

## Lúcio Cardoso e *O Viajante* – uma vida e um livro sempre em processo

Quando Lúcio Cardoso foi acometido pelo AVC, havia muitos projetos para serem realizados, mas o que parecia merecer maior luta contra a impossibilidade era a conclusão do livro *O Viajante*. O romance já era velho conhecido dos amigos, com quem Lúcio dividia o percurso da construção de seus textos e, apesar de bem estruturado, não conseguia dá-lo como pronto. Segundo vários escritores, é comum as histórias não admitirem um final, alguns até confessam que têm de impor o término de um livro, mas *O Viajante* já possuía uma longa história de construção que se estendia em mudanças e revisões.

Nas páginas do *Diário*, deixa inúmeras referências ao livro, refletindo sobre as diversas elaborações, a inquietude que provocava e, ao mesmo tempo, a certeza do seu valor artístico. Outros livros foram lançados, outros projetos realizados e *O Viajante* acompanhava aquela trajetória, fazendo-se e refazendo-se paralelamente à vida do escritor. Já em 1951, ele escreve:

O livro está de tal modo maduro, tão presentes sinto seus personagens e o frêmito que lhes dá vida, que às vezes vou pela rua e sinto que não sou uma só pessoa, mas um acúmulo, que alguém me acompanha, sardônico e vil, repetindo gestos que agora são duplos, embaralhando minhas frases, com uma e outra palavra que não pertence à realidade, mas ao entreccho que me obseda (CARDOSO, 1970, p. 144).

Nessa conexão com a própria vida, uma constante tensão e procura, parecia ser difícil para o escritor sentir que aquele romance estava satisfatoriamente escrito, até porque os personagens vão se apresentando cada vez mais ricos e potentes confrontando-se com o criador.

A história de *O Viajante* acontece a partir da chegada do caixeiro-viajante, Rafael, à pacata cidade de Vila Velha, nos dias que antecedem a festa da padroeira. O personagem chega e movimenta as vidas sufocadas da cidadezinha. À medida que o estrangeiro atravessa aquelas vidas, secretamente atormentadas, põe em movimento as forças de vida e de morte adormecidas nos personagens.

Em especial, Donana de Lara, viúva que se dedica inteiramente ao filho retardado e paraplégico e Sinhá, menina ingênua que trabalha com o tio forrando caixões numa funerária. Rafael, o cometa, desvela os desejos de cada personagem que sucumbe de paixão e de dor. Donana de Lara, por exemplo, empurra seu filho em um precipício para entregar-se ao viajante e Sinhá descobre-se mulher, mas deixa-se morrer pela culpa de trair a promessa de fidelidade ao tio. É uma história de paixão e morte, de extremos, que rompe com os apaziguamentos da vida.

O personagem passa para fazer irromper a violência da vida, o que está encoberto. Ele deflagra verdades escondidas. Chama atenção a figura forte e inovadora deste protagonista, como afirma Octávio de Faria:

Dessa figura de destruidor, não poucos, sobretudo entre os conhecedores do bom cinema, já terão aproximado a figura do ‘visitante’ do até certo ponto recente filme de Pier Paolo Pasolini (Teorema) que tanta celeuma e tão graves cogitações provocou nos meios intelectuais e artísticos do mundo inteiro. De muitos anos antes data a concepção de Rafael de *O Viajante*, lembro, de passagem...(CARDOSO, 1973, Int. XVI).

Rafael, o “visitante” criado por Lúcio Cardoso, na sua função de caixeiro-viajante, perscruta o íntimo dos personagens, reacende sentimentos mortos, provoca movimentos. Tal personagem, semelhante a um cometa, deslumbra e cintila, deixando em sua passagem uma força mortal. Essa sensação corresponde à maneira como o escritor experimentava a vida. Para Lúcio Cardoso, a vida apresenta a contínua passagem de um cometa que o desafia e o chama para arriscar uma viagem em sua cauda. Em 1962, ele constata em seu *Diário*:

Há mais de dez anos que temas e planos de *O Viajante* vivem comigo. Leva ele, como epígrafe, uma citação de Byron. Numa época de joycianos e romancistas *nouvelle vague*, quero afrontar o preconceito desse pseudonovo com o direito de ostentar esse velho arabesco da coroa romântica. No fundo, o viajante é a essência do mal, em permanente trânsito pelos povoados mortos do interior. Não é à toa que à profissão de vendedor ambulante deu-se o título de ‘cometa’; como tudo o que passa sem pousar, deslumbra e cintila, arrastando à sua passagem essa aura de poesia que muitas vezes é mortal para quem fica. Creio ser este, em linhas gerais, o significado desse romance que já tanto me cansa pela sua longa conexão à minha vida (CARDOSO, 1970, p.289-290).

Com essa característica tão forte de passagem, o romance não pôde pousar antes da morte do autor. A intenção de concluí-lo, durante a doença, era a mesma intenção que o acompanhava há mais de dez anos, e não foi somente a enfermidade que não permitiu o ponto final do livro, mas a sua própria inquietude

transmitida ao texto, a sua particularidade de não limitar nada e não se dar por satisfeito ou acabado. “Deus me livre de ter ‘chegado’, de nada mais me mover senão o sentimento da plenitude”.(p. 149) Essa era a conexão: uma vida que não repousa, está em desassossego, um livro que não se apresenta por completo e está em constante movimento. É, portanto, nesta fenda do livro que está a potência do artista inteiramente presente na obra.

Em linhas gerais, sei tudo o que quero dizer, mas faltam-me precisamente nuances, o rendilhado por baixo da linha grossa que borda o pano. Não se tem o direito de escrever, quando sabemos que ainda não nos achamos prontos, e perfeitos, para a aventura. Que um livro fracasse, é possível – mas é desonesto que fracasse por nossa culpa reconhecida e consciente. Mas em nada perde *O Viajante* com esse atraso: a idéia central se amplia, as outras se agrupam em torno dela, e a difícil orquestração faz soar seus metais, não na pauta estreita que tracei, mas numa outra, mais ampla, que só agora começo a imaginar (p.266).

Na luta contra a limitação e um acabamento empobrecedor do livro teve de refazê-lo várias vezes, reestruturá-lo, dar-lhe novos enfoques, e durante anos dedicou-se a isso. Octávio de Faria relembra as conversas a respeito:

Falávamos pouco, Lúcio e eu, de cada vez que nos encontrávamos, em geral altas horas da noite, em bares ou bancos de praça pública, mas sempre ele descobria um jeito de me pôr mais ou menos a par do andamento do romance. ‘Vou refazer tudo!...’ Quantas e quantas vezes não ouvi esse grito de guerra, esse brado sincero de sua ânsia de perfeição. E eu, que conhecia mais ou menos as dimensões da obra, que já aprendera a lhe admirar a beleza desolada e impiedosa (poucos romances conheço tão cruéis, tão desesperados quanto este...), se ousava formular uma reticência, uma sombra de protesto, ouvia impreterivelmente as mesmas afirmações de restrição e desagrado em relação ao ‘plano atual’ e de ilimitado entusiasmo frente aos novos horizontes entrevistados (CARDOSO, 1973, Int. XVI).

Nessa busca, deixa registrado no *Diário* em 1954: “Recomeço de novo, num plano completamente diferente, *O Viajante*” (p.197); “Escrevo novamente *O Viajante*, uma versão que me agrada bem mais do que a primeira” (p. 202). Em 1957: “... começam a se delinear em meu espírito as linhas mestras de *O Viajante*. O mal, aqui, não deve ser triste nem sombrio: deve ser alegre e pastoral. É de uma festa – não se esquecer disto – que se trata” (p.232). Já em 1958, afirma: “Tenho de refazê-lo todo, e fico imaginado o tempo que me sobra, até julho, data que marquei para concluir este romance. (Segunda versão, pois *O Viajante* já teve uma primeira versão...)” (p.240). É possível, ainda, encontrar nos manuscritos de Lúcio Cardoso, guardados em seu arquivo, os vários planos que fez para *O Viajante*.

No plano I, já está traçada uma distribuição acronológica do romance, capítulos incertos e a indefinição quanto aos nomes dos personagens. O viajante, por exemplo, não se apresenta como Rafael, mas sim, Quelene, e, ao lado, uma interrogação. Na verdade, o nome Rafael significa aquele que cura ou é curado por Deus, enquanto Quelene (*Kelene*) é o nome de um anestésico, um entorpecente, derivado de uma substância química chamada cloreto de etila, usado como lança-perfume.

Provavelmente, a opção por Rafael deve-se ao fato de que o ‘cometa’ traz uma cura para os personagens, cura contra os apaziguamentos da vida. Pelo que se percebe, a respeito do escritor, a cura faz-se também pela violência, num verdadeiro jogo de forças, de deslocamento, adquirindo, por vezes, uma impressão agressiva, como lembram as palavras do Padre Justino, no final da *Crônica*: “Deus, ai de nós, muitas vezes assume o aspecto do mal” (CARDOSO, 1963, p.449).

O nome Quelene não corresponderia à força do personagem, pois entorpece apenas, não deflagra mais nada. Esse deus que cura, na forma em que se apresenta, é epifânico e traz a característica da descoberta: “Foi sob o jato de água fria, à luz da lua, que ela (Sinhá) descobriu o que realmente significava Rafael – ou melhor, que ela se descobriu – e descobriu o que eram seus seios, seu talhe branco, suas pernas, seus braços – toda ela, enfim, o corpo inteiro...” (CARDOSO, 1973, p.47-48). Para Sinhá, o viajante a revelara: “... porque ele a identificara, seria o único que podia transmitir ao seu ser em tumulto a paz de que ele necessitava para subsistir” (p.45). Rafael deu a Sinhá a possibilidade de descobrir seu próprio corpo, e olhando-se foi curada da cegueira que a impedia de ver sua feminilidade.

O processo de cura para Lúcio Cardoso, observando sua vida e sua ficção - através de seu corpo e sua escrita - parece passar sempre pela deflagração de novas experimentações.

Quelene (?)

Personagens:

Domana de Lenc - Zéca - Atoio de Moura -  
 Cláudia (?) - <sup>Amato</sup> Cláudia (nomes provisórios)  
 Beito Mendes - (sacristão) - D. Isaura - Bentinho e Isaura  
 Graciosa (a amante) / - Raquel - Benedita -  
 Colheira José -  
 Nestor Chincas, Apolinária - Sinhá -  
 Farmacêutico Aurelio dos Santos -  
 Padre Justino -  
 O irmão-leigo - (um irmão caído, de longe)

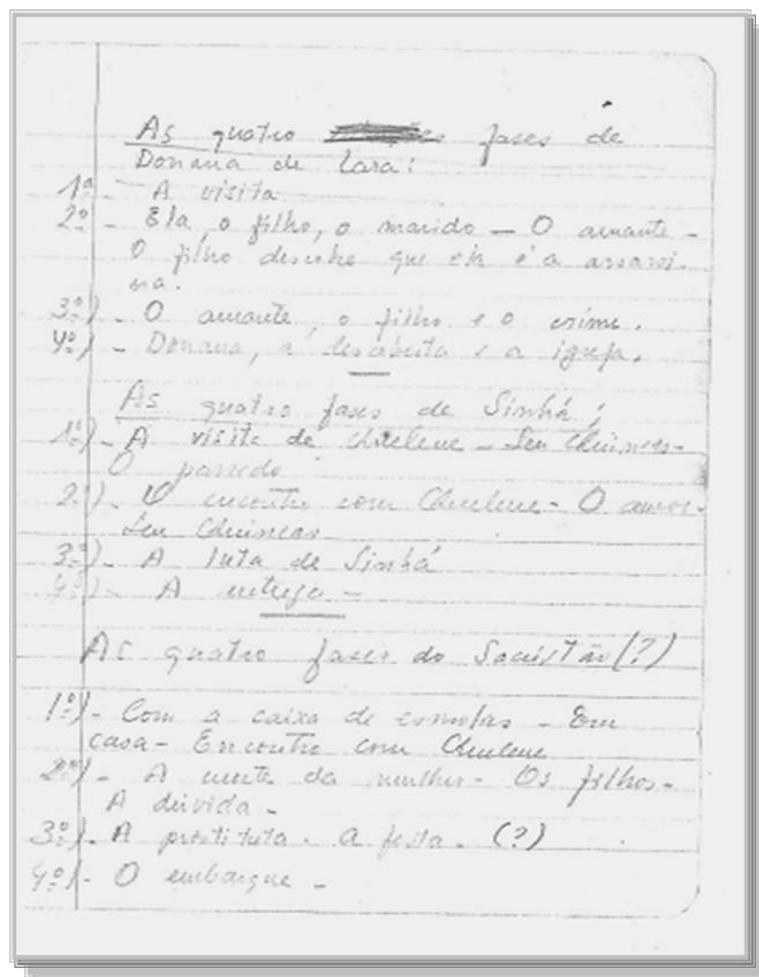
João Traquinete  
 Maria Plouso (a hepanhola)

PLANO (1)

- I - A VISITA (1º plano de Domana) ✓
- II - SINHÁ (1º plano de Sinhá) ✓
- III - A CAIXA DAS ALMAS (1º plano do Sacristão)
- IV - ZÉCA DESCOBRE (2º plano de Domana) \*
- V - ROMANCE (2º plano de Sinhá) \*
- VI - <sup>olhar de Babilô</sup> MORTE DE D. ISAURA (2º plano do Sacristão)
- VII - O PASSEIO (3º plano de Domana) \*
- VIII - A LUTA (3º plano de Sinhá) \*
- IX - A AMANTE (3º plano do Sacristão) \*
- X - <sup>quando as águas se encontram o buraco das águas</sup> A FESTA DO SACRISTÃO (2º plano geral) X
- XI - A ENTREGA (4º plano de Sinhá) +
- XII - CLÁUDIA (?) (2º plano GERAL) VALORADO
- XIII - DONANA NA SACRISTIA (4º plano de Domana)
- XIV - O EMBARQUE (4º plano do Sacristão) +
- XV - DONANA E SINHÁ (3º plano GERAL) \*
- XVI - PARTIDA DO VIAJANTE (4º plano GERAL)

Aterrar: (Donana na Sacristia - no XII)  
 O embarque no XIII  
 Cláudia no XIV - )

O INSTANTE DO PENITÊNCIA <sup>Confissão</sup>  
 de Chincas



Lúcio Cardoso apresenta vários planos e fases dos personagens. Esse constante burilamento da obra era uma prática comum. No estudo da poesia do escritor, o pesquisador Ézio Macedo Ribeiro dedica algumas páginas de seu livro às alterações que ele fazia incessantemente nos versos. “As alterações, ao que se percebe, consistiram principalmente em mudanças de pontuação, nas conjunções, nas letras (normalmente de minúsculas para maiúsculas), nas preposições e nas datas dos poemas” (RIBEIRO, 2006, p. 82).

A multiplicação dos planos para a escrita de seus textos indica os processos de transformação da obra, procurando atribuir-lhes mais força e vitalidade. Assim também fez no período da doença, pois os exercícios de foniatria para a revitalização da escrita apresentam processos de elaboração e movimento em busca de uma qualidade de expressão.

Em *O Viajante*, a bela estrutura montada pelo escritor, na sua articulação de fragmentos narrativos, vai oferecendo ao leitor em primeiro lugar o efeito,

depois, a causa das situações. A história não possui uma seqüência sem tensão, as ações são apresentadas ao leitor, mas não correspondem à causa-consequência. Assim, o capítulo primeiro se passa depois do episódio quarto; o acontecimento do capítulo doze passa-se antes do que se registra no onze.

O livro se abre com Donana de Lara entrando em casa após cometer seu crime.

Quando ela voltou para casa, a noite já havia tombado completamente. O jardim achava-se imerso na mais absoluta escuridão, e foi com a mão trêmula e o coração batendo forte que ela se dirigiu ao comutador a fim de acender a luz da escada. Da varanda, Donana de Lara debruçou-se um minuto no parapeito, olhando se viria alguém, ou se a rua estava deserta. Estava; os postes esparsos criavam de distância em distância seus coágulos de luz, e junto à calçada, entre os tufo de mato que rebentavam aqui e ali, grilos cruzavam sua música. Ela suspirou aliviada, e só depois disso rodou o trinco e entrou na casa (CARDOSO, 1973, p. 03).

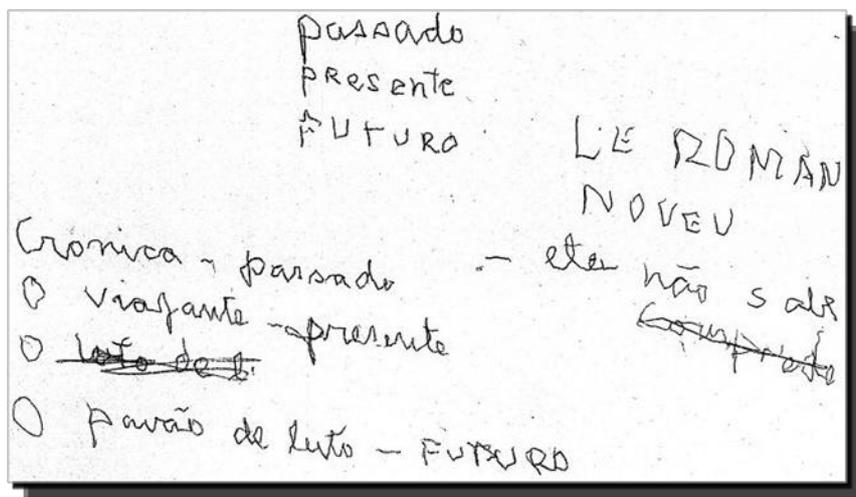
Mas somente no capítulo quarto que se narra a relação de Donana com o filho, como também sua intenção de sacrificá-lo: “Está vendo, Zeca? – gritou Donana de Lara logo pela manhã. – O dia está bonito, assim que o sol baixar iremos ao morro” (p. 74).

Assim, toda a escritura vai se construindo sem oferecer-se de imediato ao leitor. Como se pôde observar, a descrição do estado de Donana de Lara, aflita, quase desesperada ao entrar em casa, é apresentada antes do fato que provocou tal resposta, no caso, o ato de assassinar o próprio filho. Essa prioridade às percepções também é própria do trabalho do escritor, pois, no *Diário*, os fatos são sacrificados para dar espaço às sensações e aos sentimentos. Da mesma forma, na *Crônica*, ao leitor são apresentadas cartas e confissões que o fazem caminhar cambaleante pela história dos Meneses, sempre dependendo, em seus deslocamentos e intercessões, dos pontos de vista dos personagens que narram a saga.

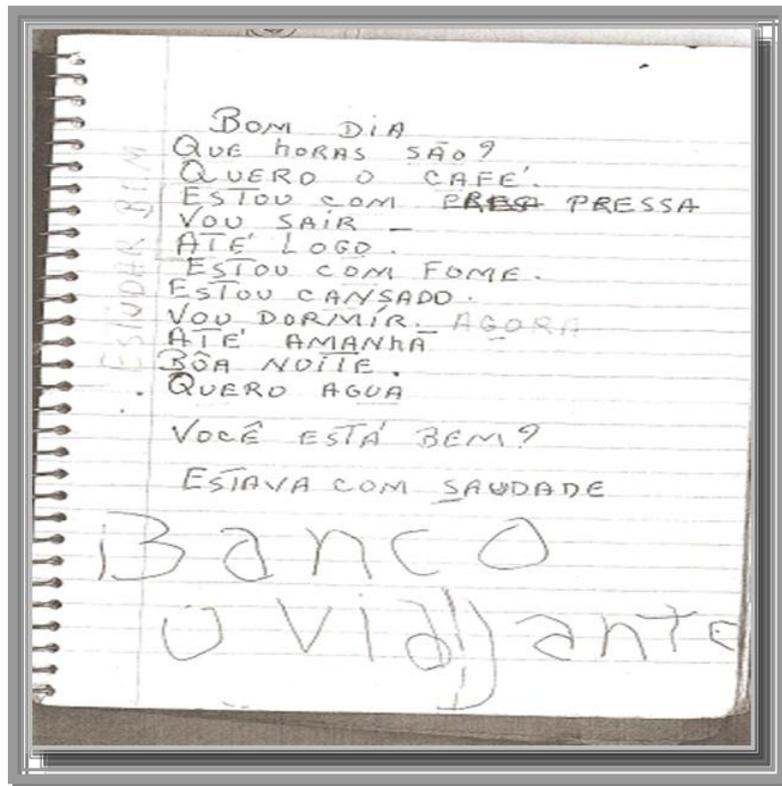
Dessa forma, *O Viajante* não se apresentava em seu todo, até mesmo para o escritor, que dependia sempre das reformulações. Lúcio Cardoso escreve no *Diário*, em 1952: “Todas essas páginas são formas sensíveis. Não sei se sou eu que me torno mais exigente ou se realmente são minhas possibilidades de escritor que diminuem – o certo é que este trabalho me custa, terrivelmente” (CARDOSO, 1970, p. 175).

A escrita de *O Viajante* invadia as sensações do escritor, fazia-se com o esforço do corpo, e ele ficava extremamente susceptível às suas criações. Sentia-se encolher, dilatar, distender com suas histórias, por isso custavam tanto. O processo escritural de Lúcio Cardoso demandava uma inscrição corporal: “Escrevi hoje vinte páginas de *O Viajante* – e com todo o *élan*, com todo o entusiasmo do meu corpo e do meu espírito” (p. 236), “começo a pegar fogo e a sentir que o volume aumenta em minhas mãos” (p. 264).

Ao ver-se doente, impedido de escrever, o trabalho que custava terrivelmente atingiu um ápice, foi uma imensa perturbação para Lúcio Cardoso não poder mais reelaborar aquela obra. O corpo mutilado não dava mais a ele o arroubo suficiente de que necessitava para cumprir aquele trabalho, era um corpo excedido de experiência e desejo. Com isso, *O Viajante* firmou-se ainda mais como uma inquietação na vida do escritor e, nas suas conversas, mediadas pelas folhas, deixava registrada sua intenção de escrever o livro. O romance era seu tempo presente, mas um presente que o acompanhava há muitos anos.



Nos exercícios de foniatría, em cujas bordas costumava escrever os pensamentos conflitantes, por vezes surgia o nome *O Viajante*, provavelmente motivador daquela sujeição. O artista fazia o sacrifício pela sua obra.



Mas o livro que nunca se completara foi lançado em 1973, cinco anos após a sua morte. Octávio de Faria, numa atitude desafiadora, reuniu os planos, rascunhos, apontamentos, as conversas e confidências do escritor para organizá-lo e oferecê-lo ao público. O amigo escritor, na apresentação do livro, reflete sobre a relação de Lúcio Cardoso com a obra póstuma:

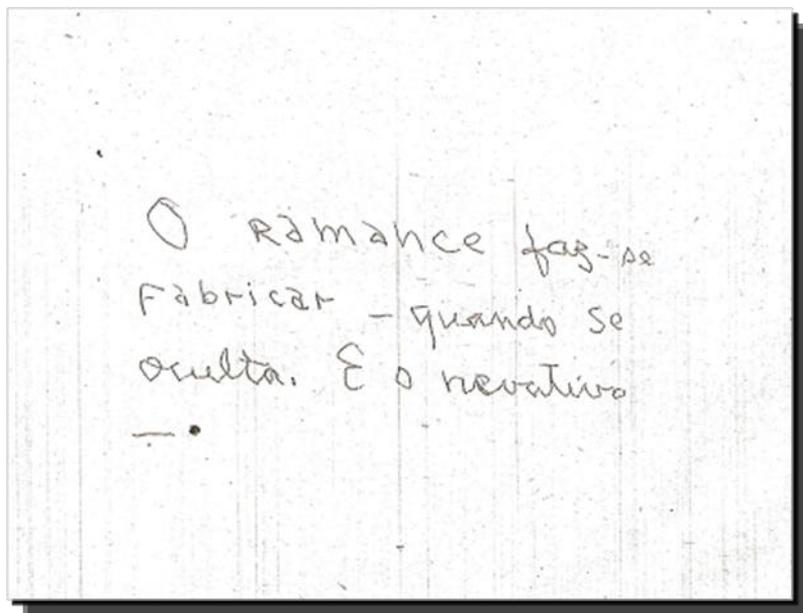
É sob o signo da “luta contra a morte” que a publicação deste romance, *O Viajante*, tem de ser encarado. E, lembremos logo: trazia o título geral de “*A luta contra a morte*”, o primeiro romance cíclico que Lúcio Cardoso concebeu e de que só foi publicado o volume inicial: *A Luz no Subsolo* (1936). Entre essa data – 1936 – e a publicação de *O Viajante* – 1973 – quase tudo o que se relaciona com a obra e a vida de Lúcio Cardoso – inclusive sua doença (1962) e sua morte (1968) – é sob esse signo dramático de “luta contra a morte” que tem de ser compreendido e situado. (CARDOSO, 1973, Int. XIII)

Como observa Octávio de Faria, *O viajante* carregou uma espécie de luta do próprio escritor contra o acabamento quando não apresentava limites e se colocava em constante expansão, tal qual a vida do escritor. E, através do amigo, o livro desponta incompleto, com a indagação e a suspeita de outras possibilidades. Octávio de Faria tem o cuidado de apresentar, no final do livro, possíveis complementos, partes desencaixadas e alguns outros acréscimos e variantes. O texto é denso, instigante, reflexivo e o que fica em suspensão ou o

que poderia ter sido diferente faz parte do caráter da obra porque ela estava ligada à condição da escrita de seu autor: interminável.

Sinto dia a dia o romance dilatar-se em mim – dilatar-se ao máximo, a ponto de transbordar e começar a ser outra história. E é estranho: quando o silêncio se faz em torno, verifico o levantamento dessas paredes, desses becos, dessas casas fantasmais que se erguem do nada, dessas paisagens ao vento, desse pequeno mundo inexistente de que conheço o mais ínfimo odor, a mais humilde fenda na parede, a luz que bruxuleia na maior distância – e que, no entanto, como nos delírios dos toxicômanos, só existe dentro de mim. (CARDOSO, 1970, p144-145).

O romance excedia às forças do autor, dilatando-se no interior do corpo e formando espectros dentro de seu próprio ser.



O livro inacabado ainda chegou às telas do cinema. A obra de Lúcio Cardoso, pela força imagética, já era alvo para a produção cinematográfica e Octávio de Faria sempre acreditou que a literatura de Lúcio merecia essa nova concepção. Foi ele quem apresentou o escritor ao jovem cineasta Paulo César Saraceni e a partir desse encontro já haviam surgido dois argumentos cinematográficos. Um deles transformou-se em *Porto das Caixas*, em 1962 e, o outro, no filme *A Casa Assassinada*, baseado no livro *Crônica da casa assassinada*, que explora, tal qual o livro, os fatores psicológicos e existenciais dos personagens. Em 1998, Saraceni realiza o filme *O Viajante*, concluindo assim,

a chamada *Trilogia da Paixão*. Octávio de Faria não assistiu ao fechamento da obra, mas apostou acertadamente no seu resultado.

Esse desafio de Octávio de Faria na organização da obra inacabada de Lúcio Cardoso mostra uma intensa intimidade entre os escritores que não pode ser negligenciada. O que os aproximava não era apenas o fato de representarem, dentro da literatura, os chamados escritores católicos, isso era um detalhe menor. Havia uma identificação no caráter da escrita. Ambos possuíam características expressionistas, carregadas de tensão interior, que se constroem exatamente a partir das fissuras da palavra e propõem uma literatura marcada por incertezas e indeterminações. Esse modo de pensar a palavra fez de Octávio de Faria um grande apreciador e crítico de cinema, apontando a imagem cinematográfica como saída para a literatura. Assim escreve em um artigo: “Eu creio na imagem. Na imagem todo-poderosa. Que autentica o gesto. Que constrói o movimento. Que cria o ritmo. Que revela a alma” (FARIA, 1929).

Octávio percebia que as narrativas do Lúcio aspiravam à imagem. É um texto que toma forma e corpo. No encontro de Sinhá com Rafael, por exemplo, a conceituação do amor é feita através de uma bela imagem. O amor se apresenta no pássaro vermelho. Um vermelho vivo, exacerbado, um vulnerável pássaro. A descrição apresentada por Lúcio Cardoso suscita à representação.

Oh, como poderia ela exprimir o que imaginava ser o amor? Uma imagem, uma imagem de terra bastava. Perdidos seus olhos buscavam o espaço – de repente encontraram um tié-sangue. Um sorriso iluminou-lhe a face; o amor, para ela era assim uma coisa estranha e leve. Uma flor vermelha que voasse (...) E enquanto falava, dessas coisas anódinas e sem interesse que se dizem às mulheres enquanto se prepara um plano de ação sentia a figura de Sinhá impor-se ao seu sangue, aquecê-lo, e a volúpia que sentia era idêntica à do caçador que, escondido, segue entre os galhos o vôo inquieto de um pássaro. Um tié-sangue, diferente dos outros – vermelho, de um vermelho vivo de sangue, mas vulnerável, como todos os pássaros. (CARDOSO, 1973 p. 110).

Também a imagem vermelha da morte sacrificial de Sinhá marca a dor da paixão, a entrega total da personagem. A cor é marca preponderante na narrativa, o vermelho vivo do pássaro que lhe toma o corpo e a vida.

O amor para Sinhá, conforme ela tinha dito um dia, tinha a forma de um pássaro – e foi essa imagem que refulgiu à sua consciência naquele derradeiro instante. Respingada de sangue, naquele escuro sem identidade, ela sentiu o vermelho como um gosto na boca – e o vermelho que sentia, tanto é verdadeiro e justo o que em última instância nos forma e nos conduz, não tinha o nome comum dos que vem aos lábios dos assassinados, e que é pasmo, impotência e vingança.

Sinhá nada sabia. Sinhá tinha dezenove anos e a imagem de sua morte, tinha a imagem do amor – era um tié-sangue. Primeiro ela os viu aos respingos, como um bando de pássaros que revoassem em torno dela. Eram pássaros e pássaros – e eram todos vermelhos, como aquele que um dia, palpitante, ela designara junto ao bambual. Eram tantos pássaros como as gotas de sangue que o cobriam. E tudo isto voava e revoava em silêncio, pássaros fechados e fluidos, como duras notas de música feitas desse som especial de que se faz certa música de cor e de espuma. Mas o ar se separou, a noite se tornou inerte, e o quarto golpe foi vibrado – mas já cego, já dentro dessa cólera, desse desatino de que é feito o homem, na sua composição de pobre besta amedrontada e aflita – era este o golpe do assassino. Foi este, o golpe que liquidou Sinhá. Célere, o machado desceu e, em vez de atingir-lhe o flanco, decepou-lhe a garganta. Sua, foi a morte degolada.

O pavilhão existe, e o rio – a noite sempre existiu. A última imagem que a menina viu foi uma imagem de cor vermelha – e não eram mais bandos de tiés-sangue, mas um tié –sangue único, enorme, que abriu suas asas sobre a cabeça da degolada. Degolada, mas ainda com um facho de vida. Vermelha era a morte de Sinhá, e assim, à sombra desse repouso púrpuro, ela se recolhia. Dentro do pontilhão, como um sino apagado, a hora retinta – Sinhá não existia, não existia, não existia mais. (p.175)

A força da imagem é assim explicitada no roteiro do filme que se encontra nos documentos complementares, nos arquivos do escritor:

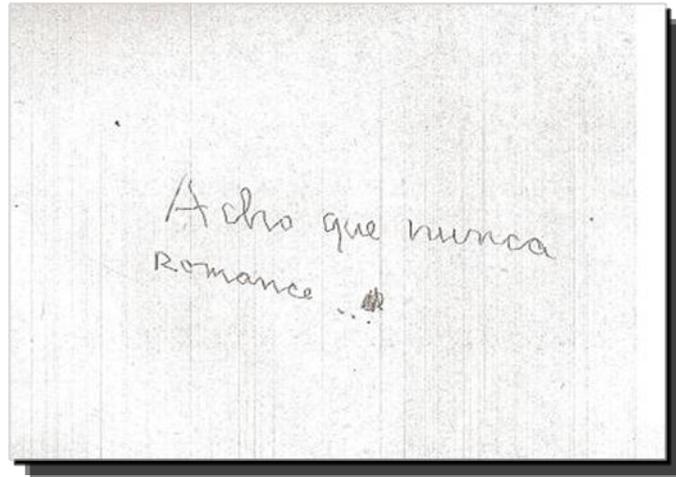
Seqüência: **Madrugada no pontilhão**  
**Morte de Sinhá**

A imagem da morte de Sinhá é a imagem do amor de um tié-sangue. Primeiro ela vê os respingos, como um bando de pássaros que revoam em torno dela. São pássaros e pássaros e são todos vermelhos. Tantos pássaros quanto às gotas de sangue que a cobrem. Tudo isso voa e revoa. Juca do Vale vibra o quarto golpe mortal decepando a garganta. Degolando-a. Última imagem de Sinhá. Um tié-sangue que abre suas asas sobre a cabeça degolada. Uma imagem vermelha.<sup>1</sup>

O romance que esteve visceralmente ligado ao seu criador durante tantos anos, sem apresentar-se por completo, acaba por cumprir uma trajetória considerável, apesar de ter chegado ao público com suas incertezas. A insuficiência da palavra se desfaz pela força imagética dando-lhe ainda a possibilidade de ir para as telas do cinema.

Talvez o romance já estivesse pronto, nos seus contornos e estado de incompletude, e precisasse de um outro que pudesse apresentá-lo, retirando-o, finalmente, do controle de seu criador. Octávio de Faria foi o grande responsável por este feito. Com isso, *O Viajante*, tão registrado nas folhas esparsas de Lúcio Cardoso, no período em que esteve doente, rompe com o tempo que o próprio autor esperava:

<sup>1</sup> *O Viajante*. Roteiro de filme, por Paulo César Saraceni. S/d, 17 fls. LC 06 dc – Arquivo de Lúcio Cardoso- Fundação Casa de Rui Barbosa.



As imagens escritas, sugeridas pela precisão das cores, assimilaram as telas do cinema e tornaram-se outra maneira de exposição da obra de Lúcio Cardoso. Porém, das próprias mãos do artista, foram outras telas que, no período em que teve de conviver com o AVC, marcaram sua obra em constante progressão.