

Andréa de Paula Xavier Vilela

LÚCIO CARDOSO
O traçado de uma vida

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial para obtenção do título de Doutor.

Orientadora: Professora Doutora Ruth Silviano Brandão.

Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais
Belo Horizonte — Agosto/2007

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

Banca examinadora

Professor Doutor Ézio Macedo Ribeiro

Doutor José Marcos Resende Oliveira
ALEPH / Escola de Psicanálise

Professor Doutor Paulo Bernardo Vaz
FAFICH / UFMG

Professora Doutora Ruth Silviano Brandão
FALE / UFMG

Professora Doutora Silvana Maria Pessoa de Oliveira
FALE / UFMG

Em memória de
Regina Cardoso de Paula Xavier
e de Maria Helena Cardoso

Agradecimentos

A minha orientadora e amiga, Ruth Silviano Brandão pelo constante estímulo, pela paciência, pela compreensão, por suas imprescindíveis e preciosas observações e pelas colocações sempre esclarecedoras.

Aos professores Ram Mandil e Silvana Pessoa, cujos ensinamentos foram de grande importância para o desenvolvimento desta pesquisa e ao professor José Américo de Miranda Barros cuja leitura cuidadosa e observações a respeito de minha dissertação de mestrado ajudaram a esclarecer pontos que auxiliaram na composição deste estudo.

Aos membros da banca de qualificação, Paulo Bernardo Vaz e, novamente, Silvana Pessoa, pelas observações, críticas e sugestões.

Ao professor Wander Melo Miranda pela generosidade com que me recebeu no seu grupo de estudos e pela clareza e sabedoria de suas exposições.

A Ésio Macedo Ribeiro, cujo minucioso levantamento das obras de Lúcio Cardoso e sobre ele auxiliaram muito para o desenvolvimento desta pesquisa e são sempre de grande proveito.

A Rafael Cardoso Denis, primo e amigo sempre presente dando suporte e apoio.

A meus pais, Valter Salgado Vilela e Maria Luiza de Paula Xavier Vilela, meus alicerces.

A minha irmã Carla pelas observações e pelo constante apoio e incentivo.

A meus filhos, Gabriel e Verônica e a meu marido Wagner pelo carinho e por terem estado a meu lado todo o tempo.

A minha amiga Mirella Spinelli, pela paciência e apoio e as amigas Sandra Bianchi e Rejane Dias que acompanharam de perto este processo.

Aos colegas com quem compartilhei idéias durante o período em que estive desenvolvendo esta pesquisa, em especial a Mirian Chrystus, Flávio Barbeitas, Emílio Maciel e Sérgio Sá.

A minha prima Gilda Austregésilo de Athayde, pela gentileza em permitir que colhesse em sua casa farto material iconográfico de Lúcio Cardoso.

A FAPEMIG pela bolsa concedida.

[...] contei a história de um homem que se propôs a tarefa de desenhar o mundo. Ao longo dos anos, vai cobrindo um espaço com imagens de navios, de torres, de cavalos, de exércitos e de pessoas. Pouco antes de morrer, descobre que traçara a imagem de seu próprio rosto.

Jorge Luis Borges

Este trabalho sobre Lúcio Cardoso procura identificar aspectos de sua vida que possuem relevância na composição de sua obra. As memórias de Maria Helena Cardoso, sua irmã, auxiliaram como registro a partir do qual foi possível penetrar na intimidade familiar do escritor e o olhar da infância foi apontado como lugar de origem de seu processo criativo. A poética da lembrança é, neste estudo, considerada como principal marca a dar uniformidade ao seu projeto construtor, e sua obra como um todo composto pela obra escrita, plástica, teatral e cinematográfica. Para tanto, esta pesquisa baseou-se no conceito de *vida escrita*, desenvolvido pela professora Ruth Silviano Brandão, que considera a idéia de que o autor é filho de sua obra, e que, vida e arte fazem parte de um processo contínuo.

The present study on Lúcio Cardoso seeks to identify aspects of his life that are relevant to the composition of his work. The memoirs of Maria Helena Cardoso, his sister, were used as a prism, through which it was possible to penetrate into the writer's family life, revealing the perspectives of childhood as a point of origin for his creative process. The poetics of remembering are here considered as the major unifying characteristic of his literary construction and of his entire oeuvre, including writings, visual arts, theatre and cinema. Towards this end, the present research project is based on the concept of *written life*, developed by professor Ruth Silviano Brandão, which posits the idea that the author is a child of his work and that life and art are part of a continuous process.

Introdução.....	09
Viver de Costura / Maria Helena e Lúcio — Dois corações, um <i>Agnus Dei</i>	16
O avesso da costura / Joaquim LÚCIO Cardoso.....	41
Costurar para viver / Cerzindo vestes rotas.....	64
Manchas pungentes, traços indelévels / Um relicário de restos.	89
O olhar latente / Imagens de lembrança e de paixão.....	112
Miserere nobis / Um místico amputado.....	140
A pedra do adeus / Tempo de entender.....	161
Conclusão.....	184
Bibliografia.....	
Geral.....	190
Sobre Lúcio Cardoso.....	194
De Maria Helena Cardoso.....	197
De Lúcio Cardoso.....	197
Manuscritos inéditos consultados & Correspondência Familiar	203



Estes estudos pretendem dar continuidade à pesquisa iniciada por mim a respeito da obra do escritor Lúcio Cardoso e que resultou na minha dissertação de mestrado: *Olhar sobre uma casa escrita*.

Além de romancista, poeta e cronista, Lúcio atuou em outras áreas da expressão. Foi também pintor — principalmente depois de ter sofrido um derrame que o deixou afásico — e redigiu peças teatrais, tendo sido fundador do Teatro de Câmara. Atuou também no cinema como roteirista, chegando a produzir e a dirigir um filme com roteiro próprio, que acabou por não conseguir finalizar: *A mulher de longe*.

Minha pesquisa de mestrado partiu de uma pintura sua em que figura o tema da ressurreição de Lázaro, e com ela estabeleceu um diálogo entre sua poesia, notadamente uma série de poemas intitulada *Em tom de...*, em que trata do caráter subjetivo das cores, e o romance *Crônica da casa assassinada*. Esse diálogo estabelecido entre estas três modalidades construtivas — a pintura, a poesia e o romance — apontou, como fator de ligação da linguagem utilizada nelas, a sensibilidade pictórica de Lúcio utilizada na composição da atmosfera de sua obra. Nesse estudo, foi possível identificar que esse olhar sensível, na verdade, tinha suas raízes plantadas na lembrança, o que dá unidade à linguagem poética por ele utilizada. Essa construção pediu aprofundamento e continuidade e este estudo pretende cumprir este papel.

A presente pesquisa baseou-se como princípio no conceito de vida escrita, que vem sendo desenvolvido pela Professora Ruth Silviano Brandão. Tal conceito trabalha com a idéia de que o autor é filho de sua obra e que *vida escrita* é a vida

que se escreve, mesmo que quem está envolvido nesse ato não o saiba. Tem a ver com nascer do próprio texto, inscrever-se como sujeito, nascer da própria obra. Falar de *vida escrita* é pensar o processo de criação, levando em conta a vida, considerando vida e arte como coisa contínua, e não como causa e efeito. É detectar o que nela impele a escrita ou a atitude criadora que resulta nas diversas manifestações artísticas.

Neste trabalho sobre Lúcio Cardoso, o olhar da infância foi reconhecido como lugar de origem de sua obra, e esta como um todo composto pela obra escrita, plástica, teatral e cinematográfica. A melancolia da infância para sempre perdida permeia seu trabalho e lhe imprime identidade. Isso pode ser verificado, entre outras coisas, por inúmeras passagens do seu *Diário completo*. Ao privilegiar essa poética da lembrança como principal marca a dar uniformidade ao seu projeto construtor, opto por não tentar categorizar o trabalho de Lúcio Cardoso em qualquer estilo que a ele já tenha sido atribuído. Não é por esse viés que desejo enfocar os meus estudos.

Ao procurar escolhas poéticas que imprimem identidade ao seu trabalho, acabo por me deter nos aspectos plásticos, tais como a cor, a mancha, o traço, o rastro. Essa escolha se deve a meu particular interesse e conhecimento no que diz respeito às linguagens gráfica e plástica, uma vez que, por ter formação acadêmica nesta área e atuar efetivamente como desenhista, artista plástica e ilustradora, aspectos como esses me despertam a atenção. Além disso, acabo por trazer maior bagagem nessa área tanto no que concerne à teoria quanto no que tange à prática. Não obstante, o fato de ter sido presenteada por Lelena com os livros de arte que pertenceram a ele, auxilia-me a identificar quais eram,

possivelmente, as linhas de trabalho com as quais se identificava ou pelas quais nutria particular interesse.

Por ser a infância para Lúcio o lugar de onde se origina sua criação, três personagens que participaram dela foram escolhidos como aqueles que abrem minha pesquisa. São eles sua irmã Lelena (a escritora Maria Helena Cardoso, testemunha da meninice, companheira na maturidade e guardiã de sua memória), seu pai, o Sr. Cardoso (Joaquim Lúcio Cardoso, de quem herdou o nome e o temperamento), e sua mãe, dona Nhanhá (a senhora Maria Wenceslina Netto Cardoso). Valendo-me deles, tentei identificar alguns elementos importantes na formação do sujeito criador.

A obra de Lelena foi de crucial importância nesta pesquisa. Baseados nela, meus estudos principiam, e, apoiados nela, foram concluídos. Nos seus relatos de memória, encontrei diversas chaves de leitura que ajudaram a amarrar as questões por mim levantadas. Além do seu testemunho familiar, inseri neste trabalho um outro, o meu próprio. Como sobrinha-neta, sou também herdeira do legado cultural deixado por seus pais, meus bisavós. Nesse sentido, falo da cultura de um clã e daquilo que, de alguma forma, passa de uma geração a outra e fica como fator de identidade de uma família juntamente com a herança do sangue. Ademais, convivi de perto com Lelena e com ela aprendi a reconhecer do que é constituído o barro de que fui moldada. No seu apartamento, passava, invariavelmente, minhas férias de verão, desde que meus pais se mudaram do Rio para Belo Horizonte, quando eu tinha quatro para cinco anos de idade. Lá convivi com a “ausência presente” de Nonô que povoava livros, objetos e recantos daquele pequenino apartamento na Rua Alberto de Campos, no bairro de

Ipanema. Aquela foi uma escola de cultura e de valores que trago comigo para o resto da vida.

A grande ligação que sempre tive com minha avó (Zizina, a mais velha dos seis irmãos) ajudou-me a despertar o interesse que fez com que sorvesse tudo o que se referia a ela e me reconhecesse como parte da família e da cultura que a ela se vinculava. Foi minha avó quem me ensinou a costurar, simbolicamente passando para mim o legado das mulheres dessa família. Como veremos no estudo que se segue. A metáfora da costura é utilizada nos três primeiros capítulos para ligar o trabalho de costurar, ofício no qual se envolveram as mulheres de quem Lúcio Cardoso descende, com o trabalho de escrever. A escrita é pensada como herdeira da costura, e esta, lugar primeiro de aprendizagem da escrita. Ambas exercendo papel de construção e sustentação.

Assim foi costurada esta pesquisa:

1º Capítulo — **Viver de Costura** / *Maria Helena e Lúcio – Dois corações, um Agnus Dei* — capítulo dedicado à irmã Maria Helena e à importância de sua obra como registro, com base no qual podemos estudar a obra de Lúcio. Um paralelo entra as duas escritas. Se a obra de Maria Helena é a de alguém que não cessa de escrever, a de Lúcio é a de um sujeito cuja obra não cessa de não se escrever.

2º Capítulo — **O avesso da costura** / *Joaquim LÚCIO Cardoso* — capítulo dedicado ao pai de Lúcio e à importância da experiência paterna na composição de sua obra. A herança do nome do pai e da inquietação aventureira. A ausência paterna e sua contribuição como um dos elementos que propiciam a inauguração de sua obra.

3º Capítulo — **Costurar para viver** / *Cerzindo vestes rotas* — capítulo dedicado à mãe de Lúcio. O menino aos olhos da mãe. A infância como metáfora da pureza, época da ausência de conflitos. As mulheres de Lúcio e a herança materna como elemento de composição de sua obra.

4º Capítulo — **Manchas pungentes, traços indelévels** / *Um relicário de restos* — neste capítulo, destaco nos escritos, nos desenhos e nas pinturas de Lúcio o resíduo, a sobra, o rastro, o gesto como matérias na composição de sua obra. Identificando tais elementos como outra espécie de escrita, outro modo de estar na linguagem.

5º Capítulo — **O olhar latente** / *Imagens de lembrança e de paixão* — capítulo em que, partindo do pressuposto de que a obra é uma só e que o que muda são os meios que se utiliza para realizá-la, defendo a idéia de que, no caso de Lúcio, o principal alimento para a composição de sua obra é a memória. Tomando por base essa afirmativa, tento demonstrar como sua obra plástica é composta pelo mesmo material poético que sua obra escrita.

6º Capítulo — **Miserere nobis** / *Um místico amputado* — neste capítulo, abordo a possível influência do catolicismo na composição de sua obra, sua relação com Deus e com a religião. Esta, como fator importante na sua formação, vem possivelmente a ser responsável por um dos maiores conflitos internos que ele jamais conseguiu solucionar e que carregou como um fardo durante toda sua vida.

7º Capítulo — **A pedra do adeus** / *Tempo de entender* — este último capítulo da pesquisa aborda certo olhar para o próprio futuro que aparece na obra de Lúcio Cardoso e que anuncia a fatalidade do derrame que o acometeria. Em

seguida, acompanho, por meio da escrita de Maria Helena, com seu pungente livro *Vida/Vida*, o calvário por ele vivido e suas últimas tentativas de inscrição na vida.

As teorias de Lejeune, Freud e Lacan, que abordam as questões referentes ao olhar, ao espelho, à memória, à biografia e à autobiografia, já foram lidas por mim; porém esses conceitos entram na minha pesquisa de forma implícita a partir dos textos ficcionais de Lúcio Cardoso e Maria Helena Cardoso. Tais conceitos funcionam como base de sustentação, linha de costura, porém é a partir dos textos ficcionais que são trabalhados.

Nesta pesquisa faço, de certa forma, um esforço de esquecimento da teoria para deixar o texto falar. É ele, o texto, que tem algo a revelar ou a deixar transparecer. Foi nele que encontrei a matéria de sustentação do meu trabalho.

Viver de costura

María Helena e Lúcio — Dois corações um *Agnus Dei*



María Helena Cardoso

Sentir todas as fibras do espírito tangidas, uma a uma, por misteriosos dedos.

Lúcio Cardoso

O ato de costurar, essa tessitura de partes unidas por alinhavos e furos, já foi, inúmeras vezes, considerado como metáfora do trabalho da escrita. Na vida de Lúcio, porém, como veremos, a costura manifesta-se não só como metáfora, mas como realidade no cotidiano familiar. Durante sua infância, enquanto sua avó, suas tias, sua mãe davam suporte à família com o ofício da costura, na maturidade, sua irmã, Maria Helena, deu corpo e voz aos seus com a tessitura de suas memórias. O próprio Lúcio, senhor das palavras, ganharia voz, mais tarde, por intermédio do texto de Maria Helena, quando interditado na fala e na escrita devido a um derrame.¹

Podemos pensar os escritos da memória sendo aqueles que privilegiam a vida da lembrança. Esta, formada por lacunas e esquecimentos, permitem ao autor reescrever a história de sua vida, segundo sua experiência pessoal, costurando fatos e sensações, resgatados, garimpados e urdidos em meio ao emaranhado que constitui a memória de um sujeito, de uma família ou de um povo, para construir o corpo que os forma.

Sob esse aspecto de memória familiar, interessa-me, nesta pesquisa, determe nos escritos de Maria Helena Cardoso, uma vez que ela nos auxiliará a penetrar no coração da família de Lúcio Cardoso, revelando-o, segundo a ótica de quem participou de sua realidade íntima familiar. Interessa-me também pensar

numa certa herança da costura que ambos os textos, o de Maria Helena e o de Lúcio, carregam. Sendo o texto tessitura, o esforço de se tecer uma memória tem grande afinidade com o trabalho de urdidura de um texto ficcional, pois, se trabalhar com memória é lidar com o esquecimento, a escrita da memória passa a ser também uma escrita de fantasia, pois a lembrança acaba por ser construída a partir do que se inventa.

Em seu livro intitulado *Intelectuais à brasileira*, Sérgio Miceli, ao falar sobre os textos autobiográficos da República Velha, estabelece uma interessante diferença entre biografias e memórias. Segundo ele,

Enquanto as biografias são dedicadas, via de regra, aos autores que desfrutavam de uma posição dominante ainda vivos, ou então, àqueles autores que os embates posteriores acabaram convertendo em objetos de uma consagração póstuma, o gênero memórias constitui uma estratégia a que recorrem no mais das vezes intelectuais dominados.²

Embora, nesta pesquisa, a abordagem sociológica não seja aquela que se pretende ressaltar, as questões acima levantadas poderão abrir espaço para a consideração de que a escrita da memória seja uma das que melhor se identifiquem com o universo feminino, não só por se fazer estratégia daqueles que não ocupam posição dominante, mas também pela relação possível de se fazer entre ela e o trabalho convencionalmente feminino da costura. Tal relação pode ser pensada pelos alinhavos de fatos reunidos pela escolha e pelos cortes, ou pelos espaços que se tornam necessários, para que a obra se faça.

¹ Na noite de 7 de dezembro de 1962, Lúcio Cardoso sofreu um AVC que o incapacitou de se expressar pela escrita e pela fala. Tinha na ocasião 50 (cinquenta) anos.

² MICELI, Sérgio. *Intelectuais à brasileira*, 2001, p. 17.

Assim como a memória, que se constrói por lacunas e esquecimentos, o ato de costurar só é possível se existirem buracos. Se a atitude de costurar e a de escrever têm íntima ligação, esta se faz ainda mais evidente, quando diz respeito à escrita da memória. Nesse ponto, o mito de Penélope da *Odisséia* auxilia a se pensar a respeito desse trabalho de tessitura, de quem se lança ao resgate, à escrita da memória e, ao mesmo tempo, tecendo e destecendo, construindo e desconstruindo para que o trabalho não cesse.

Essas questões são abordadas por Lúcia Castello Branco em sua obra *A traição de Penélope*, quando ela estabelece a relação entre o gesto de tecer e destecer de Penélope com a escrita da memória feminina, mas trabalha ainda a idéia de que a memória é descontínua, e lidar com ela é também lidar com o esquecimento. Segundo Castello Branco, assim como o tempo se constrói de descontinuidades, saltos e rupturas, o processo da memória dá-se em meio às brechas que se abrem nas malhas desse tecido. Em relação ao tecido lacunar, essa urdidura de fios atados em torno de buracos, Castello Branco relembra o trabalho de Walter Benjamin a respeito da *Recherche*, de Proust, que privilegia o esquecimento na narrativa proustiana.

Para comentar o duplo gesto de reminiscência e esquecimento que compõe a memória, ela se reporta aos estudos de Freud a respeito do aparelho perceptual – neles a imagem do “bloco mágico”, prancha composta por uma superfície de cera recoberta por uma dupla camada de papel e celulóide. Ao se traçar com um objeto incisivo sobre essa superfície, imprime-se um traço que depois pode ser apagado, ao se levantar a folha de celulóide, para se poder reutilizar a superfície. Contudo, ao apagar o traço, sua marca fica impressa na superfície de cera,

embora não seja percebida. Essa imagem bem se relaciona com a memória quanto ao seu gesto de duplo movimento de esquecimento e recuperação e do resíduo dos traços que permanecem submersos.

Ainda a esse respeito, Castello Branco traz dos estudos de Benjamin, seu texto de memória da infância em Berlim, quando o escritor rememora sua atitude em ir ao armário e tatear, no escuro, entre as roupas, até tocar suas meias enroladas, guardadas nos “cantos mais recônditos” e desembulhá-las, convertendo a bolsa macia, que era o embrulho da meia enrolada, em meias, quando desfeito o embrulho em suas mãos.

Eu a trazia cada vez mais próxima de mim até que se consumasse a consternação: ao ser totalmente extraída de sua bolsa, a tradição deixava de existir. Não me cansava de provar aquela verdade enigmática: que a forma e o conteúdo, que o invólucro e o interior, que a tradição e a bolsa, eram uma única coisa e, sem dúvida, uma terceira: aquela meia em que ambos haviam se convertido.³

Valendo-se desse texto, Castello Branco reflete sobre o que se pode extrair da memória é que ela se constrói a partir de algo que já estava lá e, quando é tocado, transforma-se em outra coisa. Nesse sentido conclui:

É portanto, no sujeito, e a partir dele, a partir de seu presente, que o gesto de memória se efetua: não exatamente como uma retroação, como uma narrativa em flash-back, mas como um movimento em que o tempo, em sua descontinuidade estruturante, dimensiona, a um só tempo, o passado e o futuro.⁴

Se o texto é tessitura, e a memória, esquecimento, todo texto, de certa forma, constrói-se de furos e alinhavos, de presença e ausência, de traço e

³ BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única*, 2000, p. 122.

⁴ CASTELO BRANCO, Lúcia. *A traição de Penélope*, 1994, p. 37.

obliteração do traço, uma vez que sempre se escreve com base na memória, no vivido. A maneira como isso é trabalhado, transformado, resultará nas diferentes maneiras de se tecer um texto. Alguns resultam em tecido de trama hermética, em que o furo tenta ser suprimido e, embora o tecido se apresente como superfície inteira, contínua, fechada, o furo está lá, tornando a trama possível. Outros escancaram sua existência, sendo possível espreitar o espaço e seus diferentes desenhos, de acordo com os diversos arranjos de fio que os envolve. Outros ainda se constroem de emendas, cerzidos, cortes e alinhavos que se apresentam, na superfície mesmo da fazenda. Dessa forma, abertos em fralda, fechados em formas, moldados em idéias e alinhavos, são construídos os textos e a vida.

Assim como a memória está vinculada ao esquecimento, falar da vida também implica ter que se haver com a morte e, aqui, podemos pensar na morte, que se adia com a atitude de escrever, ou na vida, que é gerada por intermédio da escrita. Cabe aqui citar os estudos de Ruth Silviano Brandão, que vem desenvolvendo o conceito de *Vida Escrita*, segundo o qual o ato de escrever e o de viver são vistos como algo contínuo, processo vital para aquele que o realiza. Autor e obra, num processo metonímico, podem ser vistos como uma só coisa, o sujeito nasce de sua obra.

Jean-Michel Rey, em seu livro *O nascimento da poesia*,⁵ traduzido para o português por Silviano Brandão, propõe uma nova relação do autor com sua obra. Nesses estudos, ele mostra como Antonin Artaud renasce para a vida através da palavra. Depois de um longo tempo de silêncio e eletrochoques, internado num sanatório, Artaud volta a nascer para a vida por meio da escrita. Inicialmente, por

intermédio da tradução, até poder renascer como autor de sua própria obra. Essas questões perpassam meus estudos, ajudando-me a desenvolver esta pesquisa.

Por ter crescido no berço de uma família de costureiras, Lúcio Cardoso acaba trazendo para si o gesto da mãe, apropriando-se dele pelo ato de costurar sobre o papel. Se na infância esse gesto repetia-se, ao usar a tesoura para recortar figuras de cinema, colecionando e utilizando-as na composição de programas criados por meio de sua imaginação infantil, como relata Maria Helena em certo trecho de *Por onde andou meu coração*, na idade adulta, a escrita assume esse papel. Antoine Compagnon fazia essa relação do escrever com o cortar e o recortar. No livro *O trabalho da citação*, ele mostra que quem escreve, na verdade, está realizando um exercício de recorte, montagem e colagem. No 1º capítulo intitulado “*Tesoura e cola*”, ele fala de como o recorte e a colagem são experiências fundamentais com o papel e como há uma aproximação de sua atitude, quando menino, de recortar e colar com a da mãe do cortar e costurar. É possível também extrair do trabalho de Compagnon que toda atitude de escrever, na verdade, traz em si o ato de citar. A escrita nasce de nossas diversas leituras, e essas, na realidade, são recortes, já que não se lê tudo, nem se absorve tudo o que se lê. Fazemos cortes, recortes, emendas, todo o tempo.

Escrever, pois, é sempre reescrever, não difere de citar. A citação, graças à confusão metonímica a que preside, é leitura e escrita, une o ato de leitura ao de escrita. Ler ou escrever é realizar um ato de citação. A citação representa a prática primeira do texto, o fundamento da leitura e da escrita: citar é repetir o gesto arcaico do recortar-colar, a experiência original do papel, antes que ele seja superfície de inscrição da letra, o suporte do texto manuscrito ou impresso, uma forma da significação e da comunicação lingüística.⁶

⁵ REY, J. M. *O nascimento da poesia: Antonin Artaud*, 2002.

⁶ COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*, 1996, p. 31.

A leitura do *Diário completo*, de Lúcio Cardoso, e de *Por onde andou meu coração*, de Maria Helena, mostra os leitores por trás dos autores e como o escritor é, sobretudo, um leitor. Voz em que ecoam tantas outras vozes, textos costurados de tantos outros textos e, principalmente, textos que nascem da necessidade, visto que a escrita de ambos é sustentação de vida. Se o texto de Maria Helena vem da necessidade de não deixar morrer, como veremos mais adiante, o de Lúcio nasce da necessidade de viver. Lúcio escreve para não morrer. O exemplo, a seguir, um dos muitos momentos do *Diário* em que fala do ato de escrever, serve como exemplo dessa afirmação: “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”.⁷

Dentro do panorama literário nacional, encontramos várias mulheres escritoras. Algumas delas, além de romancistas ou poetas, lançaram-se ao trabalho de escrever memórias. Há aquelas também cuja escrita de suas memórias as introduziu no universo literário, como é o caso de Helena Mórley (Alice Dayrell Caldeira Brant), com seu relato *Minha vida de menina*. Assim ocorreu com Maria Helena Cardoso, cujo primeiro livro, *Por onde andou meu coração*, foi escrito já na maturidade para “preservar do nada” tudo o que amou e que não voltaria mais. Posterior a esse, publicou ainda mais dois livros: *Vida/vida*, também memórias, e o romance *Sonata perdida*.

⁷ CARDOSO, Lúcio. *Diário completo*, 1970, p. 60.

Por ser irmã de Lúcio Cardoso, Maria Helena convivia, no Rio de Janeiro, com os amigos desse, que pertenciam ao meio intelectual da época. Seu primeiro livro, *Por onde andou meu coração*, foi concebido a partir de uma conversa com o amigo comum, o escritor Walmir Ayala, em um passeio pelo Jardim Botânico. Ele sugeriu a ela que escrevesse aquelas histórias que contava e com as quais os amigos se deliciavam. Embora não se acreditando escritora, prometeu escrever, concluindo: “Só para os amigos, para preservar do nada tudo isto que amei e que não volta mais”. A esse respeito, mais tarde Walmir comentaria que:

Não era para ser publicado. Passaram por nossas mãos aquelas centenas de folhas que se foram acumulando, com a vertigem e o calor de um testemunho necessário. Eram as mil e uma noites de um novo oriente que desabrochavam diante de nossos olhos, para que nos esquecêssemos de tudo o mais que não fosse generosidade e graça.⁸

Os relatos que nos apresenta são desvinculados de uma seqüência cronológica, fazendo com que o livro se assemelhe, mesmo, à maneira como a memória funciona. Suas páginas trazem ao leitor pedaços da vida da autora que são costurados pelo amor. Amor à vida, às pessoas, aos lugares e, principalmente, à família. Lúcia Castello Branco, ao falar da escrita feminina, menciona uma “escrita de afetos”. Segundo ela, o texto feminino e o texto de memória, referindo-se aqui àquele texto que trata da memória não oficial, aquele que se constrói à margem, fragmentado, menor, aproximam-se pelo excesso, pela tagarelice, e pelo silêncio do que não se diz. De acordo com Castello Branco,

É nesse momento que ingressamos num território muito peculiar e muito familiar a essa escrita: o território dos afetos. Longe de ser uma escrita dos grandes feitos e efeitos, com a epicidade do discurso

⁸ Nota da Editora. In: *Por onde andou meu coração*, 1974.

histórico, ou da memória oficial, essa é uma escrita de afetos: dos amores, das dores, das alegrias casuais, das perdas, das melancolias.⁹

Ao fazer essa relação, ela entra no território da psicanálise para tentar identificar os momentos em que esses afetos se tornam efeitos de linguagem. Assim, identifica-se sua origem num lugar anterior ao pai, num lugar em que se situa uma linguagem simbiótica, imaginária, entre mãe e filho. Dessa forma, esse discurso seria marcado pela morte.

Assim, a palavra, o signo que nasce dessa perda, seria nada mais que o impulso (sempre vão) em direção ao resgate desse objeto amoroso perdido: a mãe. Constituindo-se, portanto, numa tentativa de recuperar a perda, de negar a morte, a palavra termina por ser o próprio signo da morte, a marca de que ali, naquele lugar, algo de fundamental se perdeu. Dessa forma, toda produção textual, todo discurso, traz em si a marca da morte.¹⁰

Por onde andou meu coração é um livro em que se torna possível perceber a vida fiada e urdida na constituição de uma obra que não cessa, a não ser com a morte. Obra, esta, que se inicia por causa da morte e só pode cessar com o advento dela. A partir desse livro, como uma Penélope, urdindo, eternamente, seu manto à espera de Ulisses, Maria Helena assume o ofício de costureira das mulheres das quais descende, tecendo sua vida e a de sua família, contando e recontando o que amou, trazendo de volta, por meio da escrita, tudo o que lhe foi caro, reconstituindo-os e preservando-os e, dessa maneira, preservando a si mesma numa obra que também a constitui.

⁹ CASTELLO BRANCO, Lúcia. *A traição de Penélope*, 1994, p. 69.

¹⁰ CASTELLO BRANCO, Lúcia. *A traição de Penélope*, 1994, p. 71.

Esse livro, porém, não é somente o relato de uma vida isolada, fechada em pequenas experiências pessoais; é também a memória de um povo e de um tempo. Na voz de Maria Helena, a história de Curvelo, Belo Horizonte, Rio de Janeiro e tantos outros lugares por onde passou é resgatada e preservada. Sua escrita não só delinea o corpo dessas cidades, mas nos traz o retrato de uma época, seus costumes e atmosfera. Juntamente com a família simples da autora, percorremos as ruas da pequena cidade mineira de Curvelo, no início do século XX, seu povo, sua história, sua cultura. Pisamos as ruas perfumadas de uma Belo Horizonte há pouco constituída como capital do Estado e de um Rio de Janeiro lírico que, embora centro político e capital da Federação, conservava ainda a possibilidade da convivência humana, quase provinciana. Testemunhamos os costumes e a atmosfera daquela época, assim como os reflexos dos acontecimentos históricos e políticos, sob a ótica da gente comum que vivenciou aqueles acontecimentos.

Sobre esse livro, Carlos Drummond de Andrade escreveu um artigo em que fez a seguinte pergunta à autora: “Como foi que você conseguiu isso: fazer um livro que não está escrito está vivido, abrindo suas pétalas como uma flor que a natureza plantasse, longe dos jardins cultivados?” Na verdade, embora naquele momento sua intenção não fosse outra que não expressar as impressões que o livro lhe causara, ele antecipa as questões aqui levantadas.

Como sua obra nasce da memória – já que, dos três livros publicados, dois são de memórias e um, embora ficcional, é baseado na memória –, por intermédio dessa obra, Maria Helena passa a desempenhar a função de porta-voz dos seus; ela vai tecendo sua colcha de retalhos, reinventando a vida, valendo-se do que

suas lembranças permitem que se resgate. Mesmo Lúcio Cardoso, que teceu sua própria obra e construiu seu próprio nome, quando não pôde mais se fazer sujeito pela palavra, teve em Maria Helena aquela que lhe emprestou voz, pelo pungente relato de *Vida/Vida*.

Só têm voz os seres capazes de deixar o ar penetrar em seu corpo. O ar para nós é fonte de vida. É sopro de vida. É o espírito, o hálito – *ruah*¹¹ – que diferencia os corpos mortos, desprovidos de vida, dos seres animados com vida, tocados pelo sopro divino.

Freud, em sua obra *O mal estar na civilização*, considera a escrita como a voz de uma pessoa ausente. Se o sujeito se faz presente pela própria escrita, também pode se fazer presente pelas mãos do outro.

Gostaria de me estender mais na idéia de urdidura e, para tanto, abro um parêntese para falar um pouco da família de Lúcio. Sem querer desviar meus estudos para uma abordagem de enfoque biográfico, acredito, porém, que certos dados dessa natureza podem ser relevantes, quando se diz respeito à detecção de alguns pontos de tangência que desvelam algo que pode ser o que funda, o que origina a necessidade de criar.

O conceito de “biografema” desenvolvido por Roland Barthes ajuda a pensar essas questões. Segundo ele, são “coisas” que podem ser palavras, objetos, ou até mesmo algo menos tangível, como sentimentos ou atmosferas, que aparecem repetidas vezes na obra de um autor e estão preñes de significação na criação daquele sujeito. São como restos, resíduos daquele que escreve, a dizer alguma coisa do autor daquela obra. Uma redução a uma

partícula mínima daquilo que tem significação na vida de quem se lança ao trabalho de composição de uma obra.

[...] se fosse escritor, e morto, como gostaria que minha vida se reduzisse, pelos cuidados de um amigável e desenvolvido biógrafo, a alguns pormenores, a alguns gostos, a algumas inflexões, digamos: “biografemas”, em que a distinção e a mobilidade poderiam deambular fora de qualquer destino e virem a contagiar, como átomos voluptuosos, algum corpo futuro destinado à mesma dispersão!; em suma, uma vida com espaços vazios, como Proust soube escrever a sua, ou então um filme à moda antiga, onde não há palavras e em que o fluxo de imagens (esse flumen orationis, em que talvez consista a “porcaria” da escrita) é entrecortado, como salutares soluços, pelo rápido escrito negro do intertítulo, a irrupção desenvolta de um outro significante: o regalo branco de Sade, os vasos de flores de Fourier, os olhos espanhóis de Inácio.¹²

Na obra de Lúcio, como na de Maria Helena, há vários biografemas que podem ajudar a penetrar no coração dessas composições. Isso deverá ser explorado no decorrer desta pesquisa.

Lúcio e Maria Helena nasceram em uma família simples, na cidade de Curvelo. Seu pai, Joaquim Lúcio Cardoso, era filho de portugueses, fixados na cidade de Valença, localizada no Vale do Paraíba, no Estado do Rio de Janeiro. Embora tenha recebido excelente formação, a morte do pai o obrigou a abandonar o curso de Engenharia na Escola de Minas (a tradicional Escola de Engenharia de Ouro Preto), por necessidade de trabalhar e ajudar no sustento da família (faltava pouco tempo para concluir seus estudos). Exerceu, dessa forma, atividades diversas, como gerente de uma companhia de comércio de Curvelo, fazendeiro, agrimensor e mais outras tantas.

¹¹ A palavra grega *ruah* significa hálito e também espírito.

¹² BARTHES, Roland. *Sade, Fourier, Loiola*, 1979, p. 14.

Um exemplo da educação privilegiada que recebeu pode ser constatado em um parágrafo de *Por onde andou meu coração*, em que a autora relata uma audição de piano que seu pai teria feito para o Imperador, o que levou o monarca a querer custear seus estudos de música no exterior:

*Já com treze para quatorze anos, tendo o Imperador passado pela chácara em que moravam numa cidade do Estado do Rio, numa de suas viagens por esse Estado, tivera oportunidade de tocar para ele ouvir. Encantado, o soberano oferecera-se para custear os seus estudos na Itália, o que não pudera aceitar pelo fato de sua mãe ter-se recusado a separar-se dele.*¹³

Entretanto, a família do pai de Lúcio acaba perdendo poder e status em decorrência da ausência de seu avô.

Em outro trecho do romance, quando relata quais as circunstâncias que fizeram com que Joaquim Lúcio Cardoso fosse viver em Curvelo, Maria Helena menciona as conseqüências da morte do pai na vida do jovem Joaquim:

*Natural de Valença, no Estado do Rio, viera para Curvelo aos dezoito anos, a conselho médico receoso pelos seus pulmões. Engajara-se numa turma de engenheiros que trabalhavam na construção do ramal da Estrada de Ferro Central do Brasil, para Curvelo. Embora não fosse formado, pois em virtude da morte do pai, fora obrigado a abandonar o curso de Engenharia já no terceiro ano da Escola de Minas, tinha conseguido aquele lugar devido às relações que possuía na época.*¹⁴

Em razão de sua ida para Curvelo, conheceu Regina, sua primeira esposa. Não muito tempo depois de casados, Regina contraiu tuberculose e veio a falecer poucos anos mais tarde. Durante o período da doença, ela recebeu os cuidados da amiga de infância, Maria Wenceslina, conhecida por todos como dona Nhanhá,

¹³ CARDOSO, Maria Helena. *Por onde andou meu coração*, 1974, p. 102.

¹⁴ CARDOSO, Maria Helena. *Por onde andou meu coração*, 1974, p. 14.

mãe de Lúcio e de Maria Helena, com quem Joaquim casou-se em segundas núpcias. Com ela teve seis filhos: Regina Cardoso de Paula Xavier (Zizina, minha avó, a mais velha dos filhos, que recebeu o nome da falecida); Fausto Cardoso, Maria Helena Cardoso (Lelena), Adauto Lúcio Cardoso (Dauto), Maria de Lourdes Cardoso de Barros (Dida) e o caçula, Joaquim Lúcio Cardoso Filho (Nonô), que foi batizado com o mesmo nome do pai.

Sobre as circunstâncias em que ocorreu o casamento de dona Nhanhá com Joaquim, Maria Helena relata:

Aos vinte e quatro casou-se. Companheira de infância e amiga da primeira mulher de papai foi incansável durante a moléstia que a vitimou. [...] Morta a amiga, depois de cinco anos de sofrimento, em que lhe foi fiel e dedicada ao máximo, papai, algum tempo mais tarde, pediu-a em casamento.

Não hesitou em aceitar o pedido. Tinha simpatias por ele, conhecia-o bastante e, além disso, sabia que era desejo da própria amiga vê-los unidos depois da sua morte.¹⁵

É interessante observar como a família que o senhor Cardoso formou com dona Nhanhá já nasceu também sob o signo da falta, uma vez que o casamento deles se deu com a morte de Regina, esposa daquele e amiga desta.

Se a história do pai de Lúcio e Maria Helena é marcada pela falta do pai, a história de sua mãe também o é, não só pela morte, mas também por outro tipo de falta. Dona Nhanhá era uma mulher simples e forte. Seus pais eram ligados por parentesco à tradicional família Vianna, de Curvelo. Pode-se dizer que fazia parte de uma linhagem de costureiras, visto que sua avó já o era, e o ofício parece ter passado de uma geração a outra como um legado ou uma herança, dando alternativa para a ausência ou falha da força de sustento masculina.

Sua mãe ficou viúva cedo, criando os filhos com dificuldade, costurando para as famílias de Curvelo. A ausência ou falência do pai, na família de Nhanhá, já vinha dos tempos, quando ele era vivo, já que sofria de depressão, e isso o afastava meses do trabalho. Esse só era mantido graças ao prestígio dos parentes que conseguiam preservar seu cargo, para que pudesse retornar, quando suas crises terminassem. A atividade de costura passou a ser naquela família uma alternativa de sustento e, dessa forma, passou de mãe para filhas que continuaram costurando e mantendo a clientela elegante da cidade. Isso é citado várias vezes em *Por onde andou meu coração*. Para dar a dimensão real à possível marca que esses acontecimentos possam ter deixado no coração dessa família, considero importante transcrever um longo trecho em que esses fatos são relatados:

[...]: vovô não era mau marido, isto não, mas desde o princípio revelara-se um homem absolutamente incapaz para a vida prática, fracassando em todos os negócios em que se metia. Nos primeiros anos de casado, ainda tinha ânimo para a vida, depois foi desanimando até cair na mais absoluta apatia. Desgostoso com seu insucesso, começou a beber, cada vez se desinteressando mais de tudo. Nos períodos agudos do vício, abandonava completamente o emprego, onde não aparecia, passando os dias nos botequins da cidade, na companhia dos piores elementos. Como muitas e muitas vezes não voltasse para casa, a família aflita saía à sua procura, indo encontrá-lo completamente embriagado, deitado na rua. De vez em quando, depois de um longo tempo de bebedeira, resolvia abandonar o vício: trancava-se no quarto de dormir, meses a fio, só abrindo a porta para vovó entregar-lhe o prato de comida `a hora das refeições.

No mais não saía, lendo sem parar todo o tempo. Quando se julgava curado, deixava o quarto, retomava o emprego que a família, devido ao seu prestígio, conseguia manter. De uma vez chegou a passar dois anos inteiros, para depois recomeçar. Foi assim até morrer vítima de uma queda, deixando vovó viúva com quatorze filhos pequenos na mais absoluta pobreza. Para sustentar a família, batia máquina dia e

¹⁵ CARDOSO, Maria Helena. *Por onde andou meu coração*, 1974, p. 217.

*noite, só contando com o aluguel de duas escravas que lhe tinham cabido como herança do pai.*¹⁶

Em certa ocasião, depois de casada, dona Nhanhá precisou morar por uns tempos com a mãe e as irmãs solteiras, para não sacrificar os filhos. Temia as dificuldades que poderiam passar, diante da necessidade que seu marido teve de se manter no sertão, com o fim de organizar e resolver seus negócios. Nessa época, revezava com elas na costura e na cozinha para o bom andamento da casa.

Durante toda a infância e a juventude de Nonô e Lelena, a família viveu momentos de grande instabilidade, oscilando entre a dificuldade suprema, em razão dos longos períodos de ausência do pai, cujo trabalho o afastava meses de casa, e a grande fartura, nos curtos períodos de presença paterna. Além disso, a instabilidade dava-se também pela inconstância financeira desse pai, que, desbravador e aventureiro, nem sempre obtinha bons resultados nos negócios e empreendimentos nos quais se lançava.

Há nessa família uma espécie de herança da falta e da instabilidade. Algo que se repete e cuja repetição pode ter feito marca, inscrição, incisão. Essa falta pode ser um dos fatores que permitiram ou convidaram seus membros a tentar preencher essas falhas impossíveis de ser completadas.

A vida dessa família do início do século XX ilustra, de maneira interessante, as afirmações de Sérgio Miceli a respeito das trilhas, na sociedade do século XIX, que encaminhavam os membros de uma família para o ofício de escritor:

¹⁶ CARDOSO, Maria Helena. *Por onde andou meu coração*, 1974, p. 237 a 238.

Tendo em vista [...] as trajetórias concretas que encaminhavam para o ofício de escritor, podem ser referidos dois princípios: de um lado, as propriedades relativas ao grupo familiar e, na raiz, a falência econômica e/ou perda do pai, e, de outro, as propriedades relativas à héxis corporal de que são propícias ao favorecimento de disposições socialmente definidas como femininas.¹⁷

A ausência ou falência paterna é ainda apontada por Miceli como fator que desencadearia a necessidade do trabalho feminino. A costura, forma de trabalho feminino, asseguraria às famílias o acesso às classes dominantes e à possibilidade de garantir aos seus membros carreiras e postos. Sobre o papel da atividade de costura na vida intelectual e cultural do país, Miceli comenta:

A costura simboliza a própria relação em falso dos “parentes pobres” com a oligarquia, vale dizer o “gosto” constitui o único bem que lhes sobrou de sua convivência com ela. [...].

Como atividade “artística”, a costura prenuncia de certa maneira o trabalho literário; ela realiza uma forma particular de trabalho simbólico na medida em que permite marcar diferenças sociais ao retraduzi-las no plano do gosto.¹⁸

Tendo o senhor Cardoso e dona Nhanhá constituído família no fíanal do século XIX, Zizina era de abril de 1900, é interessante perceber como que a falência paterna, a perda de status e a importância do trabalho feminino fazem parte da argamassa que molda a história dessa família. A possibilidade de permitir aos filhos desse casal uma “posição”, uma importância social, passa a ser vinculada à necessidade de uma boa educação e do acesso ao conhecimento. Para isso, a mãe de Lúcio não mediu esforços. Foi essa motivação que a levou a mudar-se de Curvelo para Belo Horizonte, cidade promissora, recém constituída

¹⁷ MICELI, Sérgio. *Intelectuais à brasileira*, 2001, p. 25.

¹⁸ MICELI, Sérgio. *Intelectuais à brasileira*, 2001, p. 32.

capital do Estado, onde os filhos poderiam dar continuidade aos estudos, como mostra o trecho a seguir:

Quando Zizina completou doze anos e terminou o curso primário, surgiu um problema na família. Curvelo não possuía estabelecimentos de ensino secundário e os filhos dos ricos iam estudar fora, principalmente em Barbacena. Mas os pobres como papai, que não tinham meios para mandar os seus, como fazer?

[...] Tanto debateram, juntos o assunto que, afinal, papai aventou a idéia de mudança para um lugar onde houvesse colégios. Falou-se em Ouro Preto, Barbacena, Mariana, até que ele mesmo sugeriu Belo Horizonte. Por que não lá? Se era para sair de Curvelo, tanto valia um lugar como outro e o melhor mesmo era Belo Horizonte, capital do Estado, com várias facilidades.

[...] Os filhos valiam bem aquele sacrifício. E assim resolveu mudar-se conosco, fossem quais fossem as conseqüências. Deixava o marido, é verdade, mas por um fim justo. Os filhos seriam mais do que ela, sairiam daquele ambiente acanhado, onde tinham morrido todas suas aspirações de mocidade.¹⁹

Embora enfrentando períodos de oscilação e sacrifício – a espera pela remessa de dinheiro do marido, que muitas vezes demorava meses; a ausência prolongada do pai da família, que aparecia poucas vezes em casa, mas, nesses momentos, trazendo a fatura e o dinheiro que lhes possibilitava viver por mais outro período de ausência –, os filhos receberam a educação que acreditava permitir-lhes ascensão. Ainda movida pelas mesmas motivações, a família se mudou para o Rio de Janeiro, então capital Federal, e ali se estabelece. Os parentes maternos os acompanharam. Em ambas as cidades, foram seguidos pela mãe, pelas irmãs e pelos irmãos solteiros de dona Nhanhá.

Durante todo esse êxodo, os filhos de dona Nhanhá e do senhor Cardoso não deixaram de receber a educação que lhes garantiria algum tipo de colocação. Zizina e Lelena se formaram em Farmácia, na Faculdade de Medicina de Belo

Horizonte; Fausto completou sua formação, no Rio de Janeiro, cursando Medicina, e Dauto, Direito. Os filhos mais novos, Dida e Nonô, cursaram seus estudos, vivendo sob os cuidados da mãe; Nonô, porém, quando chegou à idade de cumprir o curso ginasial, foi enviado ao internato do tradicional Colégio Arnaldo, em Belo Horizonte, onde havia permanecido Zizina, que se casara com o médico José Felicíssimo de Paula Xavier Junior.

As aspirações de dona Nanhá para os filhos parecem ter alcançado certo sucesso. Dos filhos homens, Fausto tornou-se um médico respeitado, tendo fundado e dirigido o Hospital Samaritano, no Rio de Janeiro. Dauto, além de advogado, ingressou na carreira política, tendo exercido importante papel como deputado federal e ministro do Supremo Tribunal Federal. O rebelde caçula, Nonô, abraçou as letras, trabalhando profissionalmente em jornais e tornando-se o grande romancista que hoje se conhece.

As mulheres, porém, ocuparam papéis de suporte anônimo, comumente destinados a elas, naquela época. Zizina e Lourdes casaram-se e recolheram-se à condição de mães de família e donas de casa. Embora, apaixonada pela literatura, Lelena, que não se casou, exerceu várias pequenas funções administrativas e somente na maturidade, depois de já aposentada, lançou-se ao trabalho da escrita.

Ao abordar esses aspectos biográficos, estou, na verdade, falando de vida; em minha pesquisa, a escrita é pensada como matéria de vida que se constitui através do ato de escrever. Contudo, às vezes, ela pode se fazer estimulada diretamente, pelo ato de viver, tentando reter no papel os acontecimentos que

¹⁹ CARDOSO, Maria Helena. *Por onde andou meu coração*, 1974, p. 121-122.

fazem parte da história de um indivíduo. Nesse sentido, ela se faz, duplamente, matéria formadora da obra de Maria Helena. Nos seus relatos de memórias, Maria Helena opta pela vida e nasce não só como autora de sua obra, mas também reinventa sua história ao recontá-la. Como Sherazade, a escritora adia a morte reescrevendo a vida, preservando a si mesma e aos seus, por meio da escrita.

Nesse ponto, parece-me interessante retomar a questão da falta, uma vez que, embora a falta seja estrutural, seja elemento fundante de toda e qualquer obra, parece-me pertinente ressaltar que ela é elemento fundamental na formação dessa família e da obra de Helena. A falta aparece na sua escrita não só como motivadora, mas também como matéria que a compõe.

Helena começou a escrever já na maturidade, para trazer de volta o que lhe faltava, como ela mesma afirmou, “para preservar do nada tudo isto que amei e que não volta mais”. Para tanto, trabalhou com a memória que está intimamente vinculada à falta, pois nasce do esquecimento. Da mesma maneira, encontra-se construído seu relato repleto de lacunas que apontam para a impossibilidade de narrar e de se dar conta daquilo que ocupa a região da lembrança. Essas falhas aparecem, em *Por onde andou meu coração*, na maneira como é composto, num vai e vem no tempo, quando, muitas vezes, fatos e comentários se repetem como se a autora tivesse esquecido do que já havia dito. As repetições, todavia, revelam um outro lado de uma mesma coisa, assim como a costura que é formada de um lado direito e de um lado avesso, ambos apoiados, enlaçados pelo mesmo furo. Um exemplo disso pode ser verificado, quando a autora faz um mesmo comentário a respeito de sua tia Sanóre, em trechos diferentes do livro. Não obstante a mesma coisa seja dita, ao aparecer mais adiante, a repetição parece

indicar um outro lado de uma mesma costura. No primeiro exemplo, o comentário é feito, após mencionar uma carta da avó à sua tia Tidoce, quando aquela se diz preocupada quanto ao equilíbrio mental da filha. Nesse ponto, Lelena comenta a respeito da tia:

*Sanóre era uma santa: desde a infância mansa, calada, nunca reclamava. A não ser para a igreja, raramente saía de casa. Menina tristonha, não participava das brincadeiras das companheiras. Depois de moça, apesar de mais bonita das três irmãs, recusou todos os pedidos de casamento que lhe apareceram. Vovó era exemplo pra ela: (...).*²⁰

No segundo exemplo, ao comentar algumas estranhas manias da tia, como preparar o mesmo prato durante toda a semana, quando era responsável pela cozinha, Lelena volta a tocar no mesmo assunto:

*Quando jovem fora a mais bonita das irmãs, mas nunca se casara, apesar de não lhe terem faltado pretendentes apaixonados. A vida de vovó, de sacrifícios e pobreza, tinha lhe dado um medo horrível do casamento. Ouvia sempre suas queixas e no seu entender antes uma boa morte do que casar.*²¹

Essa repetição e esse rearranjo dos fatos ocorrem por todo o livro, o que empresta a seus relatos a impressão de que nos deparamos com casos contados naturalmente, em que, às vezes, o narrador se esquece do que já foi dito.

As falhas, na narrativa, muitas vezes, podem aparecer como falhas da memória que não dá conta de certos nomes ou fatos – “Não me lembro mais da volta, nem tenho idéia se jamais revi D. Isabel”²² – ou como algo que é deliberadamente ocultado ou simplesmente não é revelado, como quando substitui

²⁰ CARDOSO, Maria Helena. *Por onde andou meu coração*, 1974, p. 237.

²¹ CARDOSO, Maria Helena. *Por onde andou meu coração*, 1974, p. 364.

²² CARDOSO, Maria Helena. *Por onde andou meu coração*, 1974, p. 201.

nomes pela letra inicial: “Éramos inseparáveis: J., C. e eu.” Ou quando deixa, em aberto, informações ocultas nas entrelinhas do texto:

Não entendia aquela injustiça. Só eu não tinha madrinha perto. Insistia em falar com mamãe daquele assunto: era injusto aquilo, devia ter madrinha que me convidasse, que me desse presentes como Sá Amélia. Não sei por que mamãe não levava o assunto muito adiante. Muitos anos depois iria saber por que aquele assunto não agradava mamãe. Aí já não me importava ter madrinha.²³

Como se pode perceber, assim como Helena reescreve sua vida a partir do que lhe falta, das pessoas que perdeu, do tempo que não volta, seu texto também se compõe a partir do que dele se ausenta, apresentando ao leitor o que foi recortado em meio ao emaranhado que constitui a vivência cotidiana.

A maneira como a falta propicia o nascimento da obra de Lúcio se dá de forma distinta à de Maria Helena. Se esta escreve com o olhar voltado para os seus que se foram, aquele o faz com os olhos de quem se foi. Lúcio escreve com os olhos do menino que não é mais, mas, principalmente, escreve por não poder trazer de volta a infância perdida.

Não me envelheço nem me diminuo: cresço, pelos lados decompostos de sombras e arestas. Nisto não há noite – Por onde olho, o tumulto me enche e me acorda. O que olha por mim são sempre olhos de menino.²⁴

Seu apelido de menino do interior, carrega essa dupla negação: “No” — não me envelheço, “no” — nem me diminuo, carrega também essa marca de impossibilidade de retorno à infância, porém acaba gerando uma grande

²³ CARDOSO, Maria Helena, *Por onde andou meu coração*. 1974, p. 237.

²⁴ CARDOSO, Lúcio. *Diário completo*, 1970, p. 286.

afirmação, já que está por trás de um grande nome: Lúcio Cardoso. Nome que é também sinônimo de uma grande obra.

Essa sua obra se forma valendo-se do que reteve nas retinas. Sua atmosfera vem das brumas da lembrança. Seus personagens, suas paisagens e suas cores ressurgem do “tempo do perdido”, termo utilizado por Lúcio para designar o lugar onde ficaram as coisas vividas e para sempre perdidas. Se Maria Helena faz da memória a matéria de sua escrita, Lúcio também se vale dela, porém como filtro, através do qual seus olhos passam e a partir de onde sua obra surge

Primeiro vem o tempo de achar, depois de seguir. Depois desses, outros tempos, até que venha um tempo só, e é o longo e solitário tempo de perdido. Mas para isto é que a memória vale: aí, nessa distância esta paisagem não parecerá mais uma visão desconhecida, terá apenas um ar familiar e antigo, que nos lembra aquilo que existiu, e foi nosso sem que soubéssemos que era nosso. Será então o tempo de entender.²⁵

Pierre Bourdieu,²⁶ ao escrever sobre biografia, chama a atenção para o fato de que o sujeito é múltiplo e essa multiplicidade é unida pelo nome próprio. Na escrita de Maria Helena, seu nome próprio não só é o fio condutor que costura sua obra, mas também é o representante feminino do nome de uma família que foi sustentada pela força de suas costureiras. Costurando seu texto, a autora sustenta a memória dos membros dessa família e os eleva a uma posição de destaque. Desse modo, permanece ocupando o tradicional lugar feminino de suporte desse clã, mantendo viva a memória dos seus e a sua própria memória.

²⁵ CARDOSO, Lúcio. *Poemas inéditos*, in RIBEIRO, Ésio. *Edição crítica da poesia reunida de Lúcio Cardoso*, 2006, p.544.

²⁶ BOURDIEU, Pierre. *A ilusão biográfica*, 1996. In: *Usos e abusos da história oral*.

Por onde andou meu coração retira Maria Helena de um papel feminino secundário, colocando-a em posição de costureira de sua própria memória e da memória dessa família que foi durante toda a vida sustentada pela força feminina. Sua importância, para o estudo da obra de Lúcio Cardoso, está no fato de que esse livro vai nos auxiliar a penetrar na intimidade dessa família e, principalmente, na realidade familiar do menino Nonô.

Dessa maneira, abre-se uma janela para que possamos contemplar, através das brumas da memória e das frestas da intimidade, a paisagem física, humana e íntima que se encenou diante dos olhos daquele menino, que aprendeu já cedo a solidão da tesoura e o fascínio do pó da estrada.

O avesso da costura
Joaquim LÚCIO Cardoso



Joaquim Lúcio Cardoso

O nome – CARDOSO, LÚCIO – virá súbito em meio à conversa sem sentido e será como uma coisa antiga – aquele tempo – e tudo, mesmo usado, recomeçará a ficar moço de repente.

Lúcio Cardoso

Ana Maria Clark Peres em *O infantil na literatura*, percorrendo as teorias de Freud e Lacan e o conceito de sujeito do inconsciente, considera que em toda literatura existe a presença do infantil, aquele que é visto sob o ponto de vista da psicanálise. Segundo Peres,

Se a falta é estrutural, e se não se vive sem a base fantasmática (o infantil que se atualiza), não seria possível afirmar que, em toda literatura, há esse infantil, ainda que menos ou mais encoberto? O infantil na literatura, que não se confunde, certamente, com a Literatura Infantil, tampouco com relatos da infância.

*Na particularidade de cada novo ato, a criança é quem escreve no adulto. E ela o faz com estilo – assinatura pontual, estilo portador de sujeito.*²⁷

Seus estudos questionam a dita Literatura Infantil e a idéia de que a criança é um ser tão diferente do adulto. Para tanto, Peres trabalha questões relativas ao conceito de estilo, que, em sua pesquisa, é apresentado como “uma via, em que se atualiza o infantil, ou seja, a verdade-enigma da criança, que desliza, brinca no jogo dos significantes”.²⁸

Se é possível afirmar que em toda literatura há algo do infantil, ou que é a criança que escreve no adulto, dizer, então, que a obra de Lúcio nasce do olhar da infância seria estar afirmando o óbvio. No caso da obra cardosiana, porém, não falamos apenas do *infantil* que se manifesta no sujeito da obra, mas de uma obra que se alimenta do olhar da infância, ou que se constrói sob o filtro da lembrança,

²⁷ PERES, Ana Maria Clark. *O infantil na literatura*, 1999, p. 178.

alimentada pela melancolia de uma infância para sempre perdida. Seu trabalho de criação, como um todo, necessita desse alimento. Aqui, refiro-me à obra literária, à obra plástica, teatral e cinematográfica. São todas elas parte de um mesmo todo. Sobre esse olhar da infância que o persegue e sobre seu olhar de escritor – e aqui acredito poder estender para seu olhar de criador/autor –, Lúcio afirmaria em seu diário:

Leio em Montherland que um escritor, para saber descrever, tem necessidade de “ver” bem. Que Balzac, Tolstoi, “viam” bem. Não sei a que quer ele se referir com isto, mas investigando o que para mim significa “ver”, chego à conclusão que “não vejo bem”, no sentido de que ver é olhar intensamente para uma coisa ou paisagem. Olhar, olho muitas, mas tenho certeza de que não consigo vê-las. As coisas, para serem vistas por mim, têm necessidade de preexistirem, latentes, no meu íntimo – que tal árvore ou tal lago lembre coisas já vistas ou sentidas – ou que despertem outras não vistas nem sentidas ainda, mas que estendam suas secretas raízes no meu espírito – que pactuem um pouco, enfim desse mundo inorgânico que me forma, e onde se mistura às sensações e aos sentimentos, a ponta de uma verdade que do lado de fora vem encontrar o seu eco – próximo ou remoto, que importe – mas ainda assim eco de uma verdade existente ou existida.²⁹

Há, em seu diário, inúmeros trechos que falam desse seu modo de ver, implicado com a lembrança e de como suas atmosferas, paisagens e personagens estão contaminados por esse olhar: E esse olhar da lembrança é, principalmente, o olhar da infância:

Também as cores me levam instantaneamente a mundos imprevistos. Mas são mundos da infância, que vi um dia magicamente e que perdi a muito. Certos tons de rosa, verdes e azuis, fazem ressurgir em meu pensamento cenas inteiras que há longo tempo já havia submergido no oceano da memória. Olho uma colcha de retalhos, dessas que as senhoras de idade trabalham com carinho e

²⁸ PERES, Ana Maria Clark. *O infantil na literatura*, 1999, p. 174.

²⁹ CARDOSO, Lúcio. *Diário completo*, 1970, p. 263-264.

*meticulosamente, e pergunto a mim mesmo:este amarelo, este amarelo assim quente e fulgurante como uma réstia de sol, onde o vi, em que janela aberta o deparei um dia, em que canteiro esfacelado, sobre que papoula morna e sem remorso? E à força de investigar lembro-me que foi em tal época, a sensação se torna sentimento lembrança, a imagem surge inteira: um farrapo de seda que certa manhã distante agitei junto a uma rampa como uma bandeira de vitória...*³⁰

Ana Maria Clark Peres, ao abordar as questões referentes ao estilo na literatura, extrai dos estudos sobre *Arte retórica e arte poética*, de Aristóteles, entre outras coisas, que ao estilo deve ser dado um “ar estrangeiro”, uma vez que os homens admiram o que vem de longe, e a admiração causa prazer. Trabalha também com a obra de Bartolomeu Campos Queirós e, nela, *Ciganos*, como um texto em que é possível se estabelecer a metáfora do estilo. Essa relação se ampara na indicação de Lacan de que o estilo é a via por onde a verdade mais escondida se manifesta nas revoluções da cultura. Nesse capítulo, ela ressalta como características que cercam os ciganos a incerteza em relação a eles — já que não se sabe ao certo sua origem nem o que perseguem —, o prevalecer de um constante percurso, uma “itinerância e mobilidade, uma circulação incessante, deslocamento contínuo”.³¹

A figura do pai de Lúcio talvez empreste à sua obra uma experiência de falta, de errância, de presença do estrangeiro. Esse estrangeiro ou estranho surge em toda a sua obra como uma aparição que desestabiliza, seduz, transforma, escancara a falta, e, muitas vezes, ele encarna o mal ou arrasta consigo certa atmosfera maléfica, destruidora e, ao mesmo tempo, sedutora.

Só para citar alguns exemplos, podemos reconhecê-lo no *Anfiteatro*, no *Viajante*, no *Desconhecido*, na estranha figura paterna de *Inácio*, em que esse

³⁰ CARDOSO, Lúcio. Diário completo, 1970, p. 29-30.

desconhecido se manifesta de maneira evidente. É o estranho familiar do conceito de *Unheimlich* desenvolvido por Freud. *Aquilo que deveria permanecer oculto e que veio à tona.*

Sabemos que o olhar da infância tem especial importância como força geradora da obra de Lúcio Cardoso, ou como lugar por onde passa ou de onde se origina o nome Lúcio Cardoso, nome tecido fibra a fibra pelo menino Joaquim Lúcio Cardoso Filho. Nome recortado, depurado, cerzido e arrematado a partir do grandioso nome do pai. Nome que põe o pé na estrada, para se ausentar longos períodos empenhado na construção de uma obra que o sustenta e justifica.

Exceto o mais velho dos três, Fausto Cardoso, os outros dois filhos de Joaquim Lúcio Cardoso eram Lúcios Cardosos: Adauto Lúcio Cardoso e Joaquim Lúcio Cardoso Filho. Ao recortar do próprio nome aquilo que, ao invés de distingui-lo, o igualava aos homens de sua família, Lúcio Cardoso acaba fazendo uma operação inversa e, paradoxalmente, o que o igualava passa a distingui-lo, de maneira que somente ele passa a ser o portador oficial desse binômio: Lúcio Cardoso. E o que lhe confere esse direito é a obra que constrói sob esse recorte do nome do pai, ou a obra da qual nasce sob essa designação.

Se ao ser registrado Lúcio é marcado pelo nome do pai de maneira a ser nomeado como o filho de Joaquim, ou, de certa forma, um duplo de Joaquim – como o são todos aqueles registrados Filho, Júnior ou Neto –, ao nascer como escritor, Lúcio depura essa herança por uma operação de recorte, excluindo o pré-

³¹ PERES, Ana Maria Clark. *O infantil na literatura — Uma questão de estilo*, 1999, p.104.

nome pelo qual, normalmente, somos evocados, e a designação de Filho, que é no nome a marca do duplo.³²

Esse pai de quem carrega o nome vai sofrendo, com o decorrer do tempo, transformações aos olhos de Lúcio. Inicialmente, o pai herói, aventureiro e admirável, será a inspiração para *Maleita*, o primeiro romance publicado por ele. Isso é possível ser constatado não apenas pela coincidência do nome do protagonista, Joaquim, mas pela semelhança das experiências vividas pelo pai e pelo personagem.

No romance, que é narrado em primeira pessoa, Joaquim sai de Curvelo recém-casado com a mulher, Elisa, e vai para o lugarejo de Pirapora, como representante da Companhia Cedro e Cachoeira de Fiação, com a finalidade de organizar o comércio e incentivar a vida naquele povoado às margens do rio São Francisco. Essa experiência foi vivida, de maneira semelhante, pelo pai de Lúcio que também deixa Curvelo e vai para Pirapora logo após se casar com Maria Venceslina, enviado pela mesma citada companhia. Vejamos o que Maria Helena conta a respeito do casamento de seus pais:

*O casamento fez-se em quinze dias e logo após a cerimônia, assistida apenas pelos parentes e uns poucos amigos, os recém-casados montaram a cavalo, seguidos por dois empregados. Iam fixar residência em Pirapora, onde ele administrava grandes fazendas de propriedade da Cia Cedro e Cachoeira. Era uma viagem longa e dura, pela estrada poeirenta e sob sol ardente, sem nenhum morador léguas e léguas em redor.*³³

³² Ruth Silviano Brandão em texto publicado no livro *Lúcio Cardoso — A travessia da escrita*, 1998, faz, na página 29, um estudo sobre esta questão relativa ao nome do pai e à operação feita por Lúcio num re-arranjo em que ganha nova identidade a partir desse nome, passando de Joaquim Lúcio Cardoso Filho a Lúcio Cardoso.

Lúcio descreve esse pai, talvez como uma maneira de tocá-lo, detê-lo. Esse pai sempre ausente, sempre errante, que um dia se vê obrigado, no fim da vida, a fixar residência junto aos seus, para quem sempre fora um ilustre e belo visitante. Se o pai era pra ele um desconhecido distante e, de certa forma, intocável, ele também não podia ser alcançado pelo pai, que não o compreendia:

Crescia sempre delicado, predileto de Tidoce, mas papai não compreendia aquele filho tão diferente dos outros, culpando mamãe pela educação defeituosa, com tantos mimos. O menino, sentindo sua hostilidade, era desconfiado, arredio, o que contribuía ainda mais para prejudicá-lo no seu conceito.³⁴

Se em *Maleita* é a figura do pai heróico que se manifesta, mais tarde, no romance *Dias perdidos*, esse pai vai aparecer derrotado, falido, despido da aura que um dia o envolveu. Mário Carelli, um estudioso da obra de Lúcio, considera *Dias perdidos* um romance autobiográfico. A mim me parece, porém, que essa obra é um romance que traz muitos elementos autobiográficos, mas que está mais para o que Philippe Lejeune denomina de *espaço autobiográfico*.

De fato, é possível perceber como Lúcio se vale de sua experiência com o pai ausente para compor a relação do personagem Sílvio com o pai Jaques. O próprio Jaques possui muitíssimas afinidades com o que se sabe a respeito do pai de Lúcio. Maria Helena, com o seu *Por onde andou meu coração*, é a principal responsável pelo que hoje podemos conhecer a esse respeito. Há, principalmente, na segunda parte do citado romance, trechos que descrevem um Jaques que é praticamente a repetição de seu pai. Baseado na afirmativa de Carelli, e buscando uma relação entre a vida literária e a vida familiar do autor, José Eduardo Marco

³³ CARDOSO, Maria Helena. *Por onde andou meu coração*, 1974, p. 218.

Pessoa³⁵ escreveu um ensaio denominado *O pai ausente*, em que estabelece um paralelo entre *Dias perdidos* e *Por onde andou meu coração*.

Os fracassos dos empreendimentos paternos, o mal que o vitimou, tudo é relatado com inúmeras coincidências entre o personagem Jaques e o velho Cardoso. Esse paralelismo torna-se interessante para minha pesquisa, se considerarmos o quanto da vida pessoal está imbricado, misturado, amalgamado na vida literária do autor. Nesse livro, o que aparece é a matéria de vida utilizada como matéria ficcional, mas, na obra, de maneira geral, o que pode aparecer são elementos, ou pequenos fragmentos que nos dão uma pista sobre o autor. Algo que não tem a ver com biografia, mas com os biografemas de Barthes. Um exemplo disso são os significantes recorrentes como o sangue, o tié-sangue, a flor violeta, os cheiros de remédio e de doença, o sol que uniformiza tudo, para citar alguns.

O espaço, aberto pela ausência paterna, pode também ser pensado na vida de Lúcio como o vazio necessário para se iniciar a construção de uma obra. Ou, arrisco dizer, o vazio que funda o DESEJO de que uma obra se faça, de que alguma coisa se construa, de que uma vida se escreva, invente-se, faça-se corpo, nome.

A pesquisa de José Eduardo ajuda a ilustrar o quanto, na obra de Lúcio, essa relação vida/obra se faz. Se em outros romances isso acontece, na composição de personagens, na densidade das reflexões, na atmosfera, no olhar

³⁴ CARDOSO, Maria Helena. *Por onde andou meu coração*, 1974, p. 274.

³⁵ MARCO PESSOA, José Eduardo. 1998, *O pai ausente — Leitura de Por onde andou meu coração, de Maria Helena Cardoso, e do romance Dias perdidos, de Lúcio Cardoso* in *Lúcio Cardoso — A travessia da escrita*. SILVIANO BRANDÃO, Ruth. (Org.).

da infância, com suas lembranças e sensações, em *Dias perdidos*, Lúcio parece tentar reescrever sua própria experiência, fazendo dela a matéria-prima, mesmo na composição de sua obra.

A ausência de Jaques, na primeira parte do romance, e toda solidão que essa ausência propiciou; a presença feminina marcante na vida de Sílvio, criado pela mãe e pela tia; a aparição incômoda de Jaques, no fim da vida, um estranho para o filho e para o ambiente desabitado à sua presença; todas essas coisas assemelham-se a experiências vividas por Lúcio em relação ao próprio pai. Não é preciso fazer grande esforço para perceber outras ligações possíveis entre lembrança e ficção, até porque, tais construções não se vêm desassociadas pois, ficcionalizamos o que vivemos e, mesmo um texto de memória, há também fantasia e ficção. A cidade de Vila Velha, por exemplo, cenário desse e de quase todos os romances de província de Lúcio, é composta, entre outras experiências, a partir de suas lembranças de Curvelo e de Minas Gerais. Embora Lúcio seja o caçula de uma família numerosa, ainda é possível perceber a semelhança da figura de Clara com a de dona Nhanhá, no ofício da costura, na religiosidade ou na dedicação ao filho. Também Áurea, a irmã de criação de Clara, parece encarnar algo das tias de Lúcio que sempre estiveram por perto, mas principalmente de Eudócia, a tia doce, a costureira Tidoce.

A infância, aos pés das costureiras, é para o menino uma escola do fazer artístico. Sua primeira experiência com o tecer. No *Diário*, Lúcio fala de algumas dessas reminiscências que despertam as vozes da infância e as experiências que se re-inauguram a partir da recordação que o leva de volta ao cenário da infância:

O relógio, o relógio da casa de minha avó. Basta que soe sua pequena melodia, marcando os quartos de hora, para que imediatamente eu me precipite a quilômetros de distância — a minha distância. Era assim antigamente, uma casa de gente tão pobre, e a minha espera de que chegasse o último fascículo de Sherlock Holmes [...] Havia sol, havia sempre sol. Um cheiro de quintal andava pelo ar, e era salsa misturada a funcho e manjerição. O porão, mandado fazer por minha avó, só era transitável até certo ponto. E nas duas primeiras salas, abertas para a rua, minha tia costurava. Lá eu aprendi a lidar com tecidos, miçangas e bordados, foi a minha primeira e mais autêntica escola.³⁶

Esse aprendizado, pela costura, implica experimentar que toda costura possui um lado direito e um lado avesso, diferentes faces de uma mesma peça. O lado direito é aquele que aparece, face pela qual a peça costurada se apresenta. O lado avesso, por sua vez, fica escondido, porém contém os arremates, a emenda e os cortes das partes. É pelo avesso que é possível se decompor a peça, compreender de que cortes e costuras ela foi montada. Assim se apresenta uma obra daquilo que se dá a ver e daquilo que se esconde, colado sobre o corpo de quem a veste, ou mesmo ocultado sob o disfarce de um forro.

Os insucessos do aventureiro Jaques são relatados em *Dias perdidos*, de maneira a fazer com que experimentemos sua ausência, envolvido em suas empreitadas, não só como falta de alguém que se furtou ao convívio familiar, mas também como falha, fracasso, falência. Em inúmeros trechos de *Por onde andou meu coração*, Lelena comenta os insucessos do pai como os de um aventureiro e empreendedor obstinado, com quem a vida foi injusta. A visão da filha em relação ao pai é a de quem ainda preserva sua imagem e guarda consigo a admiração infantil que a maturidade e a experiência de vida não conseguiram corromper.

³⁶ CARDOSO, Lúcio. *Diário completo*, 1970, p. 286.

O pai do olhar de Helena é aquele que Lúcio compartilha em *Maleita*. A maturidade, porém, trouxe para Lúcio outro olhar a respeito do pai, e esse olhar não pode mais preservá-lo. É esse o pai que aparece em *Dias perdidos*.

Amparados nos registros de *Por onde andou meu coração*, podemos estabelecer alguns paralelos que confirmam o caráter autobiográfico do romance *Dias perdidos*, assim como apontam para seu possível papel, na obra de Lúcio, como um trabalho de digestão, depuração e compreensão de sua própria experiência do pai e da falta que esse representou.

O paralelo, que farei a seguir, foi parcialmente baseado nos estudos de José Eduardo Marco Pessoa³⁷. Lançei mão de alguns recortes feitos por ele e fiz alguns outros. Iniciarei com aqueles que retratam a narrativa a respeito dos insucessos do pai. Em *Dias perdidos*, o fracasso é tratado de maneira a tocar na ferida da alma daquele homem que sempre esteve à procura de algo grandioso, mas que, na verdade, jamais poderia ser alcançado. Essa busca obstinada fez com que ele olhasse somente para si abandonando a família. Dessa maneira, acabou falhando como marido, como pai e, por fim, acabou falhando consigo mesmo.

Se na primeira parte do romance a falta é o que marca a vida da solitária Clara e a infância do frágil menino Sílvio, na segunda parte a volta de Jaques humilhado e doente tem algo de incômodo e de exorbitante. Embora aquela fosse a sua família, não havia mais lugar para ele ali. Era um desconhecido para o filho, e, para a mulher, uma lembrança, um retrato inacabado que ela se esforçava por

terminar, enquanto o ouvia falar e contar aquilo que viveu e de que nem ela nem Sílvia puderam participar:

Agora, em silêncio, ela procurava as peças antigas, aquelas que sufocara no mais íntimo do seu ser, e reajustava-as com os elementos novos, polindo aos poucos essa imagem que se impunha lentamente à sua consciência.[...] No fundo, sua história era bem comum. Ele, que aspirara tanto as aventuras, não tinha conseguido viver senão uma escassa parcela dos acontecimentos sonhados. Pelo seu modo entrecortado e angustioso de falar, percebia-se que sofria de uma sede que o tempo não estancara, que sua alma ferida ainda gemia por alguma coisa suprema que lhe tinha sido prometida, mas que jamais encontrara nas suas longas peregrinações pelo mundo. [...] Olhando-o com as pupilas semicerradas, Clara teve a repentina intuição de que aquilo que o marido procurava não existia nesse mundo.³⁸

Clara escuta o marido contar seus insucessos e compreende a inutilidade daquela busca. O homem que ela tem diante de si é a imagem do fracasso. Estava velho e doente, mas a febre que o levou à busca permanecia em seus olhos, já que a busca não cessara; cessaram, sim, suas forças, mas essa procura não cessaria nunca, pois o que buscava era inalcançável, “não existia nesse mundo”. O hiato que distanciava o Jaques da juventude daquele que ali se encontrava, ia sendo, aos poucos, completado, embora aquela fosse apenas uma visão parcial dos fatos. E, se a falta era algo que fazia parte daquele relacionamento, ela também estava presente no discurso do errante:

Falava entrecortado, como se rememorasse ou procurasse medir exatamente as palavras que dizia. E nessa narrativa, feita entre pausas tão longas, ela percebia abismos, hiatos de sombra onde seus olhos curiosos jamais repousariam. Não tardou muito a verificar que a todos os episódios faltava alguma coisa, um elo, uma tonalidade qualquer

³⁷ MARCO PESSOA, José Eduardo. *O pai ausente: Leitura de Por onde andou meu coração, de Maria Helena Cardoso, e do romance Dias perdidos, de Lucio Cardoso, in, Lúcio Cardoso — A travessia da escrita*, org. SILVIANO BRANDÃO, Ruth, 1998, p.46-67.

³⁸ CARDOSO, Lúcio. *Dias perdidos*, 1980, p. 136.

*necessária ao colorido exato do acontecimento. Tudo aquilo não passava talvez de uma visão bastante parcial dos fatos.*³⁹

E, nesse diálogo, alguns acontecimentos vão sendo perfilados.

*Oh, os empreendimentos que tentara... Os negócios que ideara, em que comprometera dinheiro, esperança, desejo de viver! Não havia naquelas redondezas, terra que não tivesse palmilhado, sociedades que não tivesse tentado, especulações que não tivesse ousado. No princípio, aproveitando os recursos da zona pastoril, lançara-se ao comércio de gado. Mandara construir balsas para facilitar o transporte pelo rio, escrevera dezenas de cartas, arrendara pastos e fazendas. Mas tudo desaparecia misteriosamente em sua mãos. Os capatazes fugiam com o dinheiro, as mercadorias eram desviadas, a peste se abatia sobre o gado. Para fugir à ruína, ele passara a outras mãos o que ainda restava. E recomeçara com um negócio de carvão, comprara maquinismos, abriu um escritório na capital. Mas o carvão rendia pouco, a terra se mostrava avara do mineral. Liquidara tudo às pressas lançara-se noutro negócio que já o atraía. E assim montara uma fábrica de sabão, construíra estradas, chegara mesmo a tentar uma empresa de transporte e navegação.*⁴⁰

Embora as ausências do pai de Lúcio fossem entremeadas por aparições intermitentes, sua presença na casa durava apenas determinado tempo, uma vez que a natureza dos negócios a que se lançava, afastava-o de casa. Era um homem que amava as aventuras, o sertão, e que estava sempre em busca de algo a construir. Em vários trechos de *Por onde andou meu coração*, Maria Helena relata alguns negócios a que o pai se lançara. Torna-se interessante comparar as semelhanças que há entre as aventuras desses dois pais:

Voltou a Curvelo onde mamãe tinha família e a vida lhe parecia mais fácil. A princípio prosperou; fez-se comprador de gado para revenda em Santa Cruz, uma idéia que lhe ocorrera num dia de grande cismar, solucionando a situação. O sucesso foi enorme, pois até então ninguém tinha pensado nisso: comprava grandes partidas de gado diretamente dos criadores e levava-as ele próprio para negociar em

³⁹ CARDOSO, Lúcio. *Dias perdidos*, 1980, p. 135.

⁴⁰ CARDOSO, Lúcio. *Dias perdidos*, 1980, p. 136-137.

*Santa Cruz. Começou a ganhar dinheiro, a esperança voltou-lhe ao coração, mas a inveja começou também a medrar. Ao fim de algum tempo, ninguém mais queria vender bois. Não. Iriam eles mesmos a Santa Cruz e fariam também negócios. Todas as portas se fecharam, tinha de pensar em outra coisa. Abriu uma pequena fábrica de sabão, que também redundou em fracasso. Os comerciantes locais fizeram vir de fora sabão em tal quantidade e por preço tão ínfimo, que a fábrica faliu por falta de compradores da mercadoria, que se amontoava nas prateleiras. Não era dali e os da terra tinham-lhe má vontade. Qualquer possibilidade de sucesso de um empreendimento seu era logo encarado como prejuízo para os filhos do lugar.*⁴¹

Maria Helena se mostra cúmplice dos esforços do pai. Como esses, vários outros empreendimentos, alternando sucessos e insucessos, são relatados em suas memórias. Mas o senhor Cardoso nunca parou de sonhar. Envolveu-se em vários negócios: meteu-se, muitas vezes, a fazendeiro, sonhou com diamantes em suas terras, trabalhou com carvão, com navegação. Muitos desses negócios são conhecidos por Lúcio apenas pela voz dos seus, pois, por ser o filho caçula, não presenciou muitos deles. As vozes, que muitas vezes os repetiram, possivelmente tiveram o filtro do tempo que depura os acontecimentos ao trazê-los de volta. Esse menino, que presenciou a muitos desses empreendimentos, ao final das contas, pôde compreender que o que de fato aconteceu foi que algo lhe faltou.

Se em casa o pai dos romancistas parecia vítima de uma eterna conspiração, em *Dias perdidos*, Jaques também parece sentir-se, injustamente, amaldiçoado:

O que lhe parecia tão fácil de longe, visto de perto não passava de uma miragem. Levantadas as bases, os negócios tão habilmente planejados ruíam como se estivessem sob o signo de uma secreta maldição. Ele começou a perceber, então, que existia uma bizarra incompatibilidade entre seus planos e os meios de levá-los a efeito. Aquela luta contra a realidade tornou-o amargo, sentiu-se diminuído, já não podia mais ouvir falar em negócios. Não podia confiar em ninguém, a humanidade inteira lhe parecia falsa e venal. Chegou à conclusão que

⁴¹ CARDOSO, Maria Helena. *Por onde andou meu coração*, 1974, p. 14.

*o invejavam e sentiu-se colocado acima dos outros, alvo de intrigas e premeditadas crueldades.*⁴²

O paralelo entre esses dois textos se repete, e ambos os pais, o de Lúcio e o de Sílvio, continuam a ter sua vida cruzada pelas duas vozes, a de Lúcio e a de Maria Helena. Depois de uma longa vida de liberdade e errância pelos sertões, Joaquim Lúcio Cardoso não se habituava a viver “engaiolado”, como dizia, numa cidade grande como o Rio. Resolveu, então, sair por uns tempos para um lugar mais calmo onde pudesse viver um pouco o tipo de vida que lhe agradava. Viajou assim para Viçosa, cidade da Zona da Mata mineira, com o fim de visitar Zizina, que lá havia fixado residência com o marido médico, José Felicíssimo, naquela ocasião, diretor do Hospital Regional de Viçosa. Depois de alguns meses em companhia da filha, começou a pensar em comprar um sítio para poder plantar e ver crescer. Levar, enfim, a vida simples de roça de que tanto gostava. Aconselhado pelo genro, em vez de comprar, alugou um sítio, como experiência. Sobre esse episódio, conta-nos Maria Helena:

*O que existia realmente era uma choupana em ruínas que a ele parecia o mais maravilhoso palácio e o mato bravio, invadindo as terras que o cercavam. Respirou feliz. Era daquilo que precisava, de que tinha saudade: alguma coisa por criar que lhe permitisse sonhar, fazer planos fantasistas, empregar sua energia que ainda era muita. Instalou-se lá em companhia de um empregado de confiança do genro, Seu Cruzeiro, e pôs mãos à obra que o empolgava. Dia e noite cavava, consertava, remendava. Mas o sítio, palavra que empregava pomposamente nas cartas que escrevia a mamãe, só lhe dava preocupação e dores de cabeça: despesas e mais despesas, sem uma única compensação. Insistia, porém, pois metera na cabeça que aquelas terras incultas seriam um dia a chácara linda, onde terminaria feliz os seus dias, e só ele seria capaz de operar aquela transformação, muitos outros desanimariam.*⁴³

⁴² CARDOSO, Lúcio. *Dias perdidos*, 1980, p. 137.

Vejamos, agora, o que conta *Dias perdidos* a respeito do último empreendimento de Jaques:

Desiludido, cansado, tendo perdido suas derradeiras economias, Jaques pensara então em se retirar. Alugara um sítio em um lugar afastado, imaginando viver modestamente o resto de seus dias. Mas lá, de novo, assaltou-lhe a febre de realizações: já não bastava aquela casa modesta, de quartos escuros e apertados. Além disso havia em torno muito terreno inexplorado, a que uma nascente próxima poderia beneficiar. Mais uma vez as idéias lhe chegaram em catadupas. Não descansava mais, imaginando planos e reformas. Haveria de canalizar a nascente, a fim de aproveitá-la até nos lugares mais afastados. Experimentaria a terra para verificar qual a lavoura conveniente, construiria cercas, valados, transformaria tudo.⁴⁴

Esse pai que volta, espécie de pai pródigo, um avesso da *Parábola do filho pródigo*, é o pai da maturidade de Lúcio. Sua repetição peregrina, em sua obra pode estar também, como já vimos, na figura do estrangeiro. Esse ser cuja presença denuncia a existência de um mundo que extrapola os limites da rotina de uma comunidade. A casa, a família, a cidade, comunidades que vivem acostumadas às pequenas mentiras que permitem aos seus membros suportar a prisão do cotidiano, acomodar-se numa espécie de pacto de convivência, encenação do dia-a-dia. Essa figura sedutora cujo olhar nunca pode ser completamente capturado, uma vez que já carrega a marca de outra paisagem que não nos pertence, cuja presença reveladora faz emergir os segredos escondidos, a fragilidade, a falta; é personagem que passeia pela obra de Lúcio Cardoso como se transitasse de uma história a outra, mudando de nome, mas

⁴³ CARDOSO, Maria Helena. *Por onde andou meu coração*, 1974, p. 286.

⁴⁴ CARDOSO, Lúcio. *Dias perdidos*, 1980, p. 138-139.

mantendo sua essência. Assim é a figura do *Viajante*, ou do *Desconhecido*, ou do estranho pai da novela *Inácio*, para citar alguns.

O pai estrangeiro, porém, para Lúcio, é aquele de quem só se pode falar, pois não está lá para dizer de si. Na maturidade, no entanto, o pai que volta derrotado é um pai humano, tocável. Alguém com quem se pode estabelecer algum tipo de identificação. Pai e filho se irmanam na melancolia. Enquanto um tem o olhar repousado sobre a infância perdida, o outro o tem apontado para a liberdade e para as grandes realizações inatingíveis. O Joaquim que volta para casa para morrer com os seus tem os pés pesados do pó da estrada, o corpo exausto de tantas lutas, as mãos vazias e a alma ainda inquieta. Escrevendo-o, Lúcio toca-o e pode talvez conceder-lhe o perdão.

Em *Por onde andou meu coração*, Maria Helena narra como foram os últimos dias do pai. Mesmo na iminência da morte, o velho Joaquim é personagem de uma cena lendária, que ilustra sua capacidade de luta e obstinação:

Uma madrugada, dormiam todos em casa do meu cunhado, quando foram despertados por alguém que chamava do lado de fora: abriram a porta e um morador da cidade disse-lhes que, passando casualmente àquela hora, dera com um burro sem sela, parado e sobre ele uma pessoa mais deitada que montada, agarrada ao seu pescoço. Reconhecera o sogro do “doutô” que lhe dissera ter-se sentido mal durante a noite, uma dor violenta no peito e, pela madrugada não tendo melhora, lembrara-se do burro, a própria mansidão, capaz de conduzi-lo até a casa do genro, sem necessidade de que alguém o guiasse. Conseguiu montá-lo com dificuldade e quase deitado sobre ele, as pernas arrastando-se, as mãos agarradas no pescoço, incitara-o. O animal que conhecia de sobra o caminho, ao ser tocado de leve, partira a trote, relinchando pelo caminho. Conseguira chegar até ali, mas a dor tendo aumentado, não conseguia desmontar sem que alguém o ajudasse. Imediatamente meu cunhado, ajudado pelo tal homem, carregou-o para dentro de casa, fazendo-o deitar-se na mesma hora. Telegrafou a mamãe, pedindo que fosse sem demora. Tratava-se de angina pectoris, hoje se sabe que era enfarte do miocárdio.⁴⁵

⁴⁵ CARDOSO, Maria Helena. *Por onde andou meu coração*, 1974, p. 287.

Vejam, agora, o que aconteceu com o personagem Jaques:

Trabalhou assim durante dois dias — e no terceiro, quando se inclinava sobre a plaina, pronto a iniciar a tarefa, sentiu uma dor súbita, terrível, como se uma mão de ferro lhe apertasse o coração. [...] Passado algum tempo ele se arrastou para fora, chamou um caboclo, e com auxílio montou num dos cavalos. Viajou durante duas horas, meio cego pelo temor, respirando com dificuldade e sentindo a crise voltar a cada momento. No povoado foi direto à casa do médico. Este, um rapaz ainda, depois de escutar atentamente sua narrativa, bateu-lhe no ombro: ‘O senhor não tem família?’ Jaques hesitou durante um minuto e afinal respondeu: ‘Tenho. Por quê?’ E o médico balançou a cabeça: ‘Sua doença é grave, angina no coração’.⁴⁶

Lúcio, já feito homem, presenciou os últimos dias da vida do pai; ele não só viveu naquele ambiente, como esteve lá junto ao pai no momento de sua morte: a volta forçada para casa e a necessidade de permanecer naquele lugar, ao qual não pertencia, era para Joaquim um suplício e uma humilhação. Homem de tempera indomável, tinha de se submeter a um regime alimentar que lhe desagradava (na verdade, fingia submeter-se, pois comia escondido os alimentos proibidos); além disso, era um estranho entre os seus e ressentia-se da falta de intimidade dos filhos com ele. Queixava-se de “solidão moral”, de ser tratado como a um estranho e viveu ainda mais oito anos, depois de seu primeiro enfarto, na pequena casa que a família habitava na Rua Visconde de Pirajá.

Nesse período, lançou-se à atividade de plantar pelo quintal hortaliças das mais diversas, que ele mantinha viçosas sob seus cuidados. Como não podia voltar ao sertão, trouxe um pouco do sertão para junto de si. A horta, porém, não lhe bastou e ele passou a criar galinhas. Esta última atividade valeu-lhe a amizade com o casal de vizinhos, e dessa amizade o despertar de um outro gosto:

⁴⁶ CARDOSO, Lúcio. *Dias perdidos*, 1980, p. 139.

o pela roleta. O espírito inquieto de Joaquim não se deixava aprisionar, e sonhou coisas mirabolantes, enquanto as forças lhe permitiram: criou tabelas infalíveis para se ganhar no jogo, sonhou com fortunas maravilhosas e manteve a fantasia desperta, enquanto as forças lhe restaram.

As cenas a que a família presenciou, depois de seu segundo enfarto, parecem ter causado angústia a todos, visto que todos assistiam ao sofrimento e ninguém podia tomar nenhuma atitude a respeito. O filho médico, Fausto, assistia-o, mas não havia muito o que fazer. Lúcio repete sua experiência, levando para a casa de Sílvio e Clara as cenas que presenciou.

Vejamos dois trechos: o primeiro, de *Por onde andou meu coração*, e o segundo, de *Dias perdidos*:

Depois que nos mudamos, papai teve uma nova crise de enfarte. Dessa vez a coisa era séria. Melhorava uns dias com o tratamento e, de novo, voltava a ter outra crise. Era um velho forte, e, apesar da dor fortíssima, nunca se deitou durante o tempo em que esteve doente. Tinha as crises de pé, andando de um lado para o outro, as lágrimas correndo pelo rosto, tamanha era a dor, e dizendo:

Ai, minha Nossa Senhora, valei-me nessa aflição.

Seu único alívio eram as ampolas de nitrito de amila que, quebradas, espalhavam pela casa um cheiro acre forte. Ao aspirá-las, sentia-se aliviado, alívio esse que durava pouco. Com o passar dos dias, as crises foram se amiudando, cada vez mais fortes. [...] Nas últimas crises o nitrito de amila já não adiantava — e de uma vez chegou a quebrar dezessete ampolas sem obter resultado.⁴⁷

Vejamos, agora, *Dias perdidos*:

(Clara), Ao abri-la (a porta da frente), encontrou-se realmente diante de Jaques, completamente transtornado. Estava apoiado à parede, muito pálido, os olhos dilatados e a testa coberta de suor.

— Depressa, o meu remédio — murmurou ele.

⁴⁷ CARDOSO, Maria Helena. *Por onde andou meu coração*, 1974, p. 290-291.

Clara hesitou um minuto, sem saber se realmente devia abandoná-lo. Ia fazer menção de se retirar, quando Jaques segurou-a fortemente pelo braço.

— Não, não, ajude-me, é melhor.

E apoiou-se nela, curvado, quase impossibilitado de caminhar. Clara levou-o até a cadeira, onde ele se deixou cair com um gemido.

— Qual é o remédio? — perguntou ela, pronta a correr.

— O da caixinha, que está na gaveta da cabeceira — disse o doente, os olhos úmidos de lágrimas. Ela afastou-se apressadamente e voltou pouco depois com o objeto pedido.

— É isto?

— É isto mesmo — respondeu Jaques. — Quebre uma ampola destas no meu lenço.

Ela obedeceu, e um cheiro ativo se espalhou pela sala. Sofregamente o doente levou o lenço às narinas, aspirando o forte odor do remédio.⁴⁸

Quando se conhecem os dois textos, não há dúvidas em relação à similaridade que há entre as crises de ambos os doentes, a arrogância e irritação, que às vezes os acometia, e um certo mal-estar que a presença de ambos causava, seja pela doença, seja pela inadequação do homem ao ambiente. A diferença está na voz que conta os fatos. A voz de Lelena é cheia de piedade, de compreensão, de justificativas, de amor. A voz de Lúcio é quase diagnóstica. O remorso em relação à própria irritação e a piedade foi colocado na voz de Clara, mas o tom do livro é o de quem expõe, sem pudor, nem caridade, os sentimentos humanos. A ferida só pode ser curada se examinada, tocada e tratada. Os instantes finais de Joaquim e Jaques trazem também um inquietante paralelismo. A agonia anterior, a oscilação térmica, o aspecto físico. Um detalhe parece-me interessante. Quando Maria Helena conta sobre o momento derradeiro do pai, ela menciona que, no instante que entrou no quarto, cenário do colapso final, Lúcio já

⁴⁸ CARDOSO, Lúcio. *Dias perdidos*, 1980, p. 162.

estava lá. Depois de um dia de sérias crises, casa cheia e de maus presságios, assim se passam os últimos momentos:

No dia seguinte levantei-me cedo e antes de preparar-me para sair para o escritório, fui vê-lo no quarto, indagar como tinha passado a noite. Encontrei-o acordado, com uma fisionomia bem mais tranqüila, respondendo a minha pergunta:

— Bem, minha filha, graças a Deus. Acho que a “viagem” ainda não será desta vez.

— Qual viagem, não fale nisso, ainda vai durar muitos anos.

Depois de um banho rápido, me penteava no quarto, quando ouvi sua voz chamando mamãe, que respondeu da cozinha. Houve um silêncio. Naturalmente espera por ela, pensei, enquanto dava os últimos retoques no penteado, mas logo ouvi um tinido. Através do espelho olhei em direção à porta que dava para a sala de jantar, completamente aberta, e vi Fausto que, diante do buffet, arranjava febrilmente uma injeção, dirigindo-se em seguida para o quarto de papai com a seringa na mão. Larguei o pente e corri para lá, onde já encontrei Nonô. Papai se achava caído sobre a cama, as pernas para fora, os chinelos meio calçados. No momento em que chamara mamãe, tentando levantar-se para ir ao banheiro, fora surpreendido por um colapso, não tendo tido tempo sequer para acabar de calçar-se. Ainda respirava no momento e Fausto tentava reanimá-lo, aplicando-lhe injeções uma atrás da outra: na carótida, na mão, enquanto nós, por recomendação sua, friccionávamos-lhe o peito, inteiramente descoberto. Tudo em vão. De olhos fechados, deu um suspiro e na mesma hora morreu.⁴⁹

Vejamos, agora, os momentos derradeiros de Jaques:

Na manhã seguinte, quando abriu os olhos, Jaques já estava acordado. Só aí ela reparou como realmente sua cor era má, e sentiu nos olhos empapuçados o mesmo pânico que Sílvio já entrevira.

— Você está sentindo alguma coisa? — perguntou.

— Não — respondeu Jaques —, estou passando muito bem.

Em seguida queixou-se de fome. Clara levantou-se para lhe preparar qualquer coisa. [...] Encontrou Áurea na cozinha, preparando café. Ao regressar, com uma xícara nas mãos, deparou com Jaques sentado na borda da cama.

— Que loucura! — exclamou ela — você não devia se ter levantado!

— Não estou sentindo nada — afirmou ele.

E, como tentasse ficar de pé, tombou de repente, como se tivesse sido fulminado por um raio, metade do corpo fora da cama.

⁴⁹ CARDOSO, Maria Helena. *Por onde andou meu coração*, 1974, p. 292-293.

— Áurea! — gritou Clara, abandonando a xícara.

E no seu desatino, em vez de socorrer o homem, correu em direção à cozinha. Mas voltou pouco depois, precipitando-se sobre o corpo de Jaques e procurando colocá-lo na cama. Dois ou três arquejos se elevaram daquele peito descoberto, depois ganhou-o uma imobilidade completa. [...]

Quando o médico chegou, constatou que seu paciente tinha sucumbido a um colapso cardíaco.⁵⁰

A semelhança dos acontecimentos talvez sirva para que o escritor, ao recontar a experiência vivida como experiência de um outro, seja capaz de fechar uma página de sua existência para que novo capítulo pudesse ser escrito.

Pareceu-me importante estabelecer a costura desses dois textos nesta pesquisa, já que essa ajuda a ilustrar como determinados acontecimentos podem ter marcado a vida de Lúcio, e como isso pode ter refletido na sua escrita como imagens, cheiros, objetos e matérias que aparecem por sua obra como resíduos deixados pelo sujeito na obra que compõe, ou, como quer esta pesquisa, na obra que o compõe.

Blanchot⁵¹ diz que a obra é infinita, é o lugar fechado de um trabalho sem fim. Se para o autor esse trabalho cessa somente com sua morte, para a obra o trabalho não cessa, pois ela se refaz cada vez que se estabelece a intimidade daquele que lê com aquele que escreve.

Lúcio parece ter herdado do pai não apenas o nome, mas também a inquietação, o empenho na construção de uma obra sem fim. A necessidade de alcançar o inalcançável numa busca contínua.

Se *vida escrita* é a vida que se escreve mesmo que quem está envolvido nesse ato não o saiba; se o conceito de *vida escrita* tem a ver com nascer do

⁵⁰ CARDOSO, Lúcio. *Dias perdidos*, 1980, p. 238-239.

próprio texto, inscrever-se como sujeito, nascer da própria obra; se *vida escrita* é pensar o processo de criação, levando em conta a vida, considerando a vida e a arte como coisa contínua, e não como causa e efeito; se é detectar o que na vida impele a escrita ou a atitude criadora que resulta nas diversas manifestações artísticas, então o confronto entre o texto de Maria Helena e o de Lúcio só me ajuda a pensar a respeito dessas afirmações. Não somente pelo que de biográfico possa ser identificado ou conhecido, mas pelas pequenas frestas que se entreabrem e deixam escapar elementos que podem ser matéria poética recorrente e marcante e, até mesmo, estruturante de uma obra.

A afirmação de que pensar o processo criativo, dessa forma, é considerar ser a escrita, a arte, algo necessário, vital para o artista, e não apenas contingente, pode ser confirmada pela maneira como, a partir dessas pontuações, é possível experimentar um pouco de como a obra de Lúcio se faz e ainda identificar, em alguns momentos, o quanto de sua experiência de vida pode fazer parte da matéria dessa obra.

⁵¹ BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*, 1987.

Costurar para viver

Cerzindo vestes rotas



Dona Nanhá — retrato de Emeric Marcier — 1950 — Coleção Gilda Austregésilo de Athayde

*E aqui estou: tudo o que amo não me
ouve mais, e eu passo com a minha
lenda, forte sem o ser, príncipe, mas
esfarrapado.*

Lúcio Cardoso

Se no romance *Dias perdidos* Lúcio desnuda com seu olhar e com sua escrita a figura de seus pais — notadamente a do pai —, expondo-os da maneira que por ele foi percebida, experimentada e digerida, em um poema de nome semelhante é o olhar da mãe sobre o menino que se faz escrita. Essa mãe cuja mirada o distinguiu. Presença constante; lastro; suporte.

Ambos, romance e poema, falam da volta de um derrotado. Sujeito que partiu em fuga e que volta aos farrapos, de *mãos vazias*.⁵² Os *dias perdidos* podem ser aqueles gastos no empenho de se construir uma obra. Podem ser também os dias em que a ausência inaugurou momentos irrecuperáveis de não-convivência e podem ser ainda aqueles que pertencem ao “longo e solitário tempo de perdido”.⁵³ Aquele tempo que um dia foi nosso e que agora se encontra irremediavelmente distante, podendo apenas ser visitado pela memória ou pela capacidade de reconstruí-lo por meio da criação ou recriação.

No romance, é *Joaquim LÚCIO CARDOSO, pai pródigo*, quem volta cansado do empenho de realização de uma obra irrealizável; no poema, é *Joaquim LÚCIO CARDOSO, filho pródigo*, quem retorna exausto do esforço de sustentação de uma imagem insustentável. O tema da parábola bíblica do *Filho pródigo*, narrada pelo evangelista Lucas, faz-se presente na obra do escritor não

⁵² Nome dado a uma novela de Lúcio Cardoso, publicada pela primeira vez em 1938. O romance *Dias perdidos* seria publicado cinco anos depois, em 1943.

somente como texto a partir do qual se torna possível fazer uma leitura desse retorno abordado em ambos os textos, mas é também título e tema de uma peça de teatro escrita por ele e encenada pelo *Teatro Experimental do Negro*, em 1947.

Na peça que leva o nome de *O filho pródigo*, o pai possui quatro filhos, a filha Selene e três homens: Manassés, Assur e Moab. Assur é o filho rebelde, que deseja sair da casa paterna para experimentar novas paisagens. Parte com a benção do pai, deixando atrás de si as portas abertas à espera da sua volta. Diferente do filho pródigo bíblico, retorna para casa travestido de estrangeiro, bem trajado, rico, trazendo na bagagem não só presentes das terras percorridas, mas a experiência das paisagens estrangeiras. Seu retorno, porém, faz-se breve, pois sua presença orgulhosa acaba por ser veículo do mal. O irmão Manassés, que permaneceu, sente-se humilhado com a atenção dispensada ao outro que ousou sair dos domínios do pai e experimentou o que ele jamais experimentaria. Sua mulher Aíla cobiça o irmão que retornou e, desejando libertar-se, mata o próprio marido e envolve Assur, fazendo dele cúmplice do assassinato.

O castigo para o crime é o exílio. Se na primeira partida sai por vontade própria, por desejar libertar-se dos laços familiares, na segunda é expulso, juntamente com Aíla.

Ambas as partidas são desencadeadas por uma mulher. A primeira se deu a partir da passagem de uma peregrina misteriosa que dançava e seduzia. Sua cor era branca, cor diferente da sua e da dos seus, e sua presença, que trazia a promessa de outras paisagens, encantou-o e impulsionou seu desejo de partir.

⁵³ Termo retirado do fragmento de *Poemas inéditos* citado na página 39 desta pesquisa.

Assim o fez: partiu em sua companhia. A segunda se fez por causa de uma mulher do seu círculo familiar, uma entre os outrora iguais.

Sua segunda saída amaldiçoada não mais contém a promessa de portas abertas; dessa maneira, ao retornar exausto, humilhado e só, precisa contar com o perdão e se submeter às leis que desejou um dia transgredir. Para tanto, deixa para trás as riquezas adquiridas e retorna de mãos vazias, leves, sem bagagens, com o coração apaziguado e desejoso de ficar na terra à qual pertencia.

Foi preciso sair, ver o mar, ser estrangeiro em terras distantes para poder voltar e desejar permanecer no lugar a que pertencia.

Na parábola cardosiana, os elementos femininos que provocam a saída de casa, representados pela peregrina e por Aíla, são ardilosos e venenosos. Há, contudo, aqueles que trazem consigo a serenidade e a segurança; esses encontram representação na irmã Selene e na própria terra que os abriga. Selene, porém, sonha com o mar e, movida pelos relatos do irmão, parte também junto com Moab, o caçula, levados por um rico estrangeiro que ficou seduzido pela música do rapaz sonhador.

O elemento feminino aparece como leite e veneno. Convite a partir e a permanecer. Brisa que sopra para o mar, e terra que solicita a permanência. Se o filho pródigo volta para viver segundo as leis do pai, volta também para poder ser acolhido pelo seio da terra mãe.

Esse tema da volta, abordado de diferentes maneiras no romance, no poema e na peça, faz com que não possamos deixar de pensar na metáfora que representa do movimento mesmo de vida do próprio Lúcio. A saída de casa na infância, matriculado no colégio interno para poder ampliar horizontes e garantir

sua formação, e sua volta para casa, pouco gloriosa, tendo cumprido apenas o mínimo necessário e interrompido os estudos naquela instituição, no terceiro ano ginasial. Mais tarde outras saídas dar-se-iam. Se num momento da vida precisou voltar em razão do fracasso financeiro, depois de ter conquistado independência, a última volta para casa, todavia foi movida por outra falência, a do corpo que forçosamente paralisou sua alma atormentada.

O mar, metáfora presente em sua obra como convite à viagem, destino dos sonhadores, mistério, promessa de novas paisagens e ameaça do desconhecido, no seu movimento de ondulação é lugar de partida e de chegada. Ao sair de Minas para o Rio de Janeiro, cidade onde é possível ver o mar e olhar para o horizonte aberto, a família Cardoso foi experimentar respirar esse ar que vem do litoral e que penetra todo o corpo, entrando pelas narinas, pelos poros, pelos ouvidos, até que o corpo mineiro, acostumado à poeira e ao útero das montanhas acolhedoras e sufocantes, se adaptasse ao espaço sem fim que se abria à frente.

O caçula inquieto encontrou na paisagem litorânea lugar para construir a grande obra que dele se esperava. Mas o barro com o qual a moldou foi tirado da poeira mineira acumulada nos poros, nos cabelos, nas vestes e nos calçados. Há nele uma identificação com o mar na sua inconstância e ondulação, num permanente movimento de ir e vir. Mas há também com a terra de origem uma ligação visceral. Nela suas veias ficaram plantadas como raízes de uma árvore que suga de suas entranhas o líquido grosso que lhe corre pelos vasos. A esse respeito escreveria no seu *Diário*:

Minas, esse espinho que não consigo arrancar do meu coração – fui menino em Minas, cursei Minas e os seus córregos, vi nascer gente e

*nome em Minas, na época em que as coisas contam. O que amo em Minas é sua força bruta, seu poder de legenda, de terras lavradas pela aventura que, sem me destruir, incessantemente me alimenta. O que amo em Minas são os pedaços que me faltam, e que, não podendo ser recuperados, ardem no seu vazio, à espera de que eu me faça inteiro – coisa que só a morte fará possível.*⁵⁴

Se o pai de Lúcio representa o espírito aventureiro, o embrenhar-se nos sertões e arriscar tudo em busca dos sonhos, a mãe é a própria terra. Dona Nanhá personifica Minas. É ela a mãe-terra, a casa, o pouso. É a própria Minas Gerais no seio da família, lembrando a todos de que barro foram feitos. Essa lembrança latente se manifestava no seu jeito sertanejo, nos seus termos peculiares, no seu sotaque, sua culinária, seus hábitos cotidianos e religiosos. Se há um lugar para onde voltar é porque ela lá permaneceu para garantir esse lugar, e na sua ausência passou esse papel para a filha que com ela mais se parecia e que se dispôs a cumprir tal função.

A seguir, transcrevo o poema no qual Lúcio, melancolicamente, apresenta-se de volta exausto e esfarrapado diante da palavra da mãe:

OS DIAS PERDIDOS⁵⁵

*Mãe, estou de volta agora.
Quis fugir de ti, é verdade,
ser forte, iludir a minha fraqueza.
Mas voltei... e que triste volta!
Atrás de mim se desenrolam como vagas
as noites de vigília — as longas noites
passadas no silêncio e no espanto.
Volta os teus olhos para mim,
vê como tremem as minhas mãos.*

⁵⁴ CARDOSO, Lúcio. *Diário completo*, 1970, p. 293.

⁵⁵ Este poema jamais foi publicado por Lúcio Cardoso. O original encontra-se na Fundação Casa de Rui Barbosa. A versão que apresento foi compilada e publicada pela primeira vez pelo pesquisador Ézio Macedo Ribeiro na sua dissertação de mestrado publicada sob o título *O riso escuro ou o pavão de luto* (2006) e, posteriormente, por Ruth Silviano Brandão, que desenvolveu uma análise sobre este texto no livro *Vida escrita* (2006).

*Deixa que a obscuridade me envolva,
quero adormecer no abandono desta hora.
Serei como a flor que sobre o pântano
eleva a sua eterna solidão —
ah! Quem não conhece lágrimas
que amanhecem silenciosas como o orvalho?
Dá-me de novo o embalo do passado
na voz da minha infância morta.
Dá-me força para chorar com aqueles
que a falsidade do tempo aprisiona —
porque é preciso lançar um olhar de piedade
para os que desde a madrugada
conhecem da velhice o peso prematuro.*

*Não me reconheço, sinto-me ausente.
Alguma coisa me fascina para a morte.
Ampara — tu que durante anos
foste a força rondando meu repouso.
O dia levanta.
Quero esquecer que no espaço trêmulo
as forças resvalam num contínuo desmaio.
Na sombra se alonga meu único caminho.
É a névoa que perturba a luz dos olhos,
mas que nome dar a esta misteriosa força
que me obriga a repetir obstinadamente:
aparte! E como é terrível existir
contemplando em silêncio a eterna despedida,
as faces que desaparecem no horizonte imóvel.
Porque Deus gravou na minha carne
o sinal que não perdoa — e onde quer que eu vá
e sempre o seu olhar que me acompanha
como um grande sol acusador.
Porque, porque este horror de permanecer
de olhos abertos, quando até as flores dormem
à sombra das copas azuladas?
No silêncio palpita o eco das palavras
que não disse — sou pequeno mãe,
sou pequeno para o mundo.
Abre os braços ao teu filho abandonado
e recebe o sonho que tive como herança.*

*É o medo de cair que me acompanha,
é o medo de rolar quando já não é possível,
sufocar o amargo desprezo de mim mesmo.
Tenho medo de ser fraco. É porque sei
que só é grande a carne castigada.
Da distância sobe esta seiva impetuosa,
o grande rio obscuro como o sangue.
Quem de nós nunca sentiu
que na vasta solidão silenciosa
um outro misterioso nos habita?*

*Algumas vezes – como um sopro –
o seu hálito que passa...*

*É nessa hora que ressurge o meu passado.
Onde sopra o vento dos dias fugitivos?
Como as águas que descem da montanha,
não poderei voltar onde passei.
Sufoca-me a lembrança
dos caminhos não trilhados. Ó eterna paisagem!
Ao longo da estrada que a noite escurece
irei descendo – o vento das praias
lançar-me-á ao rosto a sua amarga saliva.
Onde ouvir a voz que exprime a vida,
estrelas, frutos, paisagens – alma secreta
da infância para sempre estiolada?
Só a noite. A noite contínua e imóvel.
E a certeza de que os dias mortos nunca mais virão.
Então, à luz do astro que brilha no infinito,
erguerei os braços – ó angústia, ó tormento
de se perder entre tantos fragmentos
de sonhos devorados...*

*Na solidão os rumores se transformam,
são vozes que o tempo aniquilou.
Menino, já no seu peito a música nascia:
sons, estranhos sons descendo a noite azul,
rios, águas como brancas cabeleiras
sacudidas no espaço hostil das cachoeiras...
Portas abertas para a distância,
nuvens em ondas sobre altos rochedos
além — onde a estrela fulgura como lágrima
no olhar infantil das manhãs.
E devagar a harmonia que se desenlaça
e às palavras envolvem.
Agora, suave como a tarde,
a renúncia se alonga nos meus versos.
Tenho medo de mim, a insônia
arde em noites largas da minha vida.
Vigílias sem conta vão passando
e ai de mim – sinto os homens dormindo
e minha voz como um alfange
decependo apenas o silêncio que avoluma.*

*Mãe, tu me chamavas príncipe,
sorrindo nos teus olhos a esperança.
Tu me chamavas docemente,
eu fugia para as aves do céu.
Cansado das tristes caminhadas,
eis-me diante de ti, envergonhado.
Contempla o vulto vil que chega,
contempla o príncipe que regressa,*

*as vestes rotas, o rosto exausto,
a garra das insônias no olhar.
Quando em mim nascia a voz da dúvida,
pensava em ti, sorria. E sorria de pavor.
Carne tua, olha agora o que retorna,
cansado de gritar e de sofrer.
Não mais vôos de aves pelo céu,
não mais ondas do mar se debatendo,
não mais inspiração sempre criando,
não mais poesia inútil dos meus lábios...
Contempla agora o que precisa de silêncio,
chora comigo a desdita esmagadora
deste príncipe que na fria madrugada
rola – e passa como um naufrago perdido...*

Mãe, tu me chamavas príncipe...⁵⁶

O príncipe é, antes de tudo, o filho da rainha, e se dona Nhanhá reconhecia o filho como príncipe, ela não pode deixar de ser reconhecida como a rainha. Essa afirmação abre um parêntese para algumas considerações: o título de Rainha do Lar ainda é comumente utilizado para designar as mães de família, principalmente àquelas de gerações passadas em que os papéis na sociedade e no núcleo doméstico eram bem definidos, cabendo ao homem o de provedor, responsável pelo sustento material, e à mulher o de administradora do lar, responsável pelas tarefas domésticas, pela educação dos filhos e pelo cuidado com a família.

Se por um lado algumas mulheres se viam reféns dessa condição, sujeitadas pela autoridade e pela dependência material de seus maridos, outras assumiam o papel de senhoras absolutas daquele núcleo familiar, uma vez que todo o controle dos assuntos referentes à família e ao lar estava depositado nas suas mãos.

⁵⁶ CARDOSO, Lúcio. *Os dias perdidos* (poema inédito) publicado no livro de Ésio Macedo Ribeiro, *O riso escuro ou o pavão de luto*, 2006, p. 65-69 e no livro de Ruth Silviano Brandão, *Vida escrita*, 2006, p.81-85

Já foi visto anteriormente que dona Nhanhá, além de ter de administrar e fazer render o dinheiro que era enviado ou deixado pelo marido, muitas vezes precisou aprender a suprir a falta de recursos enquanto esperava sua volta para casa ou a remessa de proventos. Essa mãe era de fato a cabeça daquele corpo familiar e reinava absoluta a maior parte do tempo, já que sabemos que o senhor Cardoso permanecia mais tempo fora do que em casa. Se essa contingência não bastasse para que reinasse no seu matriarcado, ainda há o fator índole, temperamento, pois era também uma mulher sagaz, inteligente e sem a menor tendência para a submissão. Em um trecho de *Por onde andou meu coração*, podemos perceber a grande influência que essa mulher exerceu sobre os filhos tanto em decorrência da condição em que se encontrava quanto em função de seu espírito vivaz:

Adorava os filhos que educou sozinha, pois a profissão do marido, mantendo-o quase sempre fora de casa, a assistência que lhes dava era exclusivamente material. Aos filhos homens, pequenos ainda, procurava transmitir o amor à vida pública, a admiração pelos grandes vultos da História, pregando-lhes o seu exemplo, incitando-os a se dedicarem ao bem público através do caminho da política. Lia-lhes páginas de civismo, onde era exaltado o patriotismo. Além do curso primário, nenhuma instrução tinha tido, a não ser algumas aulas particulares de português, mas supria o que lhe faltava pela inteligência e pela leitura, pois não se cingia a um determinado assunto, mas a tudo que lhe interessasse.⁵⁷

Aqui retorno aos textos peregrinos de Lúcio e me reporto aos estudos de Lúcia Castello Branco sobre o mito de Édipo. Para fugir ao destino de tornar-se assassino do pai, e esposo da mãe, Édipo, que ignorava a própria origem, foge a peregrinar em direção justamente da tragédia que tenta evitar. No meio do

⁵⁷ CARDOSO, Maria Helena. *Por onde andou meu coração*, 1974, p. 95.

caminho, acaba por cumprir a primeira parte da profecia assassinando o pai num duelo. Em seguida, o rapaz conquista pela astúcia o direito de desposar Jocasta, sua mãe, ao destruir a terrível esfinge que aterrorizava os habitantes de Tebas, decifrando o enigma por ela proposto. Chama-me a atenção o fato de ser Édipo um viajante, um peregrino, e trazer no nome a marca de sua ferida “(oidepous, do grego oidos, “inchados”, e pous, “pés”), o de pés inchados, ironicamente caminhara em direção a sua própria origem.”⁵⁸ Podendo-se pensar a origem como o lugar do nascimento, assim como o seio da mãe. Castello Branco ressalta ainda a ambigüidade de Jocasta:

*(Iokáste, de iós, “veneno, mel”, e akcísthai, “curar”), estranha poção de veneno e mel, Janus ambíguo e fugidio, será no entanto, aquela que carrega a chave do enigma. [...] E é somente pelo mergulho no corpo inviolável da mãe, no obscuro movediço feminino, que Édipo consegue desvendar seu próprio enigma, tocando e manchando a origem, mas reatando, por fim, as pontas de sua estória.*⁵⁹

Embora tenha partido para fugir de seu destino, Édipo não pode evitá-lo. É justamente por estar peregrino que acaba por tornar-se assassino do pai. O crime se dá numa disputa de espaço. Édipo luta pelo direito de transitar e nessa peleja vence o pai Laio, aquele que lhe feriu por duas vezes os pés. Da primeira vez, ao nascer, furou-lhe os calcanhares ao ordenar que fosse exposto no Monte Citéron; da segunda, passa com o carro sobre seus pés, fazendo com que sangrassem. Apesar dos pés feridos, Édipo segue caminhando. O rapaz ignorava ser Laio seu pai, assim como estar caminhando de volta ao seio de sua mãe. Foi preciso matar

⁵⁸ CASTELLO BRANCO, Lúcia; SILVIANO BRANDÃO, Ruth. *A mulher escrita*, 2004, p. 167.

⁵⁹ CASTELLO BRANCO, Lúcia; SILVIANO BRANDÃO, Ruth. *A mulher escrita*, 2004, p. 168.

o pai, aquele que insistentemente tenta interdita-lo, para conquistar o direito de seguir.

Apesar de inocente pela ignorância, Édipo não deixa de ser colocado no Tártaro pelos poetas, junto a outros criminosos da mitologia. A respeito da ignorância e da consciência no encontro que se deu entre mãe e filho, Castello Branco comenta:

Mas se a inocência de Édipo pode ser alegada em razão de seu total desconhecimento a respeito da origem, o mesmo não pode se dizer de Jocasta. Afinal, ela sempre soube das profecias do oráculo e não tinha qualquer garantia da morte do filho além do depoimento do pastor.⁶⁰

Veneno e mel, Jocasta é veículo de vida e de morte. Dela a vida se fez, e, a partir dela, a morte se impõe. Diante da evidência do incesto, Jocasta se mata, e Édipo, eterno peregrino, caminhará cego para a morte, já que se fere arrancando os próprios olhos, passando, dessa maneira, a ser conduzido pela filha Antígona.

Segundo Castello Branco, o feminino, naquilo que possui de incapturável e ameaçador, marca a trajetória de Édipo. Vejamos o que diz a esse respeito:

Essa mãe incapturável ameaçadora, antecipada pela figura da Esfinge e pelas Eríneas, deusas da violência e do terror, habitantes do Monte Citerão (para onde Édipo foi levado pelo pastor, ao nascer), continuará intraduzível para o filho, mesmo após a relação conjugal que os (re)une. A maldição do oráculo, o confinamento no feminino, parece acompanhá-lo para o resto de seus dias: Antígona e Ismênia conduzirão o pai na cegueira.⁶¹

⁶⁰ CASTELLO BANCO, Lúcia; SILVIANO BRANDÃO, Ruth. *A mulher escrita*, 2004, p. 168.

⁶¹ CASTELLO BRANCO, Lúcia; SILVIANO BRANDÃO, Ruth. *A mulher escrita*, 2004, p. 168-169.

As mulheres que habitam os textos de Lúcio são, de maneira geral, estranhas. O estranho nelas pode ser visto sob o aspecto de estranhamento que suas personalidades nos causam, como pode ser considerado a partir do que não é familiar, é estranho a nós, mas tão estranho que somos incapazes de compreender. São almas inatingíveis. Alguma coisa de falso as povoa e as aproxima desse aspecto ameaçador e incapturável abordado por Castello Branco. Passam de algozes ferozes a vítimas indefesas, verdadeiros cordeiros imolados a saciar as necessidades do Mal, essa entidade que percorre sua escrita, manifestando-se como uma força inquestionável. As mulheres correspondem a esse mal ora como agentes ativos, ora como passivos.

Nas personagens de Lúcio, algumas estranhas mães possuem atitudes que nos tiram o fôlego e nos mantêm de boca aberta diante do terrível. O feminino estaria ali representando a falta de representação. Se nossa análise parte dos estudos de Castello Branco a respeito de Édipo e Jocasta, não posso deixar de principiar pela personagem Nina, da *Crônica da Casa Assassinada*. Além de ser, de certa maneira, agente do mal, elemento estranho que traz à tona na família Menezes seus pecados íntimos e acelera o processo de ruína, a partir de sua entrada na família, a vaidade, a cobiça, a luxúria, a inveja, o crime, tudo passa a brotar daquelas paredes, daquele solo, daquelas almas. Há também um quê de artificial nessa mulher. Sua beleza excessiva, o tom teatral de suas cartas e falas, suas roupas demasiadamente glamourosas para aquele ambiente interiorano e austero, tudo não só destoia como parece ensaiado, representado. E é dessa representação que fica no romance a dúvida quanto ao incesto. Nina seduz seu filho André, porém, ao final, o romancista levanta a possibilidade de ser André filho

de Ana — a sem graça e invejosa mulher de Demétrio Menezes — com o jardineiro Alberto — amante de Nina por quem se apaixonou. Se aqui há um caminho invertido ao da história de Édipo, visto que todos acreditam ser Nina a mãe de André, ela, Nina, sempre soube da verdade, o que a torna duplamente responsável, já que, deliberadamente, manteve o rapaz na torturante posição de filho incestuoso.

Outro exemplo de alma incapturável encontra representação em Donana de Lara, personagem de *O viajante*, que aparece citada em outros livros. Viúva respeitável do interior, vive numa casa em que a opulência das cortinas de veludo e dos finos objetos de adorno exhibe um ar de decadência. Essa mulher protagoniza uma das cenas mais impressionantes da obra de Lúcio, quando ela leva o filho inválido – rapaz que nasceu doente – para a morte. Seu assassinato é planejado pela mãe como alguém que tenciona livrar-se de um estorvo, e é levado a cabo sem que possamos acreditar que será capaz de tanto. O lugar escolhido é a paisagem triste e fétida de um matadouro aonde leva com freqüência o filho para passear, e onde se vê livre do olhar dos curiosos. Lá Donana empurra a cadeira de rodas do filho indefeso sobre a ribanceira que vai dar na beira de um córrego barrento, margeado por um matadouro. Nesse local onde as reses mortas se entulham atraindo os urubus é que vai cair o corpo inerte do pobre Zeca, rapaz “a quem a infância fora dada como destino” e que, no seu instante derradeiro, se vê subitamente amadurecido pela consciência da vida e da morte.

A essa seguem-se outras tantas mães que abandonam seja fisicamente, seja emocionalmente, como Estela de Inácio, que aparece na vida do filho como uma citação, ou Ida, de *Mãos vazias*, mulher estranha que parece ser seca e

destituída de sentimento. Há como que um não-envolvimento com a emoção nas suas atitudes, uma indiferença em relação aos tristes acontecimentos à sua volta: a morte do filho, a dor do marido, nada parece de fato atingi-la.

A mãe apresentada em *Dias perdidos* é uma exceção, mas se Clara não desampara, é porém desamparada, o que faz com que assistamos a certo apagamento de sua alma com o passar dos anos. Sendo esse romance a escrita de Lúcio que mais se aproxima da autobiografia, é Clara também a personagem que mais se aproxima da figura de dona Nhanhá. Sua história de esposa lembra a dela, apaixonada e entusiasmada no início do casamento, passando à desilusão com o passar do tempo. Se dona Nhanhá não abandonou os sonhos no que tange aos filhos, deixou, porém, de ter esperanças em relação ao marido, cansando-se de sua infidelidade e acostumando-se à sua constante ausência.

Se há um mal que se manifesta nas figuras femininas, há outro que parece ser despertado pela inocência de outras; dessa maneira, a pureza de Sinhá atrai o mal que é semeado pelo viajante, fazendo dela uma vítima. Sinhá é violada por Rafael (o viajante), e assassinada por mestre Juca (mestre carpinteiro fabricante de caixões, marido de sua tia que a desejava), numa terrível cena que é pura poesia.

“Toda inocência é monstruosa. Os anjos não existem. Em última análise, os anjos, seres perfeitos, seria a distância que separa o homem de Deus”.⁶² Escreveria em seu *Diário*.

Há também um manuscrito inédito, intitulado *Introdução à música do sangue*, em que é descrito o estupro e o assassinato de uma menina púbere,

Isabel, por seu padrinho, Uriel. O que percebemos é uma espécie de despertar do mal. O prazer do homem reside no crime, e não no ato sexual. A pretexto de tomar-lhe um dinheiro, o homem a domina, aterroriza, penetra-lhe com as mãos e a estrangula. No texto há uma frase de Uriel que traduz essa relação extrema que há entre a morte e o amor: “Só desejamos neste mundo o máximo, e o máximo do amor é a morte, porque não há possibilidade de se pressupor nada maior depois do êxtase senão a destruição.”⁶³

A cena acontece num quintal abandonado, repleto de goiabeiras. Ao descrever o lugar, Lúcio envolve-nos numa atmosfera plena de cheiros, texturas e sombras, estabelecendo uma pungente relação entre a carne humana e as frutas, alimentos perecíveis, plenos de aromas e sabores. Assim começa a novela: “Goiabas, goiabas. De tudo ficou aquele cheiro forte de goiabas, tão parecido com o suor humano”.

Mais adiante, escreve:

Carne humana, com o seu gosto de suor e esse antecipado do podre, que a polpa mole da fruta já parece indicar desde quando amadurece. (Foi depois, muito depois, que aprendi esse horror da matéria que se decompõe – quando vi o corpo da menina, ainda inteiro,

⁶² CARDOSO, Lúcio. *Diário completo*, 1970, p. 244.

⁶³ Trecho retirado do manuscrito inédito *Introdução à música do sangue*. Arquivo Lúcio Cardoso – Fundação Casa de Rui Barbosa. Este texto possui 79 páginas manuscritas e é datado de 1962, ano no qual Lúcio sofreu o derrame. Constam as seguintes observações na abertura como uma espécie de roteiro de escrita: **Etapas:** Silêncio na clareira – abandono do corpo./Discussão com Ernestina – aborto./Caminhada pela estrada – botequins./Ernestina queixa-se de viver abandonada./à noite (1º)./Volta ao aborto de Ernestina./Primeira visão da menina – primeira conversa sobre dinheiro./Chegada em casa – o jantar./À noite (2ª) lembrança da clareira. Noite depois da entrega do dinheiro. 2ª visão da menina – mostra o dinheiro. Conversa com Ernestina naquela época – Pede para ver o dinheiro./À noite (3ª) Veste-se. Volta à clareira – o abraço./Final “Poderia ter sido tão diferente”. Ernestina dormindo depois da sugestão do dinheiro./À noite – Chegada em casa. Ernestina lamuria-se pela falta de dinheiro./À noite. O remorso continua. Decisão – levar a menina a passeio. Lembrança da clareira./À noite – Quase madrugada – Volta acha a menina quase junto à vala. Como se casou com Ernestina./O enterro sob as goiabas. A volta sem parar nos botequins. Visão dos primeiros tempos de Ernestina – Ernestina – As vizinhas – A inveja – Um inseto – O fim. **Observações:** Ernestina – Castidade e aborto./Mesmo dia do crime./Os livros de Uriel./Passagem em casa de mestre Juca do Vale./Dedo com esparadrapo no princípio./As sandálias da menina./Rasgar toda a roupa.

*submergir-se sob a massa das goiabas maduras, e sonhei, no silêncio da minha cama, com esse sangue parado que misturava ao caldo deteriorado da fruta).*⁶⁴

As goiabas vermelhas abertas também são relacionadas nesse texto à genitália feminina, o que faz com que percebamos um quê de vida e de morte, de doce e de podre no que se relaciona ao corpo feminino. A cena do crime é invadida por odores que se misturam: o cheiro das goiabas; o cheiro da urina que escorre pelas pernas trêmulas da menina, em razão do medo; o cheiro do sangue virgem que rega a terra.

Nesse mesmo texto, se encontramos certa inocência irresponsável da menina (pois sua morte é desencadeada pela cobiça gerada por uma inconfidência a respeito de um dinheiro que seu pai possuía), deparamo-nos também com a amargura e a ganância de Ernestina – mulher de Uriel – que induz o sujeito ao crime. Essa triste figura lamuriosa, magra e descabelada, parece ter sido transformada pela pobreza e pela dureza da vida. Um aborto no princípio do casamento, o excesso de trabalho, a vida cinza e sem graça. Ernestina queixa-se da pobreza e da necessidade de uma máquina de costura nova. Novamente aqui a costura, mas, se em *Dias perdidos* os fios da costura de Clara, que cuida do filho, e de Áurea, a doce madrinha, são tramas de Penélope, na *Introdução à música do sangue*, o fio da costura converte-se no fio das medonhas Parcas, as filhas da Necessidade e do Destino, que, implacáveis, cortam as tramas de urdidura de uma vida.

⁶⁴ CARDOSO, Lúcio. Introdução à música do sangue, 1962. Manuscrito inédito pertencente ao arquivo da Fundação Casa de Rui Barbosa.

Interessante como a costura aparece nos seus textos como uma necessidade, e não como uma escolha. Se por um lado ela se manifesta como algo que sustenta apresentando-se como alternativa de vida, por outro o árduo trabalho da costura embrutece, roubando a vida e a energia.

Derrida, em estudo sobre a escrita, fala da ambigüidade de remédio e veneno que o ato de escrever carrega (escrita como *Phármakon* – remédio e veneno), sobre isso deter-me-ei mais adiante, e fala também da morte do pai que nela está contida, pois, dentro de um esquema platônico que “confere a origem e o poder da fala, precisamente do *logos*, à posição paternal”,⁶⁵ a escrita seria parricida, já que o sujeito falante não está presente para defender seu discurso. Segundo ele:

*Não é que o *lógos* seja o pai. Mas a origem do *lógos* é seu pai. Dir-se-ia, por anacronia, que o “sujeito falante” é o pai da fala. [...] O *lógos* é um filho, então, e um filho que se destruiria sem a presença, sem a assistência presente do pai. De seu pai que responde por ele e dele. Sem seu pai ele é apenas, precisamente, uma escritura. [...] A especificidade da escritura se relaciona, pois, com a ausência do pai. [...] Da posição de quem tem o cetro o desejo da escritura é indicado, designado, denunciado como desejo de orfandade e subversão parricida.⁶⁶*

Se a escrita é parricida, não há como fugir a esse trágico destino. Se há uma certa inocência na atitude de quem se vê sujeito a seu destino, há também a responsabilidade da escolha. Lançar-se ao ato de escrever é uma atitude de escolha e se essa escolha não implica culpa, pressupõe, sim, responsabilidade;

⁶⁵ DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*, 1991, p. 22.

⁶⁶ DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*, 1991, p. 22 e 23.

dessa maneira, não há como fugir à punição de ser lançado ao Tártaro. Abraçar a escrita é estar destinado ao inferno.

Neste capítulo, o ato de escrever foi considerado na vida de Lúcio, metaforicamente, como um peregrinar, um sair em busca, aventurar-se na estrada. No poema, o autor se apresenta como um príncipe peregrino que retorna à origem depois de em vão ter tentado escapar. Lúcio peregrino é também aquele que precisou conquistar o direito de caminhar. Para tanto, foi preciso transgredir, deixar de ser filho através do nome, deixar de ser Joaquim Lúcio Cardoso Filho para ser Lúcio Cardoso, aquele que escreve.

Dona Nhanhá aqui ocupa um lugar de origem e de destino. Foi a obstinação dessa mulher que fez com que os filhos tivessem a oportunidade de escolher seus caminhos. Além de ter arriscado tudo em favor da educação deles, acreditou na sua capacidade e, mais do que isso, declarou a sua fé e o seu desejo de que fossem “alguém” na vida. Neles enxergou grandes homens, capazes de grandes feitos. Sua palavra teve força de ato.

Com o mais moço dos seis, sua obstinação não foi diferente. Zelou por ele e por sua formação e não desistiu de lutar para que fosse o grande homem que nele adivinhava. As cartas⁶⁷ que escreve ao caçula quando esse se encontrava no colégio interno são de uma mãe zelosa. Nelas dona Nhanhá demonstra preocupação em relação à saúde, à educação e ao futuro do filho. Entre as recomendações que faz, pede sempre que ele cuide de suas roupas e coisas e que ande asseado, assim como que se alimente bem e que vença a preguiça.

⁶⁷ Os originais das cartas citadas neste capítulo encontram-se no *Arquivo Lúcio Cardoso* da Fundação Casa de Rui Barbosa.

Fala também, freqüentemente, de suas saudades, sem deixar de lembrar que a distância é para seu próprio bem, para que não seja “menos que seus irmãos”.

Também pelo conteúdo das cartas, é possível perceber que o sucesso e as conquistas dos filhos eram para ela um triunfo pessoal como mãe. Numa delas, chega a dizer que geralmente se culpa a mãe pelo fracasso de um filho.

Há uma carta datada de 11 de março de 1927, em que dona Nhanhá declara claramente que ver seu caçula bem-sucedido representará para ela mais que uma vitória como mãe, mas também uma desforra pessoal em que ela e Nonô figuram como aliados numa disputa doméstica. Na carta pede ao filho que pense que o sacrifício de permanecer longe, no colégio interno, é para seu benefício e para que saia vitoriosa diante do pai, provando que “aquele caçula que foi criado na barra da saia também deu um homem forte, inteligente e de altas aspirações”.

A costureira Tidoce também sonhava para seu querido um futuro brilhante. Em carta datada de 9 de dezembro de 1928, escreve ao sobrinho parabenizando-o pelos bons resultados nos exames, e fala o seguinte: “Digam o que quiserem que eu vejo sempre, no menor dos três, um futuro brilhante”.

Junto a essas mulheres cresceu o menino Nonô, em meio às linhas, aos tecidos e aos temperos, cheiros e sabores. O príncipe do poema está esfarrapado. Em vão a preocupação da mãe com suas roupas, em vão ser amado por costureira de mãos tão delicadas quanto Tidoce. Nada pode evitar sua tormenta tampouco a dor da experiência das pelejas e batalhas.

Certamente a influência de dona Nhanhá na obra do filho se fez não só como incentivadora, mas como presença. Sua figura e sua palavra atravessaram gerações e permanecem ainda hoje fazendo parte do folclore familiar. Sua língua

afiada, sua capacidade de criar ou utilizar termos precisos para designar coisas e situações, assim como suas tiradas de humor certeiro, são famosas na família e ainda povoam os casos que são contados de uma geração a outra. A língua cortante e precisa, aliás, era uma de suas características marcantes. Língua: órgão da fala e do gosto, a ela podemos relacionar o legado de dona Nhanhá na família.

Os termos por ela criados e utilizados ficaram de herança e passaram a fazer parte do vocabulário desse clã. Sua língua era capaz de traduzir em palavras coisas e situações que, por ela designadas, pareciam ser calçadas como luvas pelas definições que a elas atribuía.

Famosa também era a sua grande habilidade como cozinheira. Vovó Nhanhá, como hoje é chamada por seus descendentes, era excelente cozinheira, e dizer que fulana herdou seu dom para a cozinha é o mesmo que conceder a essa fulana a mais alta patente na culinária familiar. Receber esse título é participar dos segredos da alquimia de uma sociedade secreta que só pode ser penetrada por poucos escolhidos. Reforça essa idéia o fato de vovó Nhanhá não gostar de ensinar ninguém a cozinhar e, pior que isso, chegar mesmo a ocultar seus segredos, não permitindo que qualquer pessoa ficasse à sua volta quando cozinhava. Assim, a ninguém era dado o privilégio de conhecer seus truques culinários. Conta-se que a única que conseguiu essa proeza foi minha mãe. De temperamento muito discreto, hábil, a menina Maiza ficava na cozinha sentada a uma certa distância, conversando com a avó e fingindo que se distraía enrolando a ponta da toalha que cobria a mesa. Dessa maneira, vovó Nhanhá acabava relaxando e não percebia que a menina, na verdade, estava observando-a e

desvendando seus segredos, tomando para si a herança culinária que lhe era de direito.

É possível fazer uma reflexão sobre o ato de cozinhar e sua possível identificação com o de escrever, assim como com o de desenhar e pintar. Não fosse pela magia alquímica de se transformar, pela combinação de elementos, pelo corte e pela mudança de temperatura, vegetais, animais, minerais e seus derivados, em alimentos capazes de satisfazer não só a necessidade primeira de sobrevivência, mas também aquela de desfrutar do prazer proporcionado pela satisfação do paladar, ainda é factível pensar-se no papel da alimentação como fator vital. Também a escrita, o desenho e a pintura podem cumprir a função de alimento, sendo verdadeiramente sustentação e energia vital para aqueles que delas lançam mão como forma de expressão.

Embora isso também valha para as demais manifestações artísticas, essas, segundo Barthes, trazem mais intimamente pontos em comum com a culinária pela maneira que se manifestam por meio de gestos, cortes, incisões, suturas e da capacidade de transformação da matéria.

Barthes estabelece uma interessante relação entre a escrita, a cozinha e a pintura. Segundo ele, a pintura possui duas origens que estão ligadas aos gestos da mão: a primeira seria a escrita; a segunda, a cozinha. Ao fazer essa afirmação, irmana essas três práticas como atividades do gesto. Vejamos o que escreve a respeito da dupla origem da pintura:

A primeira seria a escrita, o traçado dos signos futuros, o exercício da ponta (do pincel, da mina, do buril, do que escava e estria – mesmo se é sob o artifício de uma linha colocada pela cor). A segunda seria a cozinha, isto é, toda a prática que visa transformar a matéria

segundo a escala completa das suas consistências, através de operações múltiplas como o amolecimento, o engrossamento, a fluidificação, a granulação, a lubrificação, produzindo aquilo a que se chama em gastronomia o caramelizado, o engrossado, o aveludado, o cremoso, o estaladiço, etc. Freud opõe, assim a escultura – via di levare – à pintura – via di porre; mas é na própria pintura que a oposição se desenha: a da incisão (do “traço”) e da unção (do “molho”).⁶⁸

É interessante observar que Lúcio Cardoso, embora tenha escolhido a escrita como principal meio de expressão, também fez uso da pintura como linguagem expressiva. Palavra e cozinha a devolvê-lo a sua origem. Língua-mãe, palavra-mãe como matéria manipulada, amassada, transformada, digerida, regurgitada.

Numa carta de 20 de maio de 1930, dona Nhanhá escreve da casa da filha Zizina, em Viçosa, para o caçula – na ocasião com dezessete para dezoito anos –, dizendo a ele que apreciava quando contava as coisas nas cartas porque saía tudo bem esclarecido, ao passo que, falando, sua conversa era toda enrolada. Essa mãe pode ter ajudado o filho a abraçar a palavra escrita de maneira a tentar, por intermédio dela, desembaraçar-se do cordão umbilical que o atava e enrolava ao seio materno.

Noutra carta, seis anos depois, escreve de Belo Horizonte, onde passava uma temporada na casa do irmão, Oscar, para o filho no Rio de Janeiro, contando vaidosa dos elogios que recebeu a respeito da inteligência do caçula escritor. Demonstra também interesse em relação às coisas do filho, indagando a respeito de *Luz no subsolo* e dizendo não ter visto o romance nas livrarias da capital mineira. São os olhos da mãe sobre o filho confirmando os sonhos que para ele adivinhou.

⁶⁸ BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*, 1982, p. 181.

Se a escrita é para Lúcio veículo de diferença e afastamento, sua escolha acaba também por ser uma repetição dos gestos da mãe. Trabalhando seu texto, Lúcio está se aproximando da herança costureira das mulheres de sua família, pois, como lembra Benjamin, “texto significava, para os romanos, aquilo que se tece”,⁶⁹ portanto, todo texto é tecido.

A se olhar para a escrita por outro ângulo, aquele apresentado por Barthes, ainda aqui se repete o gesto materno. E se escritura, pintura e cozinha irmanam-se e aproximam, na falta da escrita, o gesto do pincel a misturar e a despejar tinta sobre a superfície nua da tela repete o mexer, com a colher de pau, o conteúdo das panelas, porém tirando da massa de matéria remexida outra experiência do gosto.

O gosto – o sentido do paladar – aproxima Lúcio da mãe. Começa dela o gosto pela leitura e pela escrita. Conta Lelena que dona Nhanhá “desde muito jovem, lia com a maior avidez, tudo que lhe caía nas mãos [...]. Tinha uma enorme sede de saber, adorava leitura, principalmente romances. Tentou mesmo escrever um, que abandonou depois, inacabado.”⁷⁰

É dela também que vem sua ligação com a religião. Católica fervorosa de comunhão diária, empresta ao filho esse sentimento de Deus, que vai acompanhá-lo o resto da vida, gerando em sua alma um conflito insolúvel, que é assim traduzido no seu Diário:

Jamais pude viver toda a minha vida sensatamente; sempre senti forças poderosas se digladiarem no meu íntimo, e acredito que, se Deus me deu a possibilidade de encontrar o caminho da salvação, é também porque me permitiu que costeasse livremente os caminhos do abismo. O

⁶⁹ BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas – Magia e técnica, arte e política*, 1996, p. 37.

⁷⁰ CARDOSO, Maria Helena. *Por onde andou meu coração*, 1974, p. 95.

*mal, para mim, não foi uma entidade literária, ou uma sombra apenas entrevista no horizonte humano. Soube com pungente intensidade o que ele significa em nossas vidas, e muitas vezes, toquei seu corpo ardente com meus dedos queimados.*⁷¹

Quando no poema Lúcio convida a mãe a fitá-lo e ver em que estado retorna, como tremem suas mãos, quão rotas se encontram suas vestes, quanto cansaço estampado no seu rosto de homem – náufrago da infância perdida –, é porque foi o seu olhar que o distinguiu, foi sua força que o sustentou e permitiu que partisse em aventura. Se o príncipe retorna esfarrapado é por saber que tem para onde retornar e depositar, sobre as cuidadosas mãos daquela que o espera, os farrapos que somente ela seria capaz de cerzir.

⁷¹ CARDOSO, Lúcio. *Diário completo*, 1970, p. 168.

Manchas pungentes, traços indelévels

Um relicário de restos



Lúcio Cardoso no tempo do ginásio

*[...] – o homem é um instante,
o resto, carne,
é uma flor
sempre morrendo
ao sereno.*

Lúcio Cardoso

O resíduo, o rastro, o que sobra, são matérias que compõem a massa do barro que Lúcio manipula e molda para fazer com que sua obra tome corpo. Se é possível afirmar que seu trabalho nasce da lembrança, então também se pode dizer que se constrói sobre restos. E não seria disso composta a memória, de fragmentos do vivido, alinhavados à fantasia do que se inventa para preencher as lacunas daquilo que não se pode capturar?

O que se constrói sobre o resíduo, ou a partir dele, perpassa o universo cardosiano como inscrições arqueológicas a ser decifradas. Assim Vila Velha apresenta-se como uma Pompéia soterrada sob as cinzas da lembrança, síntese das províncias percorridas por um menino faminto de paisagens.

Nesse grande cenário residual, esbarra-se em relíquias que são como letras que ficaram de palavras desmanchadas, a lembrar a existência de algo que permanece como ecos de sons perdidos de suas origens. Dessa maneira, manchas, rastros e objetos passam a funcionar como inscrições a povoar romances e telas.

Neste capítulo, destaco três de seus romances que, como tantos outros, são ambientados em Vila Velha, onde transitam os mesmos personagens, mudando-se apenas o foco de atenção. Foram esses os designados por causa de certas características específicas e por possuírem estreita ligação entre si. Os dois

primeiros — *Crônica da casa assassinada* e *O viajante* — são declarados por Lúcio como romances seqüenciais. O terceiro — *O riso escuro ou O pavão de luto*, um romance inacabado de apenas 21 páginas — chamou a atenção pelo clima de luto e de luxo decadente contido em suas páginas e por causa de um pequeno detalhe: um quadro de paisagem na parede.

A chácara dos Meneses, no romance *Crônica da casa assassinada*, é uma casa onde as marcas do passado denunciam, nas paredes, nos recantos e nos objetos, a passagem das pessoas que com sua vida traçaram a estranha escrita que se emaranha, compondo, ou decompondo, o corpo dessa construção erigida sobre o tempo do perdido.

Nesse romance, Lúcio costura relatos que se apresentam como cartas, confissões ou diários que vão montando a trajetória de morte de uma mulher e, metaforicamente, de uma casa e de uma família. Todo o romance constrói-se em torno da personagem Nina, que já nas primeiras páginas nos é apresentada como um cadáver cuja presença leva-nos, por intermédio do personagem André, à pergunta “o que é o para sempre”?

*Que é, meu Deus, o para sempre — o eco duro e pomposo dessa expressão ecoando através dos despovoados corredores da alma — o para sempre que na verdade nada significa, e nem mesmo é um átimo visível no instante em que o supomos, e no entanto é o nosso único bem, porque a única coisa definitiva no parco vocabulário de nossas possibilidades terrenas...*⁷²

⁷² CARDOSO, Lúcio. *Crônica da casa assassinada*, 1979, p. 9.

Acredito também que o romance ainda levanta outra questão: o que permanece de alguém depois da morte; depois que o corpo se converte em cadáver e inaugura a irremediável ausência?

Na *Crônica*, parece que, paralelamente à trama, outra *escrita* se insere, delatando segredos, registrando passagens, maculando as superfícies. São manchas e objetos que surgem como o resíduo que ficou da passagem de pessoas cuja existência deixou um rastro que se fez escrita. Essa outra escrita que aparece no romance pode ter a ver com o que Derrida aborda em seu ensaio *Gramatologia*,⁷³ em que afirma haver entre a escrita e a linguagem uma relação independente, sem subordinação, sendo a escrita outro modo de estar na linguagem.

Talvez o rastro e o resíduo possam ser considerados como esse outro modo de estar na linguagem que se relaciona com o sujeito como algo que fica dele, de sua passagem pela vida, mesmo que ele não se dê conta disso.

A mansão dos Meneses representa, perante a pequena cidade de Vila Velha, o orgulho e a tradição da família. Essa imagem obstinadamente sustentada tenta mascarar, porém, não só a verdadeira matéria que compõe a argamassa formadora do corpo da casa e do nome da família, como também sua decadência.

Perturbando a ordem estabelecida e a imagem rigidamente sustentada pelos Meneses, surge Nina. Ela é o elemento externo que aparece para desestabilizar e expor os alicerces carcomidos da mansão em decadência. Sua inquietante presença carrega a pureza do mal, cujo poder destruidor apodrecerá as paredes da casa, o nome dos Meneses e o seu próprio corpo.

Descrita como uma mulher de beleza desconcertante, Nina é capaz de fazer aflorar os mais ocultos sentimentos. Sua aparição transforma a vida de cada um dos membros da família, assim como daqueles que a ela estão ligados.

Entre os elementos que ocorrem no romance como uma escrita à parte, podemos destacar as violetas, indissociáveis da figura de Nina e de seus amores secretos. Elas surgem desde os primeiros instantes de sua chegada à chácara dos Meneses, recém-casada com Valdo, quando lhe são oferecidas por Alberto, o jardineiro, que mais tarde vai tornar-se seu amante. Todas as manhãs, num gesto apaixonado, ele passará a depositá-las à sua janela; porém, as flores são roubadas por Timóteo, que, tendo também se apaixonado pela imagem de Alberto, vê nelas “um pouco da matéria do mundo, da sua essência, do seu íntimo”.⁷⁴ Será a ele Timóteo que Nina vai pedir que lhe ofereça violetas quando morrer.

Também na relação incestuosa com seu filho André, as violetas estão presentes, testemunhas da transgressão e símbolo da beleza de Nina. Quando essa beleza é tragada pelo câncer, e o hálito da morte passa a exalar do seu corpo, é a lembrança das violetas que traz para André a imagem de quem ela foi e o que significou:

Continuo imaginando que logo após descerei as escadas da Chácara e irei catar violetas pelos canteiros mais distantes, lá pelos lados do Pavilhão, onde ainda sobram antigas touceiras em meio ao mato; calculo que, contornando a horta, e exatamente igual a todos os dias, farei um pequeno buquê no centro de uma folha de malva cheirosa, enquanto irei repetindo, como se essas palavras tivessem o dom de consumir os derradeiros vislumbres da realidade: “É para ela, são dela essas flores”. Domina-me uma espécie de alucinação; mais uma vez

⁷³ DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*, 1973.

⁷⁴ CARDOSO, Lúcio. *Crônica da casa assassinada*, 1979, p. 508.

ouço nitidamente sua voz — lenta e sem timbre — que suplica: “Na janela, meu bem, ponha essas flores na janela”. E vejo-a finalmente, intacta, perfeita no seu triunfo e na sua eternidade, erguida junto a mim com as violetas apertadas de encontro à face.⁷⁵

As violetas também trazem à lembrança a beleza e a juventude de Nina, quando essas flores são depositadas por Timóteo sobre seu cadáver de mulher desfeita pela doença.

Embora a partir da chegada de Nina a vida da chácara seja transformada e sua decadência escancarada, sua presença não foi a única a desestabilizar os alicerces daquela construção. A história dos Meneses é sempre atravessada por personagens notáveis, que, graças à sua atitude transgressora, causam uma perturbação na ordem estabelecida, desvelando frestas da face oculta da família. À passagem delas, marcas são deixadas e permanecem no corpo da casa mesmo que se tente recalá-las na memória.

Uma dessas personagens é Maria Sinhá, uma tia-avó da matriarca dos Meneses, que cavalgava vestida de homem pelas terras da família. No fim da vida, é abandonada e escondida em um quarto da fazenda antiga da Serra do Baú. Mesmo seu retrato, que por um tempo ocupou um lugar nobre na chácara, é ocultado no porão. O resíduo de sua existência permanece, porém, como uma mancha delatora ridiculamente encoberta sobre o aparador da sala de jantar. Em um trecho de sua primeira carta a Valdo Meneses, Nina traz à lembrança essa marca no corpo da casa:

Não pretendo regressar à Chácara (se bem que às vezes, numa onda de saudade, lembre-me da sala tranqüila, com o aparador grande cheio de pratas empoeiradas, e por cima o quadro da Ceia de Cristo, no

⁷⁵ CARDOSO, Lúcio. *Crônica da casa assassinada*, 1979, p. 12.

centro de uma mancha larga que denuncia o lugar onde em dias antigos existiu o retrato de Maria Sinhá...) [...].⁷⁶

O retrato foi retirado da parede e escondido no porão, mas a marca deixada por sua permanência, presentifica a ancestral recalçada. A mancha é o resto que ficou de Maria Sinhá no corpo da chácara.

Também Timóteo é retirado e escondido no aposento mais distante do centro social da casa. É próximo à cozinha, no fim do corredor, que fica o quarto daquele que personaliza a enfermidade daquele organismo. Adornado com as roupas e as jóias da mãe, vive refugiado desde que rompera com a família. Afastado do convívio, cresce como um câncer, transbordando sua carne pelas frestas dos vestidos que ostenta. Os pertences da mãe, dos quais se apoderou, são espólios de uma batalha travada há muito, da qual recuou permanecendo à espera do confronto definitivo. Sua figura apresenta uma verdadeira geografia de ruínas. Assim é longa e detalhadamente descrito pela voz da governanta Betty:

Ainda daquela vez pude constatar a bizarrice dos costumes que constituíam as leis mais ou menos constantes do seu mundo: ao me aproximar, verifiquei que o Sr. Timóteo, gordo e suado, trajava um vestido de franjas e lantejoulas que pertencera à sua mãe. O corpete descia-lhe excessivamente justo na cintura, e aqui e ali rebentava através da costura um pouco da carne aprisionada, esgarçando a fazenda e tornando o prazer de vestir-se daquele modo uma autêntica espécie de suplício. Movia-se ele com lentidão, meneando todas as suas franjas e abanando-se vigorosamente com um desses leques de madeira de sândalo, o que o envolvia numa enjoativa onda de perfume. Não sei direito o que colocara sobre a cabeça, assemelhava-se mais a um turbante ou a um chapéu sem abas, de onde saíam vigorosas mechas de cabelos alourados. Como era costume seu também, trazia o rosto pintado — e para isto, bem como para suas vestimentas, apoderara-se de todo o guarda-roupa deixado por sua mãe, também em sua época famosa pela extravagância com que se vestia —, o que sem dúvida fazia sobressair-lhe o nariz enorme, tão característico da família Meneses. Era esse, aliás, o único traço masculino de sua fisionomia,

⁷⁶ CARDOSO, Lúcio. *Crônica da casa assassinada*, 1979, p. 28.

pois se bem que ainda não estivesse tão gordo quanto ficou mais tarde, já a enxúndia alisava-lhe e amaciava-lhe os traços, deteriorando as saliências, criando golfos e cavando anfractuosidades de massa cor-de-rosa, o que o fazia aparecer com o esplendor de uma boneca enorme, mal trabalhada pelas mãos de um oleiro amolentado pela preguiça.⁷⁷

Mosaico de resíduos, Timóteo ostenta os restos da mãe e carrega no rosto o traço da família e a sobra de uma fisionomia masculina. Sobra, aliás, é o que lhe caracteriza, pois sua carne sobra, escapa e brota refazendo uma nova silhueta de protuberâncias que crescem e se espalham como um tumor. Não há na casa, em sua memória, uma mancha na parede. Não é preciso. Sua não-presença já é uma nódoa a macular constantemente o espaço vazio. Como o cheiro enjoativo que seu leque de sândalo exala, deixando no ar um rastro de perfume, Timóteo impregna o ambiente com o rastro de sua existência retirada.

No pavilhão, construção edificada à parte, abrigo para os amores proibidos, as paredes são tingidas por resíduos de existência, e os objetos ficam como rastros deixados quando da passagem de alguém pela vida. A sem graça Ana, mulher de Demétrio Meneses, apaixonou-se por Alberto depois que este é apontado pelo olhar de Nina, e, após sua morte, conserva como relíquia os resíduos que dele ficaram: seus pobres objetos e a mancha de sangue que tingiu a parede, deixando a marca do seu suicídio.

Em confissão ao padre Justino, revela-se triste por não possuir um retrato que pudesse fixar sua figura na memória, por ter somente um nome que ainda lhe trazia sua presença. Lembra-se então que possui mais que um nome, possui seus restos que são cuidadosamente conservados:

⁷⁷ CARDOSO, Lúcio. *Crônica da casa assassinada*, 1979, p. 45-46.

Somente um nome não — que outra coisa sobrava de Alberto. O quarto do porão, a parede ainda manchada com seu sangue, e aquele catre forrado com uma esteira velha, onde agonizara, e que o representava, esplêndido, real, no seu derradeiro transe, naquele que para mim o fixara na eternidade. (Algumas vezes, vencido pela umidade ou simplesmente pelo tempo, uma parte desse reboco desprendia-se, ameaçava cair — e eu, cuidadosamente, o recompunha, colando-o, reajustando-o ao seu primitivo lugar, tal como se recompusesse uma imagem pronta a se esfacelar, um corpo a que faltariam pedaços, e cuja integridade através do tempo só sobreviveria assim pelo esforço e minha paciência.) Isto era o que me conduzia habitualmente ao porão, e me fizera vedá-lo a qualquer olhar estranho, como um altar que devesse permanecer imune da curiosidade profana. Só eu poderia ali penetrar, e tocar o desenho daquela mancha, continente preto alargando-se no cal, abrindo-se como uma teia num de seus extremos, alongando-se, subindo mais num único traço agudo e rebentando, afinal, como um fogo de artifício que desfizesse mudo e sem luz.⁷⁸

Mário Carelli,⁷⁹ em seu ensaio sobre Lúcio, comenta sobre essa passagem da *Crônica* e conclui que para Ana essas coisas são “sinais” da existência de Alberto e são por ela veneradas como relíquias, e o porão transformado em um altar em honra do morto. Não são os sacramentos os sinais sensíveis de Cristo na Igreja? Para Ana o pavilhão passa a lugar sagrado do sacrifício, que abriga o relicário do que restou de alguém irremediavelmente perdido no “para sempre”.

Podemos afirmar que o significante sangue também percorre o romance assumindo papel de resíduo, de matéria que instaura uma presença. Assim é com o sangue dos Meneses, que os identifica como família, ou com o sangue derramado no suposto acidente de Valdo e no suicídio de Alberto, remetendo à dor e ao sacrifício. Carelli ainda nos lembra que o sangue tem, na *Crônica*, um valor ambíguo, sendo portador de vida, quando oculto, e de morte, quando visível. No corpo de Nina, o sangue desenha um rastro de morte, como podemos observar no seguinte trecho:

⁷⁸ CARDOSO, Lúcio. *Crônica da casa assassinada*, 1979, p. 322.

*[...] 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 da destruição lenta e sem remédio [...]*⁸⁰

Pensando na letra como matéria residual. Uma “sujeira” sobre o papel em branco; matéria sobre matéria que não se limita à correspondência de um fonema, ao transporte de uma mensagem, mas que traz também uma carga de experiência tátil e visual, podemos então lembrar que o próprio romance é composto de resíduos. Deparamo-nos com fragmentos de diários e cartas, trechos de depoimentos e confissões, escritos que são costurados numa lógica própria, sem coerência cronológica, mas que, em conjunto, tentam recompor a imagem fragmentada de Nina. Relatos que procuram recobrir a impossibilidade de se construir uma verdade sobre essa mulher cuja verdadeira face é impossível de ser composta ou mesmo sobre a impossibilidade de se revelar uma verdade sobre os fatos, seja sobre os Meneses, seja sobre a verdadeira filiação de André que poderia ser filho de Ana, e não de Nina. Assim, esses fragmentos de escrito assumem uma dimensão corpórea, imprecisa, tentando ocupar o lugar de onde algo se ausentou.

A *Crônica*, por ser um romance constituído de pedaços de papel — cartas, trechos de diários e depoimentos —, ilustra, de maneira especial, a ocorrência do resíduo como elemento composicional e poético da obra de Lúcio. Toda a sua obra, porém, está repleta desses elementos que contribuem poeticamente para sua composição.

⁷⁹ CARELLI, Mário. *Corcel de fogo*, 1988, p. 193.

⁸⁰ CARDOSO, Lúcio. *Crônica da casa assassinada*, 1979, p. 407.

Vila Velha se vê ainda como cenário de outras passagens residuais, e aqui destaco o romance *O viajante*, no qual Lúcio se debruçou por tantos anos sem tê-lo concluído em vida. *O viajante* pretende ser uma seqüência ligada à *Crônica da casa assassinada*, e a versão publicada postumamente foi organizada por Octávio de Faria a pedido de Lelena. Há vários trechos do *Diário* em que Lúcio escreve a respeito desse romance, como o exemplo a seguir:

Há mais de dez anos que temas e planos de O Viajante vivem comigo. Leva ele, como epígrafe,⁸¹ 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.⁸²

Ao ler o romance, deparamo-nos, assim como na *Crônica*, com a insistência do significante sangue que desenha uma geografia residual do mal a transformar a vida da cidade. Carelli afirma que para Lúcio a poesia está antes de tudo no olhar, e o sangue, como elemento poético, além do valor simbólico, tem uma carga de experiência visual, como tinta capaz de desenhar a passagem do inominável. Resíduo delator, o sangue segue aparecendo no romance como um sinal da passagem do mal que a presença do viajante inaugura. Assim acontece com Maria Sinhá, que na sua pureza é tocada pelo mal, que deixa como sinal de sua

⁸¹ “There was that in my spirit ever witch shaped out for itself some great reverse.”

⁸² CARDOSO, Lúcio. *Diário completo*, 1970, p. 289-290.

passagem o sangue da vítima sacrificada em expiação aos efeitos mortais que ele causa.

O primeiro rastro de sangue é resultante da violação do corpo da mocinha, cena que se passa na sacristia da igreja aos pés de um Cristo de marfim que, mudo, assistiu a tudo do alto de sua cruz de jacarandá. O ato não é descrito nem presenciado por ninguém, a não ser pelo Cristo, mas é adivinhado pelo rastro de destruição que deixou e pelas manchas de sangue que restaram. Tendo sido a primeira a ser tocada pelos efeitos da passagem do viajante, e aquela que inaugurou o ato ousado de imolação de um inocente, Donana de Lara será a testemunha imediata desse primeiro momento de sacrifício. À procura de Rafael, enciumada, entra na sacristia após os acontecimentos e decifra o que se passou através dos sinais sensíveis que ali permaneceram:

À claridade que vinha de fora, ela pode constatar que reinava ali uma extraordinária desordem: o tapete, amarfanhado, jazia de um lado — as imagens e objetos que enchiam a comprida cômoda que ocupava a sacristia de um extremo a outro, cujos gavetões serviam para paramentos da igreja, estavam tombados, alguns partidos, e outros completamente despedaçados no chão. Só o crucifixo do centro, alto e com o madeiro de pesado jacarandá, resistira àquele pé-de-vento que ali se devia ter desencadeado.

[...] Aproximou-se até o lugar onde se achava o tapete amarfanhado e, abaixando-se, examinou algumas manchas que se alastravam pelos ladrilhos: era sangue. Não propriamente um sangue comum, mas determinado sangue de matéria pastosa, que a experiência feminina de Donana de Lara imediatamente levou a reconhecer — e a entender, como se houvesse visto, o significado daquele odor que errava pela sacristia, que lembrava suor e perfumes baratos.⁸³

O primeiro rastro de sangue de Maria Sinhá foi aquele que denunciou o rompimento de sua meninice; o segundo será aquele do seu segundo e derradeiro

⁸³ CARDOSO, Lúcio. *O viajante*, 1973, p. 189-190.

sacrifício sob as mãos do carrasco. Sinhá desperta o desejo do rude marido de sua tia, e o olhar que lhe foi lançado pelo estrangeiro distinguindo-a e revelando-a como mulher, será aquele que desencadeará o insano e terrível gesto de mestre Juca. O crime cumpre o coroamento de uma natureza que parece a ele destinada, e Sinhá, na sua inocência e pouca experiência de vida, entrega-se à imolação como um cordeiro a ser entregue em expiação. O vermelho do sangue será a última imagem que carregará consigo:

O amor para Sinhá, conforme ela tinha dito um dia, tinha a forma de um pássaro — e foi essa a 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 que vem aos lábios dos assassinos, 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 quanto as gotas de sangue que a cobriam. E tudo isto voava e revoava em silêncio, pássaros fechados e fluidos, como duras notas de música de cor 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.⁸⁴

O pássaro tié-sangue, como as violetas de Nina, liga-se à figura de Sinhá e sua inocente vida precocemente interrompida. São por ela designados e relacionados ao amor desde o momento em que os vê pela primeira vez, quando, na companhia de Rafael, ainda recém-chegada à casa da tia, e a acompanham até seu suspiro final. Por fim, ela própria converte-se em restos, e seu corpo

⁸⁴ CARDOSO, Lúcio. *O viajante*, 1973, p. 174.

branco, esquadrejado sobre o pontilhão, assemelha-se a ex-votos — blocos de cera a cumprir a promessa da experiência do amor: um tié-sangue cortando o espaço.

No manuscrito não publicado, *O riso escuro ou O pavão de luto*, a casa de Angélica, a filha louca do Barão, é descrita de forma a lembrar o luxo decadente da mansão dos Meneses e da casa da respeitável Donana de Lara. Ambientado em Vila Velha, esse manuscrito também apresenta elementos que chamam a atenção como coisa que resta e que cumpre um papel de sinal da passagem de um indivíduo.

Angélica foi criada por sua tia Menininha, que é descrita como uma figura em luto, cercada por certa magia fúnebre a quem é relacionado cheiro de urina, de açúcar e de incenso. Todavia o que desperta o interesse na descrição do ambiente é um quadro na parede que contém uma paisagem chinesa feita com os cabelos da mãe morta de Angélica. Ele é o que lhe resta da mãe que jamais conheceu. Estranha representação de alguém: uma paisagem remota a fazer presente uma existência remota. A redução de uma pessoa a pura matéria.

Há ainda outros significantes de estranhas matérias residuais que aparecem no texto de Lúcio tanto de prosa quanto de poesia. São elementos que remetem a sobras orgânicas: carne, espumas, cheiros... Por fim, chega-se no cadáver — o horror da carne humana tornada apenas matéria à espera da putrefação. Juntamente deparamos com a palavra “espanto” tão recorrente no seu texto e que encerra em si a impossibilidade de se dizer.

O espanto paralisa o sujeito não permitindo que outra coisa reste a não ser o silêncio. E talvez nas retinas do menino Nonô seja essa a última imagem a

obsedá-lo. Além das paisagens que persegue e da pureza infantil, obseda-o o espanto infantil perante a descoberta da morte. O mesmo que ficou estampado nos seus olhos quando recebeu dessa seu primeiro beijo gelado. Um beijo que lhe causou tanto espanto que o paralisou, condenando-o ao semi-silêncio até o instante do beijo final, aquele que o silenciaria para sempre.

Interessa-me também a relação física e residual da atitude gestual que liga um pintor ou desenhista à folha de papel em branco. O gesto pode ficar evidente ou não. Fica evidenciado no caso das pinturas em que o trajeto da pincelada permanece à mostra sobre a tela, ou nos desenhos que a espontaneidade do traço acaba por relacionar-se com o desenhista como uma espécie de grafia a denunciar a personalidade do gesto de quem a fez incidir sobre o papel.

É dessa qualidade a pintura e o desenho de Lúcio. Quando faz uso da superfície nua para registrar suas impressões pictóricas das coisas, ele o faz de maneira a deixar sua marca gestual no suporte. Tanto as obras anteriores à doença quanto as posteriores detêm essa característica. Há uma relação física com a matéria pictórica, de tal sorte que, quando se viu inutilizado na fala, ao voltar-se para a pintura como possibilidade expressiva, dispensou o uso de pincéis e passou a pintar com os dedos. Assim, sejam pinturas a óleo, pastel ou desenhos a crayon, Lúcio mantém com os meios expressivos de que se utiliza uma ligação corpórea.

Essa relação, de certa forma, repete a sua atitude inicial diante da escrita, uma vez que todos os seus textos eram manuscritos. Cada palavra desenhada no papel continha o gesto daquele que a designara. Há que se destacar que designar

e desenhar detêm ambas a mesma origem, pois derivam do latim *designo*,⁸⁵ que se liga às atitudes de indicar, marcar, notar, traçar.

Fica de Lúcio, em seus desenhos (FIG. 1) e pinturas (FIG. 2), não apenas a relação de identidade que há entre um autor e a sua obra, mas uma relação material; seus quadros, como matéria, guardam ainda o gesto caligráfico ou mesmo a marca de suas mãos, numa tentativa de deixar registrado o toque de seu corpo físico no pigmento espalhado sobre a superfície.

Não é à toa que o sangue é um significante recorrente em sua obra, já que, além de poder ser relacionado ao mesmo tempo com a vida e com a morte, o próprio Lúcio sangra e é o jorro de sua ferida de alma que transborda em palavras *designadas* sobre o papel. Nos seus desenhos há um “quê” de incisão. As linhas incidem sobre o papel como se sulcos fossem sobre a carne de celulose, e nas pinturas a rapidez do gesto muitas vezes deixa a carne da tela à mostra (FIG. 3). Há quadros em que, após espalhar a tinta, volta seu gesto novamente para a superfície, machucando-a, arranhando-a (FIG. 4), como se ali se fizesse registrar a ferida que toda vez se abre quando se põe a criar. Fica nos quadros alguma coisa de resto material de seu autor, como essas marcas deixadas em cimento fresco de pés e mãos de quem por ali passou.

Há um poema intitulado *Desenho*, em que ele escreve a respeito dessa construção de si mesmo de um sujeito a partir de seu esforço de inscrição:

⁸⁵ No dicionário Houaiss, encontramos a seguinte indicação de origem etimológica: *Desenhar*: ETIM lat. *designo, as, ãvi, ãtum, are* ‘marcar, traçar, notar, desenhar, indicar, designar, dispor, ordenar’, por infl. do it. *designare* (1282) ‘id.’; der. do lat. *signum, i* ‘sinal, marca’; divg. de *designar*; ver sing-; f. hist. 1571 *desegnar*.



Figura 1 — Cabeças femininas — s/d — Pastel sobre papel — Coleção Gilda Austregésilo de Athayde

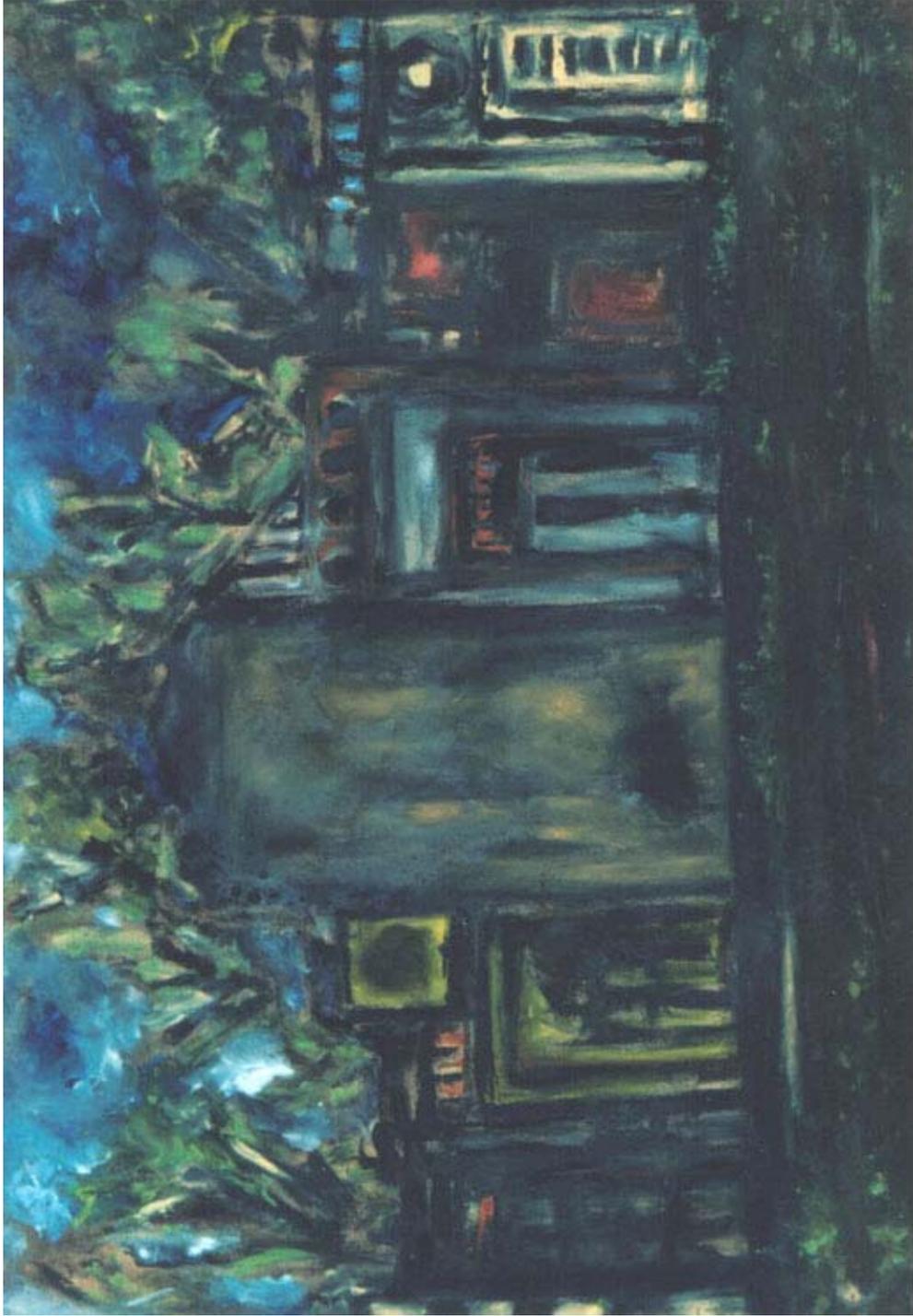


Figura 2 — Paisagem — 1961 — Óleo sobre papelão — Coleção Andréa de Paula Xavier Vilela



Figura 3 – Detalhe de paisagem – (Figura 2 - 1961)



Figura 4 – Detalhe de paisagem – (Figura 2 - 1961)

*Como um desenho, o ser se faz
de desatados entendimentos —
e de coisas escuras, envaidecidas,
imaginadas ao por da tarde.
O brusco traço. O negro
lineando a carne cor-de-rosa;
e este cheiro de alva
e gelada cor de magnólia;
o traço; brusco e branco,
o branco, todo branco,
de cal, e nuvem, e lírio
adolescente;
um morto deitado bem no fundo.
Um morto escuro
e só. Um morto consciente.⁸⁶*

Os versos falam de traço como gesto — “brusco traço” — e como forma ou como a linha que delimita, que amarra, que contém uma forma — “o negro lineando a carne cor-de-rosa”. Fala também dessa construção imaginária que somos — “coisas escuras, envaidecidas, imaginadas” — em outro poema diria a esse respeito: “Somos o que inventamos”.⁸⁷ Até que chega à morte latente que nos habita — o “cheiro de alva” — alva pode ser a veste branca sacerdotal, pode ser a alvorada e pode ser também a túnica branca de um condenado à morte. O traço branco é puro gesto — “o traço; brusco e branco, o branco, todo branco” — mas traz também, ao mesmo tempo, a cal das sepulturas e o lirismo de nuvem e de lírio adolescente, até que se chega à consciência da morte. Morte que está contida em todo o ato criador. Morro para minha obra, mas é uma morte consciente. De mim, a obra é o que resta.

⁸⁶ CARDOSO, Lúcio. *Poemas inéditos*, in RIBEIRO, Ésio. *Edição crítica da poesia reunida de Lúcio Cardoso*, 2006, p.451.

⁸⁷ CARDOSO, Lúcio. *Poemas inéditos*, in RIBEIRO, Ésio. *Edição crítica da poesia reunida de Lúcio Cardoso*, 2006, p.307.

Noutro poema, publicado no livro *Poemas inéditos*, Lúcio escreve um testamento em que se faz representar por um relicário de pequenas coisas que podem cumprir um papel de restos seus. Objetos que podem não interessar a ninguém, mas que dizem dele como sinais de sua existência. Relíquias poéticas da sua trajetória pela vida:

TESTAMENTO DE LÚCIO CARDOSO
FEITO EM NOME DE
LILIANE LACERDA DE MENESES

*Tenho um casaco escuro. Um baú
onde guardo coisas que não interessam a ninguém.
Um pássaro — mas de palha. Um dedal.
Uma velha medida de prata
que nunca serviu para pesar nem o bem nem o mal.
Uma gravata de seda que quando o vento dá
infla e voa — e é bela como se eu mesmo voasse —
um sorriso que vem mas é sempre como se acabasse.
Tenho uns livros: escritos quando?
E esses outros que trago, e vão andando comigo,
e flores que são sempre desse porão vedado
onde vivo
mais do que vivo essa vida de inventado?
Que espírito me fez nestas coisas
onde nunca me acho?
Que alma alucinada ditou o meu tesouro?
Que ouro assina no fim a ata deste livro?
Que impuro desejo atira o guardado
deste bem-estar de que me privo?
Ai, é que a hora não é a do sinal.
O amarelo do crivo inventa sua usura;
tenho mais — mas é tão pouco o que ainda tenho.
Tenho um amigo. Se for mais longe, um rio
de menino escorre o seu passar no vento.
Há sempre de mim um desmandado desmedido,
nesse amargor que me sucede quando, impotente,
dançando vou ao fim do muro.
Tenho sempre guardado um tempo de doente.
Às vezes, calmo, tenho de repente meu espanto:
não sei quem sou e nem a que me avenho.
Ah, ia esquecendo: tenho um assovio antigo,
que nos quintais eu chamo os cães que já passaram.
Tenho — e quem não tem? — um traje de marinheiro azul e manso.*

*(O traje é morto: há nele um ranço de madrugada que já não existe mais.)
Outras coisas tenho, e não sei a quem doá-las.
Um travesseiro de menino, feito de fustão vermelho,
onde muitas vezes chorei a minha escolha de ser vivo.
Essas miudezas a que ninguém liga — uma paisagem,
um céu que dei de presente a uma amiga tão pobre como eu,
uns botões que foram de roupas já sem identidade,
rosas. Essas rosas tão desmerecidas na sua invenção de flor
no seu símbolo usado até ao não-entendimento.
Outras coisas tenho, e nenhuma delas tem nome.
Fica o dom sem especificar o objeto.
E se me for antes que o tempo seja de partida,
não quero esse preto sem alma
que se chama outro —
quero apenas vivo, quando o vinho cintilar num copo branco
e a hora for propícia. O nome — CARDOSO,
LÚCIO — virá de súbito em meio a conversa sem sentido
e será como uma coisa muito antiga,
— aquele tempo — e tudo, mesmo usado,
recomeçará a ficar moço de repente.⁸⁸*

Num alfabeto de pequenas coisas, Lúcio compõe sua herança de lixo afetivo. Coisas sem nome e desvestidas de um significado prático, mas que representam os restos de sua experiência poética do mundo. Mais do que isso, são também restos de sua herança familiar, resíduos de sua vivência íntima cotidiana, sobras de sua infância perdida.

Nesse desfile de objetos prosaicos, deparamo-nos com coisas tangíveis e intangíveis: um singelo dedal — coisa de costureiras de mãos habilidosas a proteger os dedos das feridas do ofício —, um pássaro de palha, uma medida de prata. O pássaro não canta, a medida não mede, e a lista segue com mais objetos sem serventia: uns botões sem roupa, um baú cheio de coisa alguma e mais flores

⁸⁸ CARDOSO, Lúcio. *Poemas inéditos*, in RIBEIRO, Ésio. *Edição crítica da poesia reunida de Lúcio Cardoso*, 2006, p.366-368

sem nome e rosas, que, embora tenham nome, são flores tão exauridas na sua simbologia poética que acabam por esvaziar-se de “entendimento”.

No seu tesouro, ainda outras coisas: uma gravata de seda que, na verdade, serve para voar, livros escritos não se sabe quando, sorriso que se desfaz, um espanto, um tempo de doente, um céu para quem pouco tem. Da infância, uma paisagem, ou a fome de paisagens, um rio, um assobio, um traje de marinheiro, um travesseiro de fustão vermelho. E, por fim, o que de fato restará e cujo efeito sonoro é capaz de despertar vida, pois de tudo é o que permanece: a obra. O nome CARDOSO, LÚCIO.

O olhar latente

Imagens de lembrança e de paixão



Lúcio Cardoso — 1958

As coisas para serem vistas por mim têm necessidade de preexistirem no meu íntimo.

Lúcio Cardoso

O impulso criativo de Lúcio Cardoso fez com que ele percorresse diversos campos da criação artística. Não há uma dissociação desses campos, já que o que muda, no fim das contas, é o suporte para a execução de um trabalho. Paul Valery afirma que:

Construir existe entre um projeto ou uma visão determinada e os materiais escolhidos. Substitui-se uma ordem inicial por outra, quaisquer que sejam os objetos ordenados. São pedras, cores, palavras, conceitos, homens etc.; sua natureza particular não muda as condições gerais dessa espécie de música onde ela desempenha ainda apenas o papel de timbre, se continuarmos a metáfora.⁸⁹

O projeto de Lúcio é o mesmo, mas os meios de que se utilizou é que variaram. Sem dúvida, a escrita foi seu principal meio de expressão, e suas incursões pelo teatro, pelo cinema e pelas artes plásticas consistiram num desdobramento do seu projeto de escritura.

Se é possível afirmar que a obra é uma só e que o que varia são os meios utilizados para realizá-la, no caso de Lúcio pode-se também afirmar que a principal matéria que a compõe também é a mesma. O que a alimenta ou o principal elemento de composição dessa obra é a memória. No entanto, no seu caso, esse alimento não tem a ver só com aquela memória voluntária à qual se recorre com a intenção de trazer à cena os elementos sejam eles imagens, sejam eles situações, sejam eles ainda sentimentos ligados à recordação, como se fossem fichas de um repertório ao qual se consulta para pesquisa. Não é

tampouco aquela aparece na escrita dos memorialistas, que fazem dela seu tema de narrativa. A memória para Lúcio é alimento poético que colabora na atmosfera de suas criações. É das névoas imprecisas da lembrança que surgem as imagens que recria, filtradas pelas impressões de seus olhos de menino. Como afirma, as coisas para serem vistas por ele têm necessidade de preexistirem, latentes, no seu íntimo.⁹⁰ As paisagens que encontra e com as quais se identifica não são por ele descobertas, mas, sim, reconhecidas — “uma verdade que do lado de fora vem encontrar o seu eco [...], eco de uma verdade existente ou existida”⁹¹ — e que desperta alguma coisa remota retida nas retinas do menino: “O que olha por mim são sempre olhos de menino”.⁹²

É possível afirmar que são os sentidos da memória aqueles capazes de transfigurar tudo o que Lúcio toca. Embora parta da realidade vivida ou percebida, o que lhe interessa não é estabelecer uma relação com ela, e, sim, como já mencionamos, com as impressões que ficaram de lugares e coisas. Suas estranhas paisagens, estejam elas nos seus romances ou nas suas pinturas, parecem pertencer ao “tempo do perdido”. Seu olhar, transformado pelo filtro da memória, é o que faz com que Lúcio componha sua obra com uma mesma matéria-prima composta de lembrança e paixão:

Posso definir no entanto: o romance, por exemplo, não é para mim como uma pintura (abaixo os homens do pincel!) mas como um estado de paixão. Não quero que o meu possível leitor encontre tal ou tal árvore, tal ou tal banco, semelhante ao banco, à árvore que conhece. Quero — e com que violência — que ele depare em meus escritos com uma árvore e um banco recriados através de um movimento de paixão, e que assim designados,

⁸⁹ VALÉRY, Paul. *Introdução ao método de Leonardo da Vinci*, in: *Variedades*, 1999, p. 149.

⁹⁰ Ver citação no capítulo *O avesso da costura*, p. 43

⁹¹ Ver citação no capítulo *O avesso da costura*, p.43

⁹² Ver citação no capítulo *Viver de costura*, p.38

*assim reconhecidos, possa situá-los em seu espírito como elementos da minha atmosfera de declive e tempestade.*⁹³

Quando afirma que o romance não é para ele uma pintura, primeiramente há que se considerar que o romance é uma forma temporal, e a pintura uma forma espacial; assim sendo, por mais próximo que seja o impacto causado pela contemplação de um quadro e o produzido pela leitura de um romance, a experiência difere, uma vez que a expressão de um está contida num espaço, e a do outro, projetada no tempo. Talvez tal diferença seja o que Lúcio considera permitir ao romance esse “movimento de paixão,” necessário para criar sua “atmosfera de declive e tempestade.”

Ao destacar tal diferença, Lúcio afirma não querer que seu leitor depare em seus romances com uma árvore ou um banco reconhecíveis, mas que aqueles com os quais vai se deparar foram transformados, recriados, através de um movimento de paixão. Parece querer dizer que isso os diferenciaria de um banco ou de uma árvore pintados, diante dos quais é possível identificar-se pela semelhança de forma: banco, árvore. Esse desejo, porém, parece acompanhá-lo quando ele se lança a um trabalho de pintura, pois, as cenas, as paisagens e os personagens que encontramos nelas são tão subjetivas que é possível perceber tratarem-se de imagens recriadas pela paixão e colhidas de algum lugar entre as brumas da lembrança.

Quando observamos, por exemplo, suas pinturas ou desenhos, a impressão que se tem é que não houve necessidade de uma referência — seja uma foto, um esboço, um croqui, seja até mesmo uma gravura — para sua composição. Além

⁹³ CARDOSO, Cardoso. *Diário proibido*, in *Revista Senhor*, 1961, p. 69.

de possuírem certa liberdade composicional quase infantil, percebe-se que as imagens que contêm fazem parte de um universo que não se encontra limitado à realidade. A esse respeito Carelli comenta:

*Diante das pinturas, o primeiro aspecto a chamar a atenção do leitor dos romances é o poder de criar ambientes e, mais precisamente, personagens portadores de um clima. Em segundo lugar, somos tocados pelas montanhas de Minas Gerais e pelo litoral do Rio de Janeiro, investidos de um influxo antropomórfico.*⁹⁴ (FIG.1)

Talvez, em razão do caráter subjetivo das imagens criadas por Lúcio, torna-se difícil relacioná-lo a um determinado estilo. Sabemos do seu grande interesse pela arte moderna — sua biblioteca pessoal era composta, em grande parte, por livros sobre artistas modernos ou sobre a arte moderna como um todo — o que faz com que não possamos deixar de observar uma identificação de seus trabalhos com aqueles categorizados como modernos. Numa atitude moderna, suas pinturas não pretendem ser uma representação do mundo, mas uma expressão da sua impressão subjetiva do mundo.

Há vários trechos no *Diário* em que ele fala de sua “fome de paisagens”⁹⁵ e dos efeitos que elas lhe causam:

*Paisagens, paisagens. Elas se levantam de mim, impetuosas, quer eu esteja dormindo, quer acordado — são paisagens reais, ou paisagens de sonho, mas todas de pungente nostalgia — paisagens de uma vida que eu perdi.*⁹⁶

Essas imagens manifestam-se de maneira diferente na sua obra plástica e na sua obra escrita, mas mantêm como unidade a atmosfera e a origem sendo resultado desse “movimento de paixão”. Há, como observa Carelli, uma unidade

⁹⁴ CARELLI, Mário. *Corcel de fogo*, 1988, p. 82.

⁹⁵ CARDOSO, Lúcio. *Diário completo*, 1970, p. 284.

⁹⁶ CARDOSO, Lúcio. *Diário completo*, 1970, p. 241.



Figura 1 — Paisagem — s/d — Pastel sobre papel — Coleção Carla Austregésilo de Athayde



Figura 2 — Paisagem — s/d — Pastel sobre papel — Coleção Maria Luiza de Paula Xavier Vilela

que confirma a “autenticidade de um projeto [...] que, ao mesmo tempo que se adapta a meios estéticos distintos, tenta apaixonadamente exprimir um mundo interior único (mas não unívoco).”⁹⁷

Para Lúcio elas estão relacionadas a um estado de alma, e isso fica evidente tanto na sua escrita quanto na sua obra plástica. O “influxo antropomórfico” de que fala Carelli empresta às suas paisagens e aos elementos que as compõem algo que as relaciona a sentimentos e conflitos humanos. Há um pastel seu, por exemplo, que consiste numa estranha paisagem de árvores retorcidas. A impressão que nos causa é a de que estarmos entrando num bosque do inferno de Dante, e que toda a paisagem se retorça sofredora, atormentada pela danação (FIG. 2).

Assim acontece com a casa dos Meneses, onde as paredes adoecem traçando em seu próprio corpo uma geografia da destruição semelhante àquela que se desenhava no corpo de Nina. A paisagem da chácara anuncia, numa atmosfera de decadência, o ocaso da família. Essa paisagem é toda envolvida pelos acontecimentos e modifica-se conforme mudam os humores ou conforme se vê invadida pela ameaça de algo intangível. O sol amarelo de meio-dia, com sua fixidez, denuncia a presença do mal que paralisa tudo. Isso é percebido por padre Justino que indagado por Valdo Meneses: “Padre, que é o inferno?”,⁹⁸ sentado na varanda sob o sol de meio-dia, sente-se tomado pela resposta que não tem coragem de pronunciar: “O inferno é isto, esta casa, esta varanda, este sol que uniformiza tudo”.⁹⁹ Assim prossegue o texto:

⁹⁷ CARELLI, Mário. *Corcel de fogo*, 1988, p. 82.

⁹⁸ CARDOSO, Lúcio. *Crônica da casa assassinada*, 1979, p. 290.

⁹⁹ CARDOSO, Lúcio. *Crônica da casa assassinada*, 1979, p. 290.

Contive-me, no entanto, volvi a cabeça para ele: “Ah, filho. O inferno é por sua essência a mais mutável das coisas. Em última análise, é a representação de todas as paixões dos homens.” Ele pareceu não compreender logo e repetiu baixinho: “Paixões?” Fiz um gesto afirmativo com a cabeça: “Paixões, tendências profundas. O repouso, por exemplo”. E ao dizer isto, senti que possivelmente de um modo um pouco arbitrário havia nomeado aquela casa, a varanda e o próprio brilho do sol.¹⁰⁰

Assim como o sol que ora é representação de vida, ora uma ameaça, o amarelo aparece ligado ao calor, à enfermidade — como os olhos amarelos de Zeca — e contrasta com cinzas e sombras, às vezes ameaçador — “Anuncia teu oculto amarelo: anuncia esse amarelo tenso. Ó melodia de óxido de gesso, estátua, ferrugem: que cor esconde em tua imagem e fuzila, silente, em teus olhos de sombra?”¹⁰¹ — Ora refulge vivo, outras singelo como no poema: “Este amarelo, este amarelo assim quente e fulgurante como uma réstia de sol, onde o vi, em uma janela aberta o deparei um dia, em que canteiro esfacelado, sobre que papoula morna e sem remorso?”¹⁰²

O amarelo, como um sentimento e uma lembrança, é o que reconheço num singelo pastel feito por ele rapidamente sobre os joelhos para minha mãe, num dia de festa e embriaguês, quando retirou de algum lugar do vivido uma igreja solitária que parece ser vista de baixo para cima como sob a ótica de um menino (FIG. 3). Assim continua o poema: “E à força de investigar lembro-me que foi em tal e tal época, a sensação se torna sentimento, o sentimento lembrança, a

¹⁰⁰ CARDOSO, Lúcio. *Crônica da casa assassinada*, 1979, p. 290.

¹⁰¹ CARDOSO, Lúcio. *Poemas inéditos*, in RIBEIRO, Ésio. *Edição crítica da poesia reunida de Lúcio Cardoso*, 2006, p.316

¹⁰² CARDOSO, Lúcio. *Diário completo*, 1970, p. 30.

imagem surge inteira: um farrapo de seda que certa manhã distante agitei junto a uma rampa como uma bandeira de vitória”...¹⁰³

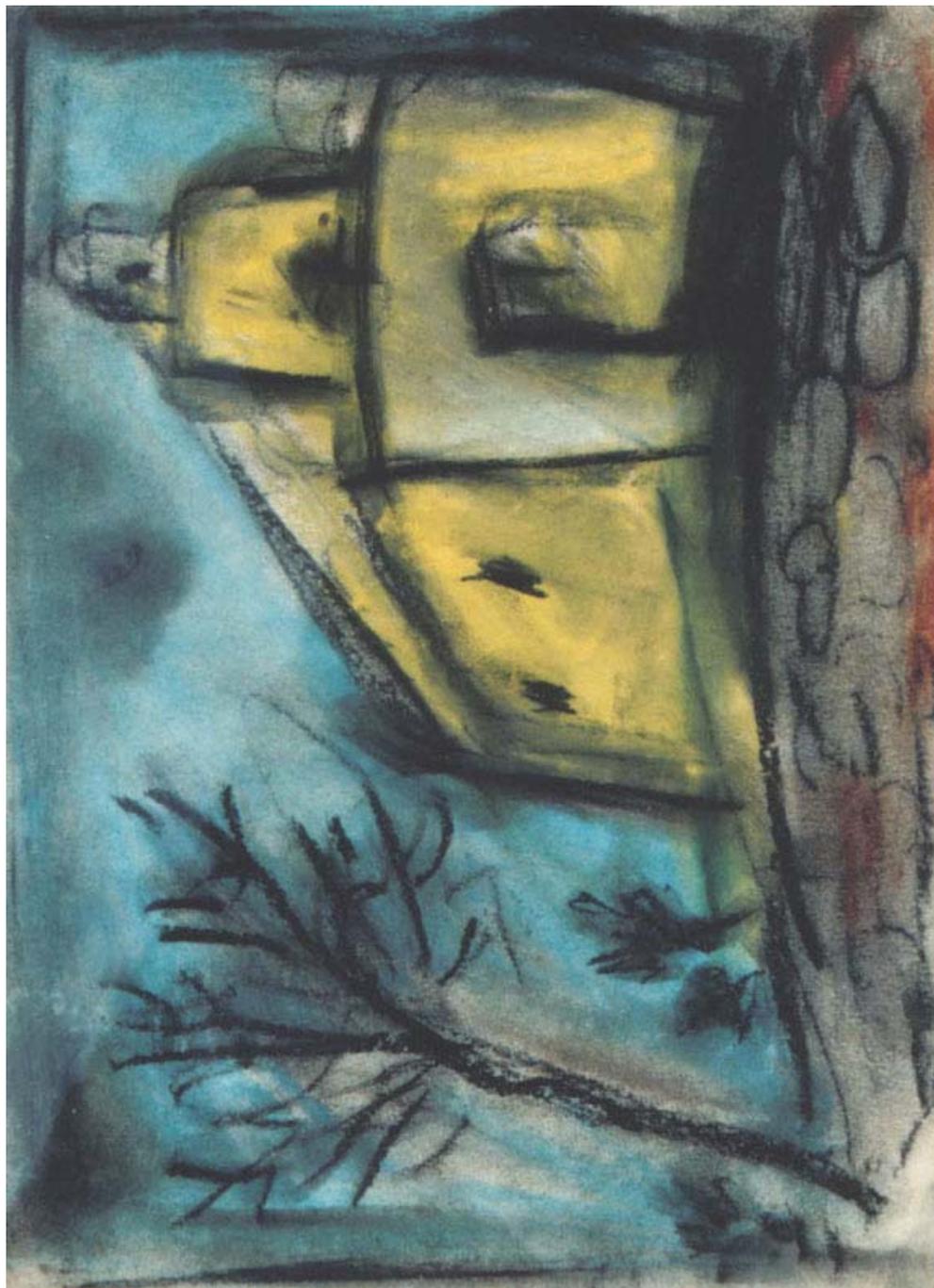


Figura 3 — Igrejinha amarela — s/d — Pastel sobre papel — Coleção Maria Luiza de Paula Xavier Vilela

¹⁰³ CARDOSO, Lúcio. *Diário completo*, 1970, p. 30.

Outro exemplo do temperamento das paisagens que cabe citar encontra ressonância em *O viajante*, em que essas aparecem cúmplices dos acontecimentos. O cenário da imolação do pobre Zeca, por exemplo, é todo ele retorcido como o doente, e morbidamente medonho como o ato que ali será praticado. A paisagem é pura desolação:

LENTAMENTE haviam chegado: ali estavam, no alto do morro. Como um só corte, de lado a lado, a paisagem se abria, seca, inóspita, destituída de qualquer espécie de graça. O barranco, desde o alto, vinha descendo em corcovas bruscas, semeado de pedras, até o leito quase seco do riacho. Lá, com a cabeça metida naquela água lamacenta, um bezerro apodrecia, com as vísceras de fora, cercado de urubus que o disputavam com voracidade. Donana, enojada, ergueu a vista — o céu que divisou, de um azul-turquesa sem amenidade, dilatou-lhe o peito num suspiro.¹⁰⁴

As cores também parecem estar ligadas a estados de alma e assumem em sua obra uma simbologia própria. Nesse romance, o azul muitas vezes aparece contrastando poeticamente com o negror dos acontecimentos e com outras cores que tingem as cenas designadas simbolicamente, como é o caso do vermelho que simboliza amor, morte e paixão. Como o contraste que se faz ao experimentarmos algo doce depois da degustação de um alimento salgado — o sal contrastando com o doce, ressalta sua doçura — a poesia do azul age ferindo e valorizando a intensidade de uma cena obscura, como a citada acima. Ainda nessa cena, depois de experimentar o efeito do azul-turquesa “sem amenidade” em sua retina, Donana aponta para o alto tentando desviar o olhar do filho para o azul absoluto do céu: “Lá, o azul’ — e empurrando a cadeira, deixou-a escorregar pela ribanceira.”¹⁰⁵

¹⁰⁴ CARDOSO, Lúcio. *O viajante*, 1973, p. 12-13.

¹⁰⁵ CARDOSO, Lúcio. *O viajante*, 1973, p. 13.



Figura 4 — Sem título — s/d — Pastel sobre papel — Coleção Gilda Austregésilo de Athayde

Um exemplo do azul que aparece intensificando a experiência de uma outra cor que com ele contrasta está no vermelho do tié-sangue a cortar o azul do céu na primeira vez em que se anunciou para Sinhá e que seria para ela uma promessa de amor e um prenúncio de morte: “Rápido como uma flecha, um pássaro vermelho contra o espaço azul. Tié-sangue”.¹⁰⁶

Lúcio parece ter com o azul uma relação especialmente lírica. Seus poemas estão repletos de azuis. São céus de todas as tonalidades de azul onde voam aves, mares de azul profundo, chamam azuis e tantos outros a ser nomeados: azul de criança, azul de safira, azul de inverno, azul que consome... Esses azuis aparecem em seus desenhos misteriosos, cobrindo faces, tingindo figuras... Há uma estranha pintura sua em que se vê uma espécie de procissão de figuras azuis (FIG. 4).

Essa tela tem para mim a atmosfera de uma procissão dantesca de almas, entre as quais talvez figure a aquela dos seus sonhos perdidos à espera da paz prometida às almas rebeldes atormentadas, que aguardam no purgatório o decurso do tempo em que enfim terão acesso ao descanso e à paz :

*Restitua-me, ó Deus, a esse todo que eu fui — restitua-me à fidelidade a mim mesmo. O terror é o toque de chamada além da selva. Desta vez sou o caçador e a caça: piedade, Senhor, e restitua-me à definitiva paz do ser digladiado e extinto — porque nada sei, e nada sou senão um desenfreado desejo de pureza. Um desejo de amor, meu Deus.*¹⁰⁷”

Como as almas dos excomungados submetidas a uma longa espera por terem ousado transgredir, a alma de Lúcio também vagueia em vida e espera o momento de enfim experimentar a paz de quem é restituído a si mesmo

¹⁰⁶CARDOSO, Lúcio. *O viajante*, 1973, p. 108.

deixando de ser um sujeito dividido entre o que se perdeu e o que se pretende encontrar.

É interessante perceber o quanto Lúcio leva de sua percepção plástica do mundo para sua obra escrita, o que também auxilia na criação de sua atmosfera. Essa percepção plástica que passa por essa espécie de filtro relacionado a uma vida há muito perdida, re-visita as impressões colhidas e guardadas num arquivo longínquo e re-instaura, transformando as imagens colhidas e tudo que as compõe. (FIG. 5)

Nas pinturas, muitas vezes deparamo-nos com cenas que lembram mundos de infância: Uma festa com bandeirolas; um carnaval ou um circo? Que importa? O que se pode extrair de algumas imagens é que fazem parte de um universo imaginário (FIG. 6 e 7):

Também as cores me levam instantaneamente a mundos imprevistos. Mas são mundos da infância, que vi um dia magicamente e que perdi há muito. Certos tons de rosa, verdes e azuis, fazem ressurgir em meu pensamento cenas inteiras que há longo já havia submergido no oceano da memória.¹⁰⁸

Essas cores, passaportes para a memória, são de fato elementos poéticos recorrentes em sua escrita, notadamente em sua poesia. Há mesmo uma série de poemas seus dedicados à poética das cores e seu caráter subjetivo intitulados “*Em tom de*”. Na escrita, o Lúcio poeta talvez seja o que mais se aproxime do Lúcio artista plástico, pois há em sua poesia uma espécie de depuração verbal, se

¹⁰⁷ CARDOSO, Lúcio. *Poemas inéditos*, in RIBEIRO, Ésio. *Edição crítica da poesia reunida de Lúcio Cardoso*, 2006, p.542-543

¹⁰⁸ CARDOSO, Lúcio. *Diário completo*, 1970, p. 29-30.

comparada à prosa. Além disso, a poesia, de maneira geral, parece ser, entre as modalidades de escritura, aquela que mais se vale do poder poético das palavras,



Figura 5 — Sem título — s/d — Tinta preta sobre papel — Coleção Gilda Austregésilo de Athayde

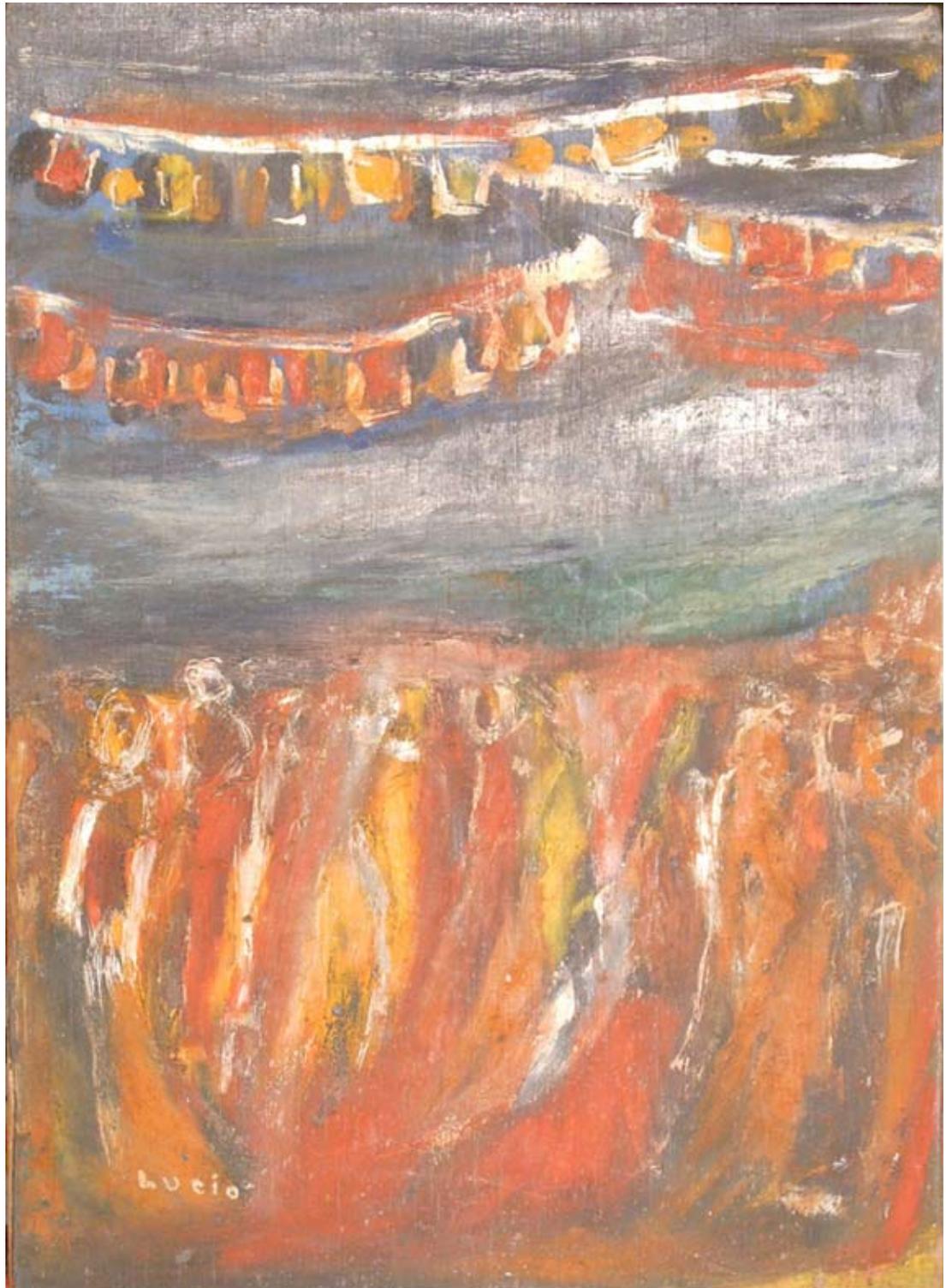


Figura 6 — Sem título — s/d — Óleo s/ tela — Coleção Gilda Austregésilo de Athayde

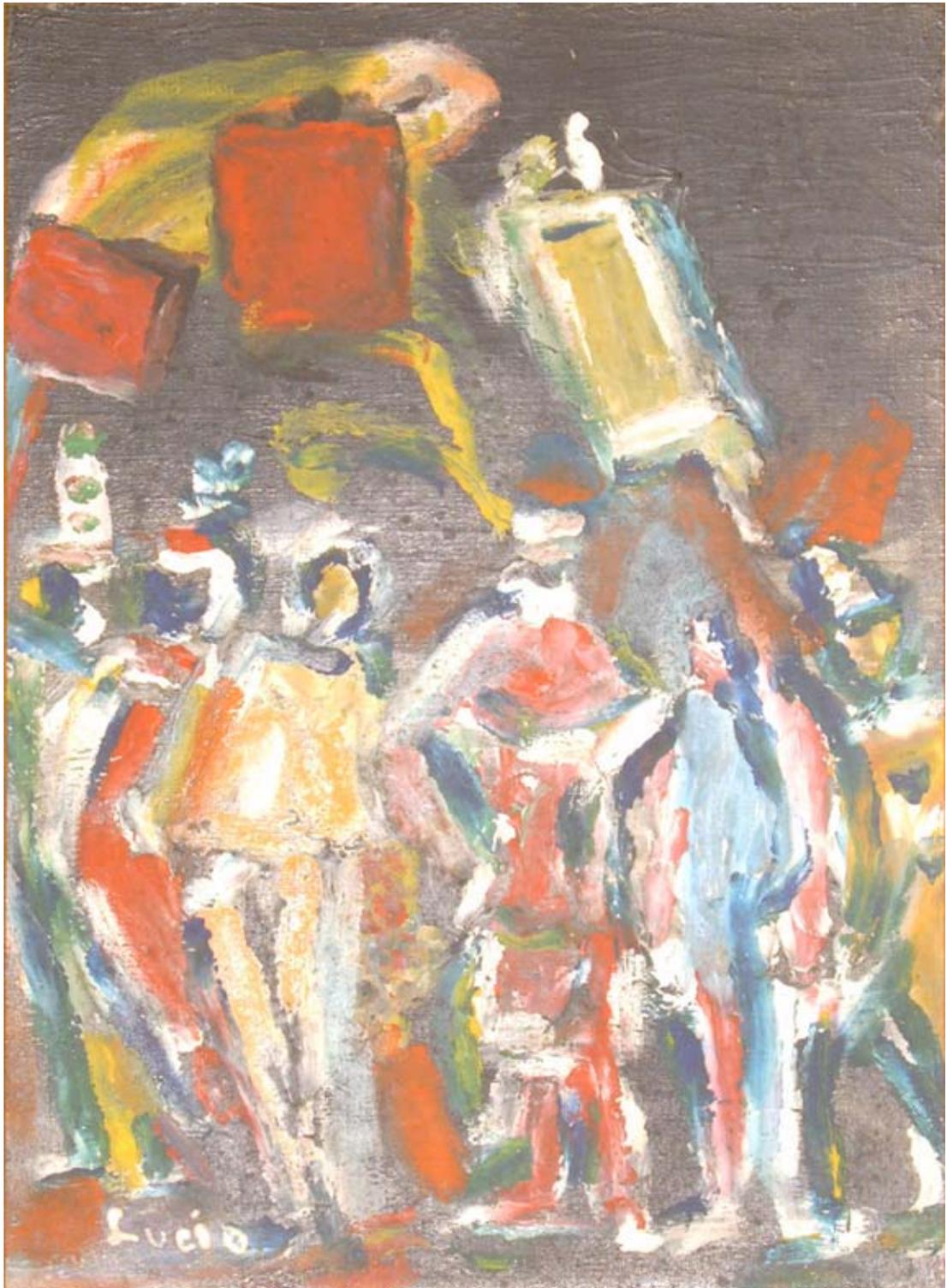


Figura 7 — Sem título — s/d — Óleo s/ tela — Coleção Gilda Austregésilo de Athayde

ou seja, da capacidade que elas têm de evocar inúmeras significações e efeitos que estão além daqueles que a elas convencionou-se relacionar.

As possíveis significações parecem estar em diversas ordens, e a multiplicidade delas pode colaborar com a experiência poética de um poema. Pode passar pelo significado, seja ele direto, seja ele metafórico; pelo visual; pelo auditivo; ou mesmo por uma outra ordem de fruição.

A capacidade de lidar com a plasticidade das imagens e de utilizar elementos que participam intimamente do universo da expressão visual na composição de sua escrita — cores, traços, manchas, contrastes, luzes, sombras — ajudam a alinhar os meios de que se utilizou para se exprimir, e foram de grande importância quando precisou passar de escritor que pintava esporadicamente, para pintor que tentava manter-se vivo, alimentando-se dos mesmos elementos que o levaram um dia a escrever. Entretanto, Lúcio não fazia literatura pintada, nem tampouco pintura verbalizada. Os elementos plásticos, poéticos e literários desempenharam cada qual o papel que lhes cabia de acordo como o meio em que foram utilizados. A esse respeito Carelli comenta:

A correspondência entre a expressão pictórica e a visão romanesca não é sinônimo aqui de uma redução do desenho e da pintura a um valor puramente dependente do universo ficcional. Eles não ilustram sua prosa (mesmo que às vezes possamos encontrar Vila Velha ou Timóteo), pois seu lirismo temático e cromático (suas cores gritantes), ao mesmo tempo que integra a dimensão trágica de sua mensagem própria, tem inflexões novas de ternura e esperança.¹⁰⁹

Quando Lúcio afirma em seu *Diário*: “Há em mim, sem nenhuma dúvida, um artista plástico fracassado. Em certos momentos, tenho a impressão de que

¹⁰⁹ CARELLI, Mário. *Corcel de fogo*, 1988, p.83.

escrevo como se desenhasse”.¹¹⁰ Acredito, na verdade, estar se referindo ao apelo plástico que percebe nas coisas e que transpõe para sua escrita. Aqui volto à primeira citação deste capítulo, em que brada “abaixo os homens do pincel”, mas que logo em seguida declara querer que seu leitor depare com árvores e bancos que por ele *designados*¹¹¹ possam ser situados pelo leitor, como elementos de sua “atmosfera de declive e tempestade”. Com essa afirmação, Lúcio acaba por declarar o parentesco de *desígnio*¹¹² que há entre a escrita e o desenho.

Lúcio tem consciência dessa capacidade inventiva que o faz perceber o mundo como quem observa as coisas através de uma janela aberta para uma atmosfera de sonho:

*Assim e aqui — é de onde devo me lembrar. Sei que cores se inventam, e que há estranhos azuis se compondo nos domínios do sonho. E rosas doentes aquecidas à fomalha de um erro ou de uma injustiça, feitas de rubores impacientes, de lamentos e vôos agudos de pássaros imaturos. Sei que há amarelos, turquesas e invenções crepusculares. Aquele roxo, por exemplo — é de crepúsculo seu odor. Não de violeta, esse odor colado, essa coisa vinda do íntimo da terra, essa clave de vermelho e azul profundo — não esse odor, mas em outro, vibrante, nítido, rasgado à sombra como o efeito de um intenso -alto e eloqüente. Um roxo de paixão. Um roxo de sacristia, mas ainda vivo, ainda pleno em sua inteira mocidade, roxo de flor achada no sertão — no seco sertão do meu país. Roxo eu te designo assim vivo — como te extrair deste meu sonho de infância? Cachos e perfumes. A memória acode à fome do poeta — e é te vendo, tão límpido e seguro, uma abelha esvoaçando em torno desse pólen de ouro que Deus desperdiça a sua passagem — e o nome eis: heliotrópio. Nu o galho pende por amor da lembrança.*¹¹³

As cores se inventam, uma vez que se relacionam a sensações que despertam e que as distinguem de acordo com a experiência que suscitam.

¹¹⁰ CARDOSO, Lúcio. *Diário completo*, 1970, p. 229.

¹¹¹ Grifo meu.

¹¹² Considerando a origem comum entre *desígnio* e *desenho* mencionada no capítulo *Manchas pungentes traços indeléveis*.

Amante dos jardins e de suas cores, esses se tornam muitas vezes temas de pinturas, ou cenários de seus escritos onde as flores muitas vezes assumem papéis simbólicos e suas cores ligam-se a determinados sentimentos, como acontece com as violetas na *Crônica*.

No texto acima, desfila um rosário de cores inventadas: estranhos azuis de sonhos, rosas doentes, de rubores impacientes, de lamentos e vôos de pássaros, e continua nomeando, juntando numa mesma categoria amarelos, turquesas e invenções crepusculares. Chega então ao roxo, e, como algo vivo, o roxo exala odores que diferem de acordo com sua tonalidade: o roxo cheira a crepúsculo, odor rasgado, intenso, diferente do suave violeta que tem odor telúrico. Assim, passa o roxo a ser designado: roxo de paixão, de sacristia, de flor do sertão, roxo que é extraído de um sonho de infância e que alimenta a memória do artista. De repente, um nome soa tão doce que atrai uma abelha e tão forte que se assemelha a um código secreto de uma irmandade de iniciados: heliotrópio. Um nome que é flor de cachos generosos e que é só ternura e cujo galho prende-se à lembrança.

Quando Lucio morreu, sua prima Vanessa — filha de seu tio materno Oscar — enviou uma tocante carta a Lelena falando de suas saudades e de como compreendia a dor da ausência pela qual Lelena estava passando. Ao iniciarmos a leitura da carta, de repente, deparamos com a palavra “heliotrópio” e então compreendemos estarmos diante de uma das chaves de leitura daquele código de iniciados:

¹¹³ CARDOSO, Lúcio. *Diário completo*, 1970, p. 273.

[...] quando pai morreu as manhãs eram horríveis de suportar. Penso agora em você, todos os dias quando me levanto. Como estará sua casa, quem dorme no quarto de Nonô. E o jardim, o atelier, as nossas mudas de heliotrópio. Terão secado, não pegaram, eu sei. Uma vez ele me disse: “Você tem que escrever uma estória chamada ‘O Heliotrópio.’” Sempre me dava títulos para meus contos. “Os Goivos”, “As Lágrimas de Antônio”, onde havia uma mulher que dizia: “Você se lembra? Era no outono e eu tinha cerejas no chapéu!” Como ele gostou disso. Realmente, deveria ser primavera, quem sabe verão, mas decidimos pelo outono, mais de acordo com nossa maneira de ser. Para esse conto Nonô fez uma ilustração — uma mulher na janela, usando um chapéu lindíssimo. Quando íamos para a fazenda de pai, ele saía pelos matos apanhando tudo quanto era folha, galho, flor, fruta, e depois me fazia os chapéus mais poéticos. Punha nomes neles: “Os Domingos de São Petersburgo”, “Primavera às Margens do Nilo”. Me dizia: “Você tem cara para chapéu e para janela”¹¹⁴.

Aquele que a tudo nomeava deu nome à cor que mais que uma expressão cromática possuía uma expressão afetiva. Aquele roxo é um heliotrópio e é uma doce lembrança. Para a prima amiga a quem fazia chapéus e que compartilhava com ele o amor pelos jardins, fez um quadro de jardim (FIG. 7). A prima também se foi, e o quadro vive hoje na parede de minha mãe, sua sobrinha, a lembrar que um dia dois primos que se amavam sonharam heliotrópios.

O roxo perpassa por sua obra escrita tingindo violetas, adagas e sacristias. Pleno de significações sacras, e beleza profana, tinge as páginas de *Crônica da casa assassinada* e de tantos outros escritos poéticos e ficcionais. Assim também acontece com o vermelho que está no tié-sangue, em *O viajante*, em rosas e flores de jardins escritos e pintados, mas está principalmente no sangue. Sangue que escorre pela obra de Lúcio Cardoso, ferindo paisagens, tingindo nomes, anunciando a presença da morte ou borbulhando quente como sinal de paixão e

¹¹⁴ CARDOSO, Maria Helena. *Vida-Vida*, 1973, p. 377.

de manifestação de vida, ou do que sobrou dela. O seu jorro soa como música, a “Música do sangue”.¹¹⁵



Figura 7 — Jardim — s/d — Óleo sobre tela — Coleção Maria Luiza de Paula Xavier Vilela

¹¹⁵ Nome dado à novela inacabada “*Introdução à Música do Sangue*” já citada nesta pesquisa.



Figura 8 – Ressurreição de Lázaro – 1958 – Óleo sobre tela – Coleção Maria Luiza de P. X. Vilela

No jardim doado a Vanessa, inúmeros pontos vermelhos tingem o céu enchendo o azul de vida. Lembram uma revoada de pássaros. Seriam tiés-sangue? Em outra pintura, presenteada à minha mãe, *A ressurreição de Lázaro* (FIG. 8), o vermelho aparece solene, circundando a imagem do morto ressurrecto e colorindo as vestes de uma das figuras que se encontram ajoelhadas à sua frente. Vida e morte a conviver numa mesma cena, representadas por um morto que foi trazido à vida pelo chamado divino.

Lúcio explora este mesmo tema em um poema — *A voz de Lázaro* — em que se coloca no lugar daquele que visitou a morte mas foi chamado à vida:

“No abismo que se abre em mim uma só voz escuto:

— És tu, Senhor? És tu que sopras o meu nome de tão longe?”¹¹⁶

A epígrafe que abre as páginas da *Crônica* foi retirada dessa passagem no evangelho de São João.

Em minha dissertação de mestrado, partindo desse quadro, trabalhei com o aspecto subjetivo das cores na poesia, na prosa e na obra plástica de Lúcio Cardoso. Neles destaco a ocorrência de algumas cores recorrentes em seu trabalho e que parecem se prestar não apenas como elementos a emprestar uma carga plástica e visual à sua obra, mas que também carregam inúmeros possíveis significados de leitura. Mas a cor que mereceu um capítulo à parte foi o branco.

O branco muitas vezes aparece em sua obra como angústia da criação — “esta tela, esta angústia, este ser — é branco?”¹¹⁷ — como o vazio diante do

¹¹⁶ CARDOSO, Lúcio. *Poesias* in RIBEIRO, Ézio. *Edição Crítica da poesia reunida de Lúcio Cardoso*, 2006, p.214

inominável, como o silêncio, como falhas a denunciar a impossibilidade de se dar conta de tudo, ou a apontar para um segredo não revelado, como impotência perante a morte e também como lembranças de algum lugar perdido da infância — “Uma campa, um sino, a casa — aquela casa”.¹¹⁷ Sua poesia está repleta de uma infinidade de brancos presentes em objetos, lugares, espumas e tantas outras possibilidades de manifestação dessa cor que aponta para o vazio.

Na *Crônica da casa assassinada*, por exemplo, o branco tem a ver com a impossibilidade de se construir uma verdade sobre Nina e também a partir dela. Está no silêncio que foi imposto na casa a seu respeito e que impossibilitou a André saber qualquer coisa sobre a mãe antes que essa voltasse a viver entre os Meneses. O branco também está nas falhas entre os relatos. Costurados aos retalhos, dão a impressão de que alguma coisa faltou ser dita. Há também brancos encenados como as supostas falhas de memória do coronel, quando torturava o pai de Nina contando histórias e interrompendo-as, fingindo não se lembrar do desfecho, deixando o pobre velho sem ar à espera da história completa. Manifesta-se ainda em silêncios encenados, como no diálogo do farmacêutico com Demétrio, em que o que não se diz é o verdadeiro portador da mensagem entre dissimulados. Também na *Crônica*, o branco está na mortalha — os lençóis de linho branco que envolveram o corpo da morta — ou é superfície reveladora de segredos escondidos — a parede branca onde manchas revelam histórias escondidas.

¹¹⁷ CARDOSO, Lúcio. *Poemas inéditos* in RIBEIRO, Ésio. *Edição Crítica da poesia reunida de Lúcio Cardoso*, 2006, p.307

¹¹⁸ CARDOSO, Lúcio. *Poemas inéditos* in RIBEIRO, Ésio. *Edição Crítica da poesia reunida de Lúcio Cardoso*, 2006, p.307

Em *O viajante*, muitas vezes, além de também aparecer como algo que não se sabe, como o mistério que envolve a figura do viajante, ou as circunstâncias da morte do marido de Donana, o branco remete à pureza, aparecendo ligado à inocência de Sinhá — suas roupas brancas e o branco de seu corpo esquartejado sobre o pontilhão.

Na obra plástica de Lúcio, o branco manifesta-se não apenas como cor a compor poeticamente as imagens, mas também como falhas a revelar a trama da tela. O elemento vazio compõe juntamente com as pinceladas, podendo parecer estar o quadro inacabado ou indicar o processo de sua execução.

Há, porém, outro branco que aparece principalmente nos quadros em que se inserem figuras, e é o branco das faces vazias. São rostos que parecem ter fitado o inominável. Faces paralisadas pelo espanto, condenadas ao silêncio assim como aquelas que figuram na pintura *A ressurreição de Lázaro*.

Ao se colocar como Lázaro no poema, e ao representá-lo na pintura como uma figura sem rosto, Lúcio parece antecipar o espanto que lhe marcaria o corpo. Depois de escapar à visão da morte, volta petrificado pela experiência e, num espanto permanente que lhe rouba a fala, agarra-se à vida que lhe foi devolvida, tentando terminar com crayons, pastéis e tintas, o desenho de seu próprio rosto que começou a ser traçado um dia na infância entre tecidos, miçangas e bordados.

O silêncio petrificante que se liga ao branco aproxima-o do preto. Preto que é luto, que é cor dos urubus — aves que se alimentam da morte e que batem suas asas posando ora num romance, outras vezes num poema, mais adiante em

anotações de um diário íntimo — e que é silêncio também. Assim, fala em um de seus poemas:

*Branco, é imaginar
o horror de todo preto;
é giz a relampejar
em azul de carbureto;
dura figura a traçar
em seu leito de cal,
branco e preto a espaçar,
desataviado Adão,
nu, na gravura original.¹¹⁹*

Esse silêncio do preto, muitas vezes, aparece em suas pinturas. Pode ser visto na composição do ambiente em que se encontra Lázaro e em inúmeros outros trabalhos. Em uma de suas pinturas, por trás do escuro preto e dos troncos enegrecidos de árvores inventadas, uma paisagem urbana emerge agarrada à esperança de um azul (FIG. 9). Parece uma cidade fantasma, ou uma cidade sem nome que se adaptará facilmente a qualquer um com que se queira designá-la: Curvelo, Belo Horizonte, Rio de Janeiro, Vila Velha, não importa.

O silêncio pode ser angustiante, mas pode também ser pura calma a apaziguar uma alma atormentada:

*O que mais me agrada nas litografias é o silêncio. Silêncio do preto, silêncio do branco. Silêncio do preto e do branco, unindo-se para compor essa pausa imensa — o cinza.
Uma boa litografia canta por todos os lados.¹²⁰*

Opostos numa escala tonal, a pausa abismal que há entre branco e preto pode ajudar a acalmar as vozes que o acompanham como um castigo, transformando-as num canto que as afina em melodia – ou seria o apito de um

¹¹⁹ CARDOSO, Lúcio. *Poemas inéditos*, in RIBEIRO, Ésio. *Edição Crítica da poesia reunida de Lúcio Cardoso*, 2006, p.518

¹²⁰ CARDOSO, Lúcio. *Diário completo*, 1970, p. 229.

trem? Caminhando à beira-abismo, Lúcio reinventa seu universo de paixão e de espanto.



Figura 9 – Paisagem – s/d – Óleo sobre tela — Coleção Valéria Vilela de Mattos



Lúcio Cardoso —1930

¹²¹ Tirado de um trecho do *Diário completo*: “Lembro-me de Frei G. que disse: você jamais terá sossego no que empreender, porque é um místico amputado”. 1970, p. 136.

*Agnus Dei, qui tollis peccata mundi,
miserere nobis.
Agnus Dei, qui tollis peccata mundi,
miserere nobis.
Agnus Dei, qui tollis peccata mundi,
dona nobis pacem.*

Um aspecto de grande relevância para a compreensão do sujeito Lúcio Cardoso e, conseqüentemente, de sua obra, é a sua relação com a religião.

O catolicismo foi um fator importante na sua formação. Dona Nhanhá era uma mulher muito católica, de comunhão diária, o que se fez presente na educação dos filhos. Esse catolicismo podia manifestar-se singelamente na participação em festas e eventos que animavam a vida social da pequena Curvelo, ou mesmo da jovem capital mineira, Belo Horizonte, mas também se manifestava nos valores que orientavam a conduta daquela família. Em *Por onde andou meu coração*, há inúmeras passagens que mencionam a relação de dona Nhanhá com a religião: a sua participação em festas e novenas, o hábito de acordar cedo para ir diariamente à missa matinal — hábito que manteve por toda a vida e que só abandonou quando a doença fez com que perdesse a consciência e a mobilidade.

Quando menino, os ritos do catolicismo eram temas das brincadeiras de Nonô e Dida, apenas dois anos e meio mais velha que ele. Assim relata Lelena:

Maio era o mês mais lindo em Belo Horizonte e lá em casa o único cuidado era a hora da novena. Durante o dia, Lourdes e Nonô, ainda meninos, repetiam a coroação a que tinham assistido na véspera. Reuniam os amigos da vizinhança, teciam coroas boninas, armando o altar em cima da mesa de engomar, na varanda dos fundos: Nonô fazia o padre, uma das meninas N. Senhora e as que sobravam, as coroantes. Entoavam cânticos de louvor à Virgem, desfolhando sobre ela flores do jardim lá de casa. Brincavam de coroação o mês inteiro, com o maior fervor, prolongando a brincadeira até julho, quando se interessavam pelas festas de S. João e de S. Pedro.¹²²

¹²² CARDOSO, Maria Helena. *Por onde andou meu coração*, 1974, p. 272.

Sua educação foi marcada pelos valores católicos não só pela formação recebida no ambiente doméstico, mas também pela vivenciada fora dele, ao permanecer interno no Colégio Arnaldo — colégio católico de padres alemães — durante parte da adolescência.

Em estudos anteriores, trabalhei com a possibilidade de se ver na sua escrita uma relação entre o sacro e o profano — possível herança de sua formação católica — e, para tanto, parti inicialmente do uso das cores em sua obra, identificando, ligado a elas, certo cromatismo sacro. No ensaio *A liturgia das cores de uma obra profana*,¹²³ faço uma análise da utilização de uma poética das cores na *Crônica da casa assassinada*, estabelecendo um paralelo entre seus significados na liturgia católica e suas possíveis leituras no romance. Nesse sentido, destaco o uso do vermelho, do roxo, do verde e do branco.

Nos ritos litúrgicos católicos, o vermelho evoca dois significados. O primeiro liga-se à morte e remete ao sangue derramado: o sangue de Cristo e o sangue dos mártires. Com esse significado, é utilizado na Sexta-Feira da Paixão e nas celebrações dos mártires. O segundo liga-se à vida e remete ao fogo do Espírito Santo, sendo assim utilizado na celebração de Pentecostes. Na *Crônica*, essa cor também se liga à vida e à morte. Vermelho como sangue remete aos Meneses e sua herança de sangue: o sangue da família que os distingue e que pesa sobre os ombros de cada um de seus membros, e é também o sangue derramado: o do suicídio de Alberto e o da tentativa de suicídio de Valdo. É ainda a marca da morte

¹²³ VILELA, Andréa. *A liturgia das cores de uma obra profana*. In: Lúcio Cardoso — *A travessia da escrita*. SILVIANO BRANDÃO, Ruth (Org.), 1998, p. 87-93.

como o sangue contaminado pelo câncer que consumiu com o corpo e com a beleza de Nina. Como fogo, remete às paixões e aos sentimentos extremos.

A segunda cor, o roxo, na liturgia evoca o aspecto penitencial e a morte como passagem. Remete ao sofrimento, ao coração em dor, ao luto, à penitência, à tristeza e à conversão. Nesse sentido, é utilizado na Quaresma, nas celebrações de missa do sétimo dia, nos sacramentos da confissão e da unção dos enfermos e nas orações por moribundos. Na *Crônica*, essa cor relaciona-se às violetas e estas a Nina. Como tal, tem a ver com a beleza, mas também com a dor, uma vez que, sendo um significante ligado a Nina, acaba por relacionar-se à dor que ela causa e às mudanças que sua presença provoca. Ainda ligada a ela, a cor roxa das violetas vai remeter ao luto.

A terceira cor, o verde, na liturgia seu significado remete à esperança do cristão de alcançar a vida eterna e, nesse sentido, é usada no chamado “tempo comum”, ou seja, quando não há uma celebração especial. Na *Crônica*, essa é a cor do jardim, espaço externo às paredes da casa. Lugar que lembra a possibilidade de se experimentar uma existência livre da opressão imposta pela vida na chácara.

A quarta cor, o branco, na liturgia evoca a pureza, a renovação, a ressurreição, a transfiguração da realidade. É utilizado nas festas e solenidades, tais como batizados, casamentos, ordenações e ação de graças. Branca é a cor dos lençóis de linho que envolveram o corpo morto de Cristo e o corpo morto de Nina. O cadáver envolto em branco, desperta a questão: “O que é o para sempre”? A superfície branca do lençol parece revelar o que há de oculto e desnudar a alma dos presentes. É perante aquele corpo envolto em branco que a

realidade se transforma, modificando para sempre a vida de cada um dos habitantes da chácara. É interessante observar a recorrência do uso dessas cores — principalmente o vermelho, o roxo e o branco — na obra de Lúcio como um todo, evocando significados semelhantes.

Ainda estabelecendo um paralelo entre o sacro e o profano, não se pode esquecer do interesse de Lúcio pela figura de Lázaro, e de como o milagre de sua ressurreição figura na epígrafe da *Crônica* e é tema de um de seus poemas e também de uma de suas pinturas. Como já foi mencionado, Dediquei a esse tema o primeiro capítulo de minha dissertação de mestrado. A ressurreição de Lázaro parece despertar em Lúcio as questões que o atravessam: a consciência do cadáver por trás dos corpos e o sopro de vida que os anima. Lázaro, depois de morto há quatro dias, e já cheirando mal, é trazido de volta à vida por um chamado divino. A experiência da morte, representada pela figura bíblica, obseda-o. No poema *A voz de Lázaro*, indaga: “No abismo que se abre em mim uma só voz escuto: — És tu, Senhor? És tu que sopras o meu nome de tão longe?”¹²⁴ Como alguém que viu a face terrível da morte e experimentou no corpo a petrificação causada por seu hálito gelado, Lúcio evoca o sopro divino capaz de devolver-lhe a vida e retirar-lhe da sombra em que se encontra, trazendo-o de volta à luz.

Lúcio teve para com a religião uma relação de grande conflito. Se por um lado o catolicismo dava-lhe sustentação espiritual, por outro era fator de opressão, responsável por profundos tormentos internos. Seu homossexualismo pode ter contribuído para aumentar o sentimento de inadequação e de contradição que

¹²⁴ CARDOSO, Lúcio. *Poesias*, in RIBEIRO, Ésio. *Edição Crítica da poesia reunida de Lúcio Cardoso*, 2006, p.214

arrastava como quem se vê condenado a carregar um fardo com o qual foi presenteado sem a possibilidade de escolha, já que se via em constante embate perante dois discursos inconciliáveis: o de sua sexualidade homo erótica e o de sua religião católica apostólica romana.

O catolicismo lhe veio como herança familiar e, como um herdeiro sem escolha, viu-se diante de um conflito impossível de se resolver. Num berço católico, a homossexualidade é encarada como uma fraqueza, uma dificuldade a se superar ou sublimar. A impressão que se tem é que sua sexualidade era um tabu não só para ele mesmo, como para os seus. No entanto, Lúcio parece reconhecê-la como uma dádiva: “Estranho dom: Deus deu-me todos os sexos.”¹²⁵ Essa questão que arrastou e que nunca conseguiu resolver fez dele um sujeito dilacerado e torturado pela culpa que carregava colada a si como uma grande mácula. Marca com a qual já estava tão familiarizado que não percebia não se tratar de um sinal de nascença, mas de um parasita que lhe sugava o sangue e a possibilidade de libertação.

Quem carrega tamanha culpa precisa desesperadamente da misericórdia de Deus. Lúcio então se agarra à graça e ao perdão divino. Mais do que isso, sem conseguir livrar-se do sentimento de pecado, passa a considerar o pecado e a culpa, condições para a manifestação de Deus: “Sem a noção de pecado, não há fé possível”.¹²⁶ Para ele são as ovelhas desgarradas que fazem com que Deus possa exercer sua infinita misericórdia e capacidade de perdão: “Acho que Deus

¹²⁵ CARDOSO, Lúcio. *Diário completo*, 1970, p. 295.

¹²⁶ CARDOSO, Lúcio. *Diário completo*, 1970, p. 165.

não se interessa em definitivo senão por aqueles que, uma vez pelo menos, têm a coragem para perder o céu”.¹²⁷

Por muito tempo, ignorei o homossexualismo do Nonô. Como convivi mais com sua memória que com ele mesmo, só tive conhecimento a esse respeito quando, já bem mocinha, durante uma conversa entre primos na casa de Lelena. Estava sentada na sala de música em companhia dela, de minha irmã e de meu primo Henrique, quando, a partir de um comentário qualquer que fizemos sobre o retrato de Nonô que ocupava a parede da sala e de como ele tinha sido bonito, Henrique fez menção à sua condição de homossexual. Levei um susto, pois jamais supus qualquer coisa, nem sequer havia ouvido algum comentário a respeito. Ao dizer que nada sabia, Lelena falou algo no sentido de que cada um é que sabe de si e de suas próprias questões e encerrou a conversa. Nunca mais toquei no assunto também, respeitando o silêncio que se fazia a esse respeito.

Esse episódio faz refletir sobre as dificuldades que ele e a família parece ter enfrentado para lidar com a sua condição. Impossível para ele dizer sobre isso. Como falar do vazio daquilo que não se resolveu? Esse grande silêncio que se formou aparece em sua obra de várias maneiras. Essas manifestações estariam, por exemplo, nos brancos já citados no capítulo *O olhar latente: as faces em branco das pinturas*, os espaços vazios, o não dito, o silêncio, o segredo...

A existência de uma verdade velada perpassa toda sua obra ficcional como uma bruma envolvendo diálogos e personagens. Assim acontece na *Crônica da casa assassinada*, em *Inácio*, em *O viajante*, apenas para citar alguns. Entre tantos, a novela *O anfiteatro* é um dos exemplos. Há nela certo artificialismo na

¹²⁷ CARDOSO, Lúcio. *Diário completo*, 1970, p. 182.

fala das mulheres da trama: Margarida, a mãe do rapaz Cláudio, Laura, sua tia e a velha mãe do Professor Roberto Alves. Todas parece encenar, mentir, ocultar, e os diálogos entre os personagens da estória assemelham-se a partes de um jogo em que faltam peças. O mais estranho “não dito”, porém, está entre os jovens personagens Cláudio, Gil e o Professor Roberto, entre os quais Lúcio parece indicar a existência de uma ligação homossexual sem, porém, em nenhum momento, deixar isso claro. Há sempre uma sensação de que há algo oculto na própria linha do texto a respeito da natureza da relação entre esses personagens. Por vezes parece que alguma coisa escapa e se revela, como quando Cláudio, ao fugir dos domínios de sua casa, responde à indagação da tia:

— *Aonde vai você? — gritou-me.*
Já tinha aberto a porta e sentia por trás de mim o vento frio da
noite:
— *Encontrar-me com o professor — disse. — Iremos juntos para*
a Europa, percorreremos vários países... Você sabe, somos amigos,
somos mais que amigos, somos tudo um para o outro. Iremos para tão
*longe que nunca mais nos verá ... nem a mim... nem a ele.*¹²⁸

Os jovens personagens de Lúcio acabam sempre levados a um movimento de ruptura, de libertação. Todavia, essa libertação não se dá de maneira plena. Em *Crônica da casa assassinada*, por exemplo, André rompe os domínios do portão da chácara e ganha a estrada, porém sem destino, ou tendo como destino lugar algum. Em *O anfiteatro*, embora Cláudio ultrapasse os portões da Quinta dos Leões, ao chegar à porta da casa do Professor Roberto, encontra o triste amigo Gil, que acabara de se recuperar de uma tentativa de suicídio. O veneno que ingerira teria saído do laboratório de Roberto, retirado pela mãe dele e oferecido ao rapaz supostamente como remédio. O diálogo que se passa entre eles parece

¹²⁸ CARDOSO, Lúcio. O anfiteatro. In: *Três histórias de cidade*, 1969, p. 230.

indicar que, entrar na casa do professor, passe a, simbolicamente, assumir de fato uma mudança de rumo na vida, um rompimento com os grillhões:

— *Você vai entrar? — perguntou-me ele de olhos baixos.
E, como eu não respondesse...
— Queria tanto... mas não tenho coragem... depois de tudo o que se passou...
E, mais baixo ainda, num tom em que eu sentia pulsar toda a sua alma:*
— *Como eu o invejo, Cláudio... você pode... Não sei por que, ninguém presta atenção em mim. Poderia morrer ou por fogo no quarteirão que não se lembrariam de olhar para o meu lado.*
— *Não fale assim, Gil!*
— *E pensa que eu ignoro? Sei que vai entrar... e é para sempre que vai entrar.*
Então, baixinho, soprei-lhe ao ouvido.
— *Não, não vou entrar.*
Ele me fitou com assombro.
— *Não vai...*
— *Não vou, Gil, fico com você. A noite está fria, e deve voltar para casa. Tome o meu paletó, agasalhe-se.*¹²⁹

Ao invés de entrar, Cláudio dá o braço a seu amigo e saem caminhando. Se entrasse na casa, seria “para sempre”. Parece não estar preparado para tanto. Por meio do personagem Gil, Lúcio fala das angústias de um jovem atormentado, mas, embora de sua fala seja possível deduzir tratar-se do desabafo de alguém em conflito com sua sexualidade, em nenhum momento isso é claramente revelado. Gil, em conversa com o amigo, diz do seu sofrimento:

— *Sim — continuou ele, vendo que eu nada respondia — não somos a mesma coisa. Aliás, não conheço ninguém que se pareça comigo. Alguns são infelizes também, mas de infelicidades diferentes, com ópios para aquecer a ferida ou possibilidade de pactuar que me foram negadas. Sou infeliz exclusivamente a meu modo, de maneira integral e definitiva.*¹³⁰

Mais adiante, o diálogo continua estranhamente com frases repletas de silêncios:

¹²⁹ CARDOSO, Lúcio. O anfiteatro. In: *Três histórias de cidade*, 1969, p. 234.

— *Não há palavras para exprimir certas coisas. E, num tom mais baixo, quase envergonhado:*
 — *Isto de que falamos... torna-se grosseiro, difícil de ser suportado.*
 — *Mas, Gil... você está certo... tem certeza... Acaso não seria melhor deixar de exprimir estas... coisas?*
 — *Sim, é isto — concordou ele, ardentemente. — Não há palavras que exprimam... Creio que é muito forte, mal podemos adivinhá-la ou senti-la. É como uma corrente escura, uma corrente de loucura secreta, qualquer coisa assim...*
Julguei de súbito ter adivinhado completamente. Quase sem querer, exclamei, pousando de novo a mão sobre seu braço:
 — *Mas... Gil... Gil...*¹³¹

No texto que se segue, Cláudio demonstra compreender a natureza da solidão do amigo. E Gil continua:

— *Não adianta fugirmos — continuou ele, naquele tom envergonhado e triste em que vinha se exprimindo —, tudo está perdido, envenenado. E é difícil viver com este sentimento no coração, como quem procura esconder uma falta. No dia em que descobri... [...]*
 — *No dia em que descobri, não podia acreditar que fosse verdade... Tanta coisa se achava explicada de repente, tão nítido era tudo o que eu ainda não tinha compreendido! Não pude dormir, rolei na cama até de madrugada e saí... fui até uma praia... queria correr... sentir-me livre...*¹³²

Mais uma vez, há um vazio não resolvido, uma impossibilidade de se dizer. No texto, o personagem Cláudio, que é também o narrador, comenta com compaixão o sofrimento do seu amigo:

*E de repente tudo o que eu estava vivendo naquele instante pareceu-me tão irreal, tão diferente da massa uniforme e branca em que estavam mergulhados os meus dias, que recuei na cadeira, perguntando a mim mesmo se não seria uma maldição, uma oculta ferida destinada a seres delicados como aquele, constrangidos ao peso de não sabia que duro e estranho pecado. Indiferente ao meu movimento, Gil continuou a falar:*¹³³

¹³⁰ CARDOSO, Lúcio. O anfiteatro. In: *Três histórias de cidade*, 1969, p. 176.

¹³¹ CARDOSO, Lúcio. O anfiteatro. In: *Três histórias de cidade*, 1969, p. 178.

¹³² CARDOSO, Lúcio. O anfiteatro. In: *Três histórias de cidade*, 1969, p. 179.

¹³³ CARDOSO, Lúcio. O anfiteatro. In: *Três histórias de cidade*, 1969, p. 179.

Aqui aparece a menção a um pecado, porém, estranho pecado que não passa pela vontade, mas por uma espécie de maldição, de ferida original. Por fim, Cláudio conclui: “Fitando-o, perguntei a mim mesmo de que modo livrá-lo, de que maneira estender-lhe a mão por cima daquela noite escura...

Auxiliando-o, era a mim mesmo que auxiliava”.¹³⁴

A figura do professor nessa novela tem também um papel dúbio. Sua casa é lugar para o qual os personagens se sentem atraídos e acolhidos, mas é também da sua casa que sairá o veneno com o qual Gil tentará se matar e que será utilizado por Laura — que tem pelo professor uma fixação — para pôr fim à vida da mãe de Cláudio. A atração que sua figura exerce sobre as pessoas pode ser destruidora.

No *Diário*, encontramos trechos nos quais Lúcio fala do constante sentimento de inadequação e de tormento que carregou durante a vida. Seu sofrimento emocional é quase físico:

É quase incompreensível o que sinto: como que meu ser se comprime de todos os lados e, tanto soffro pelo que em mim não consegue se expandir, como pelo que faço soffrer, com meus transbordamentos. (Lembro-me de Frei G.¹³⁵ que disse: você jamais terá sossego no que empreender, porque é um místico amputado.)

Necessito estar só para me transformar — e o coração me prende a tantas ilusões, a tão desgraçadas aparências de sentimento! Se A, B, ou C me obsedam, sou absolutamente lúcido nestas obsessões, pois sei que é um sentimento alimentado pelos meus lados mais turvos e que, no fundo, é a carne, apenas a carne que me retém prisioneiro...¹³⁶

¹³⁴ CARDOSO, Lúcio. O anfiteatro. In: *Três histórias de cidade*, 1969, p. 179.

¹³⁵ Provavelmente, o frei Gastão citado em outros trechos do *Diário completo*.

¹³⁶ CARDOSO, Lúcio. *Diário completo*, 1970, p. 136

No catolicismo, a carne é vista como responsável por diversas fraquezas do ser humano, e suas necessidades precisam ser controladas. Aos sete pecados¹³⁷ se opõem as sete virtudes: à luxúria opõe-se a castidade; à avareza a generosidade; à gula a temperança; à preguiça a diligência; à ira a paciência; à inveja a caridade, e à vaidade a humildade. O corpo, morada das fraquezas e dos desejos, é também o templo onde Deus habita e o homem precisa lutar diariamente contra as fraquezas humanas, de maneira a procurar santificar-se. Para Lúcio esse embate entre o pecado e a santidade, que é apresentado pela Igreja, é uma questão quase impossível de ser resolvida. O resultado disso é uma dilaceração do ser humano, uma batalha constante. Essa dicotomia só pode ser vivida num terreno de contínua luta:

*Em última instância, o cristianismo é uma composição dos nossos elementos em luta — dos nossos elementos mais secretos e mais antagônicos. O Cristo é uma verdade que alcançaremos segundo o conhecimento desses elementos, da sua superposição e da sua coexistência.*¹³⁸

Como solucionar tais questões? Diante de tamanho peso, não há alegria nem possibilidade de liberdade. Ao ver-se condenado a um eterno combate, Lúcio acaba por abraçar a idéia de que essa luta que se trava é que poderá proporcionar que o Cristo que vive em cada um se projete em toda Sua grandeza. Seria talvez esse o caminho para um coração culpado alcançar a misericórdia de Deus. O mal é necessário para que o bem se manifeste:

¹³⁷ Esta lista, que é a considerada atualmente pela Igreja, foi estabelecida por São Tomás de Aquino no século XIII. Antes dele, outros teólogos, como o monge grego Evágrio do Ponto, que viveu entre os anos 345 e 399, e o papa Gregório, no final do século VI, já haviam estabelecido uma lista dos pecados que seriam o tronco de onde se originam os crimes e as paixões humanas.

¹³⁸ CARDOSO, Lúcio. *Diário completo*, 1970, p. 246.

O que digo é tão simples: amesquinhando o mal, amesquinham o homem e, amesquinhando o homem, amesquinham a imagem de Cristo que cada um traz em si. À medida que estes dois pólos — o bem e o mal — coexistem em maior choque no íntimo do homem, maior será a projeção da imagem de Cristo que resultará desta luta.

Porque aplacando o mal (que digo? O terror, o medo, o pânico) não se ampliou o bem, apenas nivelou-se o homem, tornando-o sem identidade dentro da multidão domingueira que enche as igrejas.¹³⁹

Há no *Diário* uma carta sua escrita a certo frade que nunca foi enviada, na qual Lúcio analisa certas questões que o atormentam. É possível extrair dessa carta que Lúcio considera sua condição de romancista como uma espécie de missão, de caminho para o coração de Deus:

Tenho para mim, e isto há vários anos, que a misericórdia de Deus para comigo, e a total iluminação da minha alma, só se farão através do meu trabalho. Lidando com essas tristes almas obscuras que invento, que eu não escolhi, mas que me foram dadas na sua solidão e no seu espanto — perdoe-me falar deste modo — aprendi o quanto de ternura e de infinita piedade vai numa vocação. Eu sei, talvez elas não sejam nem mesmo esteticamente acabadas, mas ainda assim, essas figuras desajeitadas é que me fariam ver, através de tão áridos caminhos, a verdade parcial ou total para que Deus me reserva. De supor tantos seres transidos na sua miséria, é que sonhei um dia a possibilidade da infinita misericórdia de Deus.¹⁴⁰

Ao procurar a ajuda do frade a conselho da irmã, esse teria sugerido que se recolhesse num retiro espiritual, o que parece ter causado nele certa indignação pela simplicidade da solução proposta:

Não, meu caro Frei..., não nos salvamos com um retiro de um mês, e nem coordenamos assim tempestades que não existem. Um problema existe, sim, e grave, mas há vinte anos que eu me debato dentro dele, e é possível que, ultrapassando-o, nada mais me afaste desses sacramentos que são a base de toda vida eterna. Este problema sou eu mesmo, simplesmente. Não preciso ferir a natureza particular de meus defeitos, para confessar que unicamente eles me impedem uma submissão total à Igreja — é que, lá dentro, esses defeitos que sou eu

¹³⁹ CARDOSO, Lúcio. *Diário completo*, 1970, p. 246.

¹⁴⁰ CARDOSO, Lúcio. *Diário completo*, 1970, p. 136-137.

*mesmo, não teriam lugar e, sem eles, no momento eu não consigo imaginar-me bem.*¹⁴¹

Lúcio continua sua carta e explica por que precisa desses “defeitos”. Pois, na verdade, refere-se às misérias e aos tormentos humanos, dos quais se sente tão próximo e que são para ele a argamassa de sua escrita:

*Explico melhor: o romancista é um ser voltado para o mundo, para as paixões do mundo, para a história dos sentimentos e do destino dos seres. Calar aquela parte dentro de mim, tornar-me simples espectador, seria a solução, mas a força que me obriga a estar constantemente presente a essas crises e tormentas alheias, também me trai e me imiscui na correnteza geral. 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.*¹⁴²

Paixão: palavra que tanto utiliza, pode indicar as violentas emoções humanas, mas designa também o sofrimento de Jesus e seu martírio na cruz. O Cristo com o qual se identifica é o martirizado. Aquele flagelado e nu que teve a carne torturada, imagem da experiência da dor: “O corpo de Cristo, sua presença, seu sangue e suas chagas — Ele é o próprio centro do mistério e da razão da fé, o que nos demonstra insofismavelmente a unidade existente entre Deus e o homem, pois, sendo Deus, é na forma de homem que se apresenta aos nossos olhos.”¹⁴³ Essa dimensão da dor, para Lúcio, é que aproxima o Cristo do homem, e a disposição para vivê-la é que vai também permitir ao homem aproximar-se do Cristo. Viver a dor é ter que se haver com o medo, com a culpa, com o mal e com o suplício:

¹⁴¹ CARDOSO, Lúcio. *Diário completo*, 1970, p. 137.

¹⁴² CARDOSO, Lúcio. *Diário completo*, 1970, p. 137.

¹⁴³ CARDOSO, Lúcio. *Diário completo*, 1970, p. 165.

Se cada homem não refizer dentro de si o percurso da Paixão, e não desencadear seus elementos de luta, não poderá dizer que realmente conhece o Cristo. Apenas simula, acompanhando o rebanho comum.[...]

A ressurreição de Cristo, o Cristo triunfante, é um fato extraterreno, um dado sobrenatural; o Cristo deste mundo é o agônico, o da nossa culpa. Se Ele agoniza até o fim dos séculos, é o que primeiro devemos perceber, para depois sentir o outro. Ou a concomitância dos dois — o terrível e o sereno — o do mal e o do bem — e nunca um Cristo único, de um bem mentiroso que ignora o mal, o medo e o suplício. Um Cristo de morte e de violência, para concebermos a paz de termos encontrado o Cristo.¹⁴⁴

Como uma espécie de porta-voz da dor, Lúcio sente necessidade de transportá-la para sua escrita. Interessante lembrar que com ela ajudou a dar voz à figura bíblica, que é a própria imagem do tormento e sofrimento, quando traduziu o Livro de Job. A dor, o combate, a desordem, o seu cristianismo, tudo isso é vivido dentro do movimento de paixão que é a força motriz de sua vida: “Todas as paixões me pervertem, todas as paixões me convertem”.¹⁴⁵ O Cristo humanizado e torturado é o que interessa a Lúcio. Só aquele do martírio pode ser capaz de movê-lo em direção à experiência de fé. Um Cristo que só fosse divino não poderia compreender o que vai ao fundo da alma humana nem a batalha que se trava no coração do homem dividido.

Essa identificação com a dor faz com que afirme em seu *Diário* não compreender a perturbação que fez com que Dostoievski bradasse, mediante um de seus personagens, que a contemplação do Cristo morto de Holbein seja capaz de fazer extinguir toda fé que um homem possuísse, pois para Lúcio é justamente a contemplação terrível do corpo torturado que é capaz de obter a profunda comoção que leva justamente à fé no mistério da encarnação e num Cristo que de

¹⁴⁴ CARDOSO, Lúcio. *Diário completo*, 1970, p. 246.

fato experimentou a dor humana e por isso é capaz de se colocar no lugar do homem. Assim comenta Lúcio:

Não, não compreendo. Sobretudo, porque o ar “corruptível”, “humano”, “perecível” do pobre corpo massacrado, é feito para nos obter uma emoção funda e um movimento autêntico de contrição. O que consegue. Mas o que observamos neste fato, é a verdade de que um dos mistérios mais vivos do Cristianismo é o “corpo de Cristo” — ou melhor, não é um dos mistérios mais vivos, mas o seu próprio centro, aquele que atinge em cheio o mistério da Encarnação. Há uma grande quantidade de cristãos que veneram o Cristo como uma entidade abstrata, uma força ou uma chama viva — e quando deparam com a nua realidade desse Deus feito carne, assustam-se, porque até agora, apenas imaginaram que Jesus Cristo houvesse, sob forma humana, “representado” o drama da Paixão, e não vivido em toda a sua angustiosa magnitude de sacrifício humano.¹⁴⁶

O sacrifício humano, a dor, são esses os fatores capazes de comovê-lo e de levá-lo a uma experiência de fé. Experiência para ele tão penosa, tão difícil de ser vivida que não causa estranhamento sua identificação com o Cristo massacrado. Essa identificação liga-se ao seu próprio sofrimento e esse é resultado de uma luta diária entre forças opostas que se digladiam:

Em nenhuma outra época da minha vida tive mais nitidamente um sentimento da minha “contradição” — da minha contradição fundamental, que me absorve e me dilacera diante das questões fundamentais que me preocupam. Sinto-me literalmente dividido, e não sei como conciliar estes lados, e nem os vejo separados e inimigos...

Uma frase me obseda: “Deus de Abraão, Deus de Isaac, Deus de Jacob”.

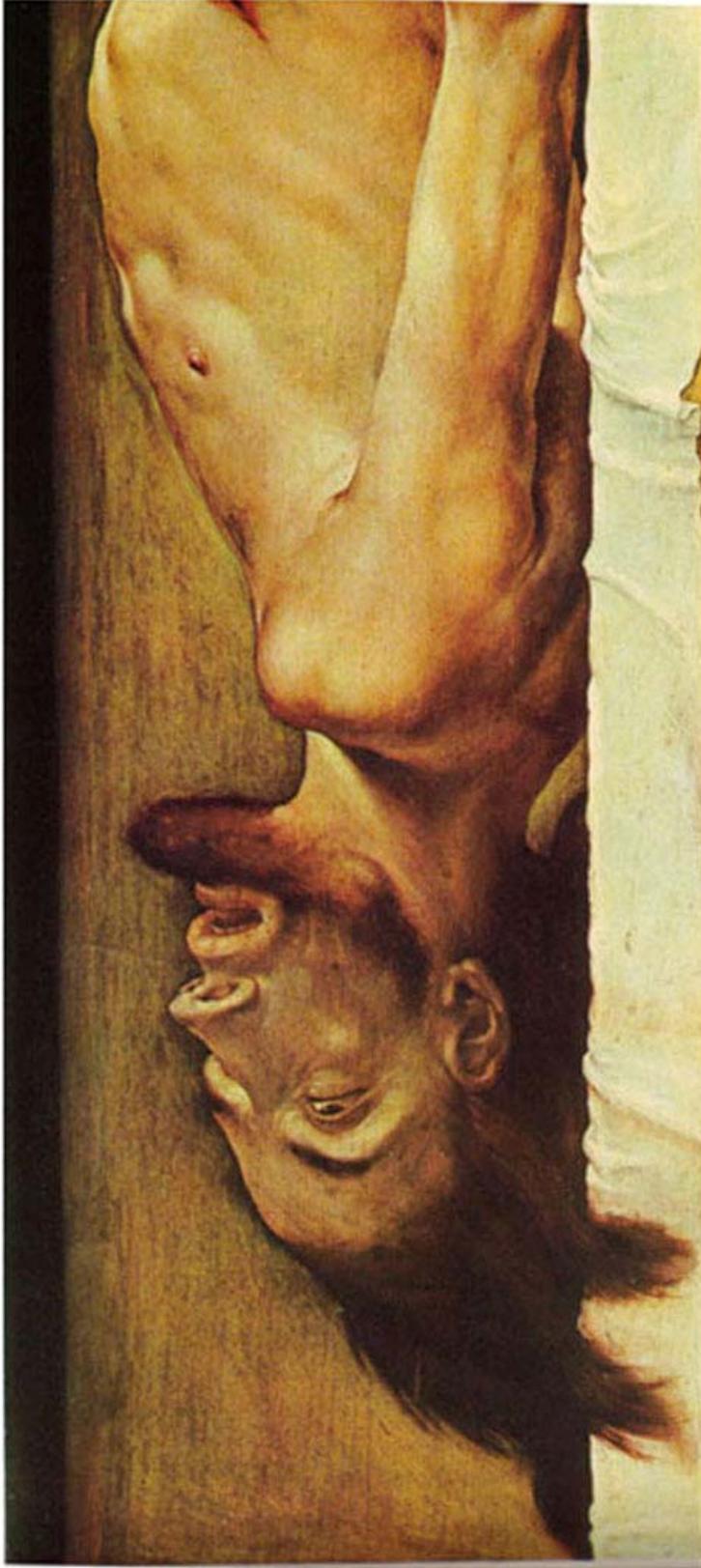
Crucificar-se, na própria contradição.¹⁴⁷

Se o cristianismo afirma que Deus é a verdade, então não pode ser um Deus do apaziguamento, já que a verdade fere, revoluciona, incomoda:

¹⁴⁵ CARDOSO, Lúcio. *Diário completo*, 1970, p. 273.

¹⁴⁶ CARDOSO, Lúcio. *Diário completo*, 1970, p. 160-161.

¹⁴⁷ CARDOSO, Lúcio. *Diário completo*, 1970, p. 252.



Hans Holbein — 1522 — Cristo do sepulcro.

*Quem distribui a verdade não consola. Sua maneira de confortar o homem é fria, reflexiva, distante como alguém que ama o todo e não o detalhe, a causa e não o efeito, como se soubesse que toda espécie de consolo, precisamente, é inútil, desde que se refira a este mundo. O Cristo nunca abraçou ninguém.*¹⁴⁸

O Cristo que não abraça igualmente não ampara. Esse desamparo diante da verdade pode ser também o desamparo perante a morte. Uma espécie de orfandade da condição humana. Na sua obra ficcional, aparece com freqüência não só sua obsessão com a morte e com a impotência do ser humano diante dela, como também sua preocupação com quão terrível e obscura pode se revelar a natureza do homem. Há sempre algo que escapa à vontade, algo que transcende a condição humana, que está além do humano: um furor, uma maldade, uma vocação para o crime, como se os personagens fossem naturalmente levados a atos extremos. Assim acontecem os crimes de *O viajante* e de *Introdução à música do sangue*, para citar dois exemplos. No manuscrito do romance inédito e inacabado, *O riso escuro ou O pavão de luto*, há algumas anotações à parte com os seguintes comentários:

Significado do “Riso Escuro” — Padre Alberto adverte Sérgio do perigo que corre. Deve escolher entre o bem e o mal, não adianta fingir que a consciência não existe. Sérgio em desafio, aceita o mal. Sentimento de liberdade, de plenitude, e de solidão ao mesmo tempo, após ter feito a escolha.

*À medida que enlouquece, Sérgio exige que o chamem de “príncipe”.*¹⁴⁹

Chama a atenção a presença desse padre como uma espécie de voz da consciência, a escolha libertária de Sérgio pelo mal e a solidão decorrente de sua

¹⁴⁸ CARDOSO, Lúcio. *Diário completo*, 1970, p. 271.

decisão. Personagem cuja opção leva-o ao isolamento e à solidão é Timóteo: figura imensa, grotesca, que transborda pelas costuras de suas roupas femininas, homem-mulher ocultado, condenado ao silêncio. Dele nada se diz, e com ele ninguém fala. Mesmo a governanta Betty fora advertida a não atendê-lo até que resolvesse abandonar suas “extravagâncias”, ou, como diria Betty, “sua triste mania”. Embora tenha rompido com a família, Timóteo permanece prisioneiro de si mesmo. Não conseguiu de fato libertar-se. Em diálogo com Betty diria:

Ah, Betty, não veja em mim, nas minhas roupas, senão uma alegoria: quero erguer para os outros uma imagem da coragem que não tive. Passeio-me tal como quero, ataviado e livre, mas aí de mim, é dentro de uma jaula que o faço. É esta a única liberdade que possuímos integral: a de sermos monstros para nós mesmos.¹⁵⁰

Condenado ao isolamento, Timóteo mantém consigo as jóias da família, símbolo de um passado glorioso, restos do poder e da tradição dos Meneses:

Tenho ali, trancada naquela cômoda, uma caixa contendo as mais belas jóias do mundo: ametistas, diamantes e topázios. Sozinho, retiro-as do seu esconderijo e, quando a insônia me ataca, brinco com elas sobre esta cama, e rolo em minhas mãos pedras que fariam a fortuna de família toda, mas que jamais abandonarão este quarto, pelo menos enquanto eu viver.¹⁵¹

Timóteo, porém, consegue romper com a linha limítrofe que o mantém condenado ao isolamento. Em artigo inédito para revista do Aleph, Ruth Silviano Brandão comenta como se dá esse rompimento a partir da morte de Nina. Diante do cadáver, do corpo desfeito pelo câncer, do resto daquela cuja beleza

¹⁴⁹ CARDOSO, Lúcio. *O riso escuro ou O pavão de Luto*, 1961. Manuscrito que faz parte do acervo Lúcio Cardoso da Fundação Casa de Rui Barbosa.

¹⁵⁰ CARDOSO, Lúcio. *Crônica da casa assassinada*, 1979, p. 48.

¹⁵¹ CARDOSO, Lúcio. *Crônica da casa assassinada*, 1979, p. 49.

perturbadora desafiou a tradição daquela família em ruínas, Timóteo desaba e com ele desabam os Meneses:

[...] rodopiou um segundo, e com ele, nesse rápido giro, num cintilar imprevisto, as jóias que trazia amontoadas sobre o corpo. Era como se uma torre medieval, incrustada de pedras e mosaicos, tremesse de repente em sua base – tremesse lacerada em sua essência, e desvendando seu entulho luxuoso, fulgisse de mil cores como um vitral estilhaçado, e fosse escorrendo colares de ametistas, pulseiras de safiras e diamantes, broches de esmeraldas, brincos de ouro e de rubis, pérolas, berilos e opalas, projetando sobre a sala inteira o esplendor de suas pupilas um único minuto vivificadas – para escorrerem depois ao longo do tronco, tremerem ainda num último chispar furtivo, e morrerem afinal, inermes e brutas, sobre o corpo desabado.¹⁵²

Silviano Brandão considera que o girar de Timóteo pode ser lido como um girar dos saberes, a queda das grandes hierarquias. Segundo ela, Timóteo, mais que um personagem, é uma figura, no sentido topológico, geométrico: ele muda da posição vertical e piramidal — imagem de uma sociedade hierarquizada — para a da superfície, formando outra figura, a da constelação, que anuncia a contemporaneidade. Comenta que, com as jóias que se esparramam pelo chão, caem também os restos dos Meneses. As jóias que simbolizam o antigo poder da família, e que Timóteo afirmava só deixariam seu quarto com sua morte, saem com ele de seu cárcere e despencam com Timóteo, espalhando-se pelo chão, desfeitas em pedras cintilantes e coloridas que se dispõem como uma constelação:

As jóias se esparramam pelo chão, literalmente caem como restos da decadência da família patriarcal dos Meneses. Entretanto, a imagem mallarmaica da constelação aponta para as palavras em liberdade, para o afastamento do monumental que fascina, mas limita as possibilidades do sujeito, que não cabe e/ou se exclui das

¹⁵² CARDOSO, Lúcio. *Crônica da casa assassinada*, 1979, p. 503.

*padronizações que a grandeza dos monumentos e seu cortejo de símbolos impõe.*¹⁵³

Timóteo muda de posição, Lúcio não. Segundo Silvano Brandão:

*Franqueamento de um discurso a outro: o da família com seu peso, para o cair das pedras que se espalham no chão, na superfície, formando a imagem de um outro discurso, de uma outra escrita que Lúcio foi capaz de fazer, de vislumbrar, mas cuja travessia não conseguiu realizar, só o fazendo no real de seu corpo, na impossibilidade de simbolização que se pode pensar no derrame que o assaltou.*¹⁵⁴

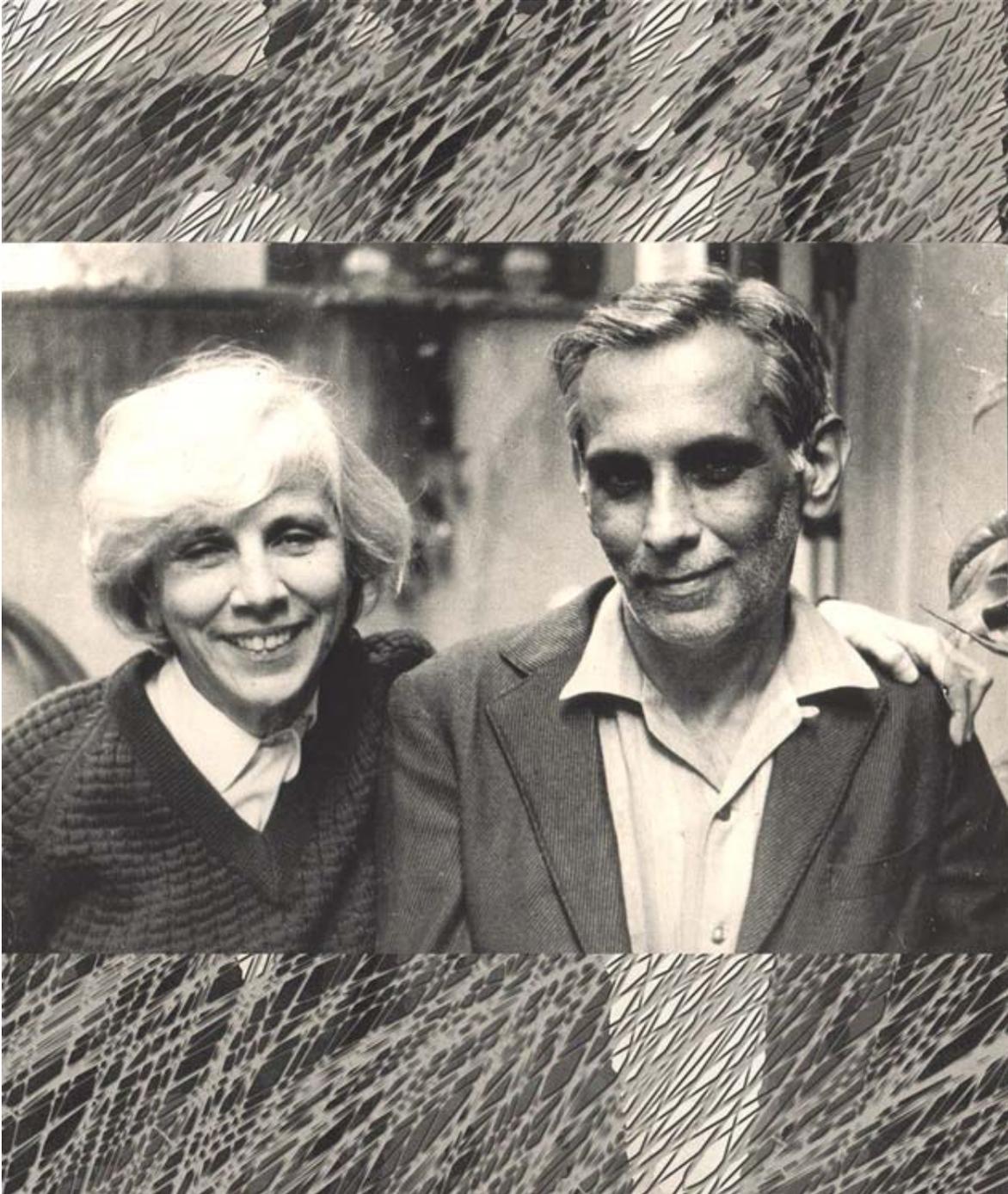
Quando na *Crônica da casa assassinada*, por intermédio da voz de padre Justino, Lúcio afirma que Deus assume muitas vezes a forma do mal e que está na tempestade e não na calma, acaba declarando em que reside sua fé e de que maneira ela se faz possível. É afundando na alma humana, é enfrentando o mal como uma verdade irrefutável do ser humano, que percorre o caminho abismal em direção à face Deus. E se Deus só se interessa de fato por quem tem a coragem de pelo menos uma vez perder o paraíso, após trilhar seu caminho de beira-abismo, a face de Cristo que espera contemplar é a do Cristo morto, violáceo, exausto de tantas batalhas, desfeito pelo massacre imposto à sua carne torturada. Um Cristo no qual possa se reconhecer como sua imagem e semelhança.

¹⁵³ BRANDÃO, Ruth Silvano. *Corte na voz, risco no olhar*, 2007. Artigo inédito para a revista *Transfinitos do Aleph* — Escola de Psicanálise.

¹⁵⁴ BRANDÃO, Ruth Silvano. *Corte na voz, risco no olhar*, 2007. Artigo inédito para a revista *Transfinitos do Aleph* — Escola de Psicanálise.

A pedra do adeus

Tempo de entender



Maria Helena e Lúcio — Foto posterior ao derrame.

*Inutilmente podereis gritar
ante um inferno povoado
de tantas estátuas.*

Lúcio Cardoso

Quando Raquel de Queirós chegou ao Rio de Janeiro, formou um grupo de amigos que sempre se encontravam no Bar Recreio, do qual faziam parte ela, Lúcio Cardoso, Cornélio Pena, Otávio de Faria entre outros. Às vezes, Lúcio sumia por dias e até mesmo por semanas, e certo dia reaparecia. Numa dessas vezes Raquel conta que perguntou-lhe: “Onde é que você andou, menino?” Ao que ele respondeu: “Estive no inferno”¹⁵⁵.

Não posso deixar de voltar ao mito de Orfeu, que vai aos infernos resgatar Eurídice, sua amada, mas que a perde quando estão prestes a deixar o território da morte, por não resistirem ao impulso de olhar para trás. Esse mergulho na morte, como já vimos, é marca fundamental na obra de Lúcio, e ao fazê-lo retira de suas entranhas sua obra, mas, ao encará-la, arrisca-se a perdê-la.

Se esse movimento de estar sempre em busca de algo que escapa acaba sendo o movimento mesmo da construção de uma obra, no caso de Lúcio esse mergulho foi radical a tal ponto que, ao olhar para trás, acabou por perder a fonte das palavras definitivamente e, junto com as palavras, sua vida ficou ameaçada, até ambos, autor e obra, partirem rumo ao “para sempre”. Sua escrita foi-lhe retirada e jamais devolvida, quando, em 1962, sofreu um derrame que o deixou afásico. A nascente de onde a fonte das palavras jorrava, porém, não se extinguiu, uma vez que essas nasciam de uma “imaginação plantada nas raízes do existido”,

e de lá Lúcio arrancou figuras e paisagens em pinturas e desenhos ao mesmo tempo pungentes e líricos.

A morte que obseda Lúcio — termo recorrente na sua escrita — não só está presente em seu texto, como também povoa as questões que se referem à sua própria vida. No entanto, mais do que estar implicado com a morte, ele parece desafiá-la, e, se ao escrever muitas vezes mergulha em um abismo perigoso de lá retirando sua obra, na vida acaba repetindo essa atitude na própria carne. Mais do que uma repetição, sua escrita e seu corpo parecem ser parte de uma mesma coisa. Para Lúcio, a literatura era condição de vida e, dessa forma, sua voracidade e sua necessidade literária manifestavam-se não somente como escritor, mas também como leitor.

Se em seu *Diário completo* podemos acompanhar suas constantes leituras, os autores de sua preferência, suas descobertas literárias, suas opiniões e reflexões acerca dos textos que lia — o Lúcio que se alimentava avidamente de literatura —, podemos também acompanhar suas reflexões sobre sua própria escrita, sua necessidade de escrever e de alimentar seus textos com paisagens que devora, assim como com ambientes e almas que sonda.

Há inúmeros trechos do *Diário completo* em que escreve quão vital é para ele a literatura, como é o caso do seguinte:

*JC. me pergunta por que não falo sobre literatura. É difícil explicar: literatura para mim não é fábula, mas uma condição de vida. Poderia conversar, e facilmente sobre aquilo que fosse exterior, mas jamais com naturalidade suficiente sobre aquilo que reveste meu íntimo, e é o tônus do sangue que me percorre sem descanso as veias.*¹⁵⁶

¹⁵⁵ Entrevista gravada para o documentário de Eliane Terra e Karla Holanda sobre Lúcio Cardoso.

¹⁵⁶ CARDOSO, Lúcio. *Diário completo*, 1970, p. 283.

Maria Alice Barroso refere-se a Lúcio como “o insubstituível andarilho do beira-abismo, o impulsivo toureiro cujo orgulho não consistia no privilégio de matar touros na arena, porém no risco que enfrentava de ser morto por eles”.¹⁵⁷ Lúcio experimentou intensamente esse risco e não só viveu qual um andarilho de beira-abismo, como seu texto, é ele mesmo uma escrita de beira-abismo.

Como um aventureiro, jogava-se ao desafio arriscando tudo, e quem se arrisca está sujeito tanto ao êxito quanto ao fracasso. Esse fracasso não se relaciona apenas ao insucesso do empreendimento a que se lança, mas implica também correr risco de vida, já que para ele literatura e vida são elementos de uma mesma argamassa, não sendo possível separá-los ou decompô-los. Sucesso, aliás, não era o que lhe mais interessava, mas, sim, o desafio em si e, por isso, muitas vezes teve de enfrentar o desdém da crítica da época.

Orfeu quando vai aos infernos sabe que corre riscos, e Lúcio, como Orfeu, tem consciência do perigo iminente. Seu *Diário* está repleto de trechos em que essa afirmação pode ser verificada, como o exemplo a seguir:

*O perigo seria o de me destruir nessas viagens — mas escrevo — e o que escrevo liberta-me da morte. Mas haverá um instante em que eu serei destruído pelo furor de inventor — será a hora exata em que minhas paixões não conseguirão se transformar em obras.*¹⁵⁸

Essa visita ao inferno abre espaço para algumas reflexões. Quando Lúcio dizia a Raquel de Queirós ter estado no inferno, certamente se referia aos períodos de oscilação emocional em que se via perturbado e mergulhado nos seus conflitos de alma. É possível conferir essas perturbações de espírito não

¹⁵⁷ BARROSO, Maria Alice. Prefácio – Lúcio Cardoso e o mito. In: CARDOSO, Lúcio. *Três histórias de província*, 1969, p. 12.

somente pelo seu próprio texto de reflexões pessoais, mas também pelos textos de Helena. Se nos textos da irmã podemos ver um Lúcio entusiasmado, eufórico, alegre, amante da vida e das belas coisas, vemos também um Lúcio dos excessos e de comportamento autodestrutivo. Duas vertentes da face exuberante de sua personalidade.

Nos textos de Lúcio, no entanto, encontramos outro. Nele nos deparamos com um sujeito introspectivo, capaz de mergulhar em profundas e ricas reflexões, ou em vertiginosos abismos, também um duplo da sua face intimista. Lúcio reconhece essa dualidade e fala dela:

Esta perpétua tendência à autodestruição... Sim, de há muito ela existe em mim, e eu a conheço como um doente acaba conhecendo o próprio mal. É incalculável o número de ciladas que invento para me perder — mas não é uma graça de Deus que o outro lado do meu ser, que também vigia e escuta sem descanso, procure sempre transformar essas ciladas nalguma coisa melhor?

(Ciladas, destruição, remorso — palavras que emprego sempre, que me acompanham como o motivo de uma sinfonia, que retenho e afasto do meu pensamento que me enfastiam até à náusea... Mas que podemos nós, senão simples instrumentos que inflam certas expressões até o máximo, que fazem circular através de suas essências mortas um sangue único e carregado de sentido, e assim traduzimos nosso ser mais íntimo, as linhas mais firmes de nossa máscara, composta de crime e redenção?)¹⁵⁹

Um importante ponto comum nesses dois textos — aquele apresentado por Helena e o outro revelado por ele mesmo — é que ambos conduzem a dois caminhos opostos, um que leva a uma atitude construtiva e outro que leva a uma destrutiva. É como se o impulso que leva à redenção conduza também à perdição. A escrita que o liberta da morte pode também lhe abrir uma ferida de morte. Aquilo

¹⁵⁸ CARDOSO, Lucio. *Diário completo*, 1970, p. 266.

¹⁵⁹ CARDOSO, Lúcio. *Diário completo*, 1970, p. 30.

que cura também é o que mata. Escrita que é, simultaneamente, remédio e veneno, redenção e perdição. “Todas as paixões me pervertem, todas as paixões me convertem”, escreveria em seu *Diário*.

Essa dupla função que pode exercer a escrita tem a ver com o conceito de *phármakon*,¹⁶⁰ trabalhado por Jacques Derrida, que é aquele elemento que atua como remédio, mas que traz em si, ao mesmo tempo, a capacidade de agir como veneno. A palavra grega *phármakon* pode ser traduzida, entre outras coisas, como remédio ou como veneno, e essa ambigüidade é explorada e percebida por ele ao desenvolver sua pesquisa valendo-se do texto de Platão, que vê a escrita com olhos de desconfiança, como analisa Derrida. Vejamos:

*Ora, por um lado, Platão tende a apresentar a escritura como potência oculta e, por conseguinte, suspeita. Como a pintura, à qual ele comparará mais adiante, e como o trompe-l'oeil e as técnicas da mimesis em geral. Sabe-se também de sua desconfiança diante da mântica, dos mágicos, dos feiticeiros, dos mestres do feitiço.*¹⁶¹

Trabalhando com o *Fedro* de Platão, Derrida desenvolve seu conceito de *phármakon*. No *Fedro*, Platão descreve um diálogo entre Fedro e Sócrates, em que este relata uma lenda egípcia do surgimento da escrita. Na lenda, o deus Theuth — “o primeiro a descobrir a ciência do número com o cálculo, a geometria e a astronomia, e também o jogo do gamão e os dados, enfim, saiba-o, os caracteres da escritura (grámmata)” — visita o rei Thamous, a ele mostrando sua arte e descrevendo sua utilidade. À medida que ouve as explicações de Theuth,

¹⁶⁰ DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*, 1991.

¹⁶¹ DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*, 1991, p. 44.

Thamous vai replicando, tecendo elogios ou censuras. Quando chega, enfim, aos caracteres da escritura, Theuth diz:

Eis aqui, oh Rei, um conhecimento (to máthema) que terá por efeito tornar os Egípcios mais instruídos e mais aptos para rememorar (sophotérous kai mnemonikotérous): memória e instrução encontraram seu remédio (phármakon).¹⁶²

Thamous não se deixa facilmente seduzir. Percebendo o perigo, replica:

Incomparável mestre em artes, oh, Theuth (O tekhnikótatú Theúth), uma coisa é o homem capaz de trazer à luz a fundação de uma arte, outra é aquele que é capaz de apreciar o que esta arte comporta de prejuízo ou utilidade para os homens que deverão fazer uso dela. Neste momento, eis que em tua qualidade de pai dos caracteres da escritura (patèr òn grammáton), atribuíste-lhes, por complacência para com eles, todo o contrário (tounantíon) de seus verdadeiros efeitos! Pois este conhecimento terá, como resultado, naqueles que o terão adquirido, tornar suas almas esquecidas, uma vez que cessarão de exercer sua memória (léthen mèn psuchaís paréxei mnémes ameletesía): depositando, com efeito, sua confiança no escrito, é do fora, graças a marcas externas (dia pístin graphês éxothern hup' allotríon tu-pon), e não do dentro e graças a si mesmos, que se rememorarão das coisas (ouk éndothern autoùs hup' autôn anamimne skoménous). Não é, pois, para a memória, mas para a rememoração que tu descobristes um remédio (oúkoun mnémes, allá hupomnéseos, phármakon heûres).¹⁶³

Esse diálogo abre espaço para se refletir a respeito da função da escrita e dos efeitos antagônicos que a ela podem ser atribuídos. Derrida lembra ainda a relação da escrita com a morte. Na mitologia egípcia, é Thot (Theut) quem faz para o deus sol os relatórios acerca dos mortos que a ele se apresentam:

Pois o deus da escritura é também, isso é evidente, o deus da morte. Não esqueçamos que, no Fedro, também se censurará à invenção do phármakon o substituir o signo ofegante à fala viva, o pretender prescindir do pai (vivo e fonte de vida) do logos, o não poder mais responder por si como uma escultura ou uma pintura inanimada

¹⁶² DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*, 1991, p. 21.

¹⁶³ DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*, 1991, p. 49.

*etc. Em todos os ciclos da mitologia egípcia, Thot preside a organização da morte*¹⁶⁴.

Assim como Derrida que aponta para a qualidade de veneno que a escrita pode conter, Ana Cecília Cargvalho¹⁶⁵, em estudo sobre a obra de Sylvia Plath, fala de uma toxidez da escrita, de uma força destruidora da escrita, que tem a ver com essa dupla função que a escrita pode assumir. Se é possível pensá-la como algo que sustenta o sujeito, essa mesma escrita pode abrir canal para uma ferida aberta que, ao ser tocada jorra, sem se estancar. Lúcio demonstra experimentar na carne os efeitos tóxicos daquilo que o alimenta. Vejamos:

*A verdade é que em tudo quanto tenho feito, sempre há no fundo um elemento que poderia ter sido mortal para mim. Mas que conseguimos nós criar distante da morte? O adubo que faz erguer-se a rosa, é o mesmo que traz no âmago tantos germes de destruição. O essencial é saber-se apenas com que poderoso veneno a manipulação é feita. E defender-se, criar barreiras para o avanço do inimigo, fortalecer-se como um guerreiro no silêncio e na hostilidade. Enquanto assim o fizer, tenho certeza, estarei a salvo; as mil serpentes que dormem no fundo do meu sonho, não conseguirão atingir-me as raízes do coração.*¹⁶⁶

Essa lucidez parece ter-lhe emprestado uma espécie de dom premonitório. Ao mesmo tempo aliado e inimigo do futuro que o vigia, Lúcio parece agir como quem ora se rende e se alia ao inevitável, ora se debate e luta numa explosão de força vital que o impulsiona em direção à vida. A morte o atrai e o repele, e sua atitude perante ela é igualmente antagônica, num movimento semelhante ao das ondas que se jogam ferozmente nas areias da praia e depois retornam ávidas de volta ao mar.

¹⁶⁴ DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*, 1991, p. 36.

¹⁶⁵ CARVALHO, Ana Cecília. *A poética do suicídio em Sylvia Plath*, 2003.

¹⁶⁶ CARDOSO, Lúcio. *Diário completo*, 1970, p. 30.

Há um poema seu intitulado *Poema escrito durante o carnaval*, em que Lúcio parece anunciar o destino que o aguarda. É do seu corpo que fala e na sua escrita parece experimentar, antecipadamente, a petrificação a que foi parcialmente condenado, como que expiando em vida seus próprios males ou como quem se deixa imobilizar para, defendendo-se de si mesmo, ser impedido de atirar-se de vez no abismo. Eis os seus versos:

*Eu sou a pedra onde se diz adeus,
confluência de encontros, palavras
e soluços ainda não gravados.
Eu sou o silêncio em que se consoma
o gesto final e a partida.
Uma das minhas mãos está voltada
para onde a noite nasce
e os passos iniciam
o rude trajeto da memória.
Eu sou a solidão da madrugada.*

*A outra mão está voltada
para o país onde as coisas
já se petrificaram.
Aí surgiu o primeiro gemido
e o espasmo da primeira sombra.
Inutilmente podereis gritar
ante um inferno povoado
de tantas estátuas.
Há milhões de estátuas.
O meu próprio desespero é inútil
e continuo eterno,
com os olhos de mármore.¹⁶⁷*

O poema parece dolorosamente antecipar o retrato do autor quando prisioneiro do derrame que o vitimou. Um corpo partido em dois, dividido entre o antes e o depois, o gesto e a não-fala, o lado esquerdo e o direito. A sua esquerda se agarra à vida, gesticula, reaprende, ensaia passos. Está voltada “para onde a

noite nasce, e os passos iniciam o rude trajeto da memória”. A sua direita viu a morte, e essa visão a paralisou. Não mais palavras jorradas. Está voltada “para o país onde as coisas já se petrificaram. Aí surgiu o primeiro gemido e o espasmo da primeira sombra”.

Seria essa antecipação uma espécie de visão do futuro ou uma consciência latente daquilo que ele, de certa forma, busca como que a tentar frear o fluxo que o arrebatava e atormenta? Em dois de seus livros: *Lúcio Cardoso — A travessia da escrita*¹⁶⁸ e *A vida escrita*¹⁶⁹, Ruth Silviano Brandão escreveu sobre esse anúncio futuro que o poema parece fazer e como que uma pulsão auto destrutiva se revela nesses versos.

Lúcio acaba carregando no corpo a marca de sua divisão, de seu tormento, de suas dúvidas e inquietações que fazem com que esteja sempre entre o céu e o inferno, o bem e o mal, a vida e a morte. Sua escrita, na verdade, é que antecipa o que experimentará literalmente no próprio corpo, uma vez que autor e obra são parte de uma mesma massa, elementos contidos na composição de um mesmo barro.

O calvário vivido por Lúcio após o derrame pode ser acompanhado por nós por meio da leitura de *Vida/Vida*, de Maria Helena. O livro apresenta-se com um formato que ora lembra o de diário íntimo, ora o de anotações e reflexões pessoais, e, por vezes, parece ser uma carta a alguém, podendo ser esse alguém a pessoa que voluntariamente visita suas páginas e passa, assim, a compartilhar

¹⁶⁷ CARDOSO, Lúcio. *Poemas inéditos*, in RIBEIRO, Ésio. *Edição crítica da poesia reunida de Lúcio Cardoso*, 2006, p.373

¹⁶⁸ SILVIANO BRANDÃO, Ruth. *Lúcio Cardoso — A travessia da escrita*, 1998, p.27-28.

¹⁶⁹ SILVIANO BRANDÃO, Ruth. *A vida escrita*, 2006, p.86.

dos sofrimentos, esperanças e alegrias nelas contidos, como também pode ser a própria autora que, depois de escrever, passa a ser ela também uma leitora do seu texto.

Acompanhando seu tempo de doente, vemos que sua trajetória de vida acabou por ser uma trajetória de retorno à infância. O menino Nonô torna-se o escritor Lúcio Cardoso, que busca na infância as lembranças que alimentam a atmosfera de seus livros. Os olhos de menino nunca o abandonaram, e são esses olhos que contemplam as paisagens do presente e as transformam através do filtro da lembrança. O romancista verborrágico, o infernal cavaleiro das palavras, porém, é atravessado pela espada do destino. Na luta travada entre os dois anjos que o habitam, um que o leva aos infernos, outro que lhe aponta a luz divina, Lúcio passa a ser um território de batalha dividido entre a esperança e a condenação. Mas, se o derrame rouba-lhe a fala, seca-lhe as palavras e petrifica-lhe o corpo, acaba também por cumprir a função de devolvê-lo ao estado de infância, e Lúcio volta, ironicamente, a ser o menino Nonô.

Ao penetrar a intimidade das páginas de *Vida/Vida*, deparamo-nos com um Lúcio infantil, fragilizado, aterrorizado e emudecido pela visão da face da morte, que, ao fitá-lo nos olhos, soprou sobre sua frente seu hálito gélido, congelando seus projetos e seu corpo. O Nonô de *Vida/Vida* é um menino assustado, que luta para continuar a se inscrever na vida. Em meio a atitudes infantis, vez por outra o homem ressurgue como um espectro longínquo, diáfano e mostra que ainda está vivo nalgum lugar daquele corpo paralisado.

Por todo o romance, percebemos que Lelena tem esperanças que ele volte a ser um dia o grande escritor que foi. Essa esperança, contudo, tem a

consistência de espuma cuja matéria se dissolve ao toque das mãos. Lúcio também ora se apega à esperança de uma recuperação, ora perde a ilusão e, por vezes, parece mesmo temer enganar-se em vão.

Para comunicar-se, Nonô escreve bilhetes cujo arranjo de palavras, e mesmo a grafia delas, aparece de modo truncado, impreciso. Há lacunas entre as palavras, espaços em branco, como que a denunciar o silêncio a que foi condenado, ou a impossibilidade de unificar seu corpo fendido. Não consegue escrever mais que pequenas frases ou singelos arranjos que convidam seu interlocutor a adivinhar o sentido daquelas palavras dispostas de maneira aberta e desalinhada. Inicialmente são palavras soltas. A primeira que escreveu foi o nome de uma de suas sobrinhas — a filha mais velha de seu irmão Fausto — como que a indagar por que não aparecia havia dias: “Nadya”.

Estimulado pelos amigos Marcos Konder Reis e Augusto de Rezende Rocha, Lúcio recomeça a desenhar e pintar. Enfim, pode voltar a expressar-se de alguma forma e a essa atividade se lança com entusiasmo. Depois vieram outras palavras soltas até começarem a se arranjar em pequenas e trôpegas frases sem verbo. Veio, então, sua primeira frase com verbo: “Quero 1 livro”. Se tinha dificuldades para ler, não perdeu, porém, a paixão pelos livros, e passa a comprar livros de arte e pintura. Há um tocante episódio em que Nonô pede a Lelena que vá com ele a uma livraria. Vejamos:

Um sábado desses me fez entender que queria sair me escrevendo na lousa: “livros”. Queria ir a uma livraria e indaguei que espécie de livros pretendia comprar. Respondeu me mostrando um álbum de pintura. [...] Descemos do táxi à porta da livraria, onde Elsa ainda não chegara, e dentro da sala começou a escolha. Parecia uma criança feliz, arrastando a perna de estante em estante, olhando,

*buscando, abrindo livros, tudo com o mesmo amor de outrora. Passou pelos livros de literatura, tomou-os nas mãos, alisou suas capas com carinho, me mostrando com alegria o nome de cada autor de sua predileção. Cada um deles era um encontro com um velho amigo. Sentia o seu interesse, a sua alegria e ao mesmo tempo um certo pesar pelo fato de não poder lê-los, pelo menos por algum tempo, pensávamos eu e ele. O escritor dentro dele estava mais vivo do que nunca, tão apaixonado quanto antes.*¹⁷⁰

Se o reencontro com a literatura era apenas um sonho, uma esperança longínqua, a essa esperança agarrou-se até o fim. Às vezes lembrava melancólico seus projetos inacabados escrevendo no bloquinho que usava para comunicar-se: “Crônica — passado — O Viajante — presente — O pavão de luto – futuro.”¹⁷¹ Ou ainda: “Introdução à música do Sangue — Romance — Breve”.¹⁷² São romances e novelas que esperava um dia poder terminar. Lá estavam novamente Vila Velha, seus habitantes e, sinistro, como um personagem a transitar entre as histórias, a presença terrível do Mal.

Outras vezes uma espécie de espectro do escritor se manifesta e, ao escrever, despeja sobre o papel pura poesia. São frases depuradas, desvestidas do excesso barroco de sua escrita jorrada e pungente. Nessas horas é possível perceber que o gênio criador ainda estava lá como sempre esteve, porém aprisionado em algum lugar, sendo submetido a uma depuração pelo cadinho da dor. Como exemplo, há um episódio acontecido em um domingo de casa cheia, quando alguém chama Lelena na sala de música para ir ver o que acontecia no atelier. Ao atender seu chamado, depara-se com Nonô espalhando alegremente pelo cômodo toda sorte de fotografias. Em meio à confusão, um amigo segura nas

¹⁷⁰ CARDOSO, Maria Helena. *Vida/Vida*, 1973, p. 196-197.

¹⁷¹ CARDOSO, Maria Helena. *Vida/Vida*, 1973, p. 237.

¹⁷² CARDOSO, Maria Helena. *Vida/Vida*, 1973, p. 260.

mãos uma velha foto de um piquenique em Curvelo. O que se passa então, é assim descrito por ela:

Um amigo segura entre as mãos uma velha fotografia de um pique-nique em Curvelo, anos e anos atrás, as figuras pálidas pelo tempo, roupas antiquadas, os homens de bigode à Kaiser, as mulheres de chapelões de palha se protegendo do sol daquele dia tão longe, vestidos até os pés, um grupo de músicos ao canto, logo no primeiro plano: um flautista com a flauta à boca, outro tocando violão, outro, bandolim, todos reunidos sob a sombra de árvores, um retrato amarelo, quase apagados pelos anos. O amigo me diz, entregando uma folha de papel, destacada do bloco de uso de Nonô:

— Leia, Lelena, o que Lúcio acaba de escrever sobre este retrato.

Lanço os olhos sobre a folha meio rasgada: “Um dia que se acreditava eterno. Olhos brilhantes, cabelos desfeitos, um ar de música. Tudo foi para sempre. Ficou o retrato”.

Passo o papel à Malice que me acompanhou no atelier e também quer ler. Entrando de novo na sala de música, lê em voz alta para todos, meio emocionada.

— Lindo, lindo — comentam.

— É o começo de um poema — diz alguém.

Meu coração se enche de esperança doida. Há de voltar a escrever um dia.¹⁷³

Lembro-me, muitos anos depois, dessa foto emoldurada adornando a parede da sala de música. Fazendo companhia a ela, vovó Nhanhá, vovô Cardoso, tio Fausto, tio Dauto, minha avó, tio Cacao e, enorme, acima de todos, um retrato de Nonô que nos olhava por sobre os ombros. Seu olhar mantinha a dignidade de um príncipe. Todos aqueles que ocupavam aquele lado da parede já haviam partido, mas Lelena os mantinha ali, diante dos olhos, como que a lembrar que continuavam a ser seus e que, em algum dia, estariam todos reunidos novamente.

Fico pensando que aquele piquenique congelado na parede da sala de música não representava apenas a lembrança de um tempo doce da infância em

¹⁷³ CARDOSO, Maria Helena. Vida/Vida, 1973, p. 257-258.

Curvelo, mas era também a lembrança de um dia em Ipanema, quando a esperança ressurgiu através de um pequeno texto poético, registrado num pedaço de folha de papel, naquela tarde de domingo: “Um dia que se acreditava eterno. Olhos brilhantes, cabelos desfeitos, um ar de música. Tudo foi para sempre. Ficou o retrato”.

O Lúcio da esperança futura é também o Lúcio das imagens. Alguns de seus quadros pós-doença, porém, parecem ter adquirido a atmosfera difusa da lembrança imprecisa ou do vislumbre embaçado do futuro. Não que os outros não pertençam a um universo de lembrança, pois é de lá que Lúcio retira todas as imagens que representa, mas é que, diferente dos seus trabalhos anteriores que são, de maneira geral, bastante densos e com contorno definido, alguns desenhos a pastel dessa fase são tão etéreos que chega a ser difícil adivinhar a imagem que guardam. Às vezes parece que uma brisa passou e desmanchou as formas, deixando manchas que são lembranças das imagens que ali foram esboçadas.

Em *Vida/Vida*, Lelena conta uma conversa sua com Isabel Câmara, em que esta comenta que sua amiga Claire havia dito achar que os quadros de Lúcio (FIG.1) lembravam Turner (Fig.2)— o paisagista romântico inglês. Creio que ela se referia à fase em que as pinturas de William Turner tornaram-se cada vez mais manchadas e etéreas.

Embora essa característica não corresponda aos trabalhos de Lúcio como um todo, nem mesmo a abordagem clássica de Turner tenha qualquer parentesco com a moderna de Lúcio, acredito porém, que alguns deles, em razão de sua atmosfera difusa, endossam essa comparação. O que talvez pudesse irmanar suas imagens com as do mestre paisagista inglês é o fato de que ambos represen-



Figura 1 — Lúcio Cardoso – Paisagem — s/d — Pastel sobre papel — Coleção Carla A.de Athayde

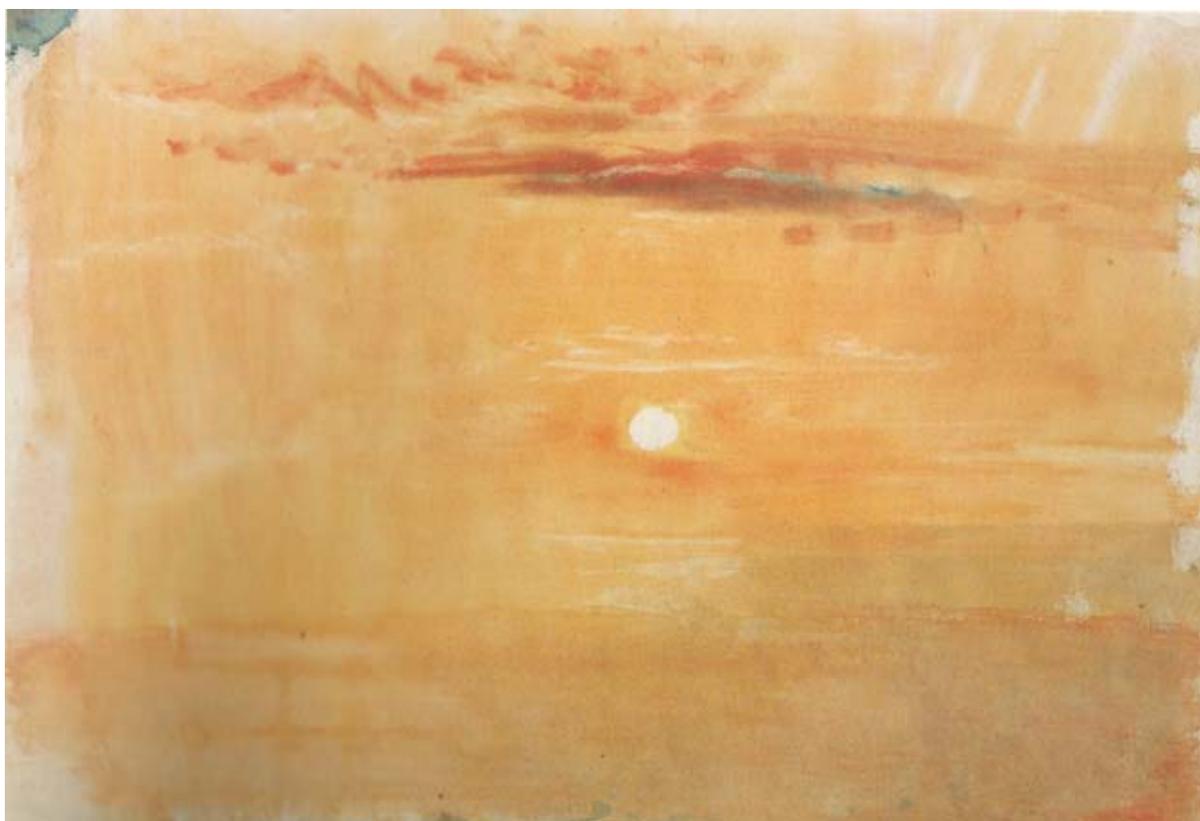


Figura 2 — Joseph M. William Turner — O por do sol sobre o mar em Orange Mist —1825 — Aquarela

tam paisagens que parecem dotadas de alma e emoções humanas.

Se suas cidades e paisagens de desenhos e pinturas parecem envolvidas por uma bruma de sonhos, as figuras representadas também aparentam fazer parte de um universo onírico ou de um *flash* de memória. Quando pinta, Lúcio o faz vorazmente. Usa como instrumento para aplicação da tinta na tela os dedos da mão esquerda. Seu envolvimento com o ato de pintar é corpóreo, visceral. Se nos desenhos deixa o rastro do gesto, na pintura fica na tela não só seu gesto, mas junto com a massa de tinta, deixa a lembrança dos dedos que a aplicaram. É seu corpo que continua implicado com sua obra.

Lúcio parece ter com o passado uma relação melancólica. Ao voltar seu olhar para ele, faz isso numa atitude consciente de quem contempla ruínas. Tudo o que foi vivido não poderá jamais ser revivido. Pertencem a outro tempo e esse tempo inalcançável só pode ser observado através dos flashes falhos da memória. Se, como escritor, a infância e seus lugares eram ruínas sobre as quais empilhava as pedras de sua obra, como sujeito petrificado, seu corpo passou a ser um monumento a essas ruínas, e sua própria vida de escritor passou a se somar às coisas das quais foi privado para sempre. Lúcio se vê agora privado não somente da inocência da infância, mas da própria imagem, de voltar a ser quem foi um dia, de voltar a se parecer consigo mesmo, como era antes.

Aquele a quem a mãe chamava príncipe parece sempre ter padecido de um sentimento de inadequação e de barco a deriva. Transcrevo a seguir um trecho de um de seus poemas, este ainda não publicado:

*Altero-me à ilusão das rotas
desmascaro-me aos quilômetros do ido
virgem, sou príncipe,
alto, branco impoluto e solene,
virgem eu sou — e
príncipe do vento.¹⁷⁴*

O trabalho de Susana Kampff Lages a respeito da melancolia em Walter Benjamin ajuda a elaborar algumas questões sobre a melancolia cardosiana. Para estabelecer uma relação entre o trabalho de tradução e a disposição melancólica, Lages mergulha na diversidade da obra de Benjamin, dela extraíndo a substância que a auxilia a perfazer o intrincado percurso a que se propõe. Dessa maneira, enumera quatro “constelações de sentido” que considera fundamentais no percurso da obra benjaminiana. São elas: “a figura do anjo na obra de Walter Benjamin, a questão da verdade e da narração em suas diferentes manifestações, Proust e Baudelaire como paradigmas de uma moderna escrita melancólica e, finalmente, a melancolia na sua conexão entre linguagem e morte”.¹⁷⁵

A primeira constelação apontada por Lages — a figura do anjo — interessa-me em particular para minhas reflexões. A ensaísta destaca a importância da figura do anjo na obra de Benjamin, ressaltando sua formação judaica e lembrando a imagem da melancolia alada de Albrecht Dürer — que aparece acompanhada da figura de um anjo — como sua provável primeira fonte de inspiração, para utilização do tema do anjo que é tão recorrente no pensamento de Benjamin.

¹⁷⁴ CARDOSO, Lúcio. Fragmento de um poema inédito pertencente ao arquivo literário da Fundação e Casa de Rui Barbosa. Todos os poemas de Lúcio Cardoso foram reunidos por Ézio Macedo Ribeiro em sua tese de doutorado. O trecho acima encontra-se na página 726 de sua pesquisa.

¹⁷⁵ LAGES, Susana Kampff. Walter Benjamin – *Tradução e melancolia*, 2002, p. 22.

Ao trabalhar a visão de história benjaminiana, Lages extrai da nona tese de *Sobre o conceito de história* a figura do anjo da história que, “arrastado para o futuro por uma tempestade provinda do paraíso, contempla o passado como cenário de ruína”.¹⁷⁶ Segundo Benjamin, a história oficial é contada pelos vencedores, dessa maneira, a história da cultura humana é marcada pela morte e pela humilhação. Ao ser arrastado para o futuro, o anjo da história contempla horrorizado os despojos dos vencidos que se acumulam junto aos mortos e às ruínas. Nesse sentido, Benjamin cita um desenho de Paul Klee (FIG.3), adquirido por ele em 1921, que o impressiona particularmente, e que lhe parece o retrato do anjo melancólico da história:

*Há um quadro de Klee que se chama *Ángelus Novus*. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso.*¹⁷⁷

Lages destaca ainda a história como uma espécie de narrativa e defende, por sua vez, que toda narrativa possui um impulso melancólico:

*Toda narrativa é de alguma forma tributária de um impulso melancólico, pois ao mesmo tempo que atualiza eventos do passado reafirma o seu caráter por definição passado, isto é, que passou, morreu, deixou de existir e, portanto, pranteável.*¹⁷⁸

¹⁷⁶ LAGES, Susana Kampf. Walter Benjamin – *Tradução e melancolia*, 2002, p. 131.

¹⁷⁷ BEJAMIN, Walter. *Obras escolhidas – magia e técnica, arte e política*, 1996, p. 226.

¹⁷⁸ LAGES, Susana Kampf. Walter Benjamin – *Tradução e melancolia*, 2002., p. 131.

Essa figura do anjo como representante da disposição melancólica auxilia a pensar também a respeito da obra de Lúcio. Há um pastel seu – que pertence à sua sobrinha Gilda – denominado “Dois anjos” (FIG.4), em que se vê duas figuras como que mescladas, muito próximas uma da outra, formando quase que uma só. Um deles está representado por uma massa de manchas azuladas e parece vestido com uma veste longa. O outro, posicionado imediatamente atrás, possui uma tonalidade parda, mistura do pastel e da cor do papel, e parece estar despido, embora não seja possível identificar na mancha que o representa a presença ou não de algum tipo de vestimenta. Próxima às suas costas, há uma mancha clara que faz com que suponhamos tratar-se de uma asa. O fundo é de um marrom manchado pelo movimento do gesto residual de preenchimento da área com o pastel que ora mancha ora deixa a tonalidade do papel à mostra.

O que me chama a atenção no quadro, além da escolha do tema, é a solidão que os envolve. Além disso, os anjos, como grande parte das figuras que representa, não possuem rosto, e essa falta de face imprime ao quadro um profundo silêncio, embora a atitude do anjo posicionado atrás possa parecer ser a de quem segreda alguma coisa ao companheiro à sua frente ou possa ainda lembrar um movimento suave para o ato de um beijo. Seriam talvez os dois anjos que o habitam, duas forças entre as quais sua alma se debate.

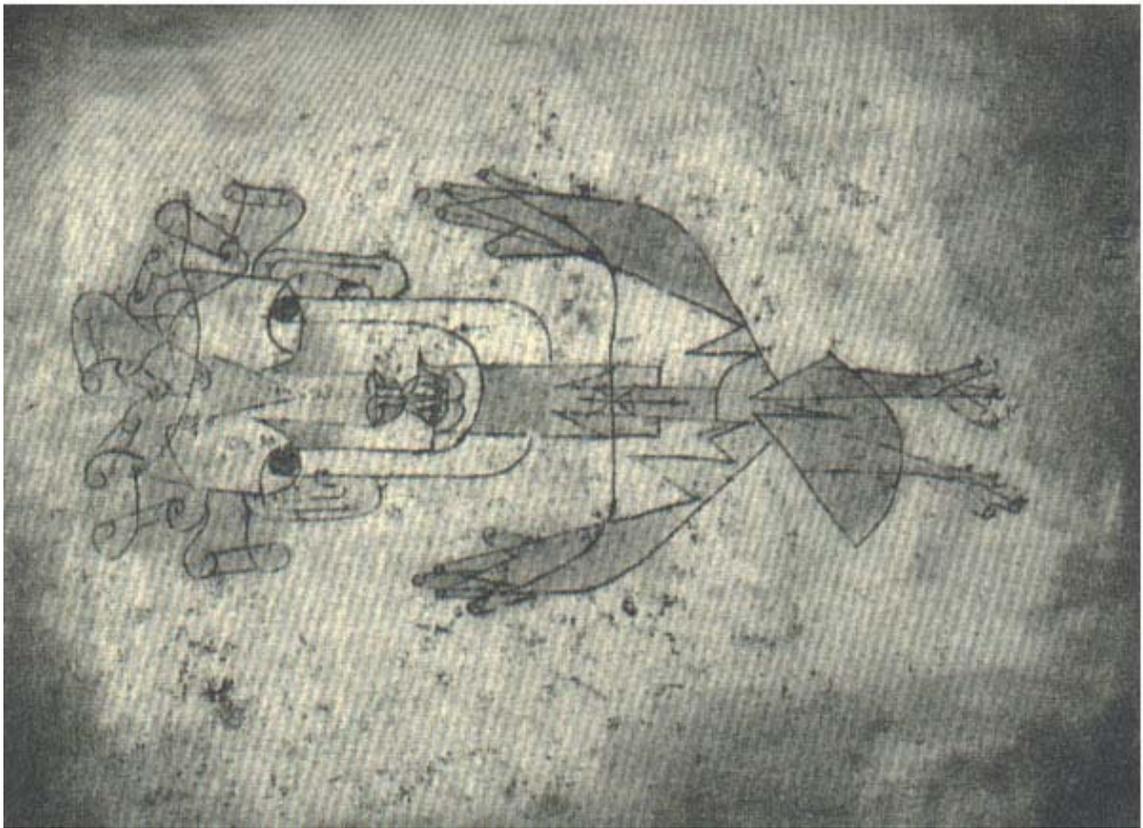


Figura 1 — Paul Klee — Angelus Novus



Figura 2 — Lucio Cardoso — Dois Anjos

O vento que arrasta o anjo de Klee para o futuro, embaça a visão dos anjos cardosianos e desmancha o caminho de volta para o passado. Esses anjos também carregam a marca do duplo a que Lúcio se viu condenado, antes como um sujeito de alma dividida, depois um homem com o corpo dividido em dois. O que viram os anjos de Lúcio que fez com que seus rostos emudecessem? A face de Deus? Os olhos da morte? Será que são capazes de sussurrar? O que sussurram? Um nome ouvido na infância? Um segredo? Uma prece? Uma maldição?

Na cultura ocidental, aqueles que ousaram desafiar ou duvidar de Deus acabaram por sofrer um castigo pela fala. Na tradição grega, temos o mito de Eco, na judaico-cristã, a confusão de Babel e o mutismo de Joaquim, pai de João Batista. Como um anjo atormentado, Lúcio encarou a face da morte, e essa visão roubou-lhe a fala e furtou-lhe as palavras. Todavia não pôde calar-lhe a alma.

Lelena conta que, pouco tempo antes de sofrer seu derradeiro derrame, Lúcio recebeu uns amigos em casa a quem convidou, por meio de um bilhete, para sua exposição que estava para se realizar em poucos dias. Perguntaram-lhe os amigos se havia virado pintor, ao que respondeu logo abaixo, no mesmo bilhete: “É, sou escritor”.

Desafiando o destino começa a recuperar a escrita. Não ainda o jorro do passado, mas pequenos poemas que são o fruto de alguém que se agarrou com todas as forças à esperança e à vida. Mas a morte que o cortejava não quis mais esperar e abraçou definitivamente aquele com quem manteve por tantos anos um caso de amor. No dia 24 de setembro de 1968, morre Joaquim Lúcio Cardoso Filho.

Conta Helena que, sentada ao lado do seu corpo de morto, percebeu como que um sorriso irônico em seus lábios, um certo ar de zombaria amiga. Sorriu para a morte ao se despedir da vida. Quem é esse que se ri da morte depois de tanto pelejar na vida?

*Aquele é Lúcio Cardoso
em seu calmo sepulcro:
o que brilha
é o que brilha do gênio em seu fulcro.*¹⁷⁹

¹⁷⁹ CARDOSO, Lúcio. *Poemas inéditos*, in RIBEIRO, Ésio. *Edição crítica da poesia reunida de Lúcio Cardoso*, 2006, p.370



Heitor Coutinho — Retrato de Lúcio Cardoso — 1962 — Coleção Gilda Austregésilo de Athayde

Ao trabalhar com a obra de Lúcio Cardoso, acredito ter demonstrado como essa foi tecida integralmente numa mesma urdidura, cuja trama é composta por sua paixão, por seu olhar filtrado pela bruma da lembrança e, principalmente, por sua necessidade de se inscrever na vida.

A melancolia da infância para sempre perdida é fator que ajuda a inaugurar seu inconfundível gesto que deixou marca nas superfícies sobre as quais se debruçou. A escrita, assim como a atitude de criar, é para Lúcio sustentação. Para ele, escrever é imperativo e tão vital quanto se alimentar, dormir ou respirar. No texto do próprio Lúcio, é possível confirmar essa afirmativa:

Escrevo — e minha mão segue quase automaticamente as linhas do papel. Escrevo — e meu coração pulsa. Por que escrevo? Infundável 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 pra 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 estes braços, estes olhos — e assim sendo, todo cheio de vozes que só sabem exprimir através das vias brancas do papel, só consigo vislumbrar a realidade através da informe projeção desse mundo que me habita. E também escrevo porque me sinto sozinho. Se tudo isto não basta para justificar porque escrevo, o que basta então para justificar qualquer coisa na vida?¹⁸⁰

Sujeito dilacerado, Lúcio encontra na escrita sustentação para sua alma atormentada. Ela é que, por muito tempo, fez com que lhe fosse possível manter-se vivo. Escrever para não morrer, para não se deixar morrer. Nesse processo, a vida e a arte funcionam como algo contínuo e indissociável. Se é verdade que o autor lança-se ao árduo trabalho de construção de uma obra, é também verdade

¹⁸⁰ CARDOSO, Lúcio. *Diário completo*, 1970, p. 60.

que é a obra que constrói o sujeito. É dela que ele nasce e a partir dela se inventa.

Lúcio parece ter consciência dessa constante invenção:

*A vida deve ser uma perpétua criação: quando se extingue em nós o desejo de “faze” é que o fato de “cria” já é um instinto morto. E sem ele, de muito pouco vale a existência...
Criar até o instante da nossa morte.¹⁸¹*

Como algo necessário, a escrita se impõe, e imbricada, misturada, amalgamada à matéria da vida, vai sendo tecida e transformada em epiderme que envolve o indivíduo, dando-lhe corpo, rosto, identidade, nome. Num processo metonímico, autor e obra tornam-se uma só coisa.

A metáfora da costura e da tessitura ajuda a dar sustentação à idéia da obra como algo que vai cuidadosamente sendo tecido. No caso da família da qual Lúcio descende, esse trabalho deu também suporte e sustento, e, aos pés das costureiras, o menino Nonô aprendeu a tecer. A costura liga-se à sua infância, como doce lembrança do tempo em que ficaram morando seus olhos de menino. O olhar voltado para as ruínas do vivido gera profunda melancolia. Construir sobre essas ruínas é um trabalho que se impõe:

Não sou eu que procuro o romance — em geral até o evito, Deus sabe lá por que razões. Mas ele é que se impõe a mim, e de tal modo, que é como a tessitura de um pano elaborado com linhas pretas e idênticas. O que me faz escrever é a espantosa melancolia da vida.¹⁸²

Se da mãe herda a vocação para tecer, costurar, do pai herda o espírito empreendedor, aventureiro. A capacidade de se lançar ao trabalho de construção de uma grande obra. E essa vocação se manifesta como algo que jorra, que flui

¹⁸¹ CARDOSO, Lúcio. *Diário completo*, 1970, p. 264.

em catadupas. Esse jorro é como fonte que brota de uma fenda aberta, nascente de onde esguicha o fluido do que se tem de mais perigosamente vital:

*Alguém se refere à “fluência” do meu modo de escrever, como se considerasse isto “fácil”. Faço aqui esta anotação por considerar tal coisa injusta, pois se é verdade que escrever para mim não depende de inspiração, podendo eu escrever a qualquer momento e durante horas e horas, sem que se detenha o fluxo de minhas idéias, nem por isto o que alimenta este fluxo é “fácil” ou gratuito; ao contrário, pois provém em mim do que é mais obscuro e chagado, da zona exata que em mim produz tudo o que é sofrimento e sensibilidade. O esforço de escrever, se se pode chamar isto de esforço, é fácil, mas o que produz o escrito é triste e difícil. Sobre esta dualidade é que repousa minha natureza de escritor.*¹⁸³

Natureza criativa de um homem dividido e cuja divisão empurra para uma escrita interminável. Jorro de vida e de morte. Sangue que circula e que se derrama. Ânسيا de viver, de se agarrar à vida, que é a coisa “mais bela e mais terrível”¹⁸⁴ que existe. Flertar com a existência, cortejando a morte.

Quem cria está irremediavelmente sozinho. A atitude criadora é solitária, é o momento de se haver consigo mesmo. Alimentar-se da própria carne, beber do próprio sangue. Inventar-se a si próprio num projeto construtor de cujos alicerces brotarão sujeito e obra como uma mesma edificação.

Se o fluxo a que Lúcio se refere foi tão terrível e tão intenso que acabou por sair da esfera construtiva, para explodir num derrame no seu próprio corpo, a força criativa que o alimentava não se rompeu e continuou fazendo com que desejasse estar na vida, criando “até o instante da morte”. Quando essa enfim estancou-lhe o sopro e consumiu-lhe a carne, ironicamente, ele permaneceu vivo numa obra

¹⁸² CARDOSO, Lúcio. *Diário completo*, 1970, p. 278.

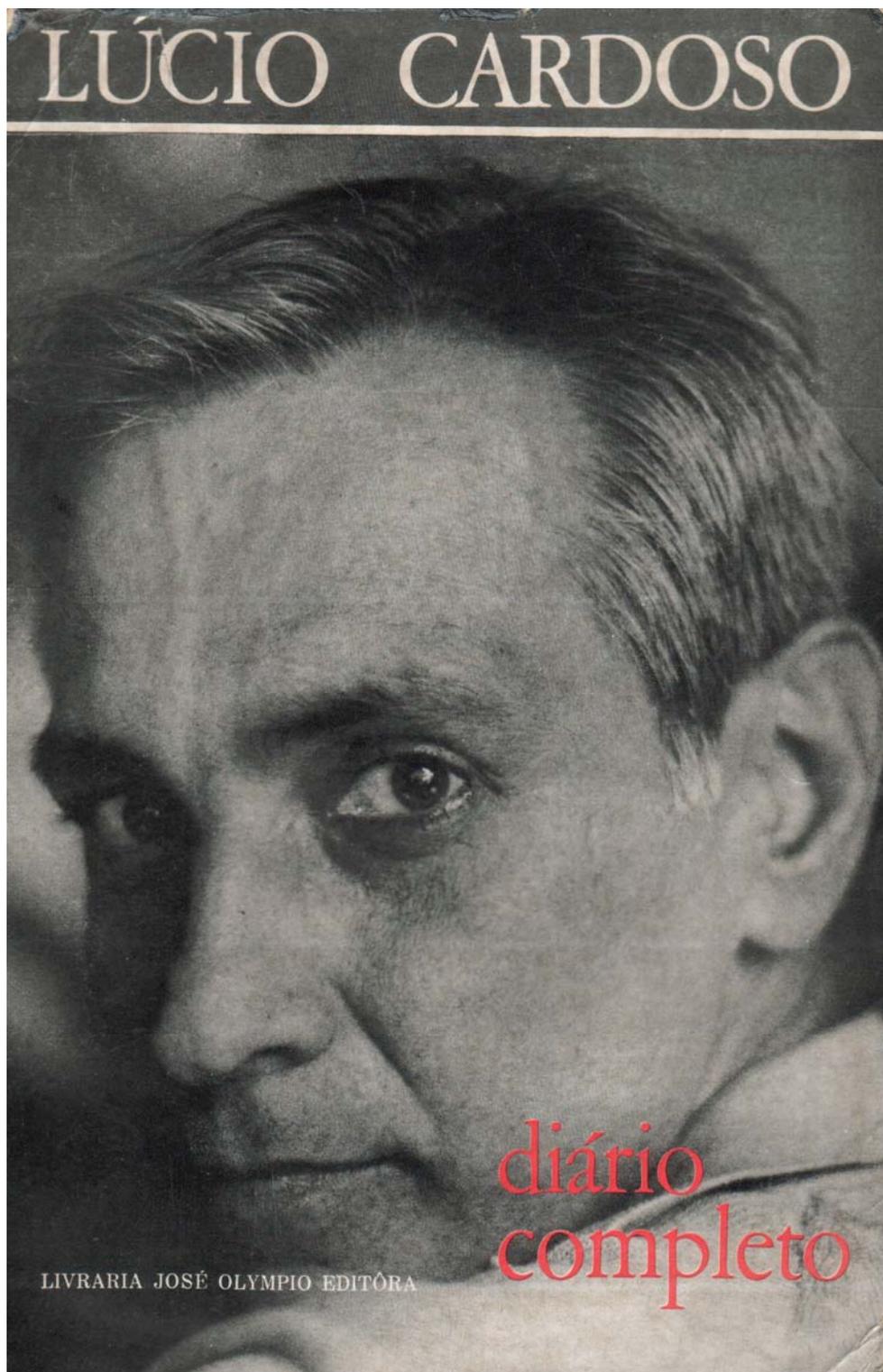
¹⁸³ CARDOSO, Lúcio. *Diário completo*, 1970, p. 242.

¹⁸⁴ CARDOSO, Lúcio. *Diário completo*, 1970, p. 304.

moldada com seu sangue, sua dor, sua paixão e a lembrança de um tempo em que era *menino e que andava descalço com o coração livre de paixões*.¹⁸⁵ E, a partir da visão dessa obra, o nome LÚCIO CARDOSO “virá de súbito [...] e tudo, mesmo usado, recomeçará a ficar moço de repente”.¹⁸⁶

¹⁸⁵ Grifo meu. Referência não textual a um trecho do *Diário completo* de Lúcio Cardoso, 1970, p. 302.

¹⁸⁶ CARDOSO, Lúcio. *Poemas inéditos*, in RIBEIRO, Ésio. *Edição crítica da poesia reunida de Lúcio Cardoso*, 2006, p.368



Capa da 1ª edição do *Diário Completo*

- ARISTÓTELES. *Arte retórica e arte poética*. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1996
- BARTHES, Roland . *O óbvio e o obtuso*. Lisboa: Edições 70, 1982
- _____. Sade, Fourier, Loiola. Lisboa: Ed. 70, 1979. p.14.
- _____. *O rumor da língua*. Lisboa: Ed. 70, 1987.
- _____. *A Aula*. São Paulo: Editora Cultrix, 1996/97.
- _____. *O grau zero da escritura*. São Paulo: Cultrix, s/d.
- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Porto Alegre: L&PM Editores, 1987.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas — Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1996.
- _____. *Obras escolhidas II — Rua de mão única*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1995.
- _____. *Obras escolhidas III — Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2000.
- _____. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.
- BLANCHOT, M. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- BRANDÃO, Ruth Silviano. *Literatura e Psicanálise*. Porto Alegre: Editora da Universidade, 1996.
- _____. CASTELLO BRANCO, Lúcia. *A força da letra*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.

BRICOUT, Bernadette. (org.). *O olhar de Orfeu – Os mitos literários do ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

CASTELLO BRANCO, Lúcia. *O que é escrita feminina*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

_____. *A traição de Penélope*. São Paulo: Anna Blume, 1994.

_____ - BRANDÃO, Ruth Silviano. *A mulher escrita*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004.

_____ - BRANDÃO, Ruth Silviano. *Literaterras – as bordas do corpo literário*. São Paulo: Annablume-UFMG, 1995.

COELHO, Nelly Novaes – *Literatura e linguagem ; a obra literária e a expressão linguística*. São Paulo: Quiron, 1976.

COMMELIN, P. *Nova mitologia grega e romana*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1983.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996

COUTINHO, A. (org.) *A literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Sul América, 1970, vol. 5.

DERRIDA, Jacques – *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

_____. *A farmácia de Platão*. São Paulo: Iluminuras, 1991.

_____. *Enlouquecer o Subjétil*. São Paulo: Ateliê Editorial / Fundação Editora da UNESP / Imprensa Oficial, 1998.

_____. *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

- D'ORS, Eugênio. *Du baroque*. Paris: Gallimard, 1968.¹⁸⁷
- DURAS, Marguerite. *Escrever*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- FOUCAULT, Michel. *O que é um autor*. Lisboa: Edições 70, s/d.
- FREUD, Sigmund. *Além do princípio do prazer*. Rio de Janeiro: Imago. 2003.
- FREUD, Sigmund. *O mal-estar na civilização*. Rio de Janeiro: Imago. 2002.
- _____. *Uma neurose infantil e outros trabalhos*. Vol. XVII. Rio de Janeiro: Imago. 1969.
- GOMBRICH, E. H. *Arte e ilusão- um estudo da psicologia da representação pictórica*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.
- _____. *A história da arte*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1988.
- HOUAISS, Antônio. VILLAR, Mauro de Salles. MELLO FRANCO, Francisco Manoel. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- JANSON, H.W. *História da arte*. Lisboa: Fundação Calouste Gubenkian, 1989.
- JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1975.
- LAGES, Suzana Kampff. *Walter Benjamin- Tradução e Melancolia*. São Paulo: EDUSP, 2002.
- LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil, 1975.
- MACHADO, Lourival Gomes. *Barroco mineiro*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1969.
- MANDIL, Ran. *Os efeitos da Letra — Lacan leitor de Joyce*. Belo Horizonte: Contra Capa / Editora UFMG / FALE.
- MENARD, René. *Mitologia greco-romana*. Vol I, II, III. São Paulo: Opus Editora, 1991.

¹⁸⁷ O trecho usado foi traduzido por Celina Moreira de Melo.

MICELI, Sergio. *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

MIRANDA, Wander Melo. (org.) *Narrativas da modernidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

NASIO, Juan David. *A criança Magnífica da Psicanálise – o conceito de sujeito e objeto na teoria de Jacques Lacan*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995.

NOVAES, Adauto. (org.) *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

PLAZA, Julio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

PEDROSA, Israel. *Da cor à cor inexistente*. Rio de Janeiro: Editora Universidade de Brasília/Léo Christiano Editorial Ltda, 1982.

PERES, ANA Maria Clark. *O Infantil na Literatura- uma questão de estilo*. Belo Horizonte: Editora Miguilim-UFMG, 1999.

QUINET. Antonio. *Um olhar a mais*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

REY, Jean Michel. *O nascimento da poesia – Antonin Artaud*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

SILVIANO SANTIAGO. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

STANGOS, Nikos. *Conceitos da arte moderna*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.

VALÉRY, Paul. *Variedades*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

WOLFFLIN, Heinrich. *Conceitos fundamentais de história da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

ADONIAS FILHO. *Modernos ficcionistas brasileiros*. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1958.

ALBERGARIA, Maria Consuelo de Pádua. *O espaço da loucura em Minas Gerais – análise da ficção de Cornélio Pena* (Tese de Doutorado). UFRJ: 1982.

ARCO E FLEXA, Teresinha de Almeida. *Lúcio Cardoso e Julien Green: transgressão e culpa* (Tese de Doutorado). USP: 1990.

AYALA, Walmir. In: *Entrevista*. Rio de Janeiro: Jornal do Brasil, 1959.

BARROS Jr., Fernando Monteiro de. *Aristocracia e monstrosidade: nostalgia da aura na Crônica da casa assassinada de Lúcio Cardoso* (Dissertação de Mestrado). UFRJ, 1994.

BARROS, José Américo de Miranda. *A constituição do narrador na ficção de Lúcio Cardoso* (Dissertação de Mestrado). UFMG,1987.

BARROS, Marta Cavalcante de. *Espaço e decadência na Crônica da casa assassinada de Lúcio Cardoso* (Dissertação de Mestrado). USP,1997.

BEDRAN, Ângela Maria .*Nacos do real – a paixão da escrita em Lúcio Cardoso e Clarisse Lispector* (Dissertação de Mestrado).UFMG,2000.

BONAPACE, Adolphina Portella. *O belo posto em questão: Crônica da casa assassinada de Lúcio Cardoso* (Tese de Doutorado). UFRJ, 1980.

BRANDÃO, Ruth Silviano. *A vida escrita*. Rio de Janeiro: Sete Letras, 2006.

_____. *Mulher ao pé da letra*. Belo Horizonte: Ed. UFMG,1993.

BRANDÃO, Ruth Silviano. (org.)- *Lúcio Cardoso- A travessia da escrita*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

CARELLI, Mário. *Corcel de fogo- Vida e obra de Lúcio Cardoso (1912-1968)*. Rio de Janeiro: Guanabara ,1988.

COUTINHO, Luiz Edmundo Bouças. *O depoimento da errância: a experiência da palavra entre o provisório e o permanente* (Dissertação de Mestrado). UFRJ, 1978.

_____. *O desastre da imortalidade e a crônica do sujeito na poética do diário* (Tese de Doutorado). UFRJ, 1985.

GUIMARÃES, Adriana Saldanha. *Passeio literário pelo território das escrituras de mim – as cartas de Clarice Lispector e Lúcio Cardoso* (Dissertação de Mestrado). PUC-RJ, 1998.

HERBOLD, Hidelgard. *O sagrado e o profano na literatura intimista dos anos 1930/1940 no Brasil: o exemplo de Lúcio Cardoso e Cornélio Pena* (Dissertação de Mestrado). USP, 1993.

JACINTHO, Valéria Franco. *Cartas a Clarice Lispector – correspondência passiva da escritora depositada na Fundação Casa de Rui Barbosa* (Dissertação de Mestrado). USP, 1997.

LOPES, Denílson. *Nós os mortos*. Rio de Janeiro: Sete Letras, 1999.

MARTINS (DO NASCIMENTO), Maria Teresinha. *Luz e sombra em Lúcio Cardoso* .(Tese de Doutorado). UFRJ, 1991.

MACEDO, Ésio Ribeiro. *O riso escuro ou o pavão de luto: Um percurso pela poesia de Lúcio Cardoso*. (Dissertação de Mestrado). USP, 2001.

_____. *Edição crítica da poesia reunida de Lúcio Cardoso* (Tese de Doutorado). USP, 2007

RANGEL, Egon de Oliveira. *Sexualidade e discurso: o verbo feito carne*. (Dissertação de Mestrado). Universidade Estadual de Campinas, 1994.

RAYMUNDO, Marie Louise Hurel. *Desejo e perversão: ou os atalhos da loucura (a propósito do romance Crônica da casa assassinada de Lúcio Cardoso)*. (Dissertação de Mestrado). PUC-RJ, 1974.

RIBEIRO, Ésio Macedo. *O riso escuro ou O pavão de luto*. São Paulo. EDUSP/ Nankin Editorial, 2006.

ROSA e SILVA, Enaura Quixadeira. *A alegoria da ruína. Uma análise da Crônica da casa assassinada*. Curitiba: HD Livros, 1995.

ROSA E SILVA, Enaura Quixabeira. *A equação da febre: uma leitura da Crônica da casa assassinada*. (Dissertação de Mestrado). Universidade Federal de Alagoas, 1994.

_____. *A condição humana na obra de Lúcio Cardoso: entre Eros e Tântatos, a alegoria barroca brasileira* (Tese de Doutorado). Universidade Federal de Alagoas/ Université Stendhal-Grenoble 3, 1999.

SANTOS, Cássia dos . *Polêmica e controvérsia em Lúcio Cardoso*. Campinas: Mercado das Letras, 2001.

SILVA, Guilherme Ferreira. *Formas de evasão em Lúcio Cardoso* (Dissertação de Mestrado). USP, 1972.

SILVA, Maria Lucilene da. *Desvios da angústia: uma leitura de “O escravo”, de Lúcio Cardoso* (Dissertação de Mestrado). Universidade Federal de Alagoas, 2000.

Minas Gerais- Suplemento literário. Belo Horizonte 30/11/1968

de Maria Helena Cardoso

CARDOSO, Maria Helena. *Por onde andou meu coração*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974.

_____. *Vida/Vida*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.

_____. *Sonata Perdida – Anotações de uma vela dama digna*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979.

de Lúcio Cardoso

ROMANCE:

CARDOSO, Lúcio. *Maleita*. Rio de Janeiro: Ediouro: 1967

_____. *Salgueiro*. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1984.

_____. *A Luz no subsolo*. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura/INL, 1971.

_____. *Crônica da casa assassinada*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979.

_____. *O viajante* (Inacabado). Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.

NOVELA:

CARDOSO, Lúcio. *Inácio, O enfeitiçado e Baltazar*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002

_____. *Céu escuro*. Rio de Janeiro: Vamos Ler!/ A Noite, 1940.

_____. *Três histórias da província*. (Mãos Vazias, O desconhecido e A professora Hilda). Rio de Janeiro: Bloch, 1969.

_____. *Três histórias da cidade*. (Inácio, O anfiteatro e O enfeitiçado). Rio de Janeiro: Edições Bloch, 1969.

_____. *O mistério dos MMM*. Coordenação de João Conde. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d.

INFANTO JUVENIL:

CARDOSO, Lúcio. *Histórias da lagoa grande*. Porto Alegre: Globo, 1939.

POESIA:

CARDOSO, Lúcio. *10 poemas de Lucio Cardoso* in: *Cadernos da hora presente*. Rio de Janeiro, São Paulo, Belo Horizonte, jul-ago, Ano I, n. 3. p. 122-9, 1939.

_____. *Poesias*, Rio de Janeiro: José Olympio, 1941.

_____. *Novas poesias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1944.

_____. *Poemas inéditos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

DIÁRIO:

CARDOSO, Lúcio. *Diário I*. Rio de Janeiro: Elos s/d. (1961).

_____. *Diário completo*. Rio de Janeiro: José Olympio/INL.1970.

_____. *Diário de terror* .In: *Crônica da casa assassinada*. Ed. Crítica.

Espanha: Archivos/Scipione Cultural, 1991.

_____. *Diário proibido*. In: Revista Senhor . Rio de Janeiro, nov. 1961.

TEATRO

CARDOSO, Lúcio. *O escravo*. Rio de Janeiro: Zélio Valverde, 1945.

_____. *O filho pródigo*. In: NASCIMENTO, Abdias do. *Dramas para negros e prólogo para brancos – antologia do teatro negro-brasileiro*. Rio de Janeiro: Teatro experimental do negro, 1961.

_____. *A cigarrinha e o inverno*. S.I., s/d.

_____. *O enfeitiçado*. Peça em três atos (Teatro de Câmara, Rio de Janeiro, 1947).

_____. *O coração delator*. (Teatro de Câmara, Rio de Janeiro, 1947).

_____. *Os desaparecidos*. Peça em três atos. S.I.,s/d.

_____. *Angélica*.Peça em três atos. (Teatro de Bolso, Rio de Janeiro, 1950).

_____. *O homem pálido*. Peça em três atos. (Escrita sob o pseudônimo: João da Silva). 1961.

_____. *O dia nasce*. E.I., s/d.

_____. *A enfeitiçada*. S.I. 1954.

_____. *Iracema*. S.I., s/d.

CARDOSO, Lúcio. A morte e a donzela. S.l., s/d.

_____. O morto na varanda. S.l., s/d.

_____. Prometeu. S.l., s/d.

_____. A sombra de Berenice. S.l., s/d.

_____. Peças sem título (11). S.l., s/d. 200fls.

_____. *Teatro Reunido*. Curitiba: Editora UFPR, 2006.

CINEMA:

Almas adversas, 1948. Longa-metragem. Roteiro de Lúcio Cardoso, direção de Leo Marten.

A mulher de longe, 1949. Longa-metragem. Inacabado. Roteiro e direção Lúcio Cardoso.

O despertar de um horizonte, 1950. Longa-metragem. Roteiro de Lúcio Cardoso, direção de Igino Bonfioli.

Porto de Caxias, 1961. Longa-metragem. Roteiro e direção de Paulo César Sarraceni; baseado em história de Lúcio Cardoso.

O enfeitado, 1968. Curta-metragem inspirado na vida e obra de Lúcio Cardoso. Direção e roteiro de Luiz Carlos Lacerda.

A casa assassinada, 1971. Longa-metragem. Roteiro e direção de Paulo César Sarraceni; baseado no romance de Lúcio Cardoso.

Mãos Vazias, 1971. Longa-metragem. Roteiro e direção de Luiz Carlos Lacerda. Baseado na novela de Lúcio Cardoso.

O desconhecido, 1978. Longa-metragem. Direção de Ruy Santos. Baseado na novela de Lúcio Cardoso.

Com os olhos no chão. História inédita para Paulo César Sarraceni.

Introdução à música do sangue. História inédita para Luiz Carlos Lacerda.

ENSAIO:

CARDOSO, Lúcio. *A voz de um profeta.* In: *Três poetas brasileiros apaixonados por Fernando Pessoa: Cecília Meireles, Murilo Mendes e Lúcio Cardoso.* Reunião e apres. De Edson Nery de Fonseca. Recife: Fundação Joaquim Nabuco/Massangana, 1985.

OPÚSCULO:

CARDOSO, Lúcio. *O Aleijadinho. Tiradentes.* Rio de Janeiro: MEC, s/d. (Col. Brasil, n. 1, Série AS Figuras, vol. I).

_____. *Fernão Dias Pais. Heroínas Brasileiras.* Rio de Janeiro: MEC, s/d. (Col. Brasil, n. 2, Série As Figuras, Vol II)

_____. *Dois sábios(padre Bartolomeu de Gusmão e Osvaldo Cruz). Ana Néri.* Rio de Janeiro: MEC, s/d. (Col, Brasil, n. 3, Série As Figuras, Vol III)

_____. *Vieira. Anchieta.* Rio de Janeiro: MEC, s/d. (Col. Brasil, n. 4, Série As Figuras, vol IV).

_____. *Rosa da Fonseca. A Preta Ana e Jovita.* Rio de Janeiro: MEC, s/d. (Col. Brasil, n.8, Série As Figuras, vol VIII).

_____. *Joaquim Nabuco. José do Patrocínio.* Rio e Janeiro: MEC, s/d (Col. Brasil, n. 27, Série As Figuras, vol. XII).

_____. *Alvarez de Azevedo. Gonçalves Dias.* Rio de Janeiro: MEC s/d (Col. Brasil, n.28, Série As Figuras, vol XIII).

CARDOSO, Lúcio. *Machado de Assis. Castro Alves*. Rio de Janeiro: MEC s/d. (Col. Brasil, n.29, Serie As Figuras, vol. XIV).

_____. *Mauá*. Rio de Janeiro: MEC s/d. (Col. Brasil, n. 30, Série AS Figuras vol. II).

_____. *Juca-Pirama. Adaptação do poema de Gonçalves Dias*. Rio de Janeiro: MEC, s/d. 1961. (Col. Educar, n. 5, Série Ficção, vol. II).

_____. *Iracema. Adaptação do romance de José Alencar*. Rio de Janeiro: MEC, s/d. (Col Educar, n. 13, Série Ficção vol IV).

_____. *Índios e negros do Brasil*. Rio de Janeiro: MEC, s/d. (Col, Brasil, n 21, Série Os Hábitos, vol.I).

_____. *O ouro*. Rio de Janeiro: MEC s/d. (Col. Brasil, n. 23, Série Os Hábitos, vol. III).

_____. *O vaqueiro nordestino. Jangadeiros do nordeste*. Rio de Janeiro: MEC, s/d. (Col. Brasil, n24, Série Os Hábitos, vol. IV).

_____. *O descobrimento. Os jesuítas*. Rio de Janeiro: MEC, s/d. (Col. Brasil, n. 11, Série Os Acontecimentos, vol. I).

_____. *O quilombo dos Palmares. Guerra dos Mascates*. Rio de Janeiro: MECs/d. (Col. Brasil, n. 15, Série Os Acontecimentos, vol.V).

_____. *A descoberta de Minas. Borba Gato*. Rio de Janeiro: MEC s/d. (Col. Brasil, n. 16, Série Os Acontecimentos, vol. VI).

_____. *O grito do Ipiranga*. Rio de Janeiro: MEC, s/d. (Col. Brasil, n. 17, Série Os Acontecimentos, vol. VII).

MANUSCRITOS INÉDITOS CONSULTADOS — Arquivo literário / Fundação Casa de Rui Barbosa. Rio de Janeiro:

NOVELA:

CARDOSO, Lúcio. *Introdução à música do sangue*. 79 fls. 1962

_____. *O menino e o mal*. 76 fls. s.d.

_____. *O que vai descendo o rio*. 38fls. 1962.

_____. *A revolta*. 10fls. s.d. Anexo: Outra versão com o título *A morte de um pecador*.

POESIA:

_____. *Poesias*. 484 fls. s.d.

ROMANCE:

_____. *Apocalipse*. 151fls. 1951.

_____. *O riso escuro ou O pavão de luto*. 21 fls. s.d.

CORRESPONDÊNCIA FAMILIAR:

BARROS, Maria de Lurdes Cardoso de. *Correspondência*. 5fls. 1932.

CARDOSO, Adauto Lúcio. *Correspondência*. 2fls. 1927.

CARDOSO, Joaquim Lúcio. *Carta*. 1 fl. s.d.

CARDOSO, Joaquim Lúcio a Maria Venceslina Cardoso. *Correspondência*. 7 fls. de 8 fev 1923 a 22 mar. 1932.

CARDOSO, Maria Helena. *Correspondência*. 5fls. s.d.

CARDOSO, Maria Venceslina. *Correspondência*. 30 fls. de 2 jun. 1925 a 15 mar. 1940.

GRAJIRENA, Vanessa Netto. *Correspondência*. 21fls. de 27 abr. 1945 a 9 maio 1945.

PAULA XAVIER, Luís Carlos Felicíssimo de. *Correspondência*. 5 fls. de 27 ago. 1943 a 3 ago. 1963.

PAULA XAVIER, Marco Aurélio Felicíssimo de. *Carta*. 1 fl. s.d.

PAULA XAVIER, Regina Cardoso de. *Correspondência*. 18 fls. de 10 maio 1927 a 14 ag. 1936.

SOUSA, Eudóxia Alves de. *Correspondência*. 15 fls. de 7 jun. 1928 a 21 abr. 1945.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)