírito documental (especialmente voltado para a vida das camadas mais pobres), movimento de massa e sentimento de luta e revolta –, não foi difícil que se encarassem como formas afins a ele outras modalidades de regionalismo, que procuravam registrar a vida do homem brasileiro em seus aspectos mais difíceis nas várias regiões do país. [218]

Se isto é critério importante, Lúcio, assim, também se insere no grupo dos modernistas ao consolidar um projeto estético que denunciava as condições precárias em que vivia a população do morro do Salgueiro na obra em que o teor documental da narrativa aparece pela objetividade da linguagem, o retrato realista do espaço e o tom de narrativa histórica ao explicar, por exemplo, a origem do nome do morro. Destarte, ele alimenta um projeto ideológico do qual faziam parte Jorge Amado, Amando Fontes, dentre outros, mas não perde a ponta da linha que vai costurar, ora mais intensa e visível, ora de forma secundária e menos perceptível, sua obra romanesca: a introspecção psicológica.

Para João Luís Lafetá, um dos aspectos importantes do Modernismo brasileiro é a relação dialética entre um projeto estético que valorizava a linguagem, ou seja, a forma de dizer, e um projeto ideológico, cuja ênfase estava na discussão da função da literatura, o papel do escritor e as relações entre arte e ideologia. Textualmente, o crítico expõe que

> enquanto nos anos vinte o projeto ideológico do Modernismo correspondia à necessidade de atualização das estruturas, proposta por frações das classes dominantes, nos anos trinta esse projeto transborda os quadros da burguesia, principalmente em direção às concepções esquerdizantes (denúncia dos males sociais, descrição do operário e do camponês. [...] nos anos trinta dá-se início à passagem para a consciência pessimista do subdesenvolvimento, implicando

[218] BUENO, Luís. *Uma História do Romance de 30*. Campinas, editora da UNICAMP, 2006. p. 206.

atitude diferente diante da realidade. [219]

O autor, objeto desta pesquisa, encarna também nesse aspecto os dois projetos, até mesmo porque a questão vai mais além, uma vez que 'o que se diz' e 'o como se diz' são indissociáveis, pois o literário depende de um projeto estético e, inevitavelmente, nele se manifestam as ideologias de seu autor. O que ocorre, é a manifestação mais latente de um ou outro projeto. Mesmo que Lafetá os separa, cronologicamente, Lúcio alimenta a tensão ao se preocupar com a tessitura de suas narrativas – evidentemente que o melhor exemplo é *Crônica da casa assassinada* com sua surpreendente estrutura inovadora – e ainda, com a questão ideológica, nem sempre esquerdizante, mas que quer dar conta do retrato do indivíduo com toda sua carga de problemas sociais, afetivos, físicos e metafísicos. Daí a dificuldade de enquadramento da obra cardosiana em esquemas classificatórios, uma vez que suas narrativas são, a um só tempo, a negação e a confirmação dessas classificações.

Retomando o que postulou Lafetá com a expressão "consciência pessimista do subdesenvolvimento", chega-se à noção de herói fracassado, anotada por Mário de Andrade em *A elegia de abril*[220] e à conclusão de que essa mesma consciência pessimista continua a alimentar a figura do pobre diabo na literatura brasileira, denominação dada a Naziazeno, de *Os ratos* de Dyonélio Machado, por Moysés Vellinho[221], que, de acordo com José Paulo Paes, esse tipo de personagem existe em nossas narrativas desde o século XIX. Além do mais, percebe-se que ele identifica duas figuras de pobres diabos: aquele sociologicamente considerado – pequeno-burguês pauperizado que luta por manter a identidade de classes e o biologicamente constituído, aquele que foi destinado pela própria natureza ao mais humilde dos papéis ficcionais. Resta-nos, assim como Paes, perguntar: "Existiria algum nexo de significatividade entre o surgimento do pobre diabo como protagonista de romances brasileiros e o contexto sociocultural em que isso se deu?"[222]. Mário de Andrade nos ajuda a compreender essa relação ao expor sua preocupação com a cooptação do intelectual pelo estado, nomeadamente o Estado Novo**,** além disso, Luís Bueno acredita que se trata de manifestação de uma avaliação negativa do presente, ou seja, a constatação da impossibilidade de solucionar as questões políticas do Brasil na década de 1930. E mais, a

[219]LAFETÁ, João Luiz. *1930*: *A crítica e o modernismo*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000. p. 27-28.
[220] Cf. ANDRADE, Mário de. *Aspectos da Literatura brasileira*. São Paulo: Livraria Martins editora, 1968. p. 185- 195.
[221] Cf. VELLINHO, Moysés. *Letras da Província*. Porto Alegre: Edição da livraria do Globo, 1944. p. 77-90.
[222] PAES, 1988, p.50.

natureza do fracasso que permeia os romances de 30 define, naquele momento, a visão de uma nacionalidade "desarmada para viver", pois que não consegue empreender as mudanças que desejam. Portanto, nesse tipo de narrativa, os heróis são despidos do entusiasmo alimentado pela utopia das décadas anteriores e fomentado pelos processos modernizadores do país e, assim, ao invés de lutarem para transformar a realidade, apenas incorporam mais algum aspecto do fracasso.

Ao cotejar a história da formação da sociedade brasileira, sobretudo na década de 1930, e as narrativas ficcionais dessa época, estas questões vêm à tona e permitem compreender as raízes do marasmo, da resignação e da tolerância que limitaram por longas décadas o crescimento intelectual, político e econômico de uma nação que alimenta, entre pobres e diabos, uma certa vocação para o fracasso. Desta maneira, o fato ficcional se presta à compreensão do fato histórico.

Também por esse viés é possível ler a obra de Lúcio Cardoso, desde que se insira uma outra figura: o pobre diabo ontologicamente constituído, uma vez que muitos de seus personagens trazem em si, em seu âmago, a pobre-diabice .

Esse tipo de literatura se caracterizava, principalmente, por revelar "algum aspecto marginal – geográfico ou social – da realidade brasileira"[223]. E Lúcio, em *Salgueiro*, embora a crítica da época tenha enquadrado também *Maleita* nessa categoria de romance, traz à tona o que há de mais sombrio na realidade brasileira: a miséria em carne e osso que destrói, impiedosamente, homens e mulheres. Não é a miséria apenas material, mas aquela que se revela também em outras dimensões: a afetiva, a ontológica e a econômica, tipicamente incorporadas nas imagens do fracasso dos personagens que povoam a trama de uma narrativa em que todos alimentam as várias formas de miséria, mesmo que uns representem mais visivelmente alguns tipos. Por exemplo, Marta e Tereza-homem são imagens nítidas da solidão e da carência afetiva, a primeira se prostitui e a segunda mata José Gabriel pelo medo de perdê-lo; Vicente Aleijado, Veva, D. Zica e tantos outros encarnam a miséria econômica e Geraldo tipifica a miséria existencial, ao lado de Manuel.

Para dizer isso, o autor optou por uma estrutura tripartida que, nesta obra, propicia uma leitura em que a escolha formal implica a construção de sentido, de antemão relacionada

[223] BUENO, 2006, p. 209.

à escolha temática. O narrador de terceira pessoa, de forma objetiva, conta a história de três gerações de miseráveis através de uma narrativa estruturada em três partes intituladas "O avô", "O pai" e "O filho", cujos protagonistas, sem nenhuma característica de herói, são o avô, "Seu Manuel, doente do peito e atirado numa cama de trapos há muitos anos"[224]; o filho, José Gabriel, o operário que "arrancava da fábrica o sustento da família"[225] e o neto Geraldo, filho da primeira amante de José Gabriel e chamado por todos de idiota. A organização da narrativa reflete, sem dúvida, a utopia da organização social na modernidade, em que cada um ocupa seu lugar e desempenha seu papel, ou seja, o controle da narrativa parece apontar para o controle formal da realidade. No entanto, isso não ocorre, pois o morro se constitui como metáfora e lugar da miséria, uma vez que representa, de forma agudizada, as consequências desastrosas do modelo modernizador e capitalista e abriga, por becos e ruelas, a degradação continuada das vítimas de um processo que, no Brasil, se inicia com a abolição da escravatura e se estende século XX afora.

E por retratar, antiteticamente, essa condição, o livro de Lúcio, sem ser panfletário, denuncia não só a miserabilidade, mas suas causas, embora de maneira metafórica. Por exemplo – não há como negar os aspectos religiosos que permeiam a fala dos personagens, e isso é textual – a imagem do morro como metáfora do inferno:

> O Salgueiro se erguia à parte de tudo, sozinho no seu silêncio e no seu abandono como uma determinada espécie de inferno. Os que ali viviam eram seres exilados, culpados de algum tremendo crime, e que jamais sairiam de seus sombrios limites.[226]

Se o morro é o inferno, a cidade baixa, o seu oposto, representa a imagem do paraíso, no qual os personagens não conseguem se ancorar, embora busquem nele o apaziguamento. Dos moradores no morro, três deles, Manuel, Marta e Geraldo, vão em busca de um céu ou de um Deus, uma vez que "... naquele mundo escuro jamais houvera o rastro de qualquer espécie de divindade"[227] ou mesmo, na concepção de Vicente, espécie de formador de opinião religiosa no lugar, há um Deus do Salgueiro, punidor, vingador e cruel e um outro, da cidade baixa. Manuel e Marta encontram a morte, não como redenção, mas como destino e consequência última de suas existências. Tanto o pai como a filha morrem de

[224] CARDOSO, 2007, p.9.
[225] Idem, 2007, p. 15.
[226] Idem, 2007, p. 181.
[227] Idem, 2007, p. 209.

tuberculose[228], denotando a explicação da origem da doença como hereditária, aliás, é nisso que acreditam. Geraldo, por sua vez, parece se libertar do inferno trevoso e miserável:

> De súbito, cerra os olhos e abaixa a cabeça, vencido pela emoção que sobe do peito. Depois, prossegue lentamente a descida, ouvindo ainda o grito das mulheres que estendem roupas no caminho. Marcha sem hesitação, ganhando a calçada larga, escutando ruídos de bondes e gritos de vendedores. Mas, de repente, ele se detém e sente a alma invadida pela alegria. Diante daquelas faces desconhecidas, daquelas janelas abertas e daqueles gritos diferentes, compreende que Deus havia, afinal, descido ao seu coração. Não o Deus do Salgueiro, mas um outro Deus.[229]

Há de se pensar nos símbolos da modernidade que estão presentes no fragmento: as calçadas largas, os bondes e os gritos dos vendedores, representando a ideia de liberdade, a tecnologia e o capitalismo, respectivamente. Estas imagens se ligam àquela por que os personagens anseiam e, mais, se angustiam por um céu. Uma vez que se há céu sobre o morro, ele é escuro, enrugado e as nuvens negras avançam "sempre e sempre, arrastando a noite fria e sem estrelas"[230], enquanto a cidade, por si, representa a luz no resplendor das ruas com suas fachadas e dos salões por onde desfilam homens e mulheres, frutos da modernidade, por isso os personagens alimentam a utopia de que na cidade estão a luz, a saúde e a vida. A sociedade elabora suas representações também de acordo com suas utopias e suas necessidades, assim como elabora a concepção de saúde, de doença, de Deus, de céu e de inferno. Por isso, a concepção de seu Vicente, o aleijado:

> Deus não poderia ter inventado primeiro as cobras e o vento. Fora o céu que ele inventara no começo. Do contrário, seria como dizer que não existia o mundo lá embaixo – só o Salgueiro e o seu vento de sempre.[231]
>
> O mundo dele é branco e limpo... O nosso é o Salgueiro.[232]

Seu Vicente, um aleijado, que vê a sua condição como castigo, é um formador de opinião, cujas ideias são a base da formação de algumas representações sociais dos moradores que, progressivamente, distanciam o morro da cidade, retira-o da condição de mundo, determina-o como lugar da doença e, inevitavelmente, da morte para, finalmente, conferir a ele, por metáfora, a categoria de inferno: "Se quisessem fugir do inferno, sabiam

---

228 Embora na trama não haja registro da morte de Marta, há forte pressuposição de que ela, ao buscar a mãe e descer, o faz para morrerem, ela e a mãe.
229 CARDOSO, 2007, p. 247.
230 Idem, 2007, p. 181.
231 Idem, 2007, p. 192.
232 Idem, 2007, p. 193.

que deveriam partir, mas ainda assim qualquer coisa os ligava ao morro. A saúde era fora, longe dali, mas eles pertenciam àquela espécie de morte[233]. O par antitético saúde/doença ganha, *pari e passu*, corpo ao longo da narrativa e por metáfora representam, respectivamente, a cidade e o morro.

Sabe-se que as representações sociais de céu e inferno os colocam no alto e embaixo, respectivamente, mas, ironicamente, no Rio de Janeiro, na cidade baixa, vivem os ricos aburguesados e nos morros, os miseráveis, inclusive, no Salgueiro, espaço da narrativa cardosiana, quanto mais alto, mais se acumula a miséria. Veja: "Vicente acabara passando para cima, onde se amontoavam os mais miseráveis, em frágeis casebres que não custavam nada"[234]. Isso proporciona a eles uma espécie de visão do paraíso moderno, mas marcada por um sentimento distópico, dada a miserabilidade que os impede de viver lá. No fragmento que se segue, o narrador testemunha em sua postura onisciente:

> O Salgueiro adquirira um tom pardacento e frio. O zinco dos casebres parecia estar constantemente úmido. O sopro que vinha da cidade era gelado e triste. Os tetos vermelhos se estendiam ao longe, dominados pela névoa. Daquelas coisas todas brotava, como um fumo que se estendesse lentamente, uma infinita melancolia. Parecia que a vida custava a palpitar e o mundo desmaiava numa sonolência de seres gastos e infelizes. As horas, longas, corriam despidas de interesse e a umidade que saturava a terra subia e chegava a contaminar as casas, as árvores, tudo – até as próprias almas, que se recolhiam desconfiadas e hostis.[235]

Manuel, patriarca da família, protagoniza a primeira parte e materializa a imagem da miséria do ser, metaforizada na tuberculose que, hereditariamente, será transmitida para as gerações futuras. A ambientação romanesca, nessa obra, tece um espaço em que a soma do calor, da umidade e da pouca luz e da falta de higiene propiciam a manutenção e a propagação de doenças, mormente aquelas provocadas por micro-organismos como bactérias e vírus, como por exemplo, a tuberculose, cujo bacilo transmitido por vias aéreas tem uma sobrevida maior em ambientes escuros, úmidos e quentes. Portanto, na narrativa, a condição humana degradada e frágil propicia a ocorrência de doenças, não sendo excluída aquela que ataca o peito. Soma-se a isso o fato de o romancista dar ao personagem patriarca da família de miseráveis um nome bíblico que em hebraico significa "Deus Conosco", pois permite uma leitura que aponta o homem, desde a sua criação, um ser doente e incurável,

[233] CARDOSO, 2007, p. 153.
[234] Idem, 2007, p. 139.
[235] Idem, 2007, p. 91.

mesmo porque a mulher, aquela que dá continuidade à espécie, nesse caso nomeada de Marta, é também tuberculosa.

O pai de Marta e José Gabriel, marido de Veva, a partir de suas concepções acerca da tísica, afasta-se do trabalho e se recolhe em casa, primeiro, para fugir do estigma, depois, pela própria fragilidade física do portador da escrófula, mas principalmente porque "a representação social é um modo de pensamento sempre ligado à ação, à conduta individual e coletiva, uma vez que ela cria ao mesmo tempo as categorias cognitivas e as relações de sentido que são exigidas"[236], ou melhor, a representação da tuberculose como doença do pobre e do morador da periferia, e mais, doença terminal, tem função orientadora de condutas, uma vez que ela não é unicamente reflexo da realidade, todavia tem papel fundamental na sua construção, inclusive afetando o indivíduo de fora para dentro. Portanto, a representação social da tuberculose, inclusive a partir da vasta nomenclatura da doença, determina parte significativa do ato de estar doente e, ainda, marca seu lugar no discurso do doente e sobre a doença, porque sua construção não é independente das formas de expressão das representações sociais.

O filho, José Gabriel, empregado na fábrica, corporifica a miséria econômica, pois é o único que trabalha para sustentar a casa. A imagem dele, assim como sua vida, esbarram em dois outros personagens: Tomás de Aquino e Chico Padre, ironicamente nomes ligados à maior religião praticada no Brasil, são os donos da maioria dos barracos alugados aos moradores do morro. Sobre o primeiro, o narrador registra:

> Não podia evitar o ódio dos pobres – era credor inexorável e, desde que se tratasse do aluguel, queria ter o dinheiro no prazo determinado. Era sempre olhado de revés pela gente humilde que falava em surdas vinganças que decerto nunca se realizariam. [...] Burlava a municipalidade, deixando a porta cerrada. Quem desejasse comprar alguma coisa era só bater. [237]

Acerca do segundo, tem-se que

> Ao contrário do vendeiro, Chico Padre andava na boca do mundo, em realidade mais odiado e temido do que qualquer outro no morro. Diziam que era o mais sabido deflorador de donzelas. Proprietário, também, de quase todo o Terreiro Grande, a zona barulhenta das prostitutas, encarregara-se de mandar para lá o

[236] HERZLICH, 2005, p. 63.
[237] CARDOSO, 2007, p. 45.

> maior número delas. [...] E quase todas tinham ido morar naquele lugar terrível, última escala desse grande inferno que se alastrava pelo morro. [238]

Entre José Gabriel e os dois proprietários se configura uma relação perversa mediada pelo capitalismo: de um lado o proletário, e do outro o proprietário movido pelo desejo de posse e acumulação que explora o trabalhador, encurralando-o. A imagem criada por Lúcio Cardoso é muito clara: "Pela primeira vez, sente despertar as lembranças do lucro maior, o dinheiro junto. O amigo está ali como um demônio, soprando sobre brasas mortas, despertando um fogo que não sentira até então"[239].

Muito significativa é a concepção do morro como inferno, que, se relacionada àquela do proprietário que sopra sobre brasas mortas, contribui para pôr esta obra na esteira do romance social que, no Brasil, alimentou uma ideologia esquerdizante. Não é mera coincidência que a feitura do livro tenha se dado num período da história marcada pelos conflitos entre integralistas e comunistas de um Brasil governado por Vargas, que implantará dois anos depois a ditadura.

A outra miséria a que se referiu acima, a afetiva, encarna em Geraldo, filho de José Gabriel, a imagem de uma sociedade em que cada indivíduo, na luta por se salvar, sacrifica todas as suas formas de relacionamento. Geraldo, excluído e solitário, visto por todos como um idiota, analfabeto e imprestável, não passa de um fruto seco de um sistema econômico destruidor, alimentado por uma humanidade doente, degradada e sem nenhuma perspectiva de salvação, em que a rejeição dá a tônica dos relacionamentos: na trama, Rosa, amante de José Gabriel, é rejeitada pela família dele, porque divide o dinheiro que entra na casa, mas também, com sua sensualidade e erotismo corrói as relações da família que, por sua vez, rejeita Marta e Geraldo. Aliás, em toda a narrativa, os personagens que habitam o morro do Salgueiro são muito hostis uns com os outros, sobretudo na família de Manuel. No diálogo que se segue, vê-se, claramente, como vive toda a família:

> O operário aproximou-se da cama. A face estava suja e a barba crescida o fazia parecer mais magro e mais velho.
> – Como está o velho? – Perguntou em voz baixa para Marta.
> Ela não respondeu. Apenas tirou o olhar da vela e cravou-o no canto escuro da sala.
> – Onde está Rosa? – Tornou a perguntar José Gabriel.
> Marta não respondeu ainda. Seu olhar descansou no irmão, sombriamente.

[238] CARDOSO, 2007, p. 45.
[239] Idem, 2007, p. 47.

> Ele sentiu a hostilidade.
> – Sua burra. – resmungou.[240]

A cena que ilustra, metonimicamente, toda a relação interpessoal no morro do Salgueiro, traz à tona outras questões. Se se pensar a oposição entre a cidade do Rio de Janeiro nas primeiras décadas do século XX e o morro, assim como fez Glória Regina Carvalho de Sousa, em significativo artigo *O desencontro de duas cidades*: *uma leitura de Salgueiro, de Lúcio Cardoso*, que aponta um descompasso entre a miséria do morro e a cidade maravilhosa, símbolo da modernidade e, consequentemente, do progresso. Para a pesquisadora,

> A transformação urbana no Rio de Janeiro criaria a desejada imagem da cidade moderna que se tornaria o emblema da nação. Graças à força da representação, a cidade maravilhosa possibilitaria a criação da imagem de um país igualmente maravilhoso. Toda representação, por trabalhar com o simbólico, provoca o efeito de "verdade" e, consequentemente, a cidade idealizada e imaginária se sobrepõe à cidade real.[241]

Nesse entremeio se situa o olhar do romancista para remover o véu que dá corpo à cidade idealizada. Dessa forma, o narrador com sua linguagem objetiva desvela uma parte da cidade real e vai pincelada a pincelada desenhando em tons acinzentados extraídos de uma paleta neorrealista o morro do Salgueiro, fruto do processo modernizador, não tão distante da datação das cenas do romance, da reforma Pereira Passos. A despeito dessa reforma, André Nunes de Azevedo aponta que

> durante o processo de reformação urbana ocorrida no Rio de Janeiro entre 1903 e 1906, houve duas intervenções urbanísticas orientadas por sentidos distintos: uma conduzida pelo Governo Federal e projetada pelo ministro Lauro Müller e o engenheiro Francisco Bicalho; outra levada a cabo pela prefeitura do Rio de Janeiro por meio de Francisco Pereira Passos. Ambos os projetos de intervenção urbana resultaram da iniciativa do então Presidente da República Rodrigues Alves que, desde o seu discurso de posse, anunciara uma grande ação de reformulação urbana sob o pretexto de melhorar a imagem, a sanidade e a economia da capital federal, a fim de facilitar a imigração de estrangeiros ao Brasil, causa momentosa da lavoura cafeicultora paulista, em crise de mão-de-obra desde a abolição da escravidão.[242]

Duas questões chamam a atenção no fragmento. A primeira, a construção de uma imagem positiva de uma cidade moderna aos olhares dos europeus, a segunda, o propósito

---

[240] CARDOSO, 2007, p. 52.
[241] SOUSA, Glória Regina Carvalho de. *O desencontro de duas cidades*: *uma leitura de Salgueiro, de Lúcio Cardoso*. Rio de Janeiro: CIFEFIL, 2008. Cadernos do CNLF, Vol. XI, nº 14, p. 94-107. P. 95.
[242] AZEVEDO, André Nunes de. *A reforma Pereira Passos*: *uma tentativa de integração urbana*. Revista Rio de Janeiro, n. 10, maio-ago. 2003, p. 40-41.

de melhorar a sanidade da capital da jovem República que, por certo, há de configurar simbolicamente toda a nação brasileira a partir da imagem de cidade moderna e progressista. De toda a reformação, desde a portuária até a urbanística, ocorrida de 1903 a 1906, o alargamento de ruas e a abertura de grandes avenidas seguiram um projeto que *"*expressava a visão mecanicista de urbanização dos seus mentores, nas quais um conjunto de vias retas e simétricas entre si operavam ligações objetivas, sem margem para as sinuosidades e curvas que estabeleciam alternativas nas ligações viárias"[243]. Para isso, o aterramento de mangues e alagados, remoção de morros, demolição de casas e igrejas foram inevitáveis e, consequentemente, a expulsão de um contingente populacional que se justificou pela mediação de conceitos de profilaxia, higiene e eugenia. Sobre isso, Sevcenko disse que

> a justificativa para evacuar a população pobre da cidade, empurrando-a para os morros e os subúrbios, era formulada em termos de política sanitária. Na longa e dramática repressão que se seguiu à Revolta da Vacina, em que eram visados genericamente "todos aqueles que não puderem comprovar residência ou emprego fixos", o chefe de polícia do Rio de Janeiro se referia a essa operação como sendo destinada a "varrer das ruas" aquilo que ele denominava "o rebotalho ou as fezes sociais"[244].

As reformas apontam, utopicamente, para a ordenação da cidade em suas transformações progressivas e progressistas, visíveis pela higienização geográfica e social, em que a cidade limpa denota, além de modernidade, a sanidade urbana e a saúde dos corpos. Isso resulta, malgrado a resistência da população, no surgimento de um cinturão de pobreza que nega em todos os aspectos a cidade idealizada, que se sobrepôs à cidade real, em um movimento centrífugo que, sob o signo da modernidade e do progresso, deixou uma parcela da sociedade à deriva, ou seja, reformou-se uma cidade a partir de uma "consciência urbana moderna que se modelava à custa da negligência para com os subúrbios"[245]. Resta, dessa maneira, uma cidade cindida social e geograficamente, cujas consequências são retratadas pela literatura, desde o início do século XX e se estende por décadas seguintes – não são poucos os escritores que, seguindo a esteira de Lima Barreto e João do Rio, se embrenharam por esta questão. Dentre eles, cabe, aqui, a referência a Lúcio Cardoso.

---

[243] AZEVEDO, 2003, p. 44.

[244] SEVCENKO, Nicolau. A capital irradiante: *técnica, ritmos e ritos do Rio*. In: *História da vida privada no Brasil.* Coordenador Geral da coleção: Fernando A. Novais. Organizador do volume Nicolau Sevcenko. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, vol. 3.
P. 571.

[245] GOMES, Renato Cordeiro. *Todas as Cidades, a Cidade.* Rio de Janeiro: Rocco, 1994. P. 107.

Assim, *Salgueiro* não só se constitui romance social, conforme a crítica da época de seu lançamento, como também se projeta numa outra dimensão: a de questionar os processos de construção da modernidade no Brasil, mesmo que a publicação seja da década de 1930. Nessa tensão entre a *urbe* e a '*suburbe*'[246] se instala o discurso denunciador que aflora na tessitura da narrativa, embora a cidade luminosa e de largas avenidas, centro que abriga a intelectualidade brasileira, o aparato político e o comércio, não apareça na trama do romance, senão por duas ou três vezes. O jogo dialético se evidencia à medida que se constrói a imagem do morro do Salgueiro e as condições sociais, sanitárias e econômicas em que vive aquele contingente de população.

Sabe-se que a modernização, fruto da segunda revolução industrial, se efetiva a partir de um aparato tecnológico que possibilitou a construção rápida das grandes avenidas e da utilização da energia elétrica, que, no Brasil, visava a mostrar ao mundo a inauguração da modernidade numa cidade dos trópicos e, pela força simbólica das transformações, a inserção de todo o país na era moderna. Segundo Gomes, "tenta-se apagar a tradição da cidade colonial, para erguer uma Cosmópolis que, ao fim, não passa de uma subcosmópolis que gravita em torno de Paris"[247]. Concordando com a ideia, Sevcenko assim descreve a cidade transformada, a partir da avenida como símbolo:

> A avenida, como se vê, operava como o principal índice simbólico da cidade, irradiando com suas fachadas de cristal e mármore, suas vitrines cintilantes, os modernos globos elétricos da iluminação pública, os faróis dos carros e o vestuário suntuoso dos transeuntes, mudanças profundas na estrutura da sociedade e da cultura.[248]

Paralelamente a essa cidade maravilhosa está o morro do Salgueiro, palco da dramatização da miséria, cena escrita a partir da tensão entre a cidade real do presente, metonimizada no próprio morro, e a cidade ideal do passado, mitificada nos processos de reformulação urbanística de Pereira Passos. Ao descrever o morro, o narrador cria uma imagem que vai de encontro àquela da cidade regenerada e, em tese, redimida dos processos colonizadores[249], pela modernização. Textualmente tem-se:

---

[246] Sevcenko, em espirituoso jogo de linguagem, a esse respeito anota: "alguns subiam na escala social e outros, literalmente, subiam expulsos para os morros da cidade". (SEVCENKO, 1998, p. 541).
[247] GOMES, 1994, p.105.
[248] SEVCENKO, 1998, p. 545.
[249] Ao reformular o traçado urbano da capital, alargando ruas, abrindo avenidas, mas, sobretudo, eliminando becos e ruelas, a partir de um plano urbanístico baseado em retas e na simetria de seus desenhos, o país também se afasta dos processos colonizadores, uma vez que as cidades que nascem sob a égide da colonização têm

> As casas negras sobem esparsas pela encosta. O mato rasteja, cercando o bairro miserável. Vêm de longe choros de crianças e risos ásperos de negras e de homens. Todo o Salgueiro se move como um corpo de gigante, na noite larga que vai crescendo. Uma força desconhecida brota daqueles casebres acocorados no escuro, daqueles barrancos agressivos da estrada. Mas é uma força de doença e de morte, de coisa estragada.[250]

Enquanto a cidade é iluminada e irradiante, o morro padece de uma escuridão crônica, assim como seus casebres que só se iluminam com parca luz de velas ou lamparinas a querosene, reflexo do atraso e abandono do bairro pelo poder público e da pobreza de seus moradores. Se a modernidade do Rio quer se realizar também pela visibilidade, pelo dar a ver, é necessário que, mesmo com sua luminosidade estonteante, provoque o ensombramento do morro, o seu avesso, ou seja, é preciso eliminar o indesejável e, em caso de sobra, esconder seus restos. O personagem Geraldo, num raro momento de tomada de consciência, postado numa espécie de purgatório, uma vez que se encontra na orla do morro, espaço de transição para a cidade, visualiza (e o narrador dá a ver ao leitor) a sobreposição das duas partes:

> Na orla do morro, Geraldo se deteve um instante. As casas estavam diante dele, limpas, de janelas fechadas, uma após outra, alongando-se em ruas – a cidade, que se distinguia de cima como um mundo misterioso de paz e redenção. Ele se deteve a contemplar aquelas fachadas sem expressão, agitados por sentimentos que o desnorteavam.[251]
>
> [...]
>
> Oh! Voltar , aceitar humildemente a si próprio, sentir a face de Deus repousando sobre sua miséria... Voltar para o Salgueiro mesmo, para os seus casebres imundos e à sua vida de trevas... morrer um dia perdoando a escura criação de Deus... ... [...] não, não voltaria. Pela última vez, olhou para trás. Seu olhar caiu sobre o Salgueiro, como para arrancar daquela terra espúria a derradeira visão que os seus olhos guardariam.[252]

O papel do romancista, nesse caso, é fazer do ensombrado morro uma cena da escrita que se faz, de acordo com Gomes**,** sob o signo da visibilidade e que se traduz no 'dar a ver' pela sobreposição de uma e outra imagem. No entanto, ao se prender à técnica do retrato – há de se pensar que Lúcio era um aficionado pela imagem, haja vista seu investimento de capital intelectual e financeiro no cinema e seu gosto pela pintura e sua dedicação no final

---

suas ruas estreitas, curtas e tortuosas, ou seja, o traçado das cidades do período da colonização surge aleatoriamente, sem nenhum planejamento. Para maiores detalhes, cf. SANTOS, Paulo. *Formação das cidades no Brasil colonial*. 2. Ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ/Iphan, 2008.

[250] CARDOSO, 2007, p. 49.

[251] Idem, 2007, p. 245.

[252] Idem, 2007, p. 246-247.

da vida a essa forma de manifestação da arte – que, inevitavelmente, remete o leitor à realidade observável, o narrador criado por Lúcio se atrela à geografia do morro, com suas dobras e franjas, e se depara sempre com a escuridão, por isso as cenas se passam sempre à noite ou em dias de muita chuva. Alguns fragmentos exemplificam isso:

> Já era noite completamente. Num ou noutro casebre do morro brilhava o pavio das lamparinas e das velas. A luz escorria friamente para fora, imóvel no chão escuro ou oscilando devagar; mariposas tremiam no calor da noite.[253]
> Aquilo que palpitava dentro de si tinha a violência de um apelo de quem deseja viver e não encontra senão silêncio e treva em torno. [...]
> E concluiu, voltando a cabeça para o caminho escuro.[254]

A escuridão do morro, num movimento de *mise-en-abyme*, isto é, de uma escuridão que se sobrepõe no interior da outra, atinge os barracos e os moradores e suas almas, que se tornam seres também escurecidos, não como uma escuridão que vem de dentro, mas de fora, imposta, resultando num embaçamento que os conduz à indefinição de si, na falta de contornos visíveis. Talvez por isto não são percebidos nem incluídos na conta das reformulações, ou seja, são seres que passam despercebidos, portanto colocados à margem e na margem. Ou mesmo seres deslocados: "O olhar insone de quem ainda não encontrou seu lugar na vida"[255]. O romancista nos ampara, outra vez, dizendo por seu narrador: "O ar pesado ainda estava saturado do cheiro de fumaça. Naquele ambiente impuro, de janelas fechadas, as coisas adquiriam contornos indistintos, tudo ficava gorduroso, as pessoas como figuras imprecisas"[256]. As personagens, assim como os moradores, padecem de apagamento da imagem e da voz que revelam sua insignificância social e, por mais que lutem, mesmo sem forças, por suas existências, padecem, irreparavelmente, por um apagamento ontológico, pois perdem a condição de humanos e se tornam sombras ou animais.

> Alguém abre a porta vagarosamente. Geraldo ouve passos abafados, escuta uma respiração torturada. Então, as imagens desaparecem bruscamente. Ele tem uma nítida consciência do tempo; percebe a noite avançando, desaparecendo lenta como uma sombra tragada. Ergue a cabeça e entrevê a figura do pai, mal delineada na sombra.[257]

---

[253] CARDOSO, p. 11.
[254] Idem, 2007, p. 38.
[255] Idem, 2007, p. 55.
[256] Idem, 2007, p. 55.
[257] Idem, 2007, p. 100.

A insignificância se desvela, também, na relação de similitude entre o ser e sua sombra, como por exemplo em "Veva esperava, como uma sombra, junto ao marido"[258], ou, "neste momento, alguém surgiu no escuro, como uma sombra. Era Geraldo. O seu vulto esguio destacava-se indeciso na penumbra, com a roupa batida pela brisa"[259]. E assim, são abundantes ao longo da narrativa os exemplos que denotam o apagamento dos sujeitos, mas tão subjugados que a zoomorfização se torna inevitável. Por exemplo, "Geraldo passava o tempo todo como um cachorro solto."[260] Rosa tinha um riso forte de animal bravio, Manuel se comportava "mudo, amedrontado como um cão batido"[261] e José Gabriel curvava-se como um animal. Desta forma, aflora o sentimento de que quem vive no morro não é gente, sobretudo justificando a afirmação de Chico Padre: "Daí para cá, ficou cheio de gente. Mas tudo gente que não presta"[262].

Ao relatar a história de fundação do Salgueiro como um bairro da cidade do Rio de Janeiro, Lúcio cria uma metáfora que chama a atenção:

> Chico Padre, pode-se dizer, nascera ali. Ali cometera os primeiros roubos, matara o primeiro homem. As terras que hoje são suas foram de uma condessa que as abandonara aos miseráveis habitantes. Chico Padre sabe de toda a história daquela chaga no coração da cidade. Como coisa sua, ele se agita há muito tempo dentro do seu sangue apodrecido. Era uma doença que ele herdara e que com o tempo o ia consumindo.[263]

Na metaforização, Salgueiro, o morro, é um organismo – corpo vivo – doente que não consegue se curar e, consequentemente, adoecem também seus moradores com doenças incuráveis: tuberculose, loucura e aleijão são as mais graves. Como quer Herzlich, as representações de saúde e doença não só são práticas culturais que permitem a formulação do saber, mas também a interpretação da sociedade que as produz. Embora, nas primeiras décadas do século XX, sobretudo na capital do país, as campanhas de sanitização e as preocupações médicas com a saúde do indivíduo, e mais, com a saúde pública, já haviam ganhado corpo, as representações da doença no morro do Salgueiro, espaço da trama criada por Lúcio, se revelam ainda alheias ao conhecimento científico das doenças. Para melhor compreensão, é preciso lembrar que Herzlich afirma que as representações sociais,

[258] Idem,2007, p. 27.
[259] Idem,2007, p. 18.
[260] Idem,2007, p. 15.
[261] Idem,2007, p. 65.
[262] Idem, 2007, p. 49.
[263] Idem, 2007, p. 48.

principalmente na modernidade, se constroem nas relações entre saber médico e concepções do senso comum, ou seja, se estabelecem "nos dois sentidos, sem uma dependência em sentido único, mas com vaivéns entre o pensamento erudito e o pensamento de senso comum"[264]. Por exemplo, a tuberculose que acomete Manuel, que "sabia que o pai morrera tuberculoso"[265], e sua filha Marta é vista como herança ou como condenação, mesmo que a história criada por Lúcio tenha sido escrita na década de 1930, época em que as explicações de doenças como a tuberculose e seus mecanismos de infecção já tinham sido reelaborados a partir da medicina experimental de Claude Bernard, da teoria bacteriana de Louis Pasteur[266] e da descoberta do Bacilo de Koch, em 1882, e da responsabilização etiológica desta bactéria na causalidade da tísica.

Mesmo assim, nas representações sociais da doença de Marta, é possível ler no na fala do narrador a visão de doença como punição, mesmo que isso seja evidente, não suprime a ideia de que é, também, hereditária. Não há, aí, nenhuma contradição, sabendo que a elaboração das representações sociais da doença emana de uma série de fatores, inclusive a individualidade. No fragmento abaixo, Marta retorna, depois de se prostituir, tísica, atraindo os olhares dos moradores:

> Marta, dominada pela doença que avançava impetuosamente, não encontrava nenhuma boa vontade. Nos olhares que fugiam, nos gestos bruscos que se delineavam instintivos, lia a condenação – "tuberculosa" – sem que pudesse remediar ou esconder nada, atropelada pela fadiga e pela fome. Afinal, como dia a dia o mal crescesse, sentiu chegando as mesmas sensações do pai, o medo estranho de morrer, as vigílias desesperadas, com o olhar dilatado pela febre e pela angústia.[267]

Se o conhecimento fisiopatológico da doença, alicerçado nas descobertas científicas do final do século XIX não foi capaz de mudar a explicação da tuberculose em Manuel e Marta, é porque esse conhecimento não chega ao morro, que é, ademais, composto por uma horda de analfabetos. Mesmo Manuel, com resquícios distantes de atos burgueses, apenas

---

[264] HERZLICH, 2005, p. 63.
[265] CARDOSO, 2007, p. 210.
[266] Claude Bernard publicou sua mais importante pesquisa em 1865. Introdução ao *Estudo da Medicina Experimental*, que baliza as práticas medicinais nas evidências, e que influenciará fortemente as concepções das doenças, sobretudo no que diz respeito a suas origens e causas. Louis Pasteur prestou grande contribuição para o conhecimento das causas de doenças de caráter infeccioso. Morreu em 1895.
[267] CARDOSO, 2007, p. 148.

soletra ao tentar ler livrinhos de histórias infantis para os filhos: mais um elemento na dicotomia cidade versus morro que corrobora a leitura até aqui encetada.

Também Vicente Aleijado acredita que sua doença é uma punição de Deus, porque, na juventude, roubou dinheiro de um velho. Ao contar a história para Geraldo, conclui em forma de confissão: "Perdi tudo... parecia maldição... até a minha perna... até parar nesse inferno! Oh, quem vem para aqui não volta ao mundo nunca mais..."[268]. A percepção e a compreensão das representações da tuberculose e outras doenças em *Salgueiro* permitem ler a obra a partir da ideia de que a modernidade ancorada na reformulação urbanística, social e sanitária do Rio de Janeiro não chega para todos, uma vez que o rebotalho humano que não tem acesso à luz elétrica, ao bonde, à tecnologia, também não tem acesso às explicações científicas das doenças, assim como a seus modelos terapêuticos a que a Antropologia denomina de sistemas médicos e os divide em informal, popular e profissional. Tanto o primeiro quanto o segundo pertencem a tradições e são oferecidos a partir de relações sociais de proximidade como família, vizinhos ou liderança religiosa, por isso, esses tipos de tratamento não acarretam custos, ao passo que o sistema profissional, que sofreu grande avanço na modernidade, tornou-se dispendioso, portanto, com acesso restrito às classes burguesa e aristocrata, mormente se se pensar nas primeiras décadas do século XX. Aos personagens doentes da trama cardosiana não são oferecidos nenhum tipo de tratamento nem remédio, originários dos sistemas tradicionais de cura ou da medicina formal. Para Sevcenko, o remédio farmacológico que, aliás, tem grande ênfase publicitária nesse período, é também índice relevante de modernidade. Se o autor de *Salgueiro* quis ancorar na falta de tratamento dos doentes e na ausência do remédio mais um indício da miséria de seus personagens, porque, então, privá-los de outras formas de tratamento? A resposta aparece com certa clareza ao se pensar que há um distanciamento entre aqueles seres de miséria e os elementos da modernidade, o que os impossibilita, até por questões inerentes ao modelo capitalista, o acesso ao tratamento e medicação formais. Por outro lado, os processos tradicionais de cura envolvem a transmissão de conhecimento por meio da tradição, que advém de modelos sociais enraizados no tempo e no espaço, frutos de relações sociais mais duradouras. No entanto, a população do morro, naquele momento, é formada a partir do deslocamento promovido pelo processo modernizador que expulsa e desenraiza aquela gente. É de se notar que na narrativa cardosiana não há referência a antepassados familiares,

[268] CARDOSO, 2007, p. 202.

tampouco à transmissão de práticas sociais e culturais entre aquela gente. Ironicamente, o que se transmite é a doença e suas representações, assim como a miséria.

Ao comparar as representações da doença, inclusive da tuberculose, tal como são elaboradas no morro do Salgueiro, e as concepções medievais da doença, percebe-se a proximidade dos elementos que as tecem, sobretudo aquelas que dizem respeito ao castigo e à punição dos pecadores. Acresce-se a isso a concepção positivista que acreditava que "o indivíduo se enfermava porque de algum modo colocara-se contra as regras garantidoras do bom funcionamento social"[269]. Ao se lembrar de três personagens doentes, Manuel, Vicente e Marta, percebe-se que romperam com as normas sociais: O primeiro se afastou do trabalho, o segundo cometeu estelionato e a última se prostituiu. Isso revela uma espécie de atraso dos moradores do morro, ou melhor, justifica a afirmação de que a modernidade, pensada pelo viés do conhecimento científico, não atinge essa gente e demonstra que as representações estão enraizadas na realidade social e histórica, ao mesmo tempo em que contribuem para construí-la.[270]

Mario Carelli faz uma leitura interessante de *Salgueiro* ao situá-lo como romance símbolo, justificando que "os personagens não são simples tipos, mas símbolos de uma condição"[271] determinada pelo morro que deixa de ser um espaço geográfico para se tornar o inferno da condição humana. Assim, a miséria física manifestada na tuberculose de Manuel e Marta, no aleijão de Valério e na imobilidade do entrevado Timóteo metaforiza a condição geradora da segregação, do isolamento, da marginalidade e da violência. O crítico francês descreve bem o resultado desse processo de metaforização: "O morro do Salgueiro não é um simples espaço da miséria marcado por determinismos sociais. É um 'inferno'. E Geraldo vive, quase apesar de si mesmo, uma busca de libertação espiritual"[272]. Apesar de ser visto como idiota e ser analfabeto, Geraldo é o único que tenta compreender sua condição e a de seus pares. Talvez, por isso, sofra de uma espécie de loucura no final da história, depois das mortes do avô, internado no sanatório, e do pai, assassinado por Rosa. Dessa forma, *Salgueiro* reúne material necessário para se constituir não só como romance social, mas como metáfora da angústia e do desespero de personagens marcados pelo apagamento

[269] BERTOLLI, 2001, p.43.
[270] HERZLICH, 2005, p. 63.
[271] CARELLI, 1988, P. 159.
[272] Idem, p. 163.

histórico e social, fruto de um processo excludente que agudiza o destino trágico a que é subjugado o ser humano, caminho que será trilhado pelo escritor em suas próximas narrativas.

A partir dessa leitura de *Salgueiro,* percebe-se que a doença aparece ao leitor não como um mal físico que leva à morte do personagem, mas como metáfora de uma humanidade doente, desgraçada e trágica em seu próprio destino. Na narrativa, as oposições saúde-doença, morro-cidade e modernidade-arcaísmo, que organizam o projeto estético cardosiano, dão acesso àquela sociedade formada a partir dos processos de modernização do Rio de Janeiro nas três primeiras décadas do século da reforma Pereira Passos. Assim, a doença ganha nova significação e entabula metáforas como desordem, desesperança, miséria e destino trágico do ser humano que não quer – ou não pode – mais lutar. Na história ficcional, o único a lutar é Geraldo, mas uma "luta sem ruídos". Como Manuel, o tuberculoso, não tem forças para lutar contra a doença, os moradores também não a têm para lutar contra seus destinos trágicos.

Se a cidade moderna se justifica a partir de um modelo de estrutura urbana funcional, o seu contrário – nesse caso, o morro – prima pela disfuncionalidade, assim como a saúde é sinônimo de normalidade, a doença o é de anormalidade. Por isso, a saúde, no dizer de Vicente Aleijado, está fora do morro. A imagem que se tem é de que a cidade é saudável, funcional, bem ao gosto dos modernizadores – é a ordem, enquanto o morro é a doença, o patológico, a desordem e o disfuncional. Nem mesmo os dias denotam data ou época, mas apenas superposição temporal, ou seja, acumulam-se como se acumulam os miseráveis, os doentes e as prostitutas, ambos moradores do morro; não por vontade, mas por herança social. Assim, a doença em *Salgueiro* acena para uma leitura em que o biológico e o social se entrelaçam e se relacionam entre si na constituição das representações sociais não só da doença, mas também da própria sociedade em suas relações mais profundas, pois que tematiza, através da doença e de personagens doentes, mecanismos de estigmatização e exclusão de parte da sociedade em nome de um projeto modernizador enraizado nos primórdios de nossa república.

3.3 – No rumo(r) do rio: notas de leitura de Maleita

O seu passo era tardo, diferente, suas pálpebras inchadas, o olhar hostil e luminoso. Desapareceu aquele resto de dia. Também a sua presença era tão insignificante, valia tão pouco entre os outros, que ninguém reparou nisso.

De *Maleita*, Lúcio Cardoso.

Recém-casado, um homem, em agosto de 1893, sai de Curvelo - MG, distante cerca de 180 km do lugar de destino, para, depois de mais de uma dezena de dias, chegar a "Pirapora, ainda resto de quilombo"[273], com o intuito de representar a companhia Cedro e Cachoeira de Fiação e Tecidos e com a obrigação de "organizar o comércio e incentivar a vida no povoado nascente"[274]. Esse é o *leitmotiv* de *Maleita*, romance de estreia do mineiro Lúcio Cardoso, publicado em 1934 por Schmidt editor. A narrativa do jovem escritor, que traz por título o nome de uma doença transmitida por picada de mosquitos que proliferam em áreas alagadiças e pantanosas, característicos de regiões de clima quente, pode ser lida como mais um livro do importante regionalismo de 30 ou, como querem alguns, romance social de 30. Esta proposta de leitura não invalida o exercício narrativo do então jovem escritor, embora deixe o livro perdido em meio a tantas obras de outros autores que mais se destacaram nesta vertente literária – Graciliano Ramos, José Lins do Rego, Rachel de Queiroz, Jorge Amado, Amando Fontes e José Américo de Almeida. Até mesmo em relação à obra do próprio autor, *Maleita* foi posto à sombra de *Salgueiro*, *Luz no Subsolo* e *Crônica da casa assassinada*.

Antonio Candido, no primeiro prefácio de *Formação da Literatura Brasileira*, afirma categoricamente que, se não lermos as obras de nossa literatura 'pobre e fraca', permanecerão no "esquecimento, descaso e incompreensão"[275]. Para resgatar esse romance perdido nos limiares da luz dos holofotes que a crítica convencional lançou sobre o romance de intimismo psicológico do autor, um pouco de intermitência (assim como a doença-metáfora é intermitente) pode guiar o leitor disposto a relê-lo à luz de outras possibilidades

[273] CARDOSO, Lúcio. *Maleita*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2005. P. 15.
[274] Idem, 2005, p. 10.
[275] CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Ed, Itatiaia, 2006. P. 11.

críticas, em que questões culturais, políticas e históricas venham à tona e permitam leituras mais profícuas e fora das linhas esvaziadas do historicismo literário.

A narrativa, objeto deste estudo, se inicia de uma forma inusitada: "Agosto, 1893". Frase curta, nominal, de uma objetividade que vai de encontro aos propósitos da literatura de ficção e que, sem dúvida, mais se ajustaria a um diário de viagem. No entanto, abre uma obra em que as fronteiras entre história e ficção se tornam, não só pela temática, mas também pela forma, muito tênues.

A propósito, Alfredo Bosi, em *O tempo e os tempos,* afirma que "datas são pontas de *icebergs*"[276]. A metáfora é muito apropriada, uma vez que as datas que se fixam são aquelas que se referem a eventos importantes na memória coletiva. Mesmo ensombrando um sem número de pequenos acontecimentos que formam a base submersa do *iceberg*, elas permitem, não sem custo, que se lancem luzes, ainda que intermitentes, para permitir ver aquilo que sustenta a ponta. O mesmo pensador explica, partindo de uma pergunta, a questão:

> Mas de onde vem a força e a resistência dessas combinações de algarismos? 1492, 1792, 1822, 1922... Vêm daquelas massas ocultas de que as datas são índices. Vêm da relação inextricável entre o acontecimento, que elas fixam com a sua simplicidade aritmética, e a polifonia do tempo social, do tempo cultural, do tempo corporal, que pulsa sob a linha de superfície dos eventos.[277]

Ao iniciar a narrativa com a data de 1893, o romancista, além de fixar na memória coletiva uma data marcante na vida de um sujeito, faz emergir a tensão de um tempo marcado pelas contradições que assinalam a passagem do século XIX para o XX e põe em confronto as dicotomias que afloram nos processos modernizadores de um país que quer se inserir no rol das nações modernas. Assim, não quis apenas dar a ver a memória de seu pai, relativa ao final do século XIX, mas também problematizar os acontecimentos do seu tempo – a década de 1930. Engana-se ao pensar que a narrativa linear, uma vez que o narrador personagem se ocupa do acontecido num intervalo de tempo bem delimitado – a sua chegada a Pirapora e sua partida depois de vários episódios – se refere a um tempo único e contínuo. Há de se pôr sob a égide da pena os dois tempos: aquele do personagem – 1893 – e aquele do ato de narrar,

[276] BOSI, Alfredo: O tempo e os tempos. In: NOVAES, Adauto, organizador. *Tempo e História*. São Paulo: Editora Schwarcz, 1992. p. 19.
[277] Idem, 1992, p. 19.

década de 1930 e sob eles, "os vultos das personagens e as órbitas desenhadas por suas ações"[278].

Desta maneira, *re-ler Maleita*, empenhada em retratar, em forma de memória, um fato real da história brasileira (a fundação da cidade de Pirapora, fins do século XIX, nas margens do rio São Francisco, noroeste de Minas Gerais, por Joaquim Lúcio Cardoso, pai do escritor) é repensar a história da nação pelos antagonismos, pelas dicotomias e pelas tensões da própria nação. Há de se ressaltar que o personagem e narrador da história é, segundo a narrativa, fundador, embora seu nome não esteja oficialmente ligado à história da cidade, pois não há lá sequer uma rua, avenida, bairro, escola ou monumento dedicado a ele. Isto deixa a obra no limiar da relação história e ficção, com suas fronteiras abaladas e questiona, de antemão, a história oficial que não diz ser Joaquim Lúcio Cardoso o fundador, mas que apenas ali se instalara com o depósito de algodão e tecido. No entanto, não se pode lê-la como discurso da história, mas também não se deve negligenciá-la de tal forma que a ficcionalidade seja a única referência na construção de significados da obra. Então, diante de uma leitura em suspeição, resta ao leitor um terceiro caminho: sua leitura como conceito-metáfora em que o autor arranha a superfície do presente – década de 1930, período da ditadura Vargas – para, nas ranhuras, inserir um outro tempo e permitir uma outra história que, para Pollak, citado por Miranda, faz parte das 'memórias subterrâneas', "recalcadas e mantidas longo tempo em silêncio pelo caráter uniformizador e destrutivo da memória coletiva nacional"[279].

É sabido que o Brasil construiu uma série de narrativas, em suas mais diferentes nuances, capazes de silenciar, por exemplo, a violência do processo colonizador, assim como a violência de governos ditatoriais.

Essa imagem das 'memórias subterrâneas', por similitude, nos conduz às doenças epidêmicas[280], cujos agentes causadores aparecem, atuam, alteram os rumos da história e se afastam, reaparecendo algum tempo depois e provocando novo surto epidêmico. Ao rastrear os registros das grandes epidemias na história dos homens, é possível perceber a força delas

[278] Idem, 1992, p. 19.
[279] MIRANDA, Wander Melo. *Nações Literárias.* Cotia – SP: Ateliê editorial, 2010. p. 35.
[280] De acordo com Stefan Ujvari Cunha, ao discorrer sobre doenças febris explosivas, o referido médico se vale do termo *epidemos* que, para os gregos, nomeava o indivíduo que não sendo morador da cidade permanecia nela por um período e, logo depois, partia.

ao provocar transformações sociais, políticas, econômicas e culturais muito significativas, por isso, a "história da humanidade pode ser contada em paralelo à história das doenças infecciosas como dois temas que se sobrepõem"[281]. E mais, a formação das sociedades, em dado tempo e espaço, pode ser vasculhada a partir das explicações dadas por seus membros às causas, origens e consequências dessas doenças, porque o corpo social traz marcadas em suas representações, como textos escritos em sua epiderme – as manifestações culturais – todos os seus estratos, como se fossem camadas que revelam as crises e rupturas por que passaram essas sociedades. Isso se dá em função das significações das doenças, sobretudo as epidêmicas e as endêmicas, cravadas como fósseis na história de um povo. Tanto é que para a médica e pesquisadora da história das doenças, Dilene R. Nascimento, "a doença não é tão-somente um conjunto de sintomas [...] mas também um acontecimento que ameaça e modifica nossa existência, seja individual ou coletivamente, muitas vezes com graves consequências"[282].

Para compreender isso, é preciso se valer das duas doenças que permeiam a trama – a malária ou maleita e a varíola– como metáforas e operadores de leitura, que se aliam a outra metáfora, a do rio que se deixa ouvir em seus rumores. Assim lida, a narrativa de *Maleita*, além de lançar o olhar sobre momentos de governos totalitários, não permite o esquecimento dos efeitos da escravidão e dos processos colonizadores, pois, mesmo que em som rouco e sob pouca luz, traz um outro tempo, um outro povo e outras histórias à tona, para, em meio à iminência de instauração de um governo ditatorial, fazer emergir um discurso de um tempo irruptivo e não linear que nos remete a dados antigos, agora novos porque esquecidos, da história nacional. E, assim, por processos de metaforização e metonimização, compreender os processos de formação da nação brasileira em suas multiplicidades e suas tensões, já apontados por Lúcio em *Salgueiro*.

Não é sem razão que o primeiro episódio narrado seja a morte de um dos homens que acompanham o casal Joaquim e Elisa, acometido de maleita. Assim contado:

> As rédeas bambas batiam no corpo do animal e, ao trote manso, o caboclo despencava-se todo, insensível. 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

[281] UJVARI, Stefan Cunha. *A história e suas epidemias:* a convivência do homem com os micro-organismos. Rio de Janeiro: Editora Senac Rio: Editora Senac São Paulo, 2003. P. 10.
[282] NASCIMENTO, 2005, p. 28.

> barba. Súbito tombou para a frente e entregou-se, arquejando de febre, sacudido como se o atacasse o mal de São Guido. [...] Apalermados, olhávamos o homem que a maleita devorava.[283]

A doença descrita e nomeada como maleita, trata-se de malária, que significa 'mau ar'. Em função de sua ocorrência em áreas pantanosas, creditava sua causalidade aos maus odores advindos de águas paradas, mas, na verdade, sua transmissibilidade se dá por vetor. As condições ambientais, sociais, econômicas, políticas e culturais são determinantes para a ocorrência – ou não – de grandes epidemias. Há de considerar que as doenças que acometem grande número de pessoas em curto ou médio período, são, em sua maioria, causadas por agentes infecciosos, como vírus, bactérias ou outros micro-organismos que, por vezes, necessitam de vetores, como é o caso da malária, dengue, febre amarela e peste negra.

Retomando as teorias de interpretação das doenças de Laplantine e relacionando com a descrição acima, vê-se nas formas verbais *atacasse* e *devorava* uma explicação da doença ancorada no modelo exógeno, ou seja, um agente externo provoca a desordenação do organismo. As funções básicas que denotam a funcionalidade do corpo, tais como a posição corporal, o olhar, o lábio e a coloração da face são alteradas, remetendo à interpretação da doença conforme o modelo relacional ou funcional. Esta observação reitera a compreensão da doença como metáfora de um processo de recolonização interna por que passa o Brasil, na tentativa de criação de uma imagem moderna de nação, cujos agentes modernizadores – no caso de Pirapora tem-se Joaquim, o narrador personagem de *Maleita* – invadem o espaço acomodado como um organismo saudável e desalojam, desinquietam e desordenam, provocando o conflito.

Não é inútil a lembrança do projeto Rondon, que no início do século XX tem a missão de levar os meios de comunicação, especificamente o telégrafo, construindo uma linha telegráfica ligando Mato Grosso ao vale do rio Madeira, no Amazonas. A empreitada já havia sido iniciada na década de 1880, ligando o Rio de Janeiro a outras regiões. No entanto, isso se dá a ver como fruto de decisão política. Mas, na narrativa cardosiana, a decisão de instalar uma empresa nas margens do rio São Francisco, no sertão mineiro, arcaico e primitivo, tanto quanto o é a região do rio Madeira, é comercial e capitalista. Contudo, isso não invalida a ideia de modernização, ao contrário, demonstra a força do discurso civilizador do estado brasileiro naquele momento, capaz de empenhar empresas

[283] CARDOSO, 2005, p.7-8.

privadas no mesmo propósito. Também não compromete a ideia de recolonização interna, mas legitima-a e a expande.

Ao fazer da doença fio condutor da leitura, o doente que se aproxima de Pirapora não é mais o homem, mas a própria doença que chega para invadir a normalidade, ou seja, no dizer Canguilhem[284], o patológico se contrapondo à normalidade. Ao olhar dos nativos, o encarregado da companhia Cedro e Cachoeira é o agente externo, assim como o agente causador da maleita, que desaloja e desordena o que se acomodou ao longo dos anos. Por isso, a doença se associa menos a saúde que a mal.

Em breve percurso pela história das epidemias, é perceptível a forte relação com as guerras, como ocorreu com a Grécia, por exemplo; os processos de expansão imperial, no caso do Império Romano e as colonizações a partir dos séculos XV e XVI, sobretudo da África e das Américas. Destarte, a chegada da comitiva modernizadora, já reduzida por causa da maleita, se dá num clima de desconfiança e hostilidade, marcas de uma memória coletiva da invasão. O primeiro contato fora com Seu Anjo:

> _ Boa noite, amigo...
> _ Boa noite – respondeu, lançando sobre mim um olhar de desconfiança.
> _ Então, não se come nesta terra?
> Sorriu com malícia:
> _ Pelo que se vê, vossemecê chegou hoje. Se come sim, batatas e carne-de-sol. A gente daí prefere peixe com abóbora ou jacuba...[285]

O segundo encontro se dá com Randulfo, imagem nítida do primitivismo que se opõe à ideia de modernidade em todos os aspectos: arcaísmo, pobreza, desmantelo, falta de higiene e desordem. O fragmento abaixo delineia a imagem:

> _ Que espécie de homem é esse Randulfo?
> _ Randulfo? Metido a sebo. Receita tisanas e como amedronta os caboclos pensa que é coisa. Vossemecê verá...
> Colocado em plano muito inferior ao povoado, estava construído o casebre do curandeiro. Tinha uma porta arrancada e o mato rasteiro ia invadindo vagarosamente o circuito em torno da casa, subindo pelos ingazeiros de folhas escuras e tomando conta do caminho rasgado até a porta. Os porcos focinhavam livremente nas fossas imundas, abertas em toda parte. Um tacho de fazer sabão, meio carcomido pelo tempo, estava aberto junto à cerca, e a colher abandonada servia de poleiro a um galo.

[284] CANGUILHEN, Georges. *Escritos sobre a medicina*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.
[285] CARDOSO, 2005, p. 19.

> Randulfo surgiu esfregando os olhos. Correspondia à medida que eu talhara para sua pessoa.[286]

Esse personagem representa a população local, antagonista no processo civilizador. Assim como na doença descrita, em que o corpo passa a ser um local de forças, um campo de batalha em que atuam o indivíduo e a sociedade pautados nas práticas culturais para que a saúde que representa a ordem, através da expulsão do invasor, seja reestabelecida. Também o espaço – Pirapora – se faz palco de batalha contra Joaquim e sua comitiva, porque vítima de um agente exterior. Então, resta a seus ocupantes se defenderem e reconquistarem sua normalidade, pois o narrador personagem é o elemento novo que chega e desinquieta o primitivismo de uma sociedade formada a partir dos restos que sobreviveram à primeira colonização.

Na concepção do narrador personagem, entre os moradores de Pirapora e a natureza não há elemento diferenciador: vivem nus, se alimentam daquilo que a natureza oferece – peixe, abóbora e melancia – e seguem a lógica do tempo conforme mítico ou circular. Ao descrever uma dança que ocorria sempre no início da noite o narrador funde as imagens da natureza à prática da cultura, eliminando qualquer possibilidade de diferenciação:

> Alguma coisa terrível ardia nas pupilas vermelhas como brasas. Tornavam-se ardentes, as palmas tinham ritmos de folhas balançando, de água movendo, de asas desferindo vôo. Alguma coisa menos que selvagem e mais que humana. Os corpos vergavam com maior languidez, os gestos eram esquivos, cheios de promessas vagas e envenenadas. As mãos já pousavam sobre os corpos, formando ângulos com os braços. Rodopiavam no ar como pássaros tontos ou seguiam o compasso da dança, em ondulações que nasciam do corpo como redemoinhar de vagas.[287]

Por essa imagem de simbiose, o modernizador sente que deverá lutar contra as condições agrestes do meio e, na mesma intensidade, com o humano que vive ainda como nos primórdios da colonização portuguesa. Desta feita, lutar contra as práticas culturais, contra João Randulfo ou as cheias do rio São Francisco tem as mesmas dimensões: aqueles reclamam o direito a suas práticas culturais, este exige o seu espaço invadido. A natureza, em ambos, cobra o seu alto preço – as epidemias de malária e varíola são vistas, por isso, como castigo. São significativas as mortes do homem do início da história, de Elisa e dos trabalhadores vindos de fora, além do adoecimento do protagonista Joaquim. Os que

[286] CARDOSO, 2005, p. 29.
[287] Idem, 2005, p. 81.

invadem, nesse caso, também são combatidos. Essa relação de combate – feito o que ocorre no organismo invadido por agentes infecciosos – evidencia as tensões e os conflitos havidos nos eventos de invasão.

Uma ideia extraída do pensamento de Marx ajuda a compreender essa investida de Lúcio ao construir sua literatura a partir dos contrapontos. Para o alemão, o real é dialético e o concreto se mostra múltiplo e polissêmico. Assim, parece ser desse real e dessa concretude que Cardoso constrói a narrativa de *Maleita*[288], cujo narrador se torna significativo, uma vez que narra e permite-se narrar – figura ambivalente nas mãos hábeis de Lúcio Cardoso – pois como personagem responsável pela modernização do lugar, introduz o novo, mas como narrador, permite a simultaneidade temporal e a irrupção de histórias anteriores. Juntamente com a lembrança de suas histórias, no ato de narrar, irrompe as histórias do povo do lugar, marca do antes que se manifesta no agora. Essa ambivalência do narrador/personagem é perceptível no texto. Ao chegar ao lugarejo, o personagem afirma para a esposa que "Pirapora não é nenhuma tapera… Lugar novo, você verá"[289]. Mais adiante, já como narrador, descreve-o:

> 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 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.[290]

A luta do modernizador é contra a natureza bruta – a terra, o rio, o mato e os moradores em seu barbarismo – da mesma forma que a luta da nação contra a malária e outras doenças epidêmicas é também uma luta contra a natureza. E não é uma luta do final do século XIX, pois desde a colonização que a sociedade brasileira é assolada por epidemias, ora umas doenças, ora outras. Por esse viés da doença que vai e volta (assim são as doenças epidêmicas), Lúcio, pela voz do narrador e, simultaneamente, pela voz do povo local – suas gentes e suas práticas –, mesmo que em som abafado e imagens escurecidas, possibilita a

[288] Não se pretende com essa referência a K. Marx sugerir que Lúcio tenha pensamento marxista, nem mesmo que sua obra manifeste características predominantes do marxismo, pelo menos nos mesmos moldes de autores de sua época, como Jorge Amado, por exemplo.
[289] CARDOSO, 2005, p. 11.
[290] Idem, 2005, p. 14.

revisão das imagens da nação que se construíra ao longo do tempo. Nos restos e resíduos, hiatos na narrativa, esmaecem contornos temporais e espaciais e, nos interstícios, possibilitam as dobras do tempo e do espaço para fazer emergir o outro que antes não fazia parte da nação imaginada. Interessante pensar acerca disso a partir de Elisa e sua insistente lembrança da morte de um membro da comitiva pouco antes da chegada a Pirapora: "E o homem atacado de febre não a largava, com os grandes dentes num riso largo de escárnio"[291], porque, num romance com a etiqueta de épico[292], não é comum contar a derrota, muito menos para uma doença que na história brasileira das doenças ganhara há muito o traço de quase normalidade.

Ao acompanhar a viagem pelo olhar do personagem, caminha-se ansioso para "penetrar o sertão" e com a mesma obrigação de "organizar o comércio e incentivar a vida no povoado nascente"[293], mas a mesma viagem em companhia do narrador, a percepção é outra:

> Chegávamos. O cerrado baixara completamente e uma areia grossa, areia de rio, recortou o cenário que se aproximava. Notei os dedos de Elisa premindo as rédeas com mais força, num sinal de angústia. A terra surgia inóspita e miserável. Uma cabana humilde, feita de folhas de palmeira de buriti, foi o primeiro sinal de vida, o primeiro aceno do povoado.[294]

A referida ambivalência na economia textual permite ao leitor perceber que a narrativa deixa aflorar uma tensão, no ato mesmo da leitura, em que a utopia do modernizador se esbarra, notadamente, na impossibilidade de realização de seu projeto, ou seja, o texto abriga a um só tempo os discursos do personagem épico e do narrador consciente da derrota, colocando sob suspeita a lógica do invasor. Principalmente quando diz: "Compreendi o orgulho do caboclo. Um de nós era demais ali. A terra devia pertencer ao vencedor. Muito mais tarde, eu iria conhecer por mim essa amarga verdade"[295].

Essa tensão é a mesma existente no confronto histórico entre colonizador e colonizado, mas que aflora apenas em narrativas que por pertencer ao rol da literatura de

---

[291] CARDOSO, 2005, p.17.
[292] Mario Carelli, em *Corcel de Fogo*, recusando a classificação de obra regionalista, diz: "Leituras apressadas e muito marcadas pelas correntes literárias dominantes no momento da publicação e *Maleita* reduziram o romance à obra de inspiração regionalista. Ora, trata-se de romance que pertence a uma tradição épica." (CARELLI,1988 , p. 150).
[293] CARDOSO, 2005, p. 10.
[294] Idem, 2005, p. 13.
[295] Idem, 2005, p. 67.

fundação permite o discurso que emerge da violência do ato fundador, assim como *Desmundo*, de Ana Miranda. Ao colocar a epicidade sob suspeição, a narrativa também desestabiliza a lógica do invasor, ou seja, a verdade do dominador relativiza-se. Em *Maleita*, a epifania só ocorre ao narrador trinta anos depois, principalmente ao narrar a doença da esposa Elisa:

> Então, pousou em mim os olhos vermelhos.
> _Morrerei... sim. Mas que é que tem? Todo mundo morre!...
> Calou-se. Depois fez um esforço e concluiu o pensamento:
> _ Se estivesse junto aos meus...
> E a ideia da boca fria da terra, engolindo a água escura, pegajosa.
> O pressentimento dominou-me também.
> O deserto...
> Casebres, construções, lutas, vapores, festas, mortes, mascates, tudo absorvido pelo deserto. A cidadezinha inútil, esmagada pelas forças adversas da natureza... Tudo pequeno, ante a serenidade das montanhas e do rio. Tudo tragado pela insaciedade da terra.
> Odiei o rio, sentindo que ele me roubava tudo, para oferecer, em troca, os dentes amarelos da maleita... [296]

Mas esta consciência se alterna com momentos de entusiasmo utópico do personagem, assim como a luz da vela que bruxuleia e treme nas mãos de Elisa. A intermitência é similar à própria doença e a seus ataques de febre. São os intervalos que permitem ver o invisível dos processos de colonização. Ao acompanhar a história das epidemias, é fácil perceber como elas vêm, desordenam e redirecionam a vida daquela população, vão embora, para depois de certo tempo, retornarem, mas trazidas por um novo 'invasor'.

Especificamente, com a expansão marítima, a partir dos séculos XV e XVI, agentes infecciosos foram transportados de um continente a outro, atingindo populações que, até aquele momento, não tinham tido contato com tais micro-organismos. Por exemplo, no final do século XV, a Espanha contaminou a população das Ilhas Canárias com a *modorra*, causando uma epidemia que destruiu cerca de três quartos da população local, ajudando o invasor a vencer a guerra, em função da diminuição dos nativos. A diarreia infecciosa que se desenvolvia nas embarcações, por causa da precariedade da alimentação e da higiene, também era transmitida em cada nova invasão. Dos agentes que passaram a circular,

[296] CARDOSO, 2005, p. 102.

destacam-se os causadores da febre amarela, da sífilis, da varíola, do sarampo, da malária e da gripe. Na América espanhola, no primeiro século da colonização, estima-se que tenham morrido cerca de 90% de sua população nativa, a maioria acometida pela varíola. No Brasil, a partir de meados do século XVI com o crescimento de núcleos populacionais, denominados de Missões, algumas epidemias grassavam assustadoramente. Há registros nos textos de Hans Staden e nas cartas jesuíticas de ocorrência de epidemia de gripe, denominada de 'febre de pleurisia', dizimando boa parte dos tupinambás, em São Paulo, e os índios da aldeia de São Vicente. Ainda, registraram uma epidemia de varíola que acomete em meados do século XVI toda a costa brasileira, matando por volta de trinta mil nativos. Com a chegada da nau João Fernandes, a "nau das órfãs" (aquela a que se refere Ana Miranda), em 1570, acredita-se que tenham entrado na nova terra a peste, a rubéola, o sarampo e a varicela, as quais se aliaram aos portugueses no extermínio da população indígena. Com a necessidade de mão de obra, iniciou-se o tráfico de escravos para o Brasil, com eles, as doenças infecciosas da África, sobretudo os mosquitos causadores da malária e da febre amarela, acentuando ainda mais os surtos epidêmicos. Assustadoramente, "do século do descobrimento até o fim da escravidão, estima-se que três milhões de índios tenham sido exterminados pelas doenças infecciosas que os europeus trouxeram ao país"[297], tanto proveniente da imigração europeia, quanto do tráfico de escravos. Esse viés do processo colonizador no Brasil fica sublimado nas narrativas históricas e mesmo a narrativa literária, espaço mais propício a fazer aflorar elementos veladas da fundação da nação, por muito tempo se prestou a esse papel. Assim, a narrativa cardosiana, como uma máquina do tempo, transporta seu leitor por todo um processo colonizador que se expande no tempo e no espaço e permite, pelas fraturas no tempo decorrido, um olhar que avança, como as doenças epidêmicas, sobre o desconhecido.

Luiz Alberto Brandão, tendo por base o pensamento benjaminiano, em artigo intitulado "Nação sob penumbra"[298], diz que o espaço da narrativa pode ser associado à concepção tradicional de uma história instalada no tempo homogêneo e vazio, mas que, ao aceitar a viagem com o narrador de *Noturno indiano*, os fachos de luz dos faróis do ônibus deixam entrever as penumbras e as sombras de um outro espaço que margeia o 'percurso retilíneo da luz', um espaço que recusa a visibilidade absoluta, para ceder à sinuosidade da

[297] UJIVARI CUNHA, 2003, p.107.
[298] SANTOS, Luis Alberto Ferreira Brandão. *Nação sob penumbra.* Revista em tese. Belo Horizonte, vol. I, p. 21-31, dez. 1997.

estrada que leva a fragmentos de outras histórias relegadas pela representação pedagógica da nação e que, assim, vêm à tona em lampejos – forma disjuntiva de representação temporal.

Ao utilizar o mesmo procedimento, em *Maleita*, vê-se que as pequenas histórias se assumem na grande história, em que os pequenos lampejos, metaforizados na insistência da luz de vela na narrativa, salpicam a imagem da nação – a grande luz. Textualmente, tem-se: "O que tá alumiando aqui é vela de carnaúba que vem da Bahia. Pois costuro pouco, muito pouco, em vista da dificuldade para encontrar outras"[299], Em outro ponto: "pela porta entreaberta vi os vagalumes que piscavam na escuridão. Pareciam furinhos no ventre do escuro da noite"[300]. O próprio caminho percorrido pela comitiva modernizadora é escuro, encoberto pelo mato, deixando passar apenas fiapos de luz. O conflito metafórico entre a luz e a escuridão, nesse caso a escuridão nos remete ao povo local com suas práticas culturais, sociais e econômicas ainda sob o olhar da modernidade, primitivos, e a luz – ainda intermitente – metaforiza a comitiva modernizadora, cuja função é fazer chegar àquele lugar a civilidade com seus novos valores sociais, culturais e econômicos. Isso nos conduz à percepção do conflito entre o rural e o urbano, o arcaico e o moderno, o primitivo e o civilizado. Não se trata da eliminação de um ou de outro – aí reside a maestria do romancista, mas da convivência tensa, porém dialética dos antagonismos que permeiam a própria formação do Brasil em todos os seus aspectos.

Em conformidade com o pensamento de Adorno, "os antagonismos mal resolvidos da realidade retornam às obras de arte como problemas imanentes da forma"[301] e, dessa maneira, o conteúdo do real vai plasmando a concepção estética em *Maleita*. Alguns recursos narrativos utilizados por Lúcio Cardoso permitem uma *re*-leitura embasada na tensão dialética: a ambivalência do narrador personagem, a intermitência da luz de vela que (des)ilumina e (re)ilumina eventos narrados, a linguagem que, à feição da luz que bruxuleia, oscila entre a linguagem erudita do narrador e a linguagem primitiva e coloquial dos personagens, a história épica, evidentemente que por outro viés[302], do narrador e as histórias contadas pelos personagens em performances culturais locais e até mesmo pela manifestação

[299] CARDOSO, 2005, p. 19.
[300] Idem, 2005, p. 21.
[301] ADORNO, Theodor W. *Teoria Estética*. São Paulo: Martins Fontes, 2008. P.16.
[302] Há de se pensar que o narrador personagem, que deveria ser o herói, é um perdedor.

dos fenômenos da natureza. Desta maneira, é possível deixar emergir as vivências das minorias, os conflitos sociais e o choque entre o primitivo local e o moderno que chega.

Para T. Adorno, na arte não há divisão entre forma e conteúdo, mas diferenças.

> [...] força produtiva estética é a mesma que a do trabalho útil e possui em si a mesma teleologia; e o que se deve chamar a relação de produção estética, tudo aquilo em que a força produtiva se encontra inserida e em que se exerce, são sedimentos ou moldagens da força social. […] A sua própria tensão é significativa na relação com a tensão externa. Os estratos fundamentais da experiência, que motivam a arte, aparentam-se com o mundo objetivo, perante o qual retrocedem. […] É isto, e não a trama dos momentos objetivos, que define a relação da arte à sociedade.[303]

A realidade social de Pirapora moldada por uma gente primitiva, analfabeta e miserável se contrapõe à condição de homem urbano e civilizado do fundador: a luta se instala:

> Mandei Bento chamar os outros trabalhadores. Percebi a provocação que encerrava aquela orgia mantida na estrada.
> Reunidos, marchamos cautelosamente.
> Felão já veio?
> não veio não
> por que é que não veio
> não sei não…
> Não compreendi de momento porque cantavam aquilo. Pareceu-me estranha a toada, diferente das outras que estava acostumado a ouvir. Bento tocou-me e disse:
> _ O patrão apercebe? Felão é vossemecê…
> Felão, espécie de figura de lenda, perverso e sanguinário…
> Recordava um facínora, Félix, que por ser muito grande ficara chamado Felão. Os homens entoavam em coro.[304]

Conflito como esse, deflagrado em uma manifestação de cultura popular, em que os moradores cantam, dançam e bebem cachaça ao som de sanfonas, se repete ao longo de toda a narrativa, plasmando na literatura uma relação tensa que vai além do conflito de classes, pois apontam para o conflito entre conquistador e conquistado, entre o colonizador e o colonizado. Para além da fundação da cidade vislumbra-se a dialética do conflito inaugural da formação da nação brasileira, apreendida nas desarmonias da conquista: primeiro, dos portugueses, depois do fundador da cidade. Se, conforme Antonio Candido, em autores do século XVIII predominou a "ideia conformista de que a empresa colonizadora

[303] ADORNO, 2008, p.16.
[304] CARDOSO, 2005, p.92.

foi justa e fecunda, devendo ser aceita, louvada como implantação dos valores morais, religiosos e políticos que reduziam a barbárie em benefício da civilização"[305], mas em Lúcio Cardoso, vê-se o contrário: a imagem de nação, na narrativa cardosiana, se transforma metaforicamente em contradiscurso, principalmente se se lê *Maleita* como conceito-metáfora que permite lançar uma luz, mesmo que bruxuleante, em outros textos do autor, sobretudo em *Salgueiro* e *Crônica da casa assassinada*.

A doença, que aparece já no título do romance e se alastra até a última cena, metaforiza, nesse contexto, a 'contaminação' cultural evitada pelo local, pois é a população local que mais evita o contágio com os doentes: as marcas da colonização permanecem na memória local que faz pressentir o contato com os imigrantes como ameaça à saúde desse corpo quase que tribal, uma vez que as doenças epidêmicas remetem a um regime particular da doença como fenômeno coletivo[306]. Nesse caso, as doenças, maleita[307] e varíola, são causadas por microorganismos invasores, *P. falciparum* e *Orthopoxvirus variolae*, respectivamente, que assim como o invasor, fundador da cidade, vêm desestabilizar o equilíbrio social, cultural e econômico da região. Essa desestabilização é a principal causa dos conflitos, que curiosamente como os causadores das doenças, permanecerão como uma escondida presença, capaz de contaminar, em contrapartida, o impulso modernizador. Se as epidemias representavam o mal absoluto para sociedades primitivas, não será diferente para aquela de Pirapora, pois o narrador a descreve como primitiva e bárbara, então, o colonizador também representa o mal absoluto, capaz da destruição, sobretudo cultural.

O rio, elemento estético da narrativa cardosiana, ora figurado em sua versão primeva, ora já modificado pela presença do invasor[308], sustenta um fundo temático que percorre toda a obra, ora fluido, deslizando veloz quase que sem atrito, ora turbulento, chocando contra as pedras e formando corredeiras perigosas. Constitui-se, o rio, em caminho que leva à modernização, mas ao mesmo tempo, palco de grandes conflitos, sobretudo no que diz respeito à cultura e à base econômica do lugar. Vejam-se os exemplos:

---

[305] CANDIDO, 2006, p. 169.

[306] Cf. ADAM & HERZLICH, 2001, p.17.

[307] A maleita é causada por quatro tipos de protozoários: *Plasmodium vivax*, *P. falciparum*, *P. malariae* e *P. ovale.* No caso da doença descrita por Lúcio Cardoso, infere-se se tratar daquela causada por *P. falciparum*, devido a gravidade dos doentes e grande número de mortes.

[308] As cenas descritas no capítulo 28 – o ápice do teor épico da narrativa, em que Joaquim desencalha o navio – e outras descritas, sobretudo no primeiro capítulo, em que o rio aparece primitivo e violento se contrapõem, acenando para o jogo de oposições existente em *Maleita*.

> A areia, encarcerando o rio, tinha crispações extraordinárias, brilhos de metal polido. A água desmanchava-se em ondulações na areia e arrastava galhos partidos, envoltos de espuma.[309]
>
> a voz do rio entrava pelas frinchas e gemia num diapasão de água cansada[310]
> O lugarejo se envolvia numa bruma espessa que nascia do rio, como vapor de água fervendo. A voz da cachoeira dominava.[311]
>
> E o rio encheu, subiu, subiu e cobriu as casas da margem.[312]
>
> Mais adiante, o São Francisco, enorme, como um mar de vagas, de uma serenidade assustadora.[313]

As imagens decorrentes das descrições do rio, em suas metáforas, prosopopeias, aliterações e assonâncias vão solidificando um recurso estético cujo resultado funde, no cadinho da narrativa, forma e conteúdo. O rio na obra em tela é articulação de conteúdo dizendo o não dito: do qual emerge, em forma de rumor, o conflito dos processos colonizadores e recolonizadores no Brasil.

Sérgio Scaefer nos diz que "para Adorno, o transitar entre as partes e o todo é que dá sentido a uma obra de arte. Isto significa que o sentido da obra de arte pode mudar, uma vez que este se constitui na dialética turbulenta existente entre partes e todo."[314] Partindo desse pressuposto, vê-se que o romance cardosiano *Maleita* estabelece esse tipo de relação entre suas partes – personagens em constante conflito, espaço que se constrói no limiar da vila e da selva e no trânsito da terra para o rio, tempo da narrativa que transita do passado (final do século XIX) para o presente do ato de narrar (década de 1930), além de outros recursos, com o todo da obra. Assim, a fundação de Pirapora, contada por Joaquim Lúcio Cardoso, seu herói às avessas, mas ficcionalizada por seu filho, constitui uma antissaga da família Cardoso, que por metonímia pode ser lida como a antissaga da inserção da nação brasileira na modernidade.

O rio, concomitantemente, se configura caminho e rastro para a saga. Se para Paul Ricouer o rastro significa porque é um "passado findo que, no entanto, permanece

---

[309] CARDOSO, 2005, p. 33.
[310] Idem. p. 21.
[311] Idem. p. 18.
[312] Idem. p.166.
[313] Idem. p. 167.
[314] SCHAEFER, Sérgio. *A teoria estética em Adorno*. Porto Alegre, 2012. Tese de Doutorado. p. 323.

preservado em seus vestígios"[315], então em *Maleita*, o autor registra os vestígios do conflito cultural que ficou nos interstícios do caminho da cidade para a selva, conflito em que o povo local resistiu ao impulso do fundador de matá-lo para instalar o moderno, não deixando, assim, que o começo violento da cidade de Pirapora, metaforicamente, dos processos modernizadores do Brasil sejam esquecidos.

Desta forma, o conhecimento ultrapassa as bases da oposição dadas e abre um espaço de tensão. Por isso, reconhece a ligação histórica entre o sujeito e o objeto da crítica, não havendo, assim, uma oposição simplista e essencialista, mas consciente. A partir destas postulações, parece que o papel do crítico que quer apagar a tradicional fronteira entre teoria e política, sem ser ativista, e resistir à 'en-clausura do teórico', é encontrar e dar visibilidade a narrativas em que ocorre a disseminação do conceito de nação através do tempo disjuntivo, narrando a história real ou fictícia que está nas margens da nação moderna, para questionar a logocêntrica verdade histórica sustentada pela tradição e mostrar que da irracionalidade das descontinuidades, das divisões profundas calcadas nas diferenças étnicas, sociais e culturais também podem emergir vozes narrativas que permitem que o subalterno intervenha no processo de significação e altere as representações dominantes.

A modernização continuou, mas sob rasura.

[315] RICOEUR, Paul. *Tempo e Narrativa*. Tradução de Roberto Leal Ferreira. Campinas SP: Papirus Editora, 1997. P 201.

3.4 – A casa-corpo e o câncer: as representações sociais do câncer e a metáfora do mal

Ao contrário do que se pensa, o câncer não é uma doença moderna, tampouco consequência desastrosa do consumismo capitalista ou da agitação das cidades modernas. Os gregos já descreveram e nomearam-na *karkínos*, que significa "caranguejo" em função da semelhança entre suas "patas e as veias inchadas de um tumor externo; e não, como pensam muitos, porque uma enfermidade com metástase rasteja ou se desloca furtivamente como um caranguejo"[316]. Por se tratar de uma doença individual, não transmissível, ela permaneceu durante séculos à sombra das grandes epidemias, doenças coletivas que mais se prestavam à formação das representações sociais, alimentando mais intensamente o imaginário popular. Mas a medida que a ciência foi descobrindo as origens e as causas das principais epidemias, sobretudo a tuberculose, a doença mais rica em significações no século XIX e primeiras décadas do XX, as representações sociais em torno do câncer foram ganhando terreno, mesmo depois do advento da patologia celular, em que se descobriu que o câncer era um tipo de atividade celular. Isso se deve primeiro ao aumento do número de adoecimentos por câncer, se tornando uma ameaça à sociedade, uma vez que se trata de doença que acomete mais a vida adulta e, sobretudo, a velhice, por isso, com o aumento da expectativa de vida, evidentemente, há mais ocorrências da doença; segundo, há hoje mais de uma centena de tipos da doença descritos na literatura médica; terceiro, o câncer é uma doença do corpo que pode atacar qualquer parte e, por fim, durante muito tempo visto como uma doença terminal, por isso se tornou sinônimo de morte.

As dificuldades de explicação etiológica do câncer fazem dele uma doença misteriosa, que alimenta o imaginário popular, que o concebe como doença maldita, doença ruim e mal misterioso. Nas representações sociais, distinguem-se duas formas: na primeira, a doença é metaforizada e na segunda, é metáfora. Nos processos de explicação de sua origem, causalidade e significação, utiliza-se de relações de contiguidade ou de similaridade em que elementos da sociedade vistos como maléficos, desordenadores e degradantes se deslocam de seu sentido denotativo para compor os significados sociais da doença e, na mesma proporção, o câncer, em direção contrária, oferece o que nele há de pior para servir de metáfora para situações, eventos e práticas numa dada sociedade.

---

[316] SONTAG, 2007, p. 16.

Por exemplo, nas concepções exógenas, há a ideia de que o câncer é uma invasão secreta e cruel de um "predador invencível e maligno"[317], por isso tratar a doença é uma luta – luta contra o câncer. Advêm dessa concepção as metáforas militares descritas por Sontag:

> As metáforas recorrentes nas descrições do câncer são, na verdade, extraídas não da economia, mas sim da linguagem da guerra: todo médico e todo paciente atento conhecem muito bem essa terminologia militar, mesmo que já estejam insensíveis a ela. Assim, as células cancerosas não se multiplicam, simplesmente, elas são "invasivas". ("tumores malignos invadem, mesmo quando crescem devagar", como diz um manual.) As células cancerosas, partindo do tumor original, "colonizam" regiões remotas do corpo, primeiro fixando postos avançados ("micrometástases"), cuja presença é presumida, embora não possa ser detectada. Raramente as defesas do corpo são vigorosas o bastante para eliminar um tumor que estabeleceu seu próprio abastecimento de sangue e que consiste em bilhões de células destrutivas. Por mais radical que seja a intervenção cirúrgica, por mais "rastreamentos" que se façam na paisagem do corpo, a remissão na maioria das vezes é temporária; espera-se que a "invasão do tumor" continue ou que as células malfeitoras mais cedo ou mais tarde se agrupem e organizem um novo ataque contra o organismo.[318]

No mesmo tom, no modelo terapêutico reproduz-se o modelo etiológico, ou seja, no tratamento expande-se a metáfora militar: o paciente é bombardeado com raios radioterápicos e com dosagens químicas e, assim como numa guerra, células saudáveis podem ser destruídas[319].

Sontag assinala que essa doença é vista como vergonhosa, um mal obsceno, no sentido de abominável e repugnante, e que, por isso, o sujeito adoecido de câncer dissimula e até esconde a doença – caso singular é camuflar a perda dos cabelos nos tratamentos quimioterápicos. Também é tida como uma gravidez demoníaca, como se o corpo fosse invadido por células alienígenas que se multiplicam e atacam o organismo, facilitando a descrição topográfica de suas consequências: o câncer espalha e prolifera, por isso precisa ser extirpado, expulso cirurgicamente. No entanto, nas interpretações sociais do câncer, é impossível delimitar o que vem do interior ou do exterior, ou seja, a doença tanto é vista como endógena, quanto exógena. Por isso, também, ela é vista como o estigma da

---

[317] SONTAG, 2005, p 13.
[318] Idem, 2007, p. 58.
[319] Laplantine salienta que para cada modelo de explicação de uma doença, elabora-se, também, um modelo de tratamento.

culpabilidade, ou seja, o doente merece a doença como castigo pelo estilo de vida, pelo caráter e, por vezes, pelo mal praticado durante sua trajetória de vida[320].

Na outra forma das representações sociais do câncer, a doença é utilizada para caracterizar elementos, situações e comportamentos sociais em que algumas características da doença são redirecionadas para a construção de sentido acerca do real. De acordo com Sontag, através da imagem dele, exprime-se uma preocupação com a ordem social. Caso singular é a autobiografia de Fritz Zorn, *Marte*, na qual registra sua dolorosa experiência com essa doença, tentando compreender a razão de seu adoecimento. A partir de suas reflexões, obtém respostas que caracterizam a doença como fruto de sua neurose e de seu retraimento, que por sua vez resultam da educação que recebeu de sua família e da sociedade, a ponto de dizer que

> sendo a criança que de uma vez por todas eu era, com o caráter que eu tinha, com os pais que me foram dados, e na classe social em que cresci, tornei-me um ser, não feliz, mas neurótico e canceroso. Também não se deve aqui tentar descobrir de quem foi a culpa: se foi culpa do meu caráter, se foi culpa de meus pais ou se foi culpa da sociedade burguesa; talvez a culpa não tenha sido de ninguém, talvez tenha sido de todos.[321]

Conquanto diga que não busca um culpado, Zorn atribui a origem de sua doença a si, por não ter conseguido lidar com a realidade na qual nasceu e cresceu, mas, na verdade, esse real é construção da sociedade burguesa da qual seus pais são legítimos representantes. Tão logo chegue a uma conclusão, dirá que essa mesma sociedade burguesa não é apenas cancerígena, mas o próprio câncer que o matará em breve:

> do modo como vejo, não sou eu próprio o câncer que me devora. Porém minha família, a minha procedência, é uma herança em mim que me devora. Em termos médico-políticos ou sócio-políticos, isso significa que, enquanto eu ainda tiver câncer, permanecerei prisioneiro do cancerígeno meio burguês, e, se eu morrer de câncer, de qualquer maneira terei morrido como burguês.[322]

Ao intitular sua autobiografia de Marte, deus da guerra, Zorn declara guerra não à doença, mas à família e à sociedade por seus elementos repressores, por sua hipocrisia e por

---

[320] Em nossa sociedade, marcada pelas explicações populares de várias doenças, sobretudo do câncer, é comum ouvir história acerca de mulheres que morreram de câncer de útero ou ovário porque praticaram, em algum momento da vida, um aborto. Também se vê a relação entre câncer de mama e comportamento sexual. Ouvi de minha avó a história de um homem responsabilizado pela morte de uma jovem mulher que, no momento do assassinato, amamentava seu filho. Ele por castigo, e na justa medida, com câncer de garganta, não conseguindo se alimentar, morreu de fome.

[321] ZORN, 1986, p. 204.

[322] Idem, 1986, p. 224.

não perceberem que estão, como *cronos*, a devorar seus próprios filhos. Dessa forma, o câncer metaforiza uma sociedade que com seus princípios e verdades, armas destruidoras, invadem a individualidade e a destroça.

Muitas vezes o câncer é descrito em suas representações como algo corrosivo, consumptivo, debilitante e destruidor, propiciando sua utilização como metáfora daquilo que representa perigo para a sociedade. Se a doença advém do desequilíbrio, sobretudo ao retomar as concepções de doença da antiguidade clássica, é factível que ela seja também usada como metáfora do desequilíbrio político e da desordem social. Sobre isso, Sontag escreveu que "se é plausível comparar a pólis a um organismo, é também plausível comparar a desordem política a uma doença"[323]. Em *A morte de Ivan Ilitch*, de Tolstói, o câncer, evento-fim na vida do personagem, sintetiza as frivolidades e a superficialidade da vida burguesa. Isso não é válido apenas para o câncer, pois que outras doenças em suas ressignificações cumprem função similar.

Para tomar apenas dois exemplos, tem-se em *A Peste*, de Albert Camus, a utilização da epidemia de peste para metaforizar poderes totalitários. O mesmo se repete em *Os anões*, de Luís André Nepomuceno. A narrativa gestada e entretecida pelo escritor mineiro tem como fio condutor o personagem João Evangelista Jetur da Fé. Morador de uma pequena cidade não identificada, João, primo de Jesinho Siríaco e viúvo de Luzia, vive uma quarentena de horrores em uma cidade tomada pela peste. O personagem-narrador nos conta que numa noite de extrema escuridão de uma terça-feira, ao voltar para casa, tropeça e se envolve com o corpo de alguém morto e abandonado na rua. Depois de uma luta vã, na tentativa de ressuscitar o homem, desiste tomado de horror, e retoma, enfim, o caminho de casa. Ao chegar, depara com uma enormidade sem fim de anões que invadiu sua residência, um antigo sobrado herdado de seu avô. Ali vive, estranhamente, por mais de quarenta dias, com essa gente estranha e intrusa. Prisioneiro em seu próprio mundo, João não consegue compreender ao certo o que se passa, não entende as razões da invasão, muito menos a lógica que rege aquela sociedade composta por anões, uns maiores e outros menores, uns denominados os brancos e outros, os pretos, uns com nomes terminados em *el* e outros em *ão*. Oprimido por um organismo autoritário e burocrático, cujo caos se estabelece na própria ordem imposta, o ex-dono da casa é tomado de perplexidade diante de uma sociedade

[323] SONTAG, 2007, p. 67.

marcada pela crueldade, pelo extremismo, pela violência e pela submissão cega e desmedida. Vive-se ali, além da morte, a experiência do medo da morte. Vive-se ali a experiência da derrocada de valores, da desumanização e da animalização do homem, como quem retorna ao primitivismo ancestral. Para isso, o autor faz da doença a metáfora desta sociedade.

Lúcio Cardoso também se insere nesse rol de escritores ao utilizar o câncer que mata a personagem mais bem elaborada e, por isso, mais conhecida de sua obra, Nina, como metáfora da decadência de uma sociedade provinciana e de modelo de vida arcaico e estagnado – por isso corroído pelo tempo.

3.5 – O CÂNCER COMO METÁFORA: o assassinato da casa-corpo em Crônica da casa assassinada

> *Seu passado, exclusivamente seu passado, feito de senhores e sinhazinhas que haviam sido primos e avós daquele Sr. Valdo que agora ia a meu lado – Meneses todos, que através de lendas, fugas e romances, de uniões e histórias famosas, tinham criado a "alma" da residência, aquilo que, incólume e como suspenso no espaço sobreviveria, ainda que seus representantes mergulhassem para sempre na obscuridade.*
>
> De *Crônica da casa assassinada* – Lúcio cardoso

Crônica da casa assassinada, livro mais reeditado e, consequentemente, mais lido de Joaquim Lúcio Cardoso, foi lançado em 1959, com cinco reedições – 1963, 1968, 1989, 1991 e 2009. Por certo, uma das obras mais estudadas pela crítica literária brasileira. A análise desta obra monumental porque erigida sobre uma das mais bem elaboradas e belas estruturas narrativas de nossas letras, é tarefa arriscada, pois pode se tornar repetitiva e, ainda, esbarra na comparação com estudos feitos por mais competentes críticos, já consagrados no meio dos estudos literários. Ao situá-la no contexto de produção literária de seu autor, algumas questões chamam a atenção. Por exemplo, é o último livro publicado por ele, mas o primeiro de uma trilogia proposta, em carta a Daniel Pereira, em 26 de maio de 1954, anunciando três romances inter-relacionados: *Crônica da casa assassinada*, *O viajante* e *Réquiem*. Acerca desse projeto, disse:

> Os três primeiros romances desta série que inicio, *Crônica da casa assassinada, O viajante* e *Réquiem*, são estruturados com técnica distinta e adequada a cada história. *Réquiem* é o momento em que está acontecendo: passa durante uma missa fúnebre. Em *O viajante* a história já aconteceu, acontece e vai acontecer, e é vista sob estes três tempos. Em *Crônica da casa assassinada* a história já aconteceu e aflora por meio de cartas, documentos, diários, confissões etc. Está esfacelada no tempo. É uma reconstituição. [324]

O projeto não se concretizou, o primeiro livro foi gestado durante sete anos, o que rendeu pelo menos dois manuscritos e um datiloscrito, além de uma série de fragmentos englobando prototextos e paratextos, o que revela o cuidado com o fazer literário e a

[324] CARDOSO, 1958, Apud CARELLI, 1988, p. 183.

consciência desse fazer; já o segundo, inacabado, embora haja registros de que o autor tenha iniciada sua produção em 1951, foi editado postumamente em 1973, enquanto o outro, o último, também chamado de *Pavão de Luto*, não passou de alguns episódios que permanecem inéditos.

Afeito a trilogias, o autor já havia assinalado um ciclo de romances denominado de luta contra a morte, do qual o primeiro volume, publicado em 1936, seria *Luz no subsolo*, seguido de *O Apocalipse*, que não foi sequer escrito. Mais tarde, demonstra desejo de agrupar suas novelas em *Três histórias da cidade* e *Três histórias da província*. Seu desejo foi realizado postumamente em 1969 pela Bloch Editores. Do primeiro livro fazem parte as novelas *Inácio, O anfiteatro* e *O enfeitiçado***,** dos quais o primeiro e o último comporiam, ao lado de *Baltazar* – novela inédita –a trilogia O mundo sem Deus; e do segundo, *Mãos vazias*, *O desconhecido* e *A professora Hilda*. Nessas novelas, Lúcio cria um mundo em que reina o mal num ambiente obscuro, alternando narrativas em primeira e terceira pessoa, cujos personagens transitam de uma história para outra, multiplicando os pontos de vista. Isso foi apontado por Mario Carelli como um exercício que deu ao escritor o tom exato da polifonia utilizada posteriormente em *Crônica da casa assassinada***,** além de aprofundamento dos temas que nortearão seus dois últimos romances.

Se o primeiro biógrafo de Lúcio afirma que "na visão de conjunto da obra cardosiana, [...] a novela foi considerada como um laboratório do romance (e por isso) serve-lhe como experimentação romanesca"[325], a pesquisadora Elizabeth Penha questiona veementemente:

> 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.[326]

O que se vê na obra cardosiana é um todo narrativo prenhe dos problemas humanos, trazidos à tona com artifícios literários adequadamente ajustados. Isso equivale dizer que forma e conteúdo se encontram na proposta de Lúcio de acordo com seu projeto estético e

[325] CARELLI, 1988, p. 167.
[326] CARDOSO, 2013, p. 37.

ajustado a seu espaço e em seu tempo. Em concordância com Elizabeth Penha, vale dizer que os escritores, assim como suas obras, estão inseridos numa complexa malha social que compreende, inclusive, aspectos estéticos de forma e conteúdo. Também é inegável a postulação de que os escritores passam por processos de amadurecimento em sua escrita, pelo próprio exercício literário. No entanto, isso não significa que sua produção evolui com o passar dos anos, mas que se acentuam os traços, se delineiam os temas e se define a identidade estética do autor. Mario Carelli, numa espécie de revisão, em artigo posterior, afirma que "a maturação de sua arte deixa transparecer uma evolução na sua visão de mundo"[327].

Evidentemente, a polifonia em *Crônica da casa assassinada* advém de uma escolha do autor, resultante de amadurecimento estético que o exercício literário lhe conferiu. Aliás, a polifonia é apontada por alguns críticos como falha na monumentalidade do livro, mas André Sefrim desbanca em um único parágrafo:

> 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. Enfim o escritor se encontra com os seus personagens, de maneira a fazê-los carne da sua carne, expressão dilacerada de sua angústia e inadaptação. Um universo polifônico, um espelho estilhaçado onde se estampa multiplicado e único o rosto do autor.[328]

Da mesma forma que o câncer de Nina, personagem central do romance, se ramifica, a narrativa cardosiana, por seu caráter fragmentário, também se ramifica. Isso se dá a partir dos vários pontos de vista que dão a ver a história do fracasso dos Meneses em uma estrutura discursiva que mais se assemelha a resultados de uma investigação tanto policial quanto etiológica. O autor reconstrói o discurso do adoecimento para metaforizar a partir do apodrecimento, literalmente, da personagem cancerosa, o apodrecimento não só de uma família, mas de uma sociedade provinciana calcada em valores arcaicos que aprisionam o sujeito. Esse aprisionamento se dá de variadas formas, como por exemplo com Timóteo, em seu quarto, e Ana, em suas roupas escuras e longas. Na maior parte das narrativas desse autor, seus personagens vivem no limiar da liberdade, mas não conseguem ultrapassá-lo,

[327] CARDOSO, 1997, p.627.
[328] SEFFRIN. In: CARDOSO, 2004, p.9.

mesmo se submetendo às mais horrendas práticas como incestos, assassinatos, infanticídios e outras, na maioria das vezes, marcas de transgressão.

Sabe-se que a carcinogenia se dá, em geral, de forma lenta e silenciosa até que suas ramificações atinjam os órgãos do indivíduo, formando a metástase. Assim se dá com a família Meneses que vai sendo, silenciosamente, degradada por males internos que muito se assemelham ao câncer, mal visto por uns como endógeno, por outros como exógeno, que mata a personagem Nina e, por "metástase moral"[329], desmorona a Chácara dos Meneses. Uma chave da leitura da narrativa está na frase de Nina: "Essas velhas famílias sempre guardam um ranço no fundo delas. Creio que não suportam o que eu represento: uma vida nova, uma paisagem diferente."[330]

Para que isso se efetive como uma possibilidade de leitura da obra citada, há de pensá-la desde os pressupostos teóricos de François Laplantine em *Antropologia da doença* que tratam das representações da doença em primeira, segunda e terceira pessoas, distintamente. Desse ponto de vista, a doença de Nina é descrita e analisada por ela mesma, a partir do âmago da doença, em forma de cartas – tem-se aí a doença em primeira pessoa; por André e Ana, chega-se à representação da doença por um discurso em segunda pessoa, uma vez que convivem diretamente com o doente e as afetações do adoecimento que emanam do adoecido; e, por fim, com as narrativas do médico, nas quais a doença é apresentada ao leitor a partir da terceira pessoa do discurso, isto é, de um lugar que permite maior objetividade e imparcialidade, porque pretende ser uma visão científica. Parece confusa a distinção entre os pontos de vista de segunda e de terceira pessoas. No entanto, Laplantine aponta uma diferença esclarecedora: nas narrativas em que o olhar sobre a doença parte de médicos – daí a pretensão da cientificidade – tem-se um discurso de terceira pessoa, em que não há uma convivência mais intensa, nem mesmo envolvimento afetivo com o doente. Por outro lado, o antropólogo chama de "a doença em segunda pessoa" a narrativa cujo centro irradiador do discurso não é mais o médico, mas um personagem de convivência próxima que se ocupa a descrever a doença de outrem. A proximidade entre narrador e doente mantém o discurso no limiar da subjetividade. Esse aspecto propicia o afloramento das representações sociais da doença e, evidentemente, suas metaforizações. No entanto, a

[329] PORTELLA, in: CARDOSO, 1997, p. XX.
[330] CARDOSO, 2004, p. 66.

afirmação não quer anular as influências da biomedicina na formação das representações da doença, uma vez que todas as formas de manifestação de conhecimento, inclusive o científico, têm valor significativo na formação e sustentação do imaginário popular.

Dividida em quatro partes, a narrativa do médico, embora sucinta, limitada ao relato de suas quatro últimas idas à chácara, constitui parte significativa na totalidade do romance, por revelar a realidade dos Meneses a partir de quem vê do exterior para o interior, por isso, isento das paixões agudas que, em geral, maculam os relatos dos membros da família. Na primeira e na segunda narrativas, o médico se ocupa em descrever o atendimento feito a Valdo e ao jardineiro, ambos vítimas de supostas tentativas de suicídio; na terceira, o que Valdo diz acerca de um ataque repentino de loucura de André e, por fim, a consulta dada a Nina, que havia retornado do Rio de Janeiro doente e com o diagnóstico já confirmado.

Ao cotejar as primeiras narrativas e a última, tem-se uma espécie de espelhamento, mas a partir de lentes de aumento em que nas primeiras, nas quais figuram as impressões de Dr. Vilaça, médico da família, acerca da casa, se projetam, antecipadamente, as metáforas da doença de Nina que aparecerá na última narrativa. Esse jogo de espelho apresenta de um lado a exuberância da casa, chamada de mansão, em algumas narrativas, referindo-se à época de glória dos Meneses e à beleza de Nina e, do outro, a deterioração da casa e o câncer daquela que foi a mais bela mulher que habitou a chácara. Essa relação permite a alegoria casa-corpo que se instaura a partir da personificação da casa: "E de dentro da chuva cerrada quase sentia procurar-me da distância o olhar do velho prédio sacrificado, com estrias de sangue que escorressem ao longo de suas pedras mármores"[331], a casa, apesar de construção luxuosa, em 'pedra mármore', e não o doente, pede socorro ao médico que chega. Noutra expressão – "como um corpo gangrenado" – extraída da citação a seguir, novamente a casa se apresenta doente e, sempre, com sintomatologia do câncer:

> Dirão que isto talvez não passasse de impressão exagerada, mas a verdade é que de há muito eu pressentia um mal qualquer devorando os alicerces da chácara. Aquele reduto, que desde a minha infância [...] eu aprendera a respeitar como um monumento de tenacidade, agora surgia vulnerável aos meus olhos, frágil ante a destruição próxima, como um corpo gangrenado que se abre ao fluxo dos próprios venenos que traz o sangue.[332]

[331] CARDOSO, 2004, p. 245.
[332] Idem, 2004, p.152.

A força metonímica da casa, cuja doença é a doença da família que nela habita, se projeta a partir da relação de contiguidade, ampliando seu sentido para se constituir em metáfora da própria nação. Para Buescu, "as casas são matrizes sociais, para lá de microcosmos pessoais e familiares (que, aliás, são também eles sociais)"[333], dessa forma, assim como a casa reproduz em seu corpo físico os males de seu corpo social, ela pode ser lida como um microcosmo que também reproduz as doenças do macrocosmo. A fragilidade a que se refere o narrador não surge por acaso, é fruto de ação prolongada do tempo diante da inércia dos herdeiros da chácara em identificar e combater um mal desconhecido.

Em sua segunda visita, numa espécie de olhar gradativo que se direciona para os alicerces e esteios da casa, o médico abandona a superfície e busca causas profundas do desmoronamento que se apresta:

> sem necessidade de procurar muito, pude verificar as fendas que se abriam nos alicerces da casa, gretando os esteios fortes e bem plantados, disjuntando as pedras da base, exibindo enfim um desmazelo que se originara através dos anos, e que sem dúvida ameaçava a construção de um acidente, remoto ainda, mas já bastante visível nos seus primeiros e acusadores sinais.[334]

Ao dar a Demétrio a notícia da morte do jardineiro, o médico ao analisar as reações do mais velho dos irmãos afirma: "ruía a casa dos Meneses, mas a sombra já o alcançava também, sepultando-o em seus escombros. Não era só a casa que ele renunciava, era a si próprio, pois não podia aceitar a casa sem a integridade de seu orgulho"[335]. Aliás, sempre que há referência à doença ou morte na Chácara, há, também, por parte dos narradores, sobretudo André e o médico, a associação à deterioração da casa, numa manifestação clara de que ali se encontra um corpo social – a família Meneses – que, apesar de doente, ainda vive e precisa de cuidados. Evidentemente não são cuidados médicos, mas outro tipo de tratamento que seja capaz de transformar os membros – esteios de sustentação da casa-corpo. No diagnóstico do médico observador, a doença da casa está justamente na base de sustentação que se fende, pondo à prova os alicerces da família naquilo que há de mais forte: o prestígio e o código de valores da tradicional família mineira. Ao dar a ver a decadência da tradição através das rachaduras, denuncia-se a instabilidade dos esteios que não são mais

---

[333] BUESCU, In: SILVEIRA, Jorge Fernandes da. Org. *Escrever a casa Portuguesa*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999. P. 30.
[334] CARDOSO, 2004, p. 147.
[335] Idem, 2004, p. 152.

suficientes/competentes para sustentar a estrutura aristocrática rural e provinciana diante do novo que chega.

Embora personagem da trama, em menor escala, o médico narra em duas perspectivas: a partir das impressões de um membro da sociedade que conviveu por longo período com as lendas que envolviam os Meneses, o que resulta no julgamento crítico do estado da casa-corpo e de seu olhar clínico que se ocupa em detalhar o que é observado, numa espécie de investigação etiológica que lhe permite o prognóstico. Veja que o narrador, ao utilizar a técnica machadiana da digressão, assinalada no texto pelos parênteses, tece uma reflexão crítica – mas subjetiva – que tanto se refere ao corpo (de Nina) quanto à casa:

> (Ah, esta imagem de gangrena, quantas vezes teria de voltar a ela – não agora, mais tarde – a fim de explicar o que eu sentia, e o drama que se desenrolava em torno de mim. Gangrena, carne desfeita, arroxeada e sem serventia, por onde o sangue já não circula, e a força se esvai, delatando a pobreza do tecido e essa eloquente miséria da carne humana. Veias em fúria, escravizadas à alucinação de um outro ser oculto e monstruoso que habita a composição final de nossa trama, famélico, desregrado, erguendo ao longo do terreno vencido esteios escarlates de sua vitória mortal e purulenta).[336]

A partir da passagem do estado da casa para o estado do corpo, o médico narrador inicia o relato da doença num processo em que, após esconder o diagnóstico, revela pouco a pouco a morbidade de Nina. Embora escondesse a doença, a ponto de afirmar "nunca dizer, esconder tudo, à custa da própria vida"[337], em duplo sentido, pois tanto se refere à doença de Nina, como aos responsáveis pelo assassinato da 'casa'[338], ele a descreve cientificamente, mesmo assim, marcada, a descrição, pelas representações sociais. Ao examinar a doente, afirma que tocou "o local decisivo onde a morte houvesse colocado seus lábios e aí impresso seu vulnerável selo de dor"[339], ao invés de dizer que havia tocado o tumor cancerígeno. Essa categoria de metáfora é alimentada pelo rol de eufemismos disponíveis no imaginário popular para não dizer a palavra câncer, mas também permite ao leitor a compreensão de que o médico se dá conta das questões cruciais que levarão a velha cepa dos Meneses à destruição final. Além disso, assinala que seus interlocutores, Demétrio e Valdo, percebem a agudeza de seu olhar. Referindo-se ao tumor, ainda diz que buscou, junto ao seio direito,

---

[336] CARDOSO, 2004, p.152-153.
[337] Idem, 2004, p. 387.
[338] As narrativas do médico são, na verdade, depoimentos posteriores prestados a um interlocutor que, embora invisível na narrativa, se assemelha a um investigador.
[339] Idem, 2004, p.389.

o "lugar exato em que se concentrava o núcleo nervoso de sua sensibilidade"[340]. Consciente dos mistérios que permeiam a doença e o impacto que o diagnóstico tem sobre as pessoas, sobretudo aquelas que rodeiam o doente, ele registra a reação de Valdo:

> Uma onda violácea espalhou-se sobre o seu rosto, dir-se-ia uma paisagem subitamente encoberta por uma nuvem de tempestade. Notando que eu o observava, fez um esforço sobre si mesmo e, com essa obscura repugnância da moléstia, que provavelmente tinha a mesma origem no motivo que levara Nina a silenciar sobre o seu estado, e a fingir que não reconhecia o mal, quando o mal, indiferente, ia se alastrando pela sua carne, e abrindo pequenas ilhas róseas, e canais escuros, e veias que se levantavam intumescidas, e roxas áreas de longos e caprichosos desenhos, toda uma geografia enfim de destruição lenta e sem remédio [...].[341]

A gradação, acentuada pelo uso do conectivo *e* intensifica o estado de morbidez e prepara a si para dar o diagnóstico, e ao marido da doente para ouvir a palavra câncer. Numa forma de dissimulação do diagnóstico sobre a casa e a certeza dos causadores de sua doença, desvia o discurso antes pessoal e subjetivo para a objetividade da autoridade médica, e procede à descrição científica: "o câncer é uma doença de origem desconhecida e que, apesar da certeza com que se pode estabelecer seu diagnóstico, ainda não possui no entanto uma terapêutica que se possa considerar absolutamente eficiente"[342]. A respeito do motivo de Nina esconder seu estado de morbidez e da dificuldade do médico em dizê-lo claramente, além do silêncio que a doença exige, por ser vista como vergonhosa, repugnante e atacar, neste caso, zona erógena, está o orgulho dos Meneses que, de acordo com as representações sociais, será ferido por uma doença que é humilhante. Da mesma forma, a atitude evasiva do narrador revela a dificuldade em culpabilizar a família que fora tão significativa para a sociedade de Vila Velha – procedimento que se estendeu (se estende?) a toda a sociedade aristocrática brasileira.

Comparar as citações acima é o bastante para concluir que o mesmo processo evolutivo que corrói a casa, corrompe o corpo de Nina, assim como o processo de diagnóstico em ambos se repete. Na última descrição, Valdo afirma que "ela parecia estar se decompondo em vida"[343]. Identificado o mal de Nina – câncer – resta ao leitor desmontar a relação e identificar o mal da casa dos Meneses. Evidentemente que cada narrador, de seu

---

[340] CARDOSO, 2004, p.389.
[341] Idem, 2004, p.390.
[342] Idem, 2004, p.391.
[343] Idem, 2004, p. 393.

ponto de vista, já que se trata da crônica de uma casa assassinada, cada um há de se desobrigar, lançando a bola de fogo ao outro. Portanto, as narrativas em terceira pessoa são apropriadas a uma resposta. O médico deixa pistas ao longo de suas narrativas:

> como acontece em quase todo o interior, nossa cidade carecia de luz elétrica, cujo serviço era deficiente e mal feito, mas a Chácara, que tinha gerador próprio, ainda a possuía pior: era uma luz amarelada, sem constância, e que aumentava ou diminuía conforme a intensidade da corrente.[344]

A luz elétrica, por várias décadas, foi o símbolo da modernização no Brasil, por isso, sua associação direta ao processo modernizador. Por exemplo, em seus dois primeiros livros, Lúcio cria o ambiente do atraso também pela precariedade da iluminação, nesses casos, tanto em Pirapora como no Morro do Salgueiro, não há luz elétrica, mas lamparinas. Em Vila Velha e na Chácara, a ideia de atraso se manifesta na baixa qualidade da iluminação, que se opõe à metáfora insistente de Nina como iluminada e radiante. Betty a descreve como "um ser egoísta e definido que parecia irradiar a própria luz e o calor da paisagem"[345] e André, como um imenso girassol e, doutra feita, "me fizera vê-la como um astro fulgindo doce e pacífico na obscuridade do quarto"[346], e que por isso "perdê-la, seria como perder a própria luz do mundo"[347]. Em contraponto, o farmacêutico afirma que Dona Ana fora aos poucos triturada pela vida sem viço e sem claridade que os da Chácara levavam."[348] e, ao se referir a Demétrio, diz que seu aspecto era doentio, próprio dos seres que vivem à sombra.

A propósito, a luz, metáfora da vida e do novo, que Nina irradia, provoca a tomada de consciência dos Meneses de sua ruína e da irremediabilidade da tragédia iminente, que vem à tona com a sombra lançada a partir da morte de Nina. Na consciência de que a morte da casa-corpo também se aproxima, numa clara expressão de Lúcio de que a morte nos deslinda.

Além disso, também outros aspectos como a botica de Aurélio Santos com seu discurso, além do comportamento e forma de se vestir de Ana, exemplar apagado, moldada pelas mãos da tradição dos Meneses, que revela a Pe. Justino que o mal que habita a casa é a tradição, "mas a tradição transformada em único escudo da verdade".[349] Ela mesma é o

---

[344] CARDOSO, 2004, p. 69.
[345] Idem, 2004, p. 60.
[346] Idem, 2004, p. 330.
[347] Idem, 2004, p. 330.
[348] Idem, 2004, p. 46.
[349] Idem, 2004, p. 291.

modelo da mulher provinciana, comprovado pela maneira de vestir e de se comportar; por isso, o oposto de Nina, elegante, carioca e pivô das transgressões capazes de romper o aspecto senhorial da casa. Nina, eufemisticamente, diz que "os Meneses são parcos de gestos, e inauguram poucas situações no decorrer do tempo"[350], o que equivale dizer que eles pararam no tempo, por isso não evoluíram. Também Timóteo, através do discurso de Betty, chama Vila Velha de "fundo poeirento de província mineira..."[351]. Betty, reproduzindo as ideias de Demétrio, aliás, que só tem voz na voz alheia, assegura que, para ele, a casa representava a tradição e a dignidade dos costumes mineiros, a ponto de dizer que ela vinha do Império.

Segundo as explicações do câncer, há um ponto de onde o mal se espalha. Na chácara, o pavilhão e o porão, que se equivalem como cenário, representam esse ponto, pois é lá que ocorrem as traições, o incesto, o suposto suicídio de Alberto e, até mesmo, os momentos de maior felicidade de Nina e Valdo. André se refere a ele da seguinte forma:

> Ocorreu-me que aquela parte da Chácara – o Pavilhão – sempre me parecera um lugar condenado, a que ninguém se referia; se por acaso alguém a isto era obrigado, munia-se de uma série de precauções e nunca dizia abertamente o nome pelo qual a construção era conhecida, mas designava-a apenas "lá", ou "lá embaixo", tal como já ouvira, por mais de uma vez, falar tia Ana. Também eu nunca indagara o motivo porque o local suportava o peso de tal condenação.[352]

À esquerda da casa, em local mais baixo, o Pavilhão abriga aquilo que é escuso e renegado, por isso carrega o estigma do mal e se alia ao porão nas representações dos próprios moradores da Chácara. Para Bachelard, "pode-se opor a racionalidade do teto à irracionalidade do porão"[353], pois este abriga o "ser obscuro da casa" e "as potências subterrâneas", pois que no porão há trevas dia e noite. Nina, ao visitá-lo, acompanhada de Betty e Anastácia, se depara com um amontoado de objetos do passado, todos deteriorados, abandonados ali porque deviam ser esquecidos, inclusive o retrato de Maria Sinhá, retirado da sala por ordem de Demétrio, cujos motivos se leem nas entrelinhas do discurso de Betty, como convém a uma governanta:

> Era um rosto de mulher, não havia dúvida, mas tão severo, tão fechado sobre suas próprias emoções, tão definitivamente ausente de cogitações imediatas e mesquinhas, que mais se assemelhava ao rosto de um homem – e de um homem

[350] CARDOSO, 2004, p. 36.
[351] Idem, 2004, p. 55.
[352] Idem, 2004, p. 337.
[353] BACHELARD, 2000, p.37.

> totalmente desiludido das vaidades deste mundo. Não se liam nele as promessas de bonança, esses esverdeados e esses róseos que acobertam a explosão de um riso ou o cintilar de um súbito espírito de mocidade – não. Nele, tudo era denso e maduro. Os tons que compunham sua fisionomia eram tons cinza de arrebatamentos domados, e ocres de violências contidas.[354]

Ali é o lugar do interdito e do recalcado que, por força do olhar curioso de Nina, vem à tona e, simbolicamente, lança um facho de luz nas fendas e nas fraturas dos Meneses, ou seja, "a loucura enterrada (e) o drama murado"[355] se afloram e denunciam o passado que ecoa em cada fenda da velha casa dos Meneses, cuja arquitetura se une à geometria para representar o prestígio de seus moradores e sustentar socialmente a linhagem advinda de Dona Malvina. Não é sem sentido a planta baixa desenhada pelo autor na introdução do romance, em que se evidencia inclusive a hierarquização social das aristocracias rurais brasileiras. Desta forma, a casa, segundo Helena Carvalhão, "reencena [...] o mundo que julgamos deixar lá fora [...] e ela pode aparecer como *uma outra representação metafórica desse mundo, quase in absentia*"[356].

Desse ponto de vista, a casa reencena, a partir de seu interior, os conflitos, os dramas, as antinomias e dicotomias da própria sociedade brasileira. A relação saúde/ doença que se estabelece a partir da personagem Nina ganha novos significados, uma vez que se tem dois momentos muito distintos: aquele de Nina saudável e o outro, já doente. Em todo o arcabouço narrativo, destaca-se O Diário de André quando se pensa na descrição da doença da referida personagem e o que representa para ela e para os moradores da casa, porque a doença é apresentada ao leitor a partir da convivência e do confronto do narrador personagem com a doente e todas as significações que emanam da doença.

Ao se referir ao Diário de André, cabe lembrar a pluralidade de gêneros literários – ou subgêneros, uma vez que todos têm um caráter narrativo, apesar da poeticidade da linguagem que muito se assemelha à linguagem da poesia – que compõe a obra: têm-se cartas, diários, confissão, depoimento, narrativa e um pós-escrito. Curioso observar que aquelas que pertencem aos moradores da casa são narrativas em primeira pessoa, com tom confessional e que legitimam a classificação da obra cardosiana em intimismo psicológico, ou seja, o personagem desvela seu mundo interior dilacerado pelos conflitos sociais e

[354] CARDOSO, 2004, p. 139.
[355] BACHELARD, 2000, p.38.
[356] BUESCU, In: Silveira, 1999, p.27.

existenciais, enquanto que as narrativas daqueles que vivem fora da casa, o médico e o farmacêutico, narram, embora personagens da trama, do lado de fora ou a partir de poucas incursões na casa, nem por isso, desprovida de subjetividade. Tanto a convivência – quase que, no plano da narrativa, incestuosa – de tantos narradores, quanto dos subgêneros apontam para uma ambivalência do ponto de vista da forma e do conteúdo, ou seja, a obra escapa e ao mesmo tempo permite as classificações formais, muitas vezes, um subgênero nega a si mesmo em seus propósitos mais conhecidos, como, por exemplo, o Diário de Betty que, na forma tradicional do diário, revelaria o cotidiano da narradora, no entanto, apesar de ser em primeira pessoa, ele tem o caráter de narrativa de terceira pessoa, ou melhor, muito mais se aproxima de uma crônica da família Meneses, escrita pela governanta. E, da mesma maneira, a obra que se conforma a leituras diversas também não se fixa em nenhuma delas como significação final e certa – há sempre mais observações a serem feitas, inclusive contrapontos a serem destacados, pois que a escrita cardosiana, fusão inexaurível de expressionismo e realismo, deixa temas cruciais como o incesto, a maldade, a crença em Deus, a morte, a ressurreição, infanticídio e outros tantos em suspense. Disso decorrem as maiores tensões da obra expressas nos pares que em Lúcio não apenas são contraditórios, mas conflitantes como amor e ódio, amor e morte, fidelidade e traição, arcaico e moderno, metrópole e província. Essa ambivalência temática se assenta na economia do fazer literário e, no que diz respeito a subgêneros na obra de Lúcio Cardoso, ela desempenha papel importante na construção de sentidos, pois qualquer esquema classificatório engessa a leitura dos textos desse autor, cujo objetivo é mesmo a transgressão tanto formal quanto temática, e permite o ultrapassamento das ideias e projetos estéticos de seu tempo. Isso, por exemplo, também autoriza que o crítico ultrapasse o plano do indivíduo e, até mesmo da casa dos Meneses – na análise da Crônica, para compreender historicamente aspectos da sociedade da qual seus personagens ganham alma, mesmo que doente.

De volta ao Diário de André, o mais extenso de todos os catorze pontos de vista que compõem o mosaico narrativo deste livro[357], o narrador personagem, numa mistura de diário e memória, tanto revela seus sentimentos, feridos por angústias e conflitos, quanto desvela a realidade da chácara dos Meneses e sua história a partir da doença e morte de Nina. Ao descrevê-las, detém-se em sua relação supostamente incestuosa de mãe e filho e acentua, a

[357] Na edição comemorativa da Civilização Brasileira, o Diário de André ocupa 106 páginas, dividido em onze partes.

partir daí, o desarranjo e a desordem da maldita casa. Se para André, o suposto filho, o amor de Nina e por Nina causa atormentação e acentua seu drama pessoal, revelados nas confissões características de um diário, para a mãe, não vai além de uma ação contra os costumes da casa, uma vez que ela sabe que o objeto de seu desejo não é seu filho, mas fruto da relação proibida entre Alberto, o jardineiro, e Ana, esposa de Demétrio, o mais velho dos irmãos. No entanto, isso só aflora nas reflexões memorialísticas que permeiam a escrita do diário. No trânsito da forma diário para a forma memória, perde-se a cronologia da narrativa, mas se ganha em significação, pois no limiar de um e outro, tanto a morte de Nina quanto seu câncer permitem a alegorização da leitura e mais, ao narrar os acontecimentos que se situam entre a doença e a morte da mãe-amante, o narrador diz mais de si e dos outros que compõem a referida casa. Também André, ao tentar compreender a doença de Nina, realiza uma anamnese da história dos Meneses e, metonimicamente, da casa-corpo, redescobrindo dentro de si e da casa as verdades essenciais que, por décadas, ficaram recalcadas como se estivessem embaixo das paredes da construção, amontoadas no abandono do pavilhão ou carcomidas pelo tempo nas estátuas da fonte. Dessa forma, cabe a André, fazendo eco à epígrafe do livro, tirada do Evangelho de São João, 'tirar a pedra', mesmo se a realidade dos Meneses 'já cheira mal'. Se o médico faz a anamnese etiológica da doença de Nina, André faz a anamnese moral dos provincianos e arcaicos Meneses.

Ele não descreve, literalmente, a doença de Nina, mesmo porque o câncer não só é uma doença silenciosa de sintomas praticamente invisíveis, mas também que nas representações sociais exige silêncio sobre si, uma vez que se trata de uma doença que, no imaginário popular, carrega o estigma de enfermidade contagiosa, se não literalmente, pelo menos moralmente. O Coronel, ao se referir à doença de Nina, diz: "eu ainda não podia compreender que a doença, para as mulheres que a vida inteira foram cortejadas, assume o aspecto de uma vergonha íntima, de um pecado horrível que é necessário esconder"[358]. Ademais, ter câncer, em algumas sociedades, é um escândalo que põe a moralidade, a afetividade e a produtividade do sujeito em risco. Por isso, durante muito tempo, o diagnóstico era dado pelo médico aos familiares do doente e não a ele. Até mesmo a palavra câncer, em muitas sociedades, é impronunciável, inclusive, o psiquiatra K. Menninger apontou que "a própria palavra 'câncer' é vista como capaz de matar certos pacientes que

[358] CARDOSO, 2004, p. 364.

não sucumbiram (tão rapidamente) ao mal de que padecem"[359]. Também outros narradores não mencionam a doença ou apenas fazem pequenas referências ao estado de morbidez de Nina, mesmo se tratando do farmacêutico e do médico. A pouca referência à doença denuncia a forma como os Meneses tratam questões cruciais da vida em família, sobretudo questões de ordem moral, afetiva e econômica, os três pilares que vão sendo lentamente carcomidos e que levarão a casa à ruína.

Embora o câncer seja uma doença do indivíduo, ao contrário das doenças epidêmicas, por exemplo a tuberculose e a varíola, que são coletivas, Lúcio faz dele a metáfora, também, da incomunicabilidade e da incapacidade de lidar com os infortúnios, o que resulta na degradação da tradicional família de Vila Velha. Isso se dá porque o câncer, de acordo com o imaginário popular, é doença "provocada por uma constante repressão do sentimento"[360], o que coaduna com o fechamento da chácara dos Meneses à sociedade, assim como a evitação de seus moradores em se relacionarem com a população de Vila Velha, e vice-versa.

Essa doença-metáfora não é relatada literalmente por André, mas é ele quem tece a teia de suas significações ao dizer, em registro de muito intimismo – recurso muito explorado pelo autor –, seus sentimentos diante de Nina doente e, também, os sentimentos dela no enfrentamento da doença. Dessa confissão, emanam as concepções daquela gente acerca do câncer, pois que a estrutura narrativa[361] aliada ao conteúdo do diário outorgam a André a função de porta voz das desgraças de Nina e, por força de metáfora, dos Meneses. Para validar essa afirmação, há de considerar que André é o mais lúcido membro da família, embora, ironicamente, não passa de um agregado, uma vez que não corre em suas veias o sangue dos Meneses. Também Nina não pertence à velha cepa dos Meneses e, para todos, exceto Valdo, é tida como uma invasora, por isso, como o próprio câncer, ela deve ser extirpada. Nesse aspecto, Demétrio assume a condição de cirurgião, uma vez que ele é o primeiro responsável pelas partidas de Nina, uma delas com duração de cerca de quinze anos que ganha significação porque ao retornar, ainda como o câncer em recidiva, ela reacende

[359] MENNIGER, apud SONTAG, 2007, p. 13.
[360] SONTAG, 2007, p.25.
[361] A estrutura narrativa é composta por dez narradores. A André, cabem mais de 20% da matéria narrada. Chegou-se a esse número em cálculo simplista do número de páginas ocupadas pelo texto de cada narrador. A título de esclarecimento, o cômputo final ficou assim: André detém 21,45% do número de páginas; Ana, 17%; Valdo, 15,18%; Betty, 10,32%; Médico, 0,078%; Padre Justino, 0,078%; Nina, 0,074%; Farmacêutico, 0,074%; Timóteo, 0,03% e o Coronel, 0,022%.

as afecções que acometem a família da qual ela só faz parte por intrusão em território inimigo. Noutra forma de dizer: ela altera a patologia do corpo-casa e traz à tona a anormalidade psíquica naquele universo, paradoxalmente, fechado.

A referida lucidez de André, construída pouco a pouco, desvela a realidade a partir de sua experiência com a morte de Nina, que, sintomaticamente, é velada apenas envolta em lençóis. André, ao levantar a ponta do lençol, espécie de mortalha, se depara, diante do corpo nu e corrompido, com a violência da morte. Textualmente, diz: "Bem se via que a morte não era uma brincadeira, que o ser estabelecido originalmente, e toscamente modelado em barro pelas mãos de Deus, ali irrompia de todos os disfarces, para se instalar onipotente em sua essência mais verídica"[362]. O desnudamento do humano como criação, verdade última a que chega André, resulta, a partir da morte de Nina, na exposição cruel de toda a miserabilidade do ser humano, suas obras e ações: não são vãs as atitudes de acusação, repreensão e repressão veladas dos moradores da chácara que só serão desveladas a partir das cartas, confissões, depoimentos e narrativas, mas tardiamente, porque depois da queda absoluta de cada um deles, no entanto, assim como na narrativa, formando um edifício que se basta em si mesmo, ainda que na implosão. Da mesma forma que o câncer só se revela em estado mais avançado, sobretudo a partir das concepções populares da doença, já em estado metastático, a realidade dos Meneses, metonimicamente, manifestada nas condições físicas da casa, só terá percebida sua ruína quando não houver mais o que fazer.

Quiçá, por essas relações, o autor da *Crônica da casa assassinada* tenha se aventurado por uma estetização do câncer[363], embora Sontag tenha visto nesta doença pouca propriedade para isso, uma vez que se trata, nas representações sociais, de assunto escandaloso e repugnante porque se refere a uma doença punitiva, perversa, cruel e que atinge, principalmente, as "partes do corpo mais constrangedoras para a pessoa"[364]. Se as metáforas utilizadas para o câncer são reveladoras das representações sociais acerca da doença, o movimento inverso, ou seja, a utilização da doença como metáfora da sociedade, parece, aqui, muito profícua. É assentado o que diz, em dado momento, André: "Ah, que me importava que estivesse doente, e naquele flanco onde tantas vezes meus lábios ávidos

[362] CARDOSO, 2004, p. 35.
[363] Não se trata, nesse caso, de romantização como se fez no século XIX com a tuberculose, mas de sua utilização na literatura como metáfora de um mundo que se degrada.
[364] SONTAG, 2007, p. 22.

haviam corrido, desabrochasse agora a boca tumefata da decomposição...”[365]. Emerge do seu olhar a imagem da doença como força degenerativa, metaforizada em “boca da decomposição”, que conduz ao fim. A cena abaixo transcrita delineia melhor a questão:

> Tomei-a entre os braços, recostei-a de encontro aos travesseiros. Ofegava. O silêncio tombou sobre nós e, através desse silêncio, como se dilacerassem uma bruma até aquela hora onipotente, os objetos usuais da doença – frascos de remédio, rolos de algodão, ampolas, tudo o que se acumulava em torno e que, por um momento eu havia conseguido subtrair do pensamento – repontaram cheios de força. De pé, eu a examinava: uma máquina desconhecida, trabalhando não sei que tecelagem escura e mortal, recomeçou a funcionar no seu íntimo. Não poderia dizer quanto tempo levamos assim, até que afinal ela voltou a si e disse:
> _ Que foi? Que se passa comigo?
> _ Tentei acalmá-la, dizendo que ainda estava fraca, e provavelmente falara mais do que devia. Ela moveu a cabeça negativamente e respondeu com estranha calma:
> _ Não. Este minuto foi como um aviso. Não há dúvida, André, é o fim que está chegando.[366]

Nem mesmo ao leitor escapa a certeza do câncer como doença terminal, uma vez que a linguagem da morte, ora realista e nua, ora poética, habita o discurso do narrador personagem. Por exemplo: “... e ofegava de um modo tão preciso no seu transe de morte...”[367]; “... a morte erguera à sua cabeceira o decreto de férias eternas...”[368]; “... nada em sua fisionomia denotava qualquer semelhança com uma pessoa viva...”[369]. Além da referência direta, o Diário de André, assim como o livro, se iniciam com a cena de Nina morta exposta sobre a mesa de jantar, transformada numa essa improvisada. Isso revela, denotativamente, a decadência econômica da família, mas também adquire força simbólica ao se lembrar que durante a narrativa muitas vezes Nina foi o assunto – em suas ausências – nas refeições da família, sendo, nas palavras de André, julgada e dissecada. A imagem aflora, desta forma, a concepção da doença como punição, ou seja, Nina foi julgada e, figurativamente, devorada pelos Meneses. Em cena descrita posteriormente, André devora sexualmente Nina em seu pior estado de degenerescência, pois que apodrecida. Cabe perguntar que significados adquire isso na construção de sentido ao ler o todo narrativo, ou seja, porque o autor inicia a narrativa com aquilo que em geral seria o fim? A resposta vem em conta-gotas no próprio corpo do texto ou, metaforicamente, no corpo de Nina. Ela

[365] CARDOSO, 2004, p. 28.
[366] Idem, 2004, p. 29.
[367] Idem, 2004, p. 26.
[368] Idem, 2004, p. 27.
[369] Idem, 2004, p. 30.

mesma, na Primeira carta de Nina a Valdo Meneses, nos conduz à resposta: "Os mortos têm sua linguagem, e transmitem um recado que é ao mesmo tempo uma advertência e uma condenação daquilo que vivemos"[370]. A advertência vem na mesma carta:

> E coisa curiosa, o rumor que tanto temem não atinge a mim, conforme podem supor, mas aos Meneses. Aos Meneses de Vila Velha, desse tronco cujas raízes se aprofundam nos primórdios de Minas Gerais. [...] Repito, este mundo não me acusa, mas julga-os com severidade [...].[371]

Não há de se negar a proximidade gráfica e sonora entre as palavras rumor – utilizada por Nina – e tumor, sobretudo se se considerar a referência a raízes que se aprofundam (lembre-se aí das metáforas que caracterizam o câncer) e a julgamento que remonta às representações da doença como castigo, não o castigo de si, nesse caso, mas à fidalguia de província, materializada nos Meneses de Vila Velha. É nesse sentido que se pode tomar a morte de Nina como linguagem e, como diz Pound, carregada de significações, que anuncia figurativamente a morte do arcaico mundo sustentado a custo de uma tradição que não mais comporta o peso dos projetos modernizadores que avançam desde o final do século XIX Brasil adentro, e, por força de metonímia, de uma nação que se quer sustentar numa aristocracia rural formada ainda nos tempos da colonização: uma sociedade que, de acordo com a pesquisadora Nísia Trindade Lima[372], é formada por indivíduos conformados pela tradição, cujas vidas fazem eco àquelas vividas nos séculos XVIII ou XIX, período em que muitas famílias constituíam unidades econômica e socialmente autossuficientes, por isso separadas dos avanços políticos, sociais e culturais de uma nação que anseia pela modernidade. Por exemplo, a educação formal de André, embora não haja muita referência, parece ser feita individualmente em casa. A própria demarcação espacial da chácara dos Meneses com cerca na frente, a velha fazenda com a serra ao fundo e o regato margeando todo o lado esquerdo da propriedade apontam para o fechamento e se tornam metáforas dos obstáculos à modernização que avança rumo ao interior.

Valdo Meneses, o menos rígido dos irmãos, é responsável por inserir o elemento novo no seio da família: Nina, que representa a substância modernizadora, pois que se trata de modelo de mulher inovadora em seus aspectos físicos, comportamentais e morais que afrontam o conservadorismo dos moradores da casa dos Meneses. Seu caráter transgressor,

---

[370] CARDOSO, 2004, p. 42.
[371] Idem, 2004, p. 39.
[372] LIMA, Nísia Trindade. Um sertão chamado Brasil. São Paulo: Hucitec Editora, 2013.

a capacidade de decisão e o porte altivo são luzes que iluminam o antigo, ou seja, indica um gradiente de civilização no obscuro mundo do arcaico, embora não seja suficiente para a transformação, mas heroína ao avesso porque sacrificial que morre para profanar o templo sagrado do atraso – a casa dos Meneses. Não se trata, evidentemente, de profanação no sentido religioso do termo, mas de desagregação dos elementos cimentados como verdades absolutas do código de valores dos Meneses. Valdo, em carta a Padre Justino, confessa que seu "tormento maior é precisamente essa incerteza, e um dos poderes desta mulher é fazer-nos duvidar de tudo, até mesmo da realidade"[373]. As doenças, sobretudo as graves, são socialmente desordenadoras, e, mais que outras, o câncer se presta, pelo caráter de proliferação das células, de maneira incontrolável e anárquica, à metaforização de realidades em desagregação. Assim, a presença de Nina desloca a realidade da casa (casa e família se coincidem na leitura da obra), causando alteração na rotina das pessoas, mudando as regras de seu funcionamento, quebrando, de alguma forma, a torre dos Meneses. André observa a desordem e associa seu estado de espírito ao que acontece no ambiente:

> Estava doente, eu sabia. Que espécie de moléstia fosse, não me era possível supor. E depois, que me adiantava estar a par disto, quando qualquer doença, fosse de que espécie fosse, era o bastante para interromper o curso de nossas relações? Bastava que eu soubesse que o caso era grave; e para isto era suficiente que eu observasse o aspecto da casa , o ar concentrado das pessoas, as idas e vindas do médico. Também não me era difícil ouvir comentários pelos corredores, já que, de posse dessa liberdade que um acontecimento extraordinário concede, os empregados rompiam os limites sempre bem demarcados da cozinha, e avançavam pelo interior da casa.[374]

A dúvida que Nina e seu câncer suscitam é capaz de desnudar a família e pô-la à prova, porque sua doença é, em si mesma, uma transgressão que faz emergir das profundezas o que foi encoberto pela mentira e pela hipocrisia de uma sociedade estagnada e sustentada por um falso poder.

Na ruptura dos limites – também forma de transgressão para os Meneses – evidencia-se o processo de dissolução, que parte do corpo de Nina e atinge toda a chácara que se desfecha na partida de André, ponto central das maiores transgressões da casa: primeiro, sua relação supostamente incestuosa; depois, a relação sexual com Nina em completo estado de putrefação, que só aumenta e acentua a transgressão, de acordo com o

[373] CARDOSO, 2004, p. 232.
[374] Idem, 2004, p. 395.

diz que Sontag: "O contato com alguém acometido por uma doença tida como um mal misterioso provoca, de forma inevitável, a sensação de uma transgressão; pior ainda, de uma violação de um tabu"[375], e, por fim, sua partida, decretando, por ser o herdeiro do novo, o fim da cepa provinciana.

Ao aproximar parte dos discursos de Nina e André – evidentemente os personagens mais transgressores dentro da casa – percebe-se que nas relações entre a doença como alegoria da ruína e destruição e os valores da tradicional família mineira, a casa, assim como o corpo, se fazem espaço da doença, portanto, da degradação lenta e inevitável. Se para as teorias acerca da doença o corpo é seu *locus*, para Lúcio, a doença ultrapassa o corpo individual e atinge o corpo social, porque a doença se torna, pelas representações sociais, significante e, por isso, suporte e expressão da sociedade[376]. Nina, em decomposição física, se agarra a André, em seus últimos momentos, para buscar nele e retirar dele o exemplar da jovialidade e da vida, algo que lhe mantivesse viva, da mesma forma que a tradição espera dos mais novos a sua manutenção, ou seja, a família deposita seus valores e, consequentemente, sua esperança nos membros mais jovens, mas André descarta, para Nina e para a família Meneses, qualquer possibilidade:

> - Você acredita que haja milagre, André? Acredita que haja ressurreição?
> Como eu demorasse a responder, e me sentisse violentamente jogado contra paredes escuras e sem vibração, ela sacudiu-me, numa impaciência que lhe duplicava as forças:
> - Você prometeu que não me diria uma só mentira. Vamos, fale, pelo amor de Deus – o milagre existe?
> - Não – respondi, e eu próprio me assustei com a calma de minha voz. – O milagre não existe. E não há ressurreição para ninguém, Nina.
> O silêncio que sucedeu a essas palavras foi tão grande que senti como se houvesse baixado sobre nós um inesperado crepúsculo. Em seus lugares, frios, os objetos perdiam sua última luminosidade, e convertiam-se em quietas formas de ferro. Quando ela voltou a falar, foi como se sua voz subisse do fundo do poço.[377]

Sabe-se que André, logo após a morte de Nina, reconhece o fim da tradicional família e parte, possivelmente, para o Rio de Janeiro, porque havia percebido que assim como nos acometidos de câncer, há uma visível perda das forças vitais, um dos primeiros aspectos a denunciar o adoecimento, a casa também perde sua vitalidade. A imagem de Nina

[375] SONTAG, 2007, p. 13.
[376] Cf. NASCIMENTO, 2005, p. 35.
[377] CARDOSO, 2004, p. 32.

em fase de apagamento de sua beleza e de seu esplendor se transfere para a casa, pois a perda de luminosidade se dá mutuamente. Logo após a morte de Nina, André confessa: "Cego, com gestos manobrados por uma vontade que não me pertencia, abria as portas, debruçava-me às janelas, atravessava quartos: a casa não existia mais"[378]. Nesse caso, ao recorrer a um crítico, pode-se dizer que no processo de metaforização, Lúcio cria um "repertório de figuras (*que*) encarna [...] um conjunto de desenlaces que igualmente apontam para uma ordem social em ruínas – um mundo soterrado, porém ainda não de todo morto: letárgico, coagulado, larval, incapaz de decidir sobe o que fazer dos seus distúrbios recalcados ou das suas feridas expostas."[379]

A fabulação se passa, embora não haja datação precisa, apenas uma referência na abertura do livro, no Diário de André que se inicia com "18 de... de 19..."[380], dentro do período historicamente denominado da política café-com-leite. Considerando que a morte de Nina se dá cerca de vinte anos ou um pouco mais depois que ela se envolve com os Meneses, é possível relacionar seu fim à decadência política das oligarquias rurais, pano de fundo da narrativa, uma vez que é no seio dessa sociedade que está a família que coabita a Chácara.

As dicotomias que entretecem a trama narrativa na *Crônica da casa assassinada*, como modernidade e atraso, cidade e roça, capital e província, sociedade de Vila Velha e família Meneses, transitam de maneira conflitante em torno do par saúde/doença, cujo centro irradiador, tanto de uma como de outra, é Nina. Assim, depara-se com um rol de duplicações que se contradizem, se contrapõem e se complementam, tornando-se essenciais na construção e sentido da obra em questão.

Mas, para pensar as ocorrências de duplos, antes carece de compreensão de suas funções na arte, porque isso significa mergulhar num labirinto de representações em que se cruzam significações religiosas, psíquicas, políticas, econômicas, filosóficas e estéticas. Em cada uma delas, funções diversas vão se explicitando sempre que se depara com o fenômeno do duplo e seus tipos. Alguns teóricos inventariaram as ocorrências de duplos considerando suas tantas modalidades advindas de divisão, multiplicação, oposição e metamorfose de

[378] CARDOSO, 2004, p. 20.
[379] PORTELLA, in CARDOSO, 1997, p. XXI.
[380] CARDOSO, 2004, p. 19.

pessoas e divindades, sobretudo. A esse respeito, Keppler, citado por Nicole Fernandez Bravo, ao discorrer sobre o assunto no verbete 'duplo' do *Dicionário de Mitos Literários*, organizado por Pierre Brunel, aponta sete modalidades, a saber: o perseguidor, o gêmeo, o(a) bem-amado(a), o tentador, a visão de horror, o salvador e o duplo no tempo[381], assinalando suas utilizações na tentativa de compreensão das transformações ocorridas no eu, suas ambiguidades e suas ambivalências.

Há de se pensar o duplo como ocorrência no real, como manifestação de perturbações psíquicas e como representação estética. No primeiro caso, o duplo está na natureza mesma do real em suas duplicações, semelhanças, diferenças e antagonismos, ou seja, o fenômeno da duplicidade está na semente que germina repetindo um exemplar primeiro, no animal (inclusive o homem, principalmente na ocorrência de gêmeos) que se reproduz, no caráter cíclico do tempo, como a repetição do dia e da noite, até mesmo nas pétalas do malmequer ou nas listras da zebra. No segundo, explicam-no Freud, Otto Rank, Clément Rosset e outros. Por último, manifesta-se o duplo na criação artística como representação, como *leitmotiv* e como abordagem temática. Nesse caso, pode-se dizer que há uma estetização da temática do duplo, ou melhor dizendo, faz-se dele mesmo a razão da existência da obra de arte. Destas, a literatura e o cinema são as que mais matéria oferecem para as reflexões acerca do assunto. Na literatura, são inumeráveis as obras cujo eixo condutor da trama é o fenômeno do duplo em suas muitas faces, permitindo reflexões sob as perspectivas filosófica, psicológica, social, estética e até mesmo cultural. Pelas representações do duplo na literatura, compreende-se o homem em suas inquietações mais íntimas e a sociedade em suas relações mais tensas. Bravo faz um breve histórico destas ocorrências do tema na arte da escrita, assinalando que

> da Antiguidade até o século XVI, o mito simboliza o homogêneo, o idêntico: a semelhança física entre duas criaturas é usada para efeitos de substituição, de usurpação de identidade, o sósia, o gêmeo é confundido com o herói e vice-versa, cada um com sua identidade própria. [...] A partir do término do século XVI, o duplo começa a representar o heterogêneo, com a divisão do eu chegando à quebra da unidade (século XIX) e permitindo até mesmo um fracionamento infinito (século XX).[382]

[381] BRAVO, Nicole Fernandez. Duplo. In: BRUNEL, Pierre. Organizador. *Dicionário de Mitos Literários*. Tradução de Carlos Sussekind, Jorge Laclette, Maria T. R. Costa e Vera Whately. Rio de janeiro: Ed. UNB e José Olympio, 1997. p. 261 – 287.
[382] Bravo, 1997, p. 263-264.

Essas diferentes formas de lidar com as representações do duplo decorrem das maneiras de o homem conceber o real, ou seja, o estar no mundo e as reflexões sobre ele delineiam as ocorrências do fenômeno na arte, além de atualizá-lo. Nesta direção, compreender a presença do tema em narrativas bíblicas como o surgimento do homem no episódio de Adão e Eva, as relações humanas em Abel e Caim, a usurpação do poder em Esaú e Jacó, o antagonismo de Eva e Maria, a complementação em Davi e Jesus, assim como suas ocorrências nas narrativas românticas, sobretudo de Hoffman e Goethe, e até mesmo no Realismo russo com Dostoievski, ou no Realismo brasileiro com Machado de Assis, é acompanhar a evolução das representações do duplo na literatura para que se possa compreender sua presença na arte, especificamente em *Crônica da casa assassinada*, cujas significações não só remontam à construção de uma dada sociedade e sua história, mas também apontam para novas direções de leitura. Vale destacar as relações dos duplos que aparecem no interior da obra: Alberto e André, Nina e Ana, Timóteo e Maria Sinhá, Valdo e Demétrio, a Chácara e Vila Velha, Vila Velha e Rio de Janeiro que, inevitavelmente, se projetam para fora da obra nos processos metafóricos, como Timóteo e Lúcio Cardoso, capital e província, modernidade e atraso. Isso permite a leitura do livro em dimensões mais amplas, como a que foi feita neste estudo.

Daí a legitimidade do ato de ver em Nina mais que uma personagem importante da trama: uma alegoria destas questões, resultando em sua semiotização a partir do que se confronta, se conforma e se decompõe, pois é nela que reproduzem e evidenciam os males que desmoronam a casa e a velha cepa dos Meneses. É a partir dela que ocorre o *incestus*, não o suposto incesto de André, mas aquele em seu sentido primeiro de ação contra a castidade (pureza dos costumes), que ladeia o câncer e corrói os esteios que sustentam a casa – outra dimensão de mundo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

> *... resta que não somos escritores em vão, como um instrumento vibrado pelo vento: nosso destino, queiramos ou não, está estreitamente vinculado à terra em que nascemos.*
>
> Do *Diário I*, de Lúcio Cardoso.

Lúcio Cardoso, em sua obra ficcional, de modo específico em *Maleita*, *Salgueiro* e *Crônica da casa assassinada*, ao abdicar de um sentido e de um discurso edificantes que organizam (ou querem organizar) o caótico, não só provoca a relativização da imagem de nação brasileira, mas também aponta para a possibilidade de ab-rogar discursos classificatórios, tais como aqueles que separam, por exemplo, Literatura e História e de questionar as utopias da modernização em face das diferenças culturais, que abalam as relações de poder e as práticas sociais institucionalizadas. Sobre isso, ele mesmo afirmou, ironicamente, que o Brasil é uma "terra toda feita de doçuras pacatas e aquiescências sentimentais ... terra que nossos provectos, doutos e castrados professores de hoje, contemplam com embevecimento e saúdam como o ideal dos países amenos."[383]

Se por um lado, alguns dos discursos anteriores a Lúcio, como aqueles do Romantismo brasileiro, edificaram sobre a personagem feminina uma imagem da nação, como grande mãe que acolhe a todos, ou mesmo no caráter épico de seus personagens masculinos, em que os *memorabilia* legitimam a celebração do processo colonizador como marco da fundação nacional; por outro, a obra de Cardoso caminha por trilhas sinuosas e, por vezes, inversas, pois que a mulher, nas três narrativas analisadas, alegoricamente, desestabiliza a imagem de nação, deixando em suspeição seu papel como grande mãe. Veja que Elisa, Marta e Nina são mulheres doentes que morrem de maleita, tuberculose e câncer, respectivamente. Além de não terem filhos, uma vez que o suposto filho de Nina[384], André, na verdade, o é de Ana, elas são vítimas do choque entre o arcaico e o moderno, antagonismo proeminente da nação brasileira, e não conseguem alterar essa relação. Elisa, apesar de

[383] CARDOSO, 2012, p. 235.

[384] Embora apareça a sugestão de um possível filho de Nina que ficara no Rio de Janeiro chamado Glael, em nenhum momento da narrativa há a afirmação disso como verdade, pois não passa de uma alusão feita por ela.

consciente dos conflitos sócio-culturais, não consegue amenizar as tensões e parte de Pirapora doente de maleita, morrendo logo depois; Marta, numa espécie de rebeldia contra a situação, desce o morro em direção à cidade, mas opta pela prostituição, volta ao morro apenas para buscar a mãe e, possivelmente, morrerem as duas, e Nina, ao se sentir incapaz de transformar a casa dos Meneses, a abandona por duas vezes, retornando já doente para morrer de câncer e decretar a morte da cepa da conservadora família.

As representações sociais de três doenças são exploradas por Lúcio nesse propósito: a tuberculose, as epidemias[385] de maleita e varíola, e o câncer. Ao relatar o adoecimento de seus personagens, o autor não só expõe o conjunto de elementos imaginários que povoam o ato de adoecer, mas também deixa transparecer a maneira como as doenças se prestam para metaforizar a própria condição humana, a falência de um sistema social e o fracasso do projeto modernizador.

As referidas doenças na obra de Lúcio Cardoso, vistas como metáfora e categoria operacional de leitura, podem muito bem significar esta nação que se mostra trêmula como um doente com maleita ou raquítica como um tossegoso, até mesmo como resultado de uma proliferação anárquica. Advinda dos escombros, dos restos da violência da colonização, da ferida das relações dominadoras e dos conflitos inter-raciais e étnicos que foram escamoteados pelo discurso fundador, na visão do autor, a nação não consegue completar o processo modernizador, tanto do ponto de vista econômico e industrial, como em *Maleita*, em que se vê o fracasso do propósito modernizador de Joaquim Lúcio Cardoso – herói épico ao avesso – quanto do ponto de vista geográfico e humano em *Salgueiro*, pois a narrativa contrapõe as luzes da cidade à escuridão do morro, antítese que desnuda seus aspectos miseráveis e, assim, metaforiza o fracasso da modernização do Rio de Janeiro que não se completa, uma vez que não ocupa outros espaços além do centro da cidade, relegando a população à condição animalesca de vida. Significativas são as reações zoomórficas dos personagens, ou mesmo do ponto de vista cultural e social em *Crônica da casa assassinada*, em que a imagem da modernidade – Nina – não consegue transformar o arcaísmo, sobretudo,

[385] Entende-se por doença epidêmica aquela que tem sua ocorrência no tempo e no espaço, afetando um grande número de pessoas, ou melhor, classifica-se como epidemia a doença que numa dada região, por um período regular de tempo, molesta grande parte dos membros da sociedade, por isso, a compreensão de grandes epidemias da história requer a avaliação dos impactos causados nas dimensões individual e coletiva.

dos valores morais e das relações sociais de Vila Velha, representado pela família Meneses, bastião de uma tradição que impede a realização da modernidade.

Para metaforizar essa modernidade rasurada em *Maleita*, não realizada em *Salgueiro* e carcomida em *Crônica da casa assassinada*, Lúcio Cardoso, cujas obras causam tantas inquietações, usa a doença como recurso estético, para que possa conduzir, por muitas vezes e de variadas formas, a trama narrativa, engendrando uma forma literária que além de consolidar uma poética da modernidade, também inaugura um estilo cardosiano de representar, pela literatura, a desagregação nacional, através das ruínas de uma tradicional casa mineira com a dissolução dos laços afetivos ou através do choque cultural entre o primitivo herdado ainda da colonização e a civilidade do urbano industrial e, até mesmo, na representação da miséria humana, fruto do abandono e da exclusão. De melhor modo, se por um lado a ficção cardosiana revela os meandros da alma humana, com uma literatura de introspecção psicológica que, aparentemente, se contrapõe às narrativas regionalistas de cunho socialistas; por outro, insere o sujeito no contexto histórico e social que pouco a pouco se degrada diante da possibilidade da modernização.

Em *Salgueiro*, é a miséria em carne e osso que destrói, impiedosamente, homens e mulheres, por isso exposta como o que há de mais sombrio na realidade brasileira, ultrapassa a miséria puramente material, revelando dimensões muito piores da miserabilidade a que é obrigada uma parcela significativa da sociedade brasileira, tais como aquelas que afetam o indivíduo em sua essência e em suas relações sociais.

Para isso, o autor optou por uma estrutura tripartida capaz de conduzir a leitura de maneira a deixar perceber que a escolha formal implica significativamente a construção de sentido, porque a organização da narrativa reflete, sem dúvida, a utopia da organização social na modernidade, em que cada um ocupa seu lugar e desempenha seu papel, ou seja, o controle da narrativa parece apontar para o controle formal da realidade. Ademais, em uma narrativa em que os jogos de antíteses, tais como saúde-doença, luz-escuridão, riqueza-miséria, alto-baixo se manifestam continuamente no urdimento da trama, é muito sugestiva a antítese que resulta da forma elaborada da feitura literária para dizer a realidade caótica do morro. Daí, a possibilidade de pensar nos símbolos da modernidade que descortinam o morro como inferno e a cidade com paraíso.

Esse jogo dialético se evidencia na medida em que se constrói a imagem do morro do Salgueiro a partir de sua escuridão crônica e das condições sociais, sanitárias e econômicas em que vive aquele contingente de população. Enquanto a cidade iluminada e irradiante é reconstruída como obra do homem e sua parafernália tecnológica se moderniza a custa do poder e da vontade da burguesia e de seus governantes, o morro se personifica e se manifesta em sua mais primitiva condição, em forma de 'corpo de gigante', com seus casebres 'acocorados', mimetizando seus moradores e condenando-os à trágica condição de subjugo a um destino irremediável. Assim, a cidade que se deixa ver pela luminosidade, pelos edifícios afrancesados, por suas largas avenidas, pelo aspecto de limpeza e sanidade, alimentando as representações sociais de cidade maravilhosa, ao mesmo tempo, lança sua sombra terrível sobre o morro, escurecendo ainda mais seus becos escuros, seus casebres de madeira e zinco e seus moradores imprestáveis para o sistema capitalista modernizador, uma vez que representam o passado escravocrata, a sujidade, a doença e a miscigenação, afetando drasticamente a imagem da cidade que anseia pela modernidade, desenvolvendo ações de sanitização, promovendo a saúde dos corpos e alimentando a utopia da eugenia. Há de se lembrar que os personagens do romance, assim como os moradores do morro, em sua maioria, são negros e ou mulatos, andam maltrapilhos e são acometidos por doenças incuráveis.

Na metaforização, Salgueiro, o morro, é um organismo – corpo vivo – doente que não consegue se curar e, consequentemente, adoecem também seus moradores com doenças incuráveis: tuberculose, loucura e aleijão são as mais graves. A partir dessa leitura de *Salgueiro*, percebe-se que a doença aparece ao leitor não como um mal físico que leva à morte do personagem, mas como metáfora de uma humanidade doente, desgraçada e trágica em seu próprio destino.

Na trama narrada em *Maleita*, as doenças epidêmicas, maleita e varíola, entram em cena e acometem a população desde a chegada da comitiva liderada por Joaquim, responsável por implantar uma unidade comercial e fazer atracar o vapor no porto de Pirapora, marcas iniciais das ações modernizadoras que, em outra dimensão, se assemelham à construção da ferrovia Madeira-Mamoré. No entanto, a chegada, vista com desconfiança pela população local, muito mais se configura como invasão de um aventureiro que deve a todo custo ser expulso. Essa lógica, a mesma que ocorre no corpo invadido por organismos estranhos, faz do espaço a ser modernizado um campo de batalhas.

O fundador luta contra a natureza adversa, os moradores e seus hábitos primitivos e as doenças trazidas por ele mesmo. E os moradores, resíduos de um tempo outro, lutam para expulsar o invasor com o propósito de proteger seu corpo social, mantendo os símbolos, o saber, as normas e os valores, elementos essenciais da cultura local para que não sejam sufocados pela modernização, num processo que os antropólogos chamam de aculturação. Essa resistência, manifestada na demonstração de suas próprias normas, o que parece, ao agente modernizador, ausência delas, na ruptura com os valores morais do neocolonizador, na persistência das manifestações locais, caracteriza o que Paul Bové chamou de interregno – um tempo-espaço em que há a recusa da normatização de forças ordenadoras. Assim, Lúcio Cardoso nos propõe pôr a nu os projetos modernizadores e os processos de construção de concepções de nação, ao permitir que o subalterno intervenha no processo de significação e altere as representações dominantes, uma vez que *Maleita*, metonimicamente, elabora a imagem de uma outra nação, aquela da tensão e do conflito que está fora dos discursos épicos da fundação da nação brasileira.

O que ocorre no *locus* tensionado se assemelha ao estado febril de um corpo invadido por agente infeccioso, o protozoário *P. falciparum*, dada a agitação dos membros que compõem o corpo social, ocasionando uma desordem contrária ao que pretende o agente civilizador. Equiparar um e outro é admitir que a narrativa cardosiana propõe pensar o Brasil, organismo invadido, também por suas tensões, fraturas e conflitos havidos ao longo dos eventos invasores que ocorreram desde a colonização portuguesa até as recolonizações internas do final do século XIX e primeiras décadas do século XX. Ao criticar, de maneira contumaz, mas sem ser panfletário, a nação que não resolveu as dicotomias nem tratou suas fraturas, tampouco erradicou doenças graves e epidêmicas como a varíola, maleita, febre amarela, doença de chagas (muito comuns no país naquele período), mas quer se inserir no rol das nações modernas, Lúcio coloca sob suspeita a lógica do invasor e acena para a leitura de outras narrativas, aquelas que são produzidas nos interstícios dos discursos fundadores.

Aliás, parece perpassar quase toda a obra deste mineiro um olhar irrequieto sobre as tensões, as dicotomias e os antagonismos que fraturam a imagem de nação construída, inclusive pela literatura nacional, a partir da independência. Em muitas de suas narrativas, há um agente tensionador da trama que se configura como o novo que chega, vindo da metrópole, em geral do Rio de Janeiro, símbolo da modernização, para se lançar como luz na sombra do arcaísmo interiorano, em seu primitivismo ou em seu provincianismo. Em

Dias Perdidos, Diana, que se desloca do Rio de Janeiro para Vila Velha, exerce esse papel. Cabe a Nina, em *Crônica da casa assassinada*, desencadear na família dos Meneses a consciência de seu arcaísmo que a degrada, a família, até a destruição. Também em *O viajante*, publicação póstuma de um romance incompleto, Rafael lança uma luz sobre os moradores da cidadezinha encravada no interior de Minas Gerais, despertando sentimentos recalcados desde antes. Em *Professora Hilda*, a chegada da nova professorinha desperta em Hilda uma série de sentimentos destruidores.

Pode-se dizer que em *Maleita*, a doença divide a temática com a aventura de Joaquim, mas assume de forma eminente o papel de metáfora dos processos de recolonização interna, além de ser ela mesma, por similitude, modelo da feitura literária, ou seja, a doença é representada também no estilo cardosiano de composição textual.

Procedimento similar ocorre em *Crônica da casa assassinada*. O câncer, doença de Nina, personagem principal da trama, tem em sua sintomatologia a constatação de seu caráter metastático e, não raro, ocorre recidiva. Se observada a estrutura do romance, vê-se que a narrativa cardosiana, por seu caráter fragmentário, também se ramifica, uma vez que se têm vários pontos de vista para a mesma fábula, a história do fracasso dos Meneses, e uma estrutura discursiva, que mais se assemelha a resultados de uma investigação tanto policial quanto etiológica, em que cada narrador, como se fosse em recidiva, retoma sua narrativa. Da mesma forma, Nina, metaforicamente o câncer da família Meneses, é 'expulsa' por Demétrio, o guardião da tradição, mas retorna quinze anos depois para, enfim, desagregar de vez a tradicional família. Destarte, o autor reconstrói, esteticamente, o discurso do adoecimento para metaforizar, a partir da personagem cancerosa, o apodrecimento não só de uma família, mas de uma sociedade provinciana calcada em valores arcaicos que anulam e aprisionam o sujeito.

Nina, as escolher viver na chácara, se depara com um mundo regido por um código de valores que não é o seu, porque estagnado no tempo e aprisionado no espaço. Temporalmente, os Meneses se situam num tempo outro em que, sob a batuta de Dona Malvina, viviam abastadamente, sustentando um brasão de patriarcado rural respeitado e admirado pela sociedade do interior de Minas Gerais, mas que caiu após a morte da matriarca; espacialmente, vivem isolados na chácara, cercada de um lado por um regato, do outro pelos pastos, aos fundos pelam serra do baú e pela frente, além da cerca, um conjunto

de velhas árvores frondosas que ensombram e isolam a propriedade. Desta maneira, Nina se põe em meio a criaturas que vivem sufocadas pelo arcaísmo de uma tradição colonial, e sua presença marcante, sua beleza incomum para os padrões do provincianismo, sua maneira de agir provocam movimentações na estrutura da casa, mas da casa-corpo que se acomodou, a partir de sua estrutura física, a estrutura moral, social e, porque não, psíquica. O movimento, já sísmico porque abala a partir das profundezas da casa-corpo, resulta no desordenamento de todo o organismo e, novamente, Nina, irradiante, lança sua luz sobre essa realidade ensombrada pelo antigo.

Lúcio, em suas narrativas, faz opção pelo noturno e pelo trevoso e repete, quase à exaustão, a palavra obscuridade como representação da miserabilidade humana, manifestada em seus vícios, suas paixões – no sentido grego do termo – e seu destino trágico. Mas também cria, como já foi dito, o ambiente do atraso pela precariedade da iluminação – nesses casos – tanto em Pirapora como no Morro do Salgueiro, não há luz elétrica, mas lamparinas. Em Vila Velha e na Chácara, a ideia de atraso se manifesta na baixa qualidade da iluminação, que se opõe à metáfora insistente de Nina como iluminada e radiante. A propósito, a luz, metáfora da vida e do novo, que Nina irradia, provoca a tomada de consciência dos Meneses acerca de sua ruína e da irremediabilidade da tragédia iminente, que vem à tona com a sombra lançada a partir da morte de Nina. Assim, os conflitos afloram e denunciam o passado que ecoa em cada fenda da velha casa dos Meneses, cuja arquitetura representava o prestígio de seus moradores, mas que não mais sustenta socialmente a linhagem advinda de Dona Malvina. Essa linhagem é composta por vidas que deslocadas no tempo, embora vivendo no mesmo espaço antigo, fazem eco àquelas vividas nos séculos XVIII ou XIX, período em que muitas famílias constituíam unidades econômica e socialmente autossuficientes, por isso separadas dos avanços políticos, sociais e culturais de uma nação que anseia pela modernidade. Esse antagonismo, ressaltado pela presença de Nina, contraponto da presença *in absentia* de Dona Malvina[386], sustenta como um pilar de duas faces a narrativa de Cardoso. Desse ponto de vista, a casa reencena, a partir de seu interior, o drama das antinomias e dicotomias de uma tradicional família mineira e que pode, a narrativa, ser lida como uma narrativa da própria sociedade brasileira.

A propósito, a sombra na ficção cardosiana é recorrente. Em *Maleita*, a natureza

[386] A rima, nesse caso, não parece ser pura coincidência, pois estabelece um paralelismo entre as duas mulheres: uma que deu a vida aos herdeiros e a outro que representa a morte deles.

intocada, marca do primitivismo, com suas matas fechadas criam e mantêm o ambiente escurecido; em *Salgueiro*, as ruelas e os becos que surgiram sinuosos e desordenados na tortuosidade do terreno, em oposição aos traçados lineares da cidade moderna; na *Crônica da casa assassinada*, a localização da casa e sua arquitetura fazem eco ao ensombramento provocado pela presença *in absentia* de Dona Malvina e Maria Sinhá.

Além disso, em outras narrativas do autor, a trama se desenrola em ambientes de escuridão ou, em raros casos, em meia luz, como por exemplo em *Luz no subsolo*, *O viajante* e na quase totalidade de suas novelas. Interessante observar que o ensombramento ressalta a luz, jogo curioso nas narrativas cardosianas e que pode provocar leituras profícuas de sua obra, devido à presença de elementos mais afeitos à linguagem da poesia que angariou rapidamente a simpatia da crítica.

Ao retomar a metáfora criada por Sontag, ao dizer que a doença é o lado sombrio da vida, a relação entre doença e escuridão parece plausível e permite ler esse romance em outras direções, como a que foi feita nesse estudo, porque a morte de Nina de câncer anuncia figurativamente a morte do arcaico mundo sustentado a custo de uma tradição que não mais comporta o peso dos projetos modernizadores que avançam desde o final do século XIX Brasil adentro, e, por força de metonímia, de uma nação que se quer sustentar numa aristocracia rural formada ainda nos tempos da colonização. Em Nina se materializa o grande mal dos Meneses: a corrosão dos pilares que sustentam a família – é com Nina que se percebe a falência econômica, o desprestígio social, a falsidade das relações familiares e a superficialidade dos sentimentos e afetos que, inevitavelmente, leva ao desmoronamento; e é através de Nina que o destino trágico, tramado pelos deuses do arcaísmo e do conservadorismo, se efetiva. Assim, com a morte de Nina, morre também a velha cepa dos Meneses e a modernidade, mais uma vez, não se consolida.

Lúcio não traz, explicitamente, as questões políticas em suas narrativas de ficção, mas o faz em seus diários, e isso autoriza a leitura a partir da alegoria da nação de algumas de suas narrativas. Em um deles, o *Diário I*, escreveu em outubro de 1949:

> Não sei que caos é este que se referem nossos articulistas e mosaicistas políticos, e que segundo eles, já se aproxima. Engano: há muito estamos nele. O Brasil é um prodigioso produto do caos, uma rosa parda de insolvência e de confusão. A verdade é que já nos acostumamos com isto, não dói mais, como certas doenças

malignas.[387]

Se esta pesquisa, a contrapelo, cumpriu sua proposta, sabe o pesquisador que os resultados não são unânimes nem definitivos. No entanto, espera-se que lance alguma luz, mesmo que intermitente ou bruxuleante como aquela que ilumina a realidade histórica de Pirapora sobre a obra de Lúcio Cardoso, quiçá, sobre a literatura brasileira. Ou, pelo menos, a partir do que foi feito, possibilite a outros lançarem mão de novas maneiras de ler a obra do autor.

[387] CARDOSO, 2012, 227-228.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACHUGAR, Hugo. *Planetas sem boca:* escritos efêmeros sobre arte, cultura e literatura. Trad. Lyslei Nascimento. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.

ADAM, Philippe & HERZLICH, Claudine. *Sociologia da doença e da Medicina*. Trad. Laureano Pelegrin. Bauru: EDUSC, 2001.

ADORNO, Theodor W. *Teoria Estética*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

AHMAD, Aijaz. *A retórica da Alteridade de Jameson e a "alegoria nacional"*. Novos estudos Cebrap, São Paulo, n. 22, p. 157 – 181, out. 1988.

ALMEIDA PRADO, A. de. *As Doenças através dos Séculos.* São Paulo: São Paulo Médico Editora Ltda, 1944.

ALMEIDA, Tereza de. *Lúcio Cardoso e Julien Green:* Transgressão e culpa. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.

ANDRADE, Mário de. *Aspectos da Literatura brasileira.* São Paulo: Livraria Martins editora, 1978.

ANJOS, Augusto dos. *Antologia poética.* Estudos e notas de Ivan Cavalcanti Proença. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996.

AZEVEDO, Aluísio. *Ficção completa em dois volumes*. Organização de Messer Lavin. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005.

AZEVEDO, André Nunes de. *A reforma Pereira Passos: uma tentativa de integração urbana*. Revista Rio de Janeiro, n. 10, maio-ago. 2003.
Disponível em http://www.forumrio.uerj.br/documentos/revista_10/10-AndreAzevedo.pdf. Acesso em 01/10/2015.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Tradução Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BARROS, Marta Cavalcante de. *Espaços da memória:* uma leitura de *Crônica da casa assassinada*, de Lúcio Cardoso. São Paulo: Nova Alexandria, 2002.

BARSAGLINI, Reni Aparecida. *As representações sociais e a experiência com o diabetes:* um enfoque socioantropológico. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2011.

BENJAMIN, Walter. *Origem do Drama Trágico Alemão.* Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

_____. Sobre o conceito da História. In: *O anjo da história*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.

BERTOLLI FILHO, C. *História social da tuberculose e do tuberculoso:* 1900-1950 [online]. Rio de Janeiro: Editora FIOCRUZ, 2001. 248p. Antropologia & Saúde collection. ISBN 85-7541-006-7. Disponível em http://books.scielo.org. Acesso em 15/07/2014.

BORDINI, Maria da Glória. Estudos culturais e estudos literários. IN: *Letras de Hoje*. Porto Alegre, v. 41, n. 3, p. 11-22, setembro, 2006. Acesso em: *revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article.*

BOSI, Alfredo. O tempo e os tempos. In: ABENSOUR, Miguel, BIGNOTO, Newton e outros. Org. Adauto Novaes. *Tempo e História*. São Paulo: Cia das Letras, 1992.

BRANDÃO, Ruth Silviano. [Org.]. *Lúcio Cardoso: a travessia da escrita*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1988.

BUENO, Luís. *Uma História do Romance de 30*. Campinas: editora da UNICAMP, 2006.

BURKE, Peter. *O que é história Cultural.* Trad. Sergio Goes Paula. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

CANDIDO, Antonio. *A educação pela Noite e outros ensaios.* São Paulo. Ed. Ática, 1990.

_____. *Formação da Literatura Brasileira.* Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 2006.

CANGUILHEN, Georges. *Escritos sobre a medicina*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

CARDOSO, Elizabeth. *Feminilidade e transgressão:* uma leitura da prosa de Lúcio Cardoso. São Paulo: Humanitas: FAPESP, 2013.

CARDOSO, Lúcio. *A luz no subsolo.* Rio de Janeiro: Editora exprtessão e cultura / INL, 1971.

_____. *Crônica da casa assassinada*. Edição Crítica. Mario Carelli, Coordenador. 1ª reimpressão. Madri: 1997.

_____. *Crônica da casa assassinada*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

_____. *Diários.* Editados por Ésio Macedo Ribeiro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

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

_____. *Maleita.* Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2005.

_____. *O viajante.* Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1973.

_____. *Poesia Completa*. Edição Crítica de Ésio Macedo Ribeiro. São Paulo: Edusp, 2011.

_____. *Salgueiro.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

_____. *Três histórias da cidade.* 2. Ed. Rio de Janeiro: Bloch editores, 1969.

_____. *Três histórias de província.* 2. Ed. Rio de Janeiro: Bloch editores, 1969.

CARDOSO, Maria Helena. *Por onde andou meu coração*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1968.

_____. *Vida Vida.* Rio de Janeiro: José Olympio Editora; Brasília: INL, 1973.

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

DAMASCENO, Beatriz. *Lúcio Cardoso em corpo e escrita.* Rio de Janeiro: EDUERJ, 2012.

DAMATTA, Roberto. *Relativizando:* uma introdução à Antropologia Social. Rio de janeiro: Editora Rocco, 1987.

DURKHEIM, Émile. *Sociologia e Filosofia*. Trad. Fernando Dias Andrade. São Paulo: Martin Claret, 2009.

ELIADE, Mircea. *Mito e Realidade.* Tradução de Pola Civelli. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1972.

FLAUBERT, G. *Madame Bovary.* Trad. Enrico Corvisieri. São Paulo: Nova Cultural, 2003.

FOUCAULT, Michel. *O nascimento da clínica.* 7. ed. Trad. de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.

FREITAS, Marcus Vinicius de. *Contradições da modernidade*: o jornal aurora brasileira (1873-1875). Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011.

GAZÊTA, Arlene A. B. Com a varíola, nasce a saúde pública. *História Viva*, São Paulo, Ano XI, Nº 134, p. 14 -18, 2014.

GIRARD, René. *A crítica no Subsolo.* Tradução Martha Gambini. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2011.

GOMES, Renato Cordeiro. *Todas as Cidades, a Cidade.* Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

GOMES, Romeu; MENDONÇA, Eduardo Alves; PONTES, Maria Luiza. As Representações Sociais e a Experiência da Doença. *Cad. Saúde Pública*, Rio de Janeiro, 18(5): 1207-1214, set-out, 2002.

GONÇALVES, Helen. *Peste branca:* um estudo antropológico sobre a tuberculose. Porto Alegre: Editora da UFGRS, 2002.

GOULART, Eugênio Marcos Andrade. *O Viés Médico na Literatura de Guimarães Rosa.* Belo Horizonte: Faculdade de Medicina da UFMG, 2011.

GUIMARÃES ROSA, João. Campo Geral. In: *Manuelzão e Miguilim.* Rio de janeiro: Editora Nova Aguliar, 1995. Ficção Completa, Vol. I.

HARDMAN, Francisco Foot. *Trem Fantasma:* a modernidade na Selva. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

HERZLICH, Claudine. A Problemática da Representação Social e sua Utilidade no Campo da Doença. IN: *Physis*: Rev. Saúde Coletiva, Rio de Janeiro, 15(Suplemento):57-70, 2005. Disponível em http://www.scielo.br/pdf/physis/v15s0/v15s0a04.pdf. Acesso em 21/06/2014.

_____. *Saúde e doença no início do século XXI:* entre a experiência privada e a esfera pública. In Physis: Revista de Saúde Coletiva. Physis vol.14 no.2 Rio de Janeiro July/Dec. 2004. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo. Acesso em 21 de agosto de 2014.

HIPÓCRATES. Disponível em http://www.ins.gob.pe/repositorioaps/0/0/eve/evento_maestria/Carvalho%20I%20Buss%20PDeterminantes%20Sociais.pdf, acesso em 15/08/2014.

HOEBEL, E. Adamson e FROST, Everett L. *Antropologia Cultural e Social.* Tradução de Euclides Carneiro da Silva. São Paulo: Cultrix, 2005.

HORKHEIMER, Max. *Teoria Tradicional e Teoria Crítica.* Trad. Edgar Afonso Malagoti e Ronaldo Pereira Cunha. In: Coleção Os pensadores. São Paulo: Ed. Abril Cultural, 1983. http://www.scielo.br/pdf/rsp/v41s1/en_6493.pdf.

HOUAISS, A. *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*. São Paulo: Objetiva, 2009.

JUNQUEIRA, Lília. A noção de representação social na Sociologia contemporânea. IN: *Estudos de Sociologia*, Araraquara, 18/19, 145-161, 2005. Disponível em http://seer.fclar.unesp.br/estudos/article/view/119/116, acesso em 10/06/2014.

LAFETÁ, João Luiz. 1930: *A crítica e o modernismo.* São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

LAPLANTINE, François. *Antropologia da doença.* Trad. Valter Lelis Siqueira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

LE GOFF, Jacques. *As doenças têm história.* Trad. Laurinda Bom. Lisboa: Terramar, 1985.

LIMA, Nísia Trindade. Um sertão chamado Brasil. São Paulo: Hucitec Editora, 2013.

MARINS, Paulo César Garcez. *Habitação e vizinhança:* limites da privacidade no surgimento das metrópoles brasileiras. In: História da Vida Privada no Brasil: República: Belle époque à era do Rádio. Org. Nicolau Sevcenko. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

MARTINS, Maria Terezinha. *Luz e sombra em Lúcio Cardoso.* Goiânia: UCG: CEGRAF, 1997.

MIRANDA, Ana. *Desmundo*. 7. ed. São Paulo: Companhia da letras, 1996.

MIRANDA, Wander Melo. *Nações Literárias.* Cotia – SP: Ateliê editorial, 2010.

MONTENEGRO, Tulo Hostílio. *Tuberculose e Literatura:* notas de pesquisa. 2 ed. Rio de janeiro: Casa do Livro, 1971.

MORAIS, Karina Lucia Fabrini de. A relação corpo-alma no Timeu de Platão. IN: PEIXOTO, Miriam Campolina Diniz. [Org.]. *A saúde dos Antigos: reflexões gregas e romanas.* São Paulo: edições Loyola, 2009.

MOSCOVICI, S. *A representação social da psicanálise.* Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

MOSER, Walter. *Estudos literários, estudos culturais:* reposicionamentos. IN: Revista Literatura e Sociedade, n. 3 (1998).
Disponível em: http://www.revistas.usp.br/ls/issue/view/17. Acesso em 06/07/2014.

NASCIMENTO, Dilene Raimundo, CARVALHO, Diana de & MARQUES, Rita de Cássia. [org.]. *Uma história brasileira das doenças.* Rio de Janeiro: Mauad X, 2006.

NASCIMENTO, Dilene Raimundo. *As pestes do século XX:* tuberculose e Aids no Brasil, uma história comparada. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2005.

NAVA, Pedro. *Galo-das-Trevas.* 5. ed. São Paulo: Ateliê Editorial: Editora Giordano, 2003.

NEPOMUCENO, Luís André. *Os anões.* Rio de janeiro: 7Letras, 2009.

PAES, José Paulo. *O pobre diabo no romance brasileiro.* Novos estudos CEBRAP, nº 20, março de 1980 pp.38-53.

PEIXOTO, Miriam Campolina Diniz. [Org.]. *A saúde dos Antigos:* reflexões gregas e romanas. São Paulo: edições Loyola, 2009.

PEREIRA, Maria Luiza Medeiros. *Um encontro entre o médico e o doente nas memórias de Pedro Nava.* In: REVISTA ESBOÇOS Nº 16 — UFSC, p. 87 – 98. Disponível em h*ttps://periodicos.ufsc.br/index.php/esbocos/article/download/122/170* de MLM Pereira - 2007. Acesso em 10/09/2014.

PESAVENTO, Sandra Jathay. *História e História Cultural.* 2.ed. Belo Horizonte: Autêntica. 2004.

PIRES, Juliana Maffaziolli. *O alinhamento dos programas de* disease management *com a filosofia Lean:* um estudo de casos em operadoras de plano de saúde. 2012. Dissertação de mestrado. Universidade Federal do Rio de janeiro.
Disponível em: http://www.coppead.ufrj.br/upload/publicacoes/Juliana_Pires.pdf.

PITKIN, Hanna Fenichel. *Representação, Palavras, instituições e ideias.* LUA NOVA, Revista de Cultura e Política, Nº 67, 2006, p. 18.
Disponível em http://www.scielo.br/pdf/ln/n67/a03n67.pdf. Acesso em 30/04/2013.

Portal Brasil. Instituto Nacional de Câncer – INCA. O que é o câncer?

PORTO, Ângela. *Representações sociais da tuberculose:* estigma e preconceito. *Rev. Saúde Pública* [online]. 2007, vol.41, suppl.1, pp. 43-49. ISSN 0034-8910. Disponível em: www.sinpro-rio.org.br/imagens/espaco-do-professor/.../Artigo7.pdf

POUND, Ezra. *Abc da Literatura.* Trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2002.

QUEIROZ, Dinah Silveira de. *Floradas na Serra.* Rio de Janeiro: Record/Altaya, 1988. Coleção Mestres da Literatura brasileira, vol. 72.

REZENDE, Joffre Marcondes de. *À sombra do plátano:* crônicas de história da medicina [online]. São Paulo: Editora Unifesp, 2009. 408 p. ISBN 978-85-61673-63-5. Disponível em http://books.scielo.org. Acesso em 20/08/2014.

RIBEIRO, Ésio Macedo. *O riso escuro ou o pavão de luto:* um percurso pela poesia de Lúcio Cardoso. São Paulo: Nankin: EDUSP, 2006.

RICOEUR, Paul. *Tempo e Narrativa.* Tradução de Roberto Leal Ferreira. Campinas SP: Papirus Editora, 1997.

SANTOS, Cássia dos. *Polêmica e controvérsia em Lúcio Cardoso.* Campinas, SP: Mercado das Letras; São Paulo: FAPESP, 2001.

SANTOS, Dominique Vieira Coelho dos. *Acerca do conceito de representação.* IN: Revista de teoria da história. Ano 3, Número 6, dez/2011. ISSN2175-5892. Disponível em *revistadeteoria.historia.ufg.br/.../original_Artigo%202,%20SANTOS.pdf... Acesso em 21/06/2014.*

SANTOS, Luis Alberto Ferreira Brandão. *Nação sob penumbra.* Revista em tese. Belo Horizonte, vol. I, p. 21-31, dez. 1997. Disponível em http://www.letras.ufmg.br/poslit/ Acesso em 15/074/2012.

SANTOS, Paulo. *Formação das cidades no Brasil colonial.* 2. Ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ/Iphan, 2008.

SCHAEFER, Sérgio. *A teoria estética em Adorno.* Porto Alegre, 2012. Tese de Doutorado. Disponível em www.lume.ufrgs.br, acesso em 20/01/2013.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. *Estudos Culturais:* os novos desafios para a teoria da literatura Diálogos Latino-americanos, 2000. Acesso em 8/julho/2014. Disponível em:<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=16200105> ISSN 1600-0110.

SCLIAR, Moacyr. *Do mágico ao Social:* trajetória da saúde pública. 2. ed. São Paulo: Editora do Senac, 2005.

_____*O olhar médico*: crônicas de medicina e saúde. São Paulo: Ágora, 2005.

_____ *A paixão transformada*: história da medicina na literatura. São Paulo: Companhia da s Letras, 1996.

SEVCENKO, Nicolau. A capital irradiante*:* técnica, ritmos e ritos do Rio. In: *História da vida privada no Brasil.* Coordenador Geral da coleção: Fernando A. Novais. Organizador do volume Nicolau Sevcenko. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, vol. 3.

SILVA, Enaura Quixabeira Rosa. *Lúcio Cardoso:* paixão e morte na literatura brasileira. Maceió: Edufal, 2004.

SILVA, Renato da. Uma guerra entre homens e mosquitos. In: *História Viva*, nº 134, dezembro de 2014, Ediouro Duetto Editorial Ltda.

SILVEIRA, Jorge Fernandes da. [Org.] *Escrever a casa Portuguesa*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

SONTAG, Susan. *A doença como metáfora. A AIDS e suas metáforas.* Trad. de Rubens Figueiredo e Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia de Bolso, 2007.

SOUSA, Glória Regina Carvalho de. *O desencontro de duas cidades:* Uma leitura de Salgueiro, de Lúcio Cardoso. Rio de Janeiro: CIFEFIL, 2008. Cadernos do CNLF, Vol. XI, nº 14, p. 94-107.

SOUZA, Eneida Maria de. *Crítica Cult.* Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2002.

_____. Notas sobre a crítica biográfica. IN: PEREIRA, Maria Antonieta e REIS, Eliana Lourenço de L. [Organizadoras] *Literatura e estudos Culturais.* Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2000. p. 43 – 51.

UJVARI, Stefan Cunha. *A história e suas epidemias:* a convivência do homem com os micro-organismos. Rio de Janeiro: Editora Senac Rio: Editora Senac São Paulo, 2003.

VELLINHO, Moysés. *Letras da província.* Porto Alegre: Livraria do Globo, 1944.

VIEIRA, Else R.P. Estudos literários e estudos culturais: territórios dos caminhos que convergem. IN: PEREIRA, Maria Antonieta e REIS, Eliana Lourenço de L. Organizadoras. *Literatura e Estudos Culturais*. Belo Horizonte, Faculdade de Letras da UFMG, 2000. P. 09 – 26.

ZORN, Fritz. *Marte.* Trad. Walter Wehrs. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.