

Corpo e escrita em Lúcio Cardoso

No romance *Crônica da casa assassinada*, a personagem Ana vê sua mediocridade deflagrada pela personalidade forte de Nina e, dando-se conta de seu silêncio vazio, revela na carta de confissão ao Padre Justino: “No inferno deve haver um lugar à parte para os medíocres, e o próprio Satã, contemplando a presa inerte, tridente erguido, deverá indagar-se a si mesmo um tanto perplexo: que farei com isto, se até o sofrimento em sua presença diminui de intensidade?” (CARDOSO, 1963, p. 91).

O morno, o mediano, a falta de intensidade retratam o oposto da personalidade do escritor desse romance. Lúcio Cardoso era um homem de paixões, e a paixão é algo que inflama e atormenta. Inquieto e provocativo, sua própria vida era uma denúncia à mediocridade, desafiando valores morais e ao mesmo tempo sofrendo por eles. O escritor era extremamente sensível, afetado pela vida, e seu corpo caminhou nesse limiar da paixão, da dor e da angústia, estimulado ao máximo, até onde não foi mais suporte possível para viver dentro de uma “saúde” estabelecida. Corpo pulsante, que sempre sinalizou resistência, viveu desenquadrado, na perseguição constante de um além-limite, esboçando um questionamento sobre até aonde agüentaria ir. Já nas últimas páginas do *Diário*, escreve sobre a violência de viver: “Olho minha silhueta na sombra, gordo, disforme, um homem de idade – mas o que ferve dentro de mim, essa curiosidade, esse frêmito de viver. Acalmo-me à força, à custa de remédios, arrastando o dia como uma data que não me pertencesse.” (CARDOSO, 1970, p.297).

O escritor buscava frear, inutilmente, seu instinto avassalador de liberdade, que impunha a ele uma vida peculiar, diferente dos modelos sociais. Para dar conta desse espírito livre e criador, Lúcio extravasava-se em bares, bebia em excesso, dormia mal, enfim, não mantinha qualquer disciplina, e essa irreverência sacrificava o corpo.

David Lapoujade, em seu ensaio “O corpo que não agüenta mais” (LAPOUJADE, Apud. LINS, 2002), reflete sobre a reação do corpo ante as

exigências sociais e afirma que qualquer corpo sempre *não agüenta mais* aquilo a que é submetido do exterior, ou seja, ao adestramento e à disciplina, promovidos pela sociedade:

As páginas essenciais de Nietzsche, em *A genealogia da moral*, ou as descrições de Foucault, em *Vigiar e punir*, são decisivas a esse respeito: trata-se de formar corpos e de engendrar um agente que submeta o corpo a uma autodisciplina. Em Nietzsche, é um corpo animal (que é preciso adestrar) e, em Foucault, um corpo anômalo (que é preciso disciplinar). E, através das páginas esplêndidas de Nietzsche e Foucault, é todo um sistema de crueldade que se impõe aos corpos. (p. 84).

Onde estava a disciplina em Lúcio? A indisciplina fazia parte de seu método, a irregularidade era a sua forma de estar no mundo, portanto ao não se anestesiar diante das imposições, debatia-se incompreendido e culpado.

Nesta solidão, verifico as deficiências enormes que me compõem: trabalho de um modo fácil mas sem ritmo prolongado, não sei ler, leio mal, sem segmento, e penso ainda pior, sem um raciocínio lógico, impondo meu pensamento por clarões, fatos ou intuições, nunca por meio de uma idéia seguida e trabalhada. Mas serei culpado? Esta é a natureza que Deus me deu – e esta solidão que de longe tanto proclamo e reclamo, é sempre dura e pesada de suportar. Um terror do mundo, antigo e sempre sufocado, aflora-me à consciência. (CARDOSO, 1970, p. 296).

Mas, segundo Lapoujade, o corpo *não agüenta mais*, também, aquilo a que se submete de dentro, todos os instintos que não se liberam para o exterior porque não são próprios, convenientes. E, assim, cria-se uma coleção de órgãos, juízos, “um corpo para uma alma”. Esse corpo, subordinado por um organismo que entrava a potência, sente-se muito mal, torna-se sacrificado pela submissão. Lúcio Cardoso experimentou esse embate a vida inteira e, como não limitava a sua potência, debatia-se contra a exigência de sujeição promovida pelo poder da culpa, herança da formação católica, mineira, tradicional. Deleuze e Guattari mostram a expectativa social da criação de um corpo para uma alma baseados na análise da vida de Artaud, e sublinham que o agente constrói no corpo um organismo que pode subordiná-lo, submetê-lo:

O juízo de Deus, o sistema do juízo de Deus, o sistema teológico, é precisamente a operação daquele que faz um organismo, uma coleção de órgãos que se chama organismo (...). Você será organizado, você será um organismo, articulará seu corpo – senão você será um depravado (...). Você será sujeito e, como tal, fixado,

sujeito de enunciação rebatido sobre um sujeito de enunciado – senão você será apenas um vagabundo. (DELEUZE & GUATTARI, 1996, p.21-22).

Nesse sentido, pode-se dizer que Lúcio Cardoso tornou-se um vagabundo, um nômade em relação aos padrões sociais: não obedeceu a uma regularidade nos estudos, não teve constância nos trabalhos, dispersou esforços abraçando uma série de projetos em diferentes áreas, sofrendo, muitas vezes, desgostos e fracassos. “Gostaria de caminhar e não me deter nunca; todas as paisagens me ferem. O repouso – ordem, serenidade, trabalho – é para mim quase constantemente um estado inatingível” (CARDOSO, 1970, p. 129). Tornou-se também um depravado porque desvirtuava comportamentos e leis morais, principalmente no que diz respeito a sua homossexualidade, às noites em delírio nos bares e em casas de amigos. E, na tentativa de dar conta de sua inconstância e vontade de extrapolar limites, seu corpo sofria uma crueldade absurda.

Metade de minha vida está decorrida, e se não estou nada satisfeito com o passado, ainda espero alguma coisa do futuro. Deste modo, pensando assim, é que construo o meu presente. Ou melhor, que luto, que luto incansavelmente contra essas forças que sempre existiram dentro de mim, e que sempre foram mais fortes do que eu. (p. 298).

Lendo as páginas do *Diário* de Lúcio Cardoso, lendo seus textos de ficção, lendo sua vida, é notável a presença do corpo sempre em desafio, e a sua escrita vem como ferramenta útil na desintoxicação dos efeitos dessa crueldade.

Quando Deus me dará forças para ser paciente com os meus pobres limites? Queria tudo, fazer tudo - e num espaço de tempo mínimo. Mas aos poucos vou compreendendo que meu mundo é outro – a imaginação que me foi dada é para criar um universo que não me fira com suas arestas, uma cidade prisioneira do papel branco, feita de palavras. A sabedoria é fazer calar este sangue selvagem, que arde nas minhas veias. Se puder, no entanto. (p. 43)

Aí está a dignidade de Lúcio Cardoso, no sentido de honestidade com sua própria força interior que não se submetia, fazendo-o resistir à mediocridade, como ele próprio apontava: “Dignidade é coisa inerente à natureza de quem a porta – do contrário, jamais passará de uma virtude burguesa, do corolário específico de uma vida ociosa e antinatural, porque destituído do elemento vivo que se chama grandeza” (p. 279).

Portanto, não anestesiou o corpo, não soube como anestesiá-lo; ao contrário, estimulou-o ao máximo, na sua forma ímpar de viver, deixando-o transferir sua energia para uma escrita menos compensatória que exploradora de uma linha de fuga à prisão das convenções. Escrita-vida-diária que esvaziava o corpo sufocado pelo mal-estar de tanta presença. Grande demais para uma rotina, uma forma de vida comum, Lúcio não se submetia ao padrão da estabilidade, da segurança ou do equilíbrio, vivia na exigência do excesso, andava na corda bamba, a vida era uma aventura às vezes muito triste, às vezes extremamente feliz.

Seu temperamento ousado atingia as pessoas com surpresa, riso, raiva, indignação. Maria Helena narra inúmeras atitudes excêntricas de Lúcio, seu desapego às coisas, a mania de dar tudo o que tinha, de dar também o que não era seu, de desprezar regras e bens. A escritora relata em seu livro *Vida-Vida*:

Uma vez, na empresa onde trabalhávamos juntos, uma colega entra na sala onde batia um trabalho à máquina e me diz:

-Helena, corre, vem cá na outra sala, vem ver o que Lúcio está fazendo.

Precipito-me ansiosa ao seu chamado e vejo-o no meio de funcionários, debruçados à janela do sétimo andar, todos rindo às gargalhadas. Sem compreender bem do que se tratava e por que aquele sorriso, pergunto a um companheiro dele:

- Paulo, o que é isso, o que estão fazendo, por que todo mundo está rindo assim?

- Lúcio ficou maluco, Helena. Me vendeu um terno dele porque precisava de dinheiro e agora se diverte atirando pela janela notas e pratas, metade do que acabo de lhe pagar. (CARDOSOMH, 1973, p.194).

Esse desafio à ordem soava como uma agressão. E a diferença que sempre incomoda fazia-o, por vezes, sentir-se solitário em seu próprio temperamento. Seus interesses e preocupações, em geral, passavam distante das inquietações mais palpáveis da realidade: “Às vezes não é a vida que me interessa – mas o que me faz estrangeiro dentro dela”.(CARDOSO, 1970; p.39). E não conseguiu ser diferente porque não queria se desvitalizar e tornar-se passivo ante um universo de dogmas e, conseqüentemente, insensível ao sofrimento natural do corpo. Mas é difícil ser sensível à afecção do corpo numa sociedade que transforma o sofrimento em doença, em pecado, em culpa e sujeita o humano a padrões estabelecidos que castram a vontade. Nesse sentido, o escritor observa a liberdade dos loucos que, desprovidos da censura, expandem a experiência interior:

Dentro de mim, sombra, mas fria e calma. Fora, sombra, onde cumpro os gestos que todos sabem. O que aprendemos, é como nos ocultar de um modo banal, mas como toda gente mais ou menos se oculta. O que ocultamos é o que importa, o que somos. Os loucos, são os que não ocultam mais nada – e em vez dos gestos aprendidos, traduzem no exterior os signos do mundo secreto que os conduz.(p. 20)

O inconformismo, a religiosidade, a forma de estar no mundo, a condição de artista, a possibilidade de vida e de morte, portanto, estavam sempre presentes em suas reflexões. E foi na escrita do diário que o romancista concebeu um universo de imagens - *pensamentos por clarões* – correspondentes a fatos, acontecimentos e experiências à maneira fragmentada e descontínua de sua natureza peculiar em constante movimento. Dessa similaridade entre vida e escrita, seu diário revelou-se muito rico, operando a construção/desconstrução da subjetividade, paralela ao desdobramento de um tempo e de um contexto artístico e político.

O motivo do diário é registrar a experiência do agora, é a escrita *a quente*, no instante do acontecimento, por isso ele não cabe em si e não apresenta limites, sua meta é prestar constante testemunho. Nele se colecionam os dias, ao sabor do tempo, sem preocupação com o passado, mas com o olhar em cheio sobre os sentimentos e sensações, numa tentativa de descoberta de si e das coisas. Lúcio Cardoso identificava-se com esse gênero de escrita, refletia sobre suas possibilidades e seu valor, parecia entendê-lo como uma verdadeira oficina, em que há recortes, colagens e articulação de fragmentos que se compõem e atingem uma dimensão inimaginável porque apresentam sempre uma linguagem de prontidão, que não está prestes a concluir nada.

Walter Benjamin já havia reconhecido a importância dessa linguagem e, em seu livro-oficina *Rua de mão única*, faz considerações sobre o escritor e o meio social em que está o artista através de reflexões fragmentárias. Por acreditar na industriiosidade dos textos partidos, apresenta, em pedaços, uma historiografia do cotidiano. Em *Relógio Normal*, um dos fragmentos do livro, o autor escreve:

Pois somente o mais fraco, o mais disperso encontra sua incomparável alegria no concluir e se sente com isso devolvido à sua vida. Para o gênio, toda e qualquer cesura, os pesados golpes do destino como o suave sono, cai na industriiosidade de sua própria oficina de trabalho. E o círculo de sortilégio dela, ele traça no fragmento. “Gênio é industriiosidade”. (BENJAMIN, 1995).

No livro, Benjamin ressalta o valor do texto que não é persuasivo nem panfletário, mas também não é clássico, dentro dos moldes da literatura beletrística. Textos de cadernos, ensaios, pequenas reflexões do momento são, para ele, imagens de pensamento, fabricadas sob a condição do efêmero, mas que carregam um valor significativo, pois “só essa imagem de prontidão mostra-se atuante à altura do momento” (p.11). O professor Willi Bolle, em análise do livro de Benjamin, afirma: “A presença maciça de uma imagética técnico-construtiva na obra de Benjamin é um indício da importância que teve para ele a literatura como experimentação; não num sentido formalista e mecânico, mas de construção de uma vida: formação” (BOLLE, 1994, p.295).

Esse caráter significativo do fragmento parecia estar bem claro e constituído de força para Lúcio Cardoso. Seu romance de maior destaque, *Crônica da casa assassinada*, é construído através de narrativas avulsas, textos de diário, cartas, confissões em que o leitor vai conhecendo a história da família Meneses pelos olhares de seus membros. Uma escrita em movimento, que é fruto de impressões.

É notável seu investimento na escrita de diários. O romancista demonstrava ter plena consciência da qualidade híbrida desse gênero: reconhecia sua margem de liberdade por ser um registro íntimo, ao mesmo tempo em que levava em conta as convenções dado o caráter público que possui a escrita. “Sem dúvida, o ideal como ‘diário’ não é um processo constante de auto-análise – convenhamos que nem sempre há dentro de nós grandes novidades, já somos tão conhecidos – e sim alguma coisa que participe da invenção. Gênero híbrido, a ser tentado” (CARDOSO, p. 86, 1970).

Por não se limitar à descrição de ações e afazeres do dia-a-dia, mas registrar um fluxo de reflexões, Lúcio Cardoso concentrava interesse na publicação de diário porque via no gênero sua qualidade de inserção crítica e literária, logo, essa escrita era, também, manipulada e passava por crivos. Seus fragmentos eram partilhados com amigos que davam conselhos, sugestões: “João Augusto, que vem lendo este Diário, desde seu nascimento, aconselhou-me a ser mais sincero e a tocar em pontos que até agora, segundo ele, venho escamoteando” (p.152). “A opinião de J. a quem confiei este Diário, paralisou-me durante algum tempo” (p.122). O escritor estava sempre voltado para o trabalho infundável de escrita, numa constante necessidade de segurar o momento e expandi-lo, historiografando sua inventividade cotidiana. E a tentação da escrita também se impõe impiedosamente, apesar do empenho de controle por parte do escritor que selecionava o que poderia constituir matéria do seu

texto e o que deveria ficar em segredo. Segundo Philippe Artières, toda escrita de si é manipulada, nenhum arquivo é aleatório. Em seu estudo sobre arquivo, afirma:

... não pomos nossa vida em conserva de qualquer maneira; fazemos um acordo com a existência; omitimos, rasuramos, riscamos, sublinhamos, damos destaques a certas passagens (...) a escolha e a classificação dos acontecimentos determinam o sentido que desejamos dar às nossas vidas (ARTIÈRES, p. 11, 1998).

No entanto, se os cortes, impostos pela discrição e o decoro, protegiam a privacidade própria e a alheia, o registro diarístico não perdia sua contundência subversiva, seu gume cruel contra o *bom senso* e o beletismo.

Era, portanto, com propriedade que Lúcio Cardoso revia sua escrita, sacrificava os fatos vividos para falar dos efeitos perceptivo-afetivos que a experiência lhe trazia, chegando a registrar no *Diário*: “... o que narro aqui, acontece, mas com uma diferença – só acontece a mim mesmo. Quase sempre o que interessa para fixar, não é o que é vivido em comum, mas o particular. Uns são fatos apenas, os outros são experiências desses fatos. Fatos são fatos, e experiências são as almas desses fatos” (CARDOSO, 1970, 271). Mas isso não representava uma censura, era um controle em relação aos assuntos que deveriam ser tratados. Luís Costa Lima, em *Sociedade e discurso ficcional*, argumenta que a censura é de fora para dentro de um texto, enquanto o controle tem o movimento contrário, e Lúcio manipulava nesse sentido, quando apresenta pessoas destituídas de seus nomes e designadas apenas por iniciais, quando escreve sobre relacionamentos mais íntimos, ou sobre a sexualidade, como confessa:

Se de nem tudo falei, se sobre aquilo que provavelmente constituiria o interesse do público mais numeroso calei-me ou apenas sugeri o que devia ser verdade, é que um arrolamento constante de fatos sempre me pareceu monótono e sem interesse para ninguém. A questão sexual, por exemplo, que alguns leitores provavelmente reclamariam, que adiantaria estampá-la, destituída de força, apenas para catalogar pequenas misérias sem calor e sem necessidade? Mas por outro lado, procurei, para com as minhas idéias e os meus sentimentos, ser tão exato quanto possível (CARDOSO, p.169, 1970).

Construído dia a dia, encontramos no *Diário* um homem plenamente comprometido e coerente com as suas idéias e filosofia de vida. As suas oscilações são fruto de quem se violenta e se inquieta, não aceita verdades prontas e se apresenta disposto a mudanças. Quem o lê, observa a sua descontinuidade, a

soma de lembranças, confissões, reflexões que não apresentam uma composição estruturada. O diário vai se compondo numa desconstrução do autoconhecimento convencional, subvertendo o conceito de confissão e criando a tensão necessária à produção de uma interioridade desejante.

Não sei se é novo o que eu digo, que me importa, mas não só a filosofia, como toda a arte que se conta como tal, não deve permitir ao homem nenhum sentimento de tranqüilidade. Tudo o que é belo, só deve ser útil para fazer crescer nossa impressão de intranqüilidade. A beleza é o supremo espasmo, a angústia máxima, o sentimento maior de furor ante a fragilidade e a possibilidade de destruição de tudo. E é assim, sob o terror, que o homem se realiza integralmente (p.27).

Com a sua escrita em movimento, Lúcio Cardoso registra impressões vistas e sentidas, ciente de que está diante de um texto em que o descompromisso, enquanto garantia de liberdade técnico-temática, transmuta-se em envolvimento de espírito e corpo, de letra e sangue com a tarefa escritural.

São anotações sobre a experiência em estado de total disponibilidade, ousando muito mais do que seria possível num texto de precisão de informações autênticas. A produção de idéias é constante, a imersão da escrita na vida traz mudança e possibilita novos olhares. “Quem, aliás, pensará sobre qualquer coisa uma única idéia morta e imóvel? Tudo o que é fruto de uma experiência está em constante movimento, ora se adquire esta, ora aquela tonalidade” (p.159).

O gênero híbrido do diário proporciona liberdade de um pensamento construtor latente, por isso, escrever era necessário para manter-se vivo e procurar conhecer-se. E Lúcio não poupa reflexões sobre o que, para ele, representava a escrita: “Escrevo apenas porque alguma coisa em mim não quer morrer e grita pela sobrevivência” (p.60). Ele sabe que a escrita é importante para seu autoconhecimento e, talvez, para sua sobrevivência no sentido de manutenção dos desejos de construção de si, como artista, e de sua obra: “Trabalho na composição da minha identidade com um furor cego e desatinado; que Deus me dê forças para revelar inteira a minha essência de frio e de demência” (p.121).

Escrever, portanto, é uma forma de procura. E a escrita quando se revela nesse sentido, é extremamente corporal. Os adolescentes, por exemplo, quando se destinam aos diários, desejam reconhecimento. No momento de tantas mudanças, o corpo parece estar em exílio porque não suporta a obrigatoriedade de

recomposição, tanto pelo apelo do exterior quanto pela efervescência do interior. Portanto, é a escrita diária que ajuda a constituir o novo corpo, é no diário que se expõe a reconstrução da imagem e que se procura dar conta da própria existência.

Logo, percebe-se que, para Lúcio Cardoso, um homem em constante rebelião de pensamentos e atitudes, o diário tornou-se “um ponto de ancoragem” (LIMA, 2003), uma necessidade para extravasar a contínua tensão em que vivia.

Nos meses que precederam o derrame que o paralisou, Lúcio transgrediu o mais que pôde, bebendo e usando anfetaminas, a despeito das recomendações médicas e apelos da família. Esse sentimento de inquietação e desconforto está expresso nos últimos registros do *Diário*, em que o escritor parece buscar uma “saúde” no extremo de viver, e caminha, conseqüentemente, ao encontro da morte: “Quanto a mim, por exemplo, vou cantando e pisando em brasas, que este é o preço do que não tem preço” (CARDOSO, 1970:300). Lúcio foi ao encontro da sua pulsão de ultrapassar limites e caminhou para o extremo, o que resultou numa resposta violenta: a hemiplegia (paralisia de um dos lados do corpo) em dezembro do mesmo ano, devido ao AVC. Seu corpo inquieto e sempre agredido pelas imposições do interior e exterior é obrigado a um novo desafio: conviver com a paralisia. Aquele corpo sempre cindido e sacrificado mostrava-se visivelmente afetado aos olhares dos outros. Para Lúcio Cardoso, o golpe da doença veio como uma resposta a sua procura interminável.

De início, o escritor estava realmente muito abatido, sua posição ante o material que servia ao seu ofício era de total estranhamento. Maria Helena, em *Vida-Vida*, relata: “Uma manhã Fausto, se achando no quarto, entregou-lhe um caderno e um lápis, dizendo-lhe para escrever alguma coisa. Olhou-o como quem não estivesse compreendendo e depois atirou tudo longe. Foi horrível o meu sofrimento” (CARDOSOMH, 1973, p. 93).

Contudo, Lúcio Cardoso foi se dando conta da nova condição e olhou para ela, percebeu o caráter da doença, suas limitações e a extrema sensibilidade que o absorvera: sombras, medos, desconforto, necessidade dos outros. E em meio a uma circunstância extremamente difícil, certamente, começou a perceber que continuar a viver implicava nitidamente na reconstituição e reconhecimento desse novo corpo.

O corpo é o suporte da subjetividade que se vai construindo ao longo da vida, primeira e mais importante fonte de reconhecimento do eu, é a comunicação

da pessoa com o mundo. A doença cerebral obriga o indivíduo a transformar-se para continuar a ser e resgatar, no presente do corpo cindido, resíduos de um corpo perdido no passado. Esse corpo, fisicamente diferente, exige o nascimento de uma nova auto-imagem. Segundo Lapoujade, o corpo pode reagir, porém depende da potência do seu agente, e é aí que se funda, realmente, a ética do que pode o corpo.

No caso do escritor, que sempre viveu na experiência-limite e em cumplicidade com a escrita, buscando extravasar-se através dela, sua ética e sua potência estavam na possibilidade de dar-se novamente às folhas de papel, à maneira própria do corpo. E a escrita, que antes já se reconhecia vigorosa e testemunha integral da experiência, também exigia, ela própria, sua permanência, pedia seu corpo, como sempre havia pedido: “... nas longas horas de expectativa deitado na grama ou no terreno nu, sinto uma palpitação que não me é desconhecida, qualquer coisa que desce à ponta dos meus dedos, e que se chama a necessidade de escrever” (CARDOSO, 1970, p.16).

Os caminhos para os limites do corpo e da escrita fizeram Lúcio Cardoso re-iniciar, inúmeras vezes, o processo de busca de “saúde” intelectual e artística. E contrária, dessa forma, as diversas afirmações de que seu corpo, debilitado pela doença, impediria o escritor de se expressar através da escrita:

A corporeidade da escrita cardosiana produz o efeito apaixonado de uma dicção excessiva, que parece não se deter, num impulso irreprímível que não cessa de escrever, exatamente por não encontrar o seu ponto de basta. Parece que esse ponto se deu mesmo no próprio corpo do autor, atingido pelo derrame que provocou sua afasia e hemiplegia (BRANDÃO, 1998, p. 31).

As novas experimentações no campo escritural – os exercícios de foniatría, os detritos de escrita em blocos e cadernetas, a pintura com os dedos - compõem uma jornada no coração da experiência, não exploram a linguagem em suas riquezas, mas em seus limites, nos seus pontos de fuga, forçando-a a alcançar o que está além de suas possibilidades, na outra margem, no limiar. A escrita vai proliferando na velocidade do devir, a não mais poder, votando-se a si mesma, com a legitimidade da experiência.

Corpo e escrita em Lúcio constantemente se fundiram; ele que sempre registrou o devir de novos corpos e novas experiências, sabia que, na doença, tornava-se mais do que necessário o registro do cotidiano que sempre escapa.

“Extraordinário cotidiano” que o acompanharia por um tempo que não sabia quanto ia durar e precisava ser revelado. As falhas e as lacunas, as fendas e a falta precisavam ir para o papel, garantindo a sua presença em corpo e signo como sempre fora. Escrita-corpo presente, companhia e suporte, que expressa desejos, conflitos, indagações. Como no *Diário*, folhas e telas ofegantes materializam dúvidas e reflexões que precisavam ser testemunhadas, divididas, lembradas. Trata-se da escrita das marcas, dos “estados inéditos que se produzem em nosso corpo a partir das composições que vamos vivendo. Aberturas de um novo corpo, concluindo-se que as marcas são sempre gênese de um devir”. (ROLNIK, 1993, p.242). A escrita em detrito, o diário em decomposição, sentimentos em prontidão que corroboram a continuidade do trabalho de diarista. Além disso, seu corpo – energia laboriosamente acumulada - faz exigências, reclama a sua potencialidade.

Quando o corpo insiste na sua presença e na sua corporeidade ou identidade corporal, quando delas não podemos nos livrar, quer na doença, quer nas mil armadilhas das formas do corpo (...) quando estamos em plena posse do nosso corpo identitário, então ficamos condenados a habitá-lo e – perversão maior – a amá-lo, talvez.(GIL, Apud, LINS, 2002, p. 146).

E, nas oscilações de comportamento, no período em que esteve doente, Maria Helena observa assustada a aparente nitidez com que lida com a limitação e parece experimentá-la. Assim relata no livro *Vida-vida*:

-Você é muito teimoso, por isso lhe tem acontecido tanta coisa. Tá lembrado de quando teve a primeira crise da doença, apenas um espasmo? Apesar dos meus rogos, teimou e continuou a beber e a tomar bolinhas. Deu certo sua teimosia?

Mais irritado ficou e para surpresa minha falou:

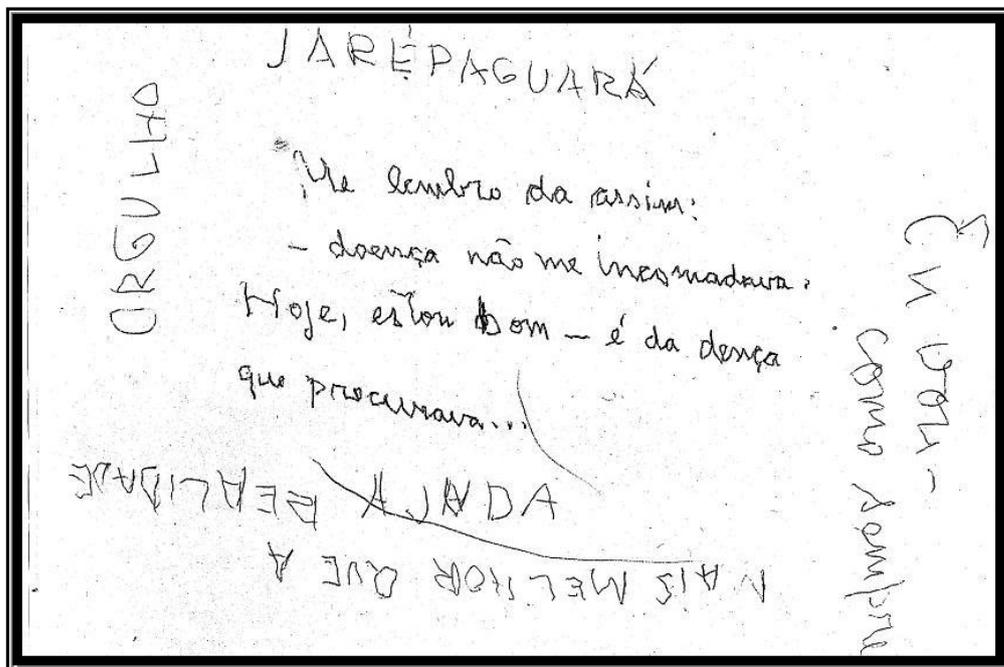
-Deu certo, eu morri.

(...) Quando me disse aquelas palavras, bem pronunciadas, apenas o “i” de morri, um pouco “e”, parecia até contente. É terrível, há momentos em que dá a impressão de ser perfeitamente feliz como está: anda a casa toda, ri e brinca com as pessoas como se estivesse satisfeito da vida. Nessas horas fico a pensar se a sua situação de agora não teria sido provocada para fugir a alguma coisa que desconheço. Mas nem sempre se porta assim. Quando se lembra de que não pode mais escrever seus romances, tudo que tem dentro da cabeça, desespera-se e tem crises de melancolia. (MH.CARDOSO, p. 159).

Nos novos registros, Lúcio Cardoso vai ao encontro de uma poderosa dimensão material da escrita: a capacidade de a escrita ganhar os ritmos do corpo confundindo-se com a capacidade do corpo de se tornar expressivo através da

escrita. Todos os órgãos do corpo e suas funções vitais, a pele, a respiração, a excitação e a transpiração concorrem para a composição da escrita. As sentenças, as lacunas, os restos, as sobras apresentam-se em letras trêmulas, nervosas, doloridas. Não se trata de um jogo de palavras, nem da tentativa de reduzir o corpo a uma dimensão literária, ou a literatura à mera ‘fisicidade’, mas sim, de trazer a experiência para a escrita, provar o sofrimento que é próprio do corpo e deixar no papel as marcas da busca da saúde. Por isso o escritor grita, expande-se, transborda naquela escrita possível, corroborando com suas próprias reflexões: “Indago em vão e sei apenas, com uma triste lucidez, que os desastres não me limitam” (CARDOSO, 1970, p. 23).

O escritor tem consciência de que procurou a doença e não nega sua condição; ao contrário, parece saber que ela é uma consequência, um processo, como pode ser observado abaixo, no centro de uma das folhas de seus blocos: “Hoje, estou bom – é da doença que procurava...” No canto direito da mesma folha, demonstra conhecer seu próprio temperamento, sua tendência permanente e irresistível para o limite, escrevendo: “Eu vou - como sempre”.



Alguns amigos que o visitaram nos tempos difíceis em que ficou morando na casa de Maria Helena ressaltam o mistério daquela condição de serenidade absurda. Hélio Pellegrino, em artigo do *Correio da Manhã*, lembra sua impressão ao revê-lo após o acidente: “Encontrou a sua paz, quando um raio o fulminou. Pagou todo o preço através da doença. E, então, descobriu a alegria” (PELLEGRINO, 1968).

Mas a paz não chega ao homem da experiência-limite. Nesta, “a angústia e o êxtase se combinam” (BATAILLE, 1992, p.6). Por isso, o escritor continuava tão oscilante quanto sempre fora, refletindo inquieto sobre a própria doença. Nas inscrições que deixou durante este período, a nova experiência está exposta nos seus altos e baixos, nos seus dias de esperança e profundo desespero. O seu arquivo, doado à Casa de Rui Barbosa por Maria Helena Cardoso, guarda os exercícios para reabilitação da fala e da escrita e ainda reflexões livres do escritor, na exposição do corpo despedaçado da escrita. E essa exposição deflagra o movimento do artista que se impõe com sua escrita e corpo potentes.

2.1.

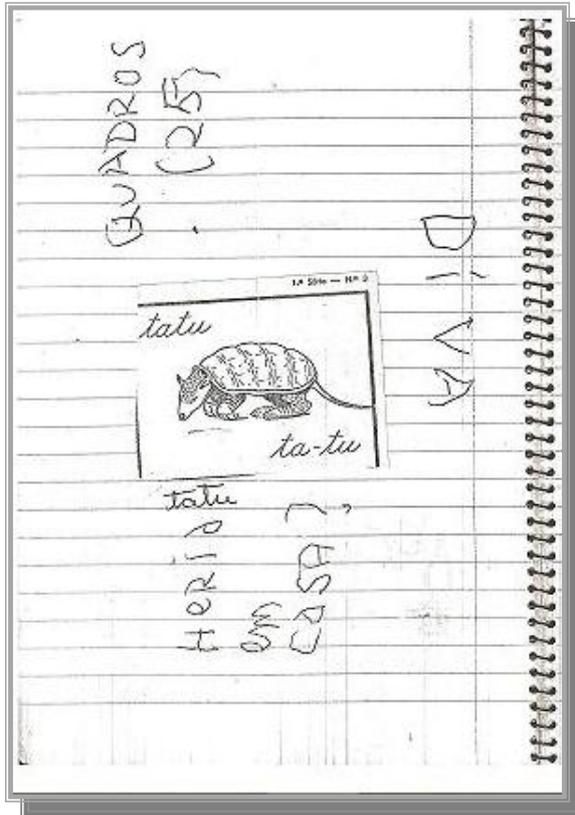
Exercícios diários ou um diário através de exercícios?

Passada a fase longa dos hospitais e a luta pela sobrevivência, Lúcio vai para a casa de Maria Helena Cardoso e é a partir daí que precisa dar continuidade à vida. Isso implica criar uma rotina de reabilitação. Logo, investiu firmemente em fisioterapia e foi muito estimulado pela família e amigos ao trabalho de foniatria da época. Na década de 60, ainda não havia, no Brasil, a formação regulamentar de fonoaudiólogo, mas o escritor, todo o tempo, contou com professores para ajudá-lo na retomada da escrita.

A progressão da escrita, deixada em vários cadernos, torna-se interessante material porque não se encerra apenas no registro da tentativa, mas na presença do artista e na exposição de sentimentos através das respostas dadas às propostas simples dos exercícios. Lúcio Cardoso extrapola a rotina de um trabalho foniátrico deixando marcados seus afetos, suas afecções.

Em tarefas com figuras [1], que são muitas, o escritor geralmente demonstra uma terrível irritação pela falta de coerência entre as atividades pedidas

e os impulsos de sua mente de escritor. É possível observar, nas palavras ao redor do papel, que os interesses de Lúcio iam além da correção de sua afasia. Porém as propostas ainda que incompatíveis, servem como prática para evolução de sua letra.



1



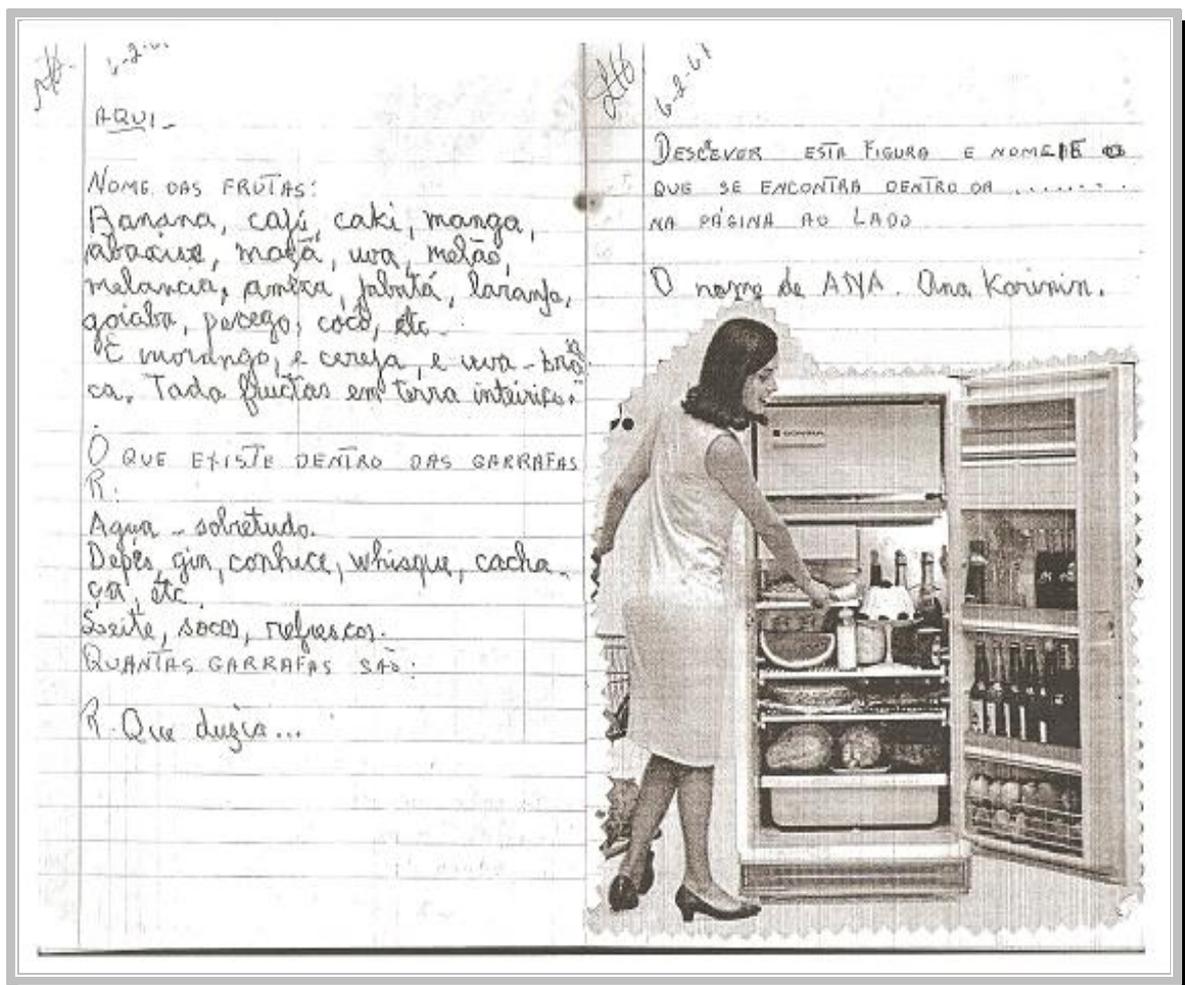
2

Na proposta acima [2], em que deve responder às perguntas a partir do que vê, observa-se que o escritor, na primeira figura, “erra” ao escrever que o bebê quer se retificar. Sua resposta refere-se à percepção do bebê ao deparar-se com o espelho, e torna-se claro o quanto o artista fica susceptível àquela imagem, pois ele mesmo quer se retificar. Na segunda figura, o professor ainda pede atenção quando ele escreve que o bebê empurra e odeia o aparelho. Nesse caso, o escritor vê a expressão do bebê e não se contenta apenas com o gesto. As palavras “caretas”, “empurra”, “retificar”, “odeia”, sugerem repulsa, provavelmente, pela clara percepção ante a dificuldade de escrita e por estar submetido a algo tão infantilizante. O professor, entretanto, não espera respostas complexas, não considera o intelectual, almeja, simplesmente, o que está estampado na imagem.

Mas, apesar de desafiado e certamente ofendido pela formulação simplória dos exercícios, Lúcio Cardoso nunca abandonou sua inventividade de artista, inserindo a marca de percepções agudas e conjecturas complexas nas respostas às proposições que lhe eram impostas.

As palavras, em geral, aparecem com falta ou troca de letras, tornando seus detritos de escrita extremamente representativos e fazendo com que sua letra não se restrinja ao código, mas seja a expressão do corpo cindido pela doença. O que o artista vive está presente na falha do texto. Há uma cisão exposta no corpo e no papel.

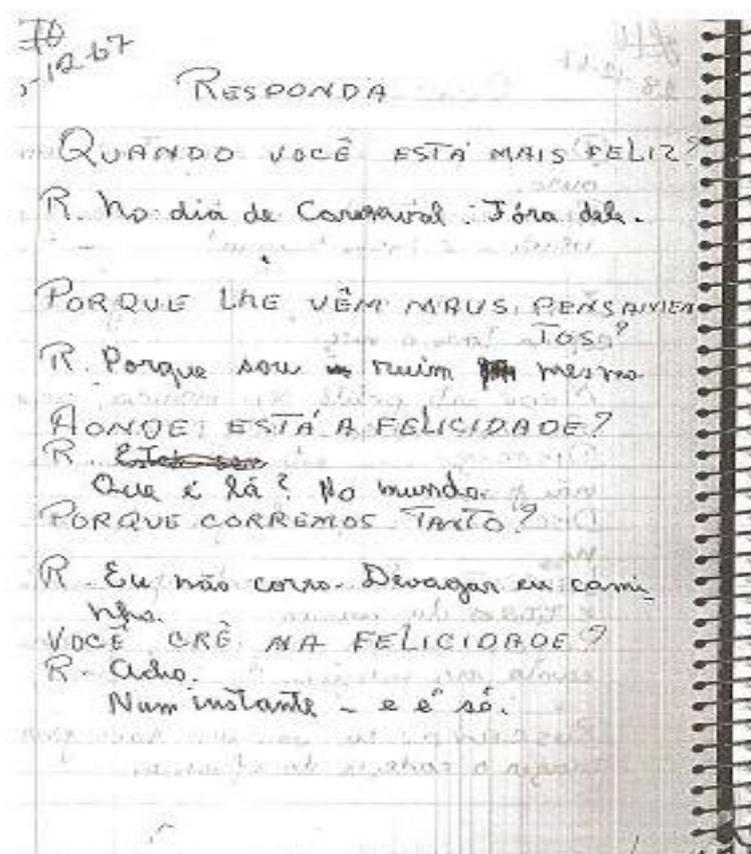
Associava também as imagens aos trabalhos feitos, como, por exemplo, nomear a figura feminina abaixo de *Ana Karenina*, clássico de Tolstoi de que havia feito a tradução. Com este comportamento, revela o quanto trazia em mente seus projetos e era um artista em busca da linguagem que comunicasse arte.



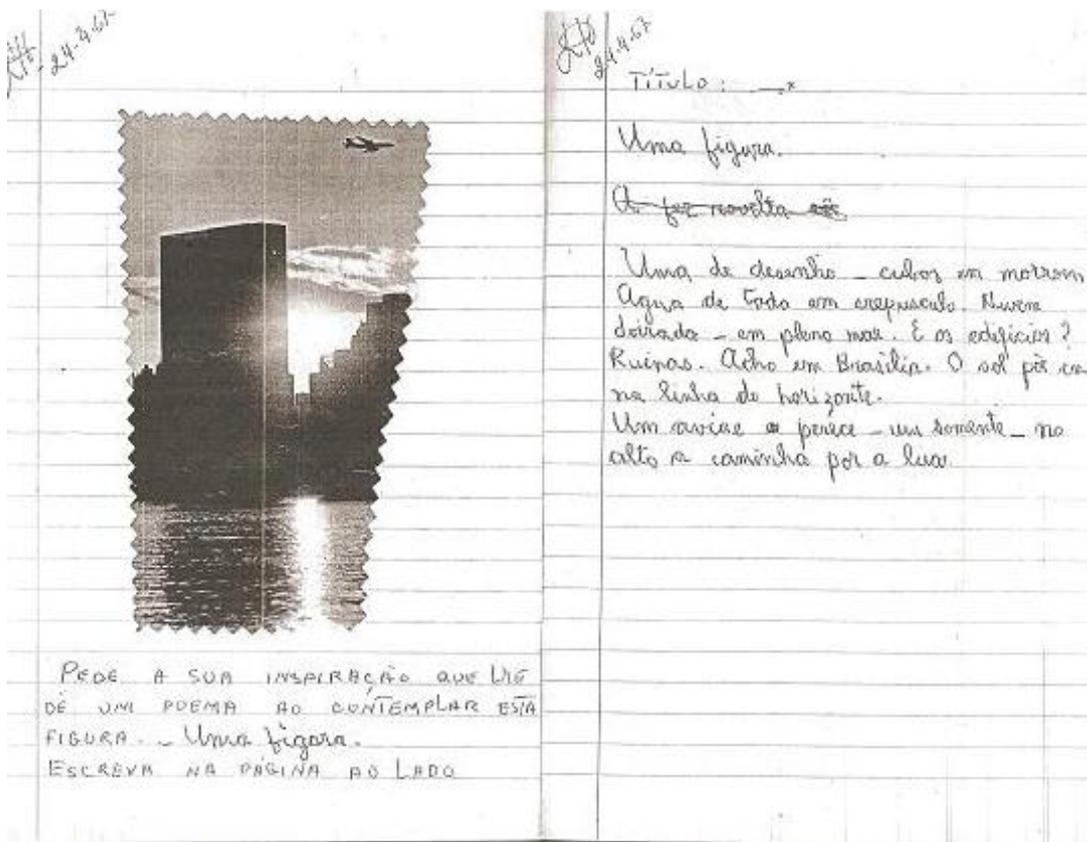
Nesse sentido, Lúcio Cardoso parece interferir no trabalho dos professores, que, com o tempo, procuram adaptar os exercícios aos anseios do artista, incitando reflexões. E à medida que desenvolve a escrita, é impossível não perceber o caráter inventivo dos textos e a marca do escritor. Na proposta abaixo, em que deve responder a questões subjetivas, escreve sobre a condição efêmera da felicidade: “Acho. Num instante – e é só”. A resposta reflete uma idéia similar a do *Diário*: a felicidade é plena e sufocante, por isso cabe apenas no instante, num momento passageiro.

Quero gravar neste caderno, para minha lembrança, a noite de ontem. Sob um céu inteiramente cheio de estrelas, o mar vinha de longe, brandamente, curvado em ondas que mais se assemelhavam a auras fosforescentes. Em suas longas curvas, até os rochedos mais distantes, tinha ele na escuridão lampejos de ouro. A própria areia tornara-se fosforescente, e escorria entre nossos pés descalços como um líquido sobrenatural.

Quanto deverei pagar por esses instantes de felicidade absoluta, incômoda de tão presente, e em que me senti habitado por um sentimento tão pleno de harmonia e realização, que quase doía em mim como uma ferida aberta no espírito? Mas devagar o mundo retomou suas formas habituais. (p.39)



Os exercícios feitos a partir de 1967, quando Lúcio já domina mais a letra cursiva, também propõem, claramente, uma escrita literária, deixando o escritor com mais liberdade de criação. Daí por diante, os professores sugerem complementação de frases ou períodos ou apresentam figuras que inspirem a capacidade artística do escritor.



1

Em outros textos, já estão presentes o jogo com as cores e a narrativa densa. Na proposta apresentada abaixo, em que deve escrever sobre a teia de aranha, Lúcio Cardoso cria uma imagem grotesca. A produção de um véu bem ornamentado em prata, ouro, negro e pedras para uma noiva gorda, feia, horrorosa, uma aranha de olhos vermelhos, sempre acorçada. Essa descrição barroca, marcada pelo excesso e pela força da imagem é característica do escritor. Lembra, por exemplo, a excêntrica figura de Timóteo, em *Crônica da casa*

¹ “Uma de desenho – cubos em marrom. Água de todo em crepúsculo. Nuvem dourada – em pleno mar. E os edifícios? Ruínas. Acho em Brasília. O sol põe na linha do horizonte. Um avião se perde – um somente – no alto a caminha por a lua”.

assassinada, especificamente na sua provocante entrada na sala onde estava sendo velado o corpo de Nina. A descrição é marcada pelo excesso do personagem obeso que se apresenta numa rede, carregado por negros e vestido de forma extravagante.

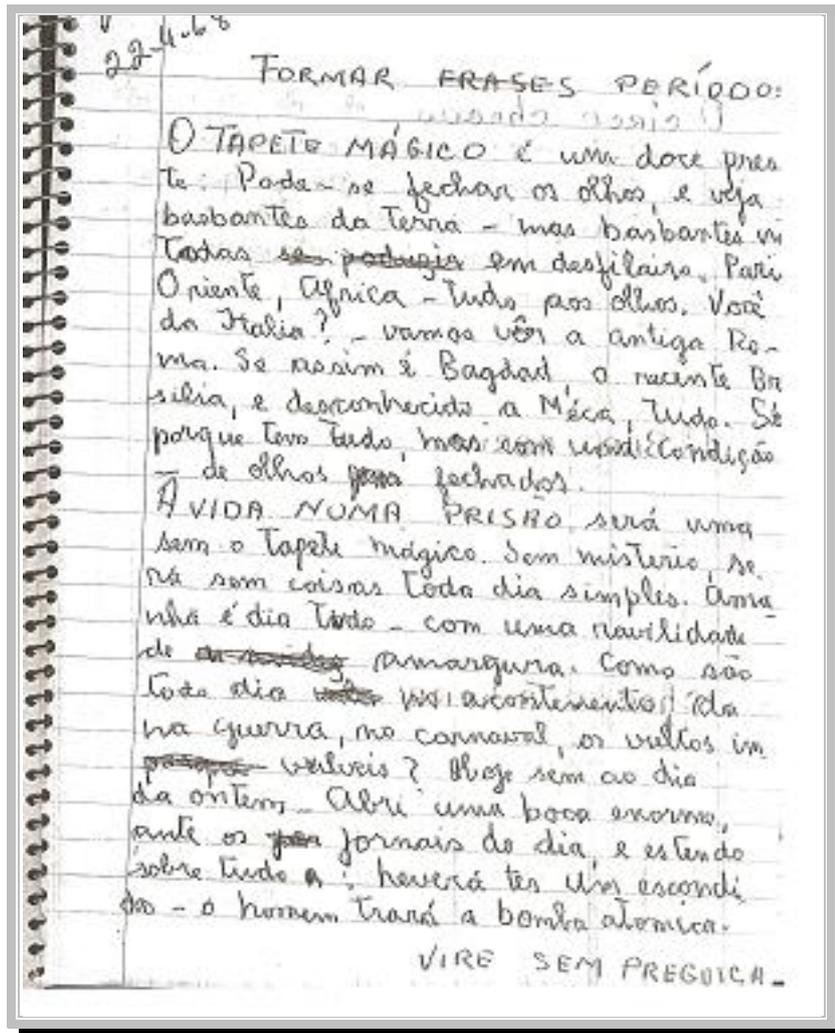
Timóteo era a própria caricatura do mundo que representavam – um ser de comédia, mas terrível e sereno. Vestia-se com qualquer coisa que não poderia se chamar vestido, mas que fora um vestido – quando, em que época, em que bailes – e que agora, cor desbotada de malva, esgarçava-se em remendos colados às pressas, e de fazendas de tons e panos diferentes. Trazia os braços e o pescoço juncados de pulseiras e colares – pulseiras e colares que eu não sabia de onde havia desenterrado, mas que evidentemente eram jóias de família, conservadas em arcas e baús, entre linhos e sedas estrangeiras, miradas e remiradas pelos parentes cobiçosos, e que agora resplandeciam puras, sobre aquele corpo que tantos julgavam marcado pela ignonímia. (CARDOSO, 1963, p. 420)



Em 1968, o escritor produz textos ainda mais complexos e longos, e seus exercícios, muitas vezes, traduzem seu modo de estar no mundo. A forte

² “Eis um véo de noiva. Antigamente 200 costureiras trabalham no véo, ideado fios de ouro, de prata, de negro – uma maravilha! Nos entretons era cinza, grandes, de seda. O véo... Bem, o véo todo bordadinho, tinha perolas, tinha pedaços de metal. Assim era...era nuvem no céu./ Só que uma noiva muito feia – horrrosa! Parecia uma aranha, olhos vermelhos, uma boca escondida, uma pansa que toda enorme, acordada. Sempre acordada E faz ela? Não trabalha, não passeia, não troca de vestido. Esperei o tempo torna-se sua costurinha, seu véo de viagem, mas sempre lugar, enorme, gorda – sempre acocorada.”

característica de desapego material, por exemplo, aliada à ânsia de conhecer o mundo, aventurar-se, provar a vida em diferentes campos e lugares, é observada na forma como aproveita a proposta de criar períodos a partir de *O tapete mágico* e *A vida numa prisão*. Lúcio Cardoso os utiliza como metáfora de uma forma de viver. No tapete mágico pode-se deslocar como nos sonhos; sem o tapete mágico vive-se na prisão da realidade aparente.



Lúcio Cardoso viveu a realidade sobre tapetes mágicos, e estar sobre esses tapetes é viver em risco, em suspenso, sem fincar raízes, com a curiosidade à

³ “O tapete mágico é um doce presente. Pode-se fechar os olhos, e veja bastantes da terra – mas bastantes não todas em desfilar. Para o Oriente, África – tudo aos olhos. Você da Itália? – vamos ver a antiga Roma. Se assim é Bagdad, a recente Brasília, e desconhecido a Meca, tudo. Só porque tens tudo, mas com uma condição – de olhos fechados. / A vida numa prisão será uma sem o tapete mágico. Sem mistério, será só coisas todo dia simples. Amanhã é dia tudo- com uma ravidade de amargura...”

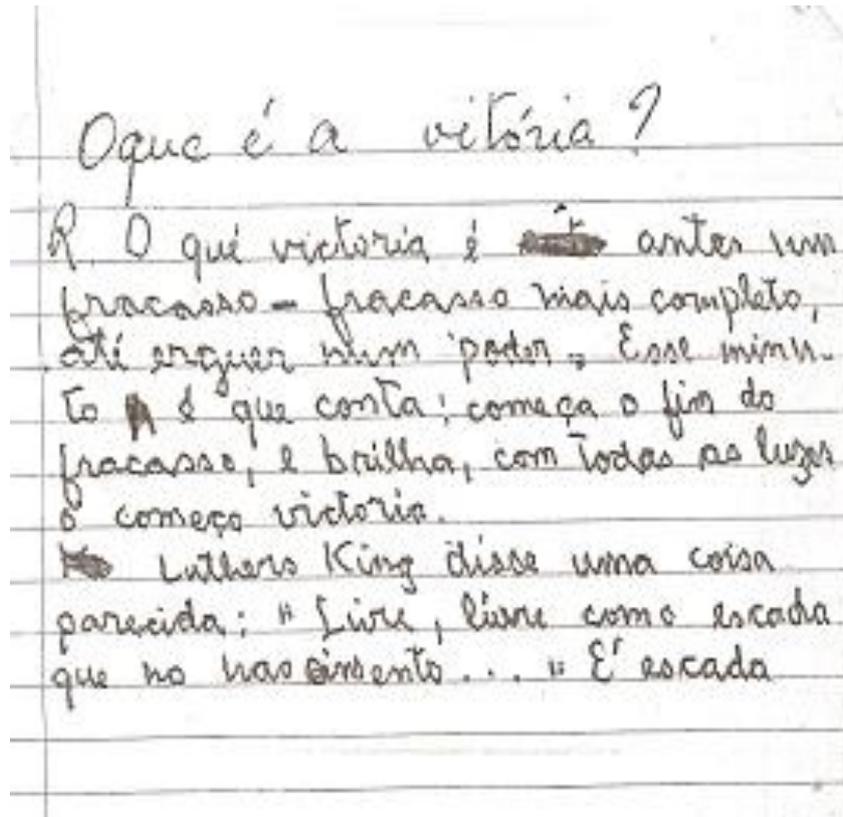
espera de ser saciada - é provar intensamente o mundo sensorial, abrir-se aos apelos dos toques, cheiros, olhares, gostos... sempre pronto para viajar, sem bagagem, sem reter nada, um *mochileiro* da vida em percurso. Talvez por isso fosse tão mal compreendido nos seus desapareços materiais e também tenha perdido tanto. Maria Helena, em seu livro, narra inúmeras cenas de desprendimento de Lúcio:

Compra de tudo aos montes, quando tem dinheiro. Em outros tempos, antes de adoecer, comprava ainda mais, apresentando-se no melhor bom gosto. De repente, começava a andar mal vestido, camisas rasgadas, sapatos furados. Mamãe perguntava:

- Nonô, Nonô, quedê sua roupa? Outro dia mesmo você estava tão bem vestido, comprou tanta roupa de uma vez. Agora, de repente, parece um maltrapilho. Sacudia os ombros e não dava resposta, saindo pela porta a fora para evitar o assunto. Já se sabia, tinha dado as roupas ou tinha sido roubado. Não se emendava, do primeiro dinheiro que entrava, comprava tudo de novo, sempre melhor e mais bonito, mas um belo dia tudo desaparecia. Era feliz assim, não tinha apego a nada, o que era dele era dos amigos, de todos, do primeiro que precisasse e lhe pedisse (CARDOSO MH. 1973, p. 233)

Muitos pertences de Maria Helena também foram distribuídos por Lúcio. Uma vez, enquanto ela chorava copiosamente por haver perdido seus discos de Mozart, ele a tranqüilizava dizendo: “Ora Helena, não fiz por mal, um amigo meu gostou demais e eu achei que poderia dar-lhe esse prazer. Não se importe, virão outras gravações melhores e eu darei outro a você” (p.195). Para a irmã, era difícil comungar com aquele espírito livre das coisas concretas: “Continuei chorando e ele ao meu lado todo pesaroso. Era assim, para ele nada tinha o valor imenso que eu dava. Não se devia acumular tesouros, dizia. Para quê?” (p.196).

Os exercícios de foniatria de Lúcio Cardoso revelam, além do caminho percorrido depois do AVC, faces do escritor. Na tentativa de reabilitação, as faces do fracasso e da vitória mostraram-se muito próximas, não são antíteses. A doença é um fracasso, mas também uma experimentação, por ela se pode chegar a outros caminhos e fazer outras descobertas.



2.2.

À procura do corpo da voz

“Que poderosa coisa é a voz, sinto que o eco do que ela me dizia é mais vivo em mim do que a própria lembrança de seu rosto” (CARDOSO, 1963, p.427). Essas palavras a respeito de Nina, do “Livro de Memórias de Timóteo”, contrastam com a força que sempre teve a imagem da personagem, capaz de desestabilizar a todos. Tal afirmação confirma que a voz é uma marca importante de presença, pois no território da fala humana cria-se uma subjetividade que se interioriza e se expande. Ela está “entre” nós, nos intervalos entre duas pessoas, por ela nos comunicamos e ao nos ouvir também nos reconhecemos. O professor José Gil, no livro *Metamorfoses do Corpo*, em que reflete sobre o que forma *corpo*, não deixa de dedicar um capítulo à voz porque esta desempenha um papel decisivo de presença, isto é, num diálogo, entre um falante e um ouvinte é o corpo que passa para o lado da voz e integra-se, formando o corpo da voz, portanto

somos reconhecidos por ela. Além disso, é importante ouvir a própria voz, “ouve-se a voz, o eu que fala ouve-se dizer ‘eu’” (GIL, 1997, p.88). A voz emana do corpo, cria reverberações, ecos e por ela o afeto circula.

Lúcio Cardoso se firmava muito pela voz, homem de boas e longas conversas, atraía pelo papo, sempre participando da efervescência literária com suas opiniões. O corpo da voz era forte, através dela o escritor expressava de forma marcante sua sensibilidade. Octávio de Faria, na morte do amigo, rememora, em artigo, quando se conheceram:

Conversamos longamente, Lúcio Cardoso e eu, em *Maleita* nem se tocou – ou, apenas, levemente, de passagem talvez. É claro que, muito interessado, levei os originais para ler em casa, e que sofregamente os devorei, mas durante a conversa, falamos de mil outras coisas que não aquele “livro de estréia”. Falamos de tudo, falamos, sobretudo, de autores que não nós – e, bem, de uns poucos (lembro-me: Rachel de Queiroz, Barreto Filho, estreantes...); e mal, muito mal mesmo, de vários outros, de quase todas as “grandes estrelas” do momento – daquele momento tão exclusiva, tão tendenciosa, tão irritantemente “nordestino”... E tanto dissemos um ao outro, e tanto “confessamos” das nossas mútuas admirações e idiossincrasias dos nossos problemas, e, principalmente, das nossas dúvidas, que saímos dessa conversa de café como que “irmãos”, próximos para a vida toda, e como que “armados cavalheiros” para a pequena e incessante luta literária que durante anos e anos nos solidarizou em torno dos problemas básicos do romance, da poesia e do teatro brasileiros. (FARIA, 1968).

Quando atingido pelo AVC, Lúcio sofre uma disartria, ou seja, apresenta dificuldade de pronunciar as palavras devido à paralisia dos músculos que intervêm na articulação. Os grunhidos e a impossibilidade de entendimento pela palavra trouxeram um estranhamento tanto para o escritor como para os seus, porque ali não estava o Lúcio, o familiar Nonô, da voz tão presente e das boas histórias. Clarice Lispector revelou, ao lembrar-se do amigo: “E depois da doença, não falava mais, ele que já me dissera das coisas mais inspiradas que ouvidos humanos poderiam ouvir”. (LISPECTOR, 1973).

Maria Helena, em *Vida-Vida*, retrata a dificuldade de conviver com o irmão sem as longas e produtivas conversas, não sentia vida no silêncio, queria a voz, pois era através dela que reconhecia sua inteligência e vivacidade.

Nunca mais poderemos conversar como antes, nunca mais poderei ouvir sua opinião sobre qualquer assunto. Dirão: tem a sua presença e deve dar graças a Deus que não tenha morrido. Sim, tenho a sua presença, mas pela metade, uma presença quase que física apenas, enquanto a minha necessidade é da sua alma, da sua inteligência. Perdido o amigo mais querido a quem podia tudo confiar, com

quem discutia, que me dava respostas boas ou más, não importava. Tenho-o hoje sorrindo, mas até onde me entende: o que pensa? Tudo é mistério indevassável. (CARDOSO MH. 1973 p. 150).

A doença trouxe o desafio de lidar com aquele novo corpo de voz, estridente, irreconhecível. Essa perda, em decorrência do derrame, lembra a reflexão de Agamben, em *Infância e história*, sobre a tradição de privilegiar a linguagem humana sobre a de outras espécies:

Estamos acostumados desde sempre a considerar a linguagem humana como linguagem articulada. Mas o que significa articulado? (...) Os gramáticos antigos, efetivamente, iniciavam seus tratados com a definição da voz da *phoné*. Distinguiam, primeiramente, da voz confusa dos animais a voz humana, que é, ao contrário, *phoné énarthros*, voz articulada. Mas se questionarmos em que consiste este caráter articulado da voz humana, vemos que *vox articulata* significa simplesmente (...) voz que se pode escrever, que se pode com-preender, aferrar com as letras. A voz confusa é aquela, “inescrível”, dos animais (...) (AGAMBEN, 2005, p. 69).

O novo timbre de voz que exprimia era “inescrível”, confuso, perceptivelmente, a resposta de seu corpo ao limite a que foi submetido, mas chocante demais para ser com-preendida. Para a linguagem da cultura, dentro do bom senso, era sem articulação.

O homem tem, em sua natureza, predisposição para, em contato com a cultura, desenvolver a linguagem articulada, com-preensível. Essa linguagem articulada é um portal de acesso à sociedade; perdê-la, portanto, não é considerado apenas uma limitação imposta, mas é perturbar o processo de subjetivação e fragilizar a posição social desse sujeito. Por isso a falta da voz para o artista foi extremamente sentida. Maria Helena não esquece a última vez que pôde ouvir a voz articulada do irmão:

Entre seis e sete da noite o telefone tocou: - Lelena, estou em casa de Lazzarini, ajudando num jantar para os amigos dele. Reconheci a voz de Nonô, a quem não via há mais de dois dias. Costumava sumir assim até por uma semana, o que me inquietava depois do espasmo que tivera. – Cuidado, não bebe, não tome bolinha.

- Pode ficar descansada, estou um santo.

Após essas palavras desligou. Mal sabia que era a última vez que teria com ele uma conversa pelo telefone e que muito tempo se passaria sem que pudesse pronunciar uma palavra sequer. (CARDOSO MH, 1973).

Naquele mesmo dia, o *santo* entrou em êxtase com álcool e anfetaminas, como é possível ler em relatório médico do dia 23/12, da Casa de Saúde Doutor Eiras: “*Sugerimos máximo cuidado com a posologia e uso do Dexetrina, pois o paciente é dado ao uso deste tóxico (...) podendo esta substância ter sido desencadeante da crise hipertensiva que levou ao AV encefálico atual. Foi referido uso abusivo de Dexamil nas horas que precederam o acidente*”. No novo corpo, visivelmente debilitado, estava presente uma voz indefinível; seria também necessário ajustar-se ao novo corpo de sua voz.

A linguagem da doença é insuportável, é a verdadeira expressão do decadente. Os sons incompreensíveis afastam, e não só uma criança se repugna, o adulto apenas disfarça o incômodo de ter de suportar a terrível realidade porque nos sons abafados e indefinidos é reconhecidamente a doença que se mostra.

Andréa Vilela, sobrinha-neta do escritor, em ensaio incluído no livro *Lúcio Cardoso: A travessia da escrita*, organizado por Ruth Silviano Brandão, escreve um texto emocionado sobre as lembranças do tio. Como era muito menina ainda, era a sua voz que a assustava. Para ela, a voz não condizia com a expressão, em especial, o jeito doce e acolhedor do tio.

Lembro-me de que, bem menina ainda, ia visitá-lo, e ele já estava doente. Ele sorria e me chamava. Os adultos me empurravam dizendo: ‘Vai lá, dá um abraço no Nonô. Ele quer que assente no seu colo.’ Eu ia sorrindo amarelo e meio ressabiada, pois tinha medo dele. Não daquele homem sorridente, quase infantil, que me acolhia alegre, mas da sua voz, pois ele não falava, grunhia um som abafado, grave e sem definição e isso me causava medo. (BRANDÃO, p.17, 1998).

Artaud, que procurava transmitir a experiência sem simulacros, buscava a forma direta e mais forte de expressão. Quando foi, a convite de seu médico, apresentar uma Conferência na *Sorbonne* denominada “O teatro e a peste”, chocou os espectadores quando procurou corporificar a dor e o incômodo causados pela peste. A atriz Anaïs Nin, que estava na primeira fila da sala, revela, em seus escritos, o quão avassalador foi assistir àquela conferência⁴. Artaud abandona o texto legível para representar a morte pela peste: gritava, grunhia, em

⁴ Assim Anaïs Nin descreve a expressão de Artaud: “Su rostro estaba contorsionado de angustia; sus cabellos, empapados de sudor. Los ojos se lê dilataban, se le tensaban los músculos, y sus dedos pugnaban por conservar su flexibilidad. Nos hacía sentir que tenía la garganta seca y ardiente, el sufrimiento, la fiebre, la quemazón de sus entrañas. Estaba torturado. Gritaba. Deliraba. Representaba sua propia muerte, su propia crucifixión”.

verdadeira agonia. A peste é horrível, nenhuma palavra a descreve. Pelo menos a palavra articulada, reconhecível, por isso apresentava-se naquela rouquidão absurda, e por fazer-se presente ali, a platéia não agüentou olhar para ela. Após o delírio, Artaud viu-se praticamente sozinho na sala, diante de poucos amigos. Chamou Anaïs Nin para um breve passeio, estava ferido, cansado, inconformado, e disse à amiga: “Eles sempre querem ouvir uma conferência objetiva (...) eu quero lhes dar a própria experiência, a própria peste, de forma que eles fiquem horrorizados, e despertem. Eu quero despertá-los. Porque eles não dão conta de que estão mortos”⁵ (NIN, 1984, 243). Tudo o que desejava era intensidade na forma de sentir e de viver.

Lúcio Cardoso também buscou incessantemente sentir e perceber o âmago de tudo nas suas experiências e estampava suas percepções na vida e nas palavras, essa atitude era sempre provocativa. Meses antes do derrame, ficou notória entre os amigos sua sedução pela idéia da morte, ele parecia querer prová-la, chegar bem perto dela: “Como será a Morte, quero tocar na sua cauda” (LACERDA, 1969). E sua procura chegou a tal ponto que a palavra articulada não coube mais ao homem fragmentado, tomado pela inquietude. Ali estava o resultado do excesso de viver.

Mas, ao mesmo tempo, ainda pretendia que a palavra articulada possibilitasse a comunicação de sua experiência, pois o homem não quer olhar ou suportar o indescritível. Apesar de ser aquela voz transtornada o reflexo de seu corpo debilitado e de sua paixão em exceder-se, Lúcio Cardoso não queria isolar-se, ou ver-se sozinho, tal como se viu Artaud ao apresentar a peste nos sons angustiantes que ela causaria. Por isso, o escritor dedicou-se ao tratamento de foniatria para recuperar a fala e a escrita, apesar da enorme distância que tais exercícios representavam das suas conhecidas habilidades. Ele queria dizer-se assumindo aquele novo corpo e procurando formas de registrar a doença. Inscrever, no exterior, o interior do corpo e seu encontro provocativo com a morte e suas descobertas.

⁵ “Siempre me quieren oír *hablar de*, quieren escuchar una conferencia objetiva sobre ‘El Teatro y la peste’, y yo lo que quiero es darles la experiencia misma de ello, la peste misma, para que se aterrorizen y despierten. Quiero despertarlos. No se dan cuenta de que *están muertos*. Su muerte es completa, como una sordera, una ceguera. Lo que yo les mostre es la agonia. La mia, si, y la de todos los que viven. (Nin, 1984: 243)

A articulação das palavras, entretanto, foi a parte do tratamento de Lúcio Cardoso que avançou menos, apesar do empenho nos exercícios apropriados e de todas as tentativas para expressar-se oralmente. Quando saiu do coma não conseguia esboçar palavra alguma, era uma situação, em princípio, assustadora:

Estava presente quando o Dr. José mandou que repetisse com ele as vogais. Vendo a sua impossibilidade, abandonei o quarto e fiquei espiando pela fresta da porta, meio entreaberta. Meu Deus, não conseguia articular nem uma vogal, apenas o A, o resto não saía, apesar dos esforços do médico (CARDOSOMH, 1973, p.93).

Para recuperar a fala, as propostas eram extremamente repetitivas e, conseqüentemente, as que mais desgastavam e aborreciam o escritor. Além disso, provocavam discussões freqüentes com Maria Helena, que se sentia na obrigação de cobrar do irmão uma regularidade, tarefa praticamente impossível de ele cumprir.

Ao mesmo tempo, aliada àquela melancolia, à impotência de resgatar a fala, Lúcio Cardoso também se diverte na empreitada, ri de si mesmo, dando um tom jocoso aos seus fracassos.

Faz sinal de que está exausto, levanta o braço esquerdo várias vezes em ritmo de ginástica, me mostrando que está farto daquilo. Tento incutir-lhe coragem e ele (agora sorrindo) toma o caderno e escreve: “Dona Glória: está ótimo – Pompeu – e assim, vai e vem, no fim acaba falando – Dona Lúcia – Horrroso!”

Aí desata a rir, apesar do cansaço, como que dizendo:

-Em quem acreditar, se três professores no mesmo dia dizem coisas diferentes?

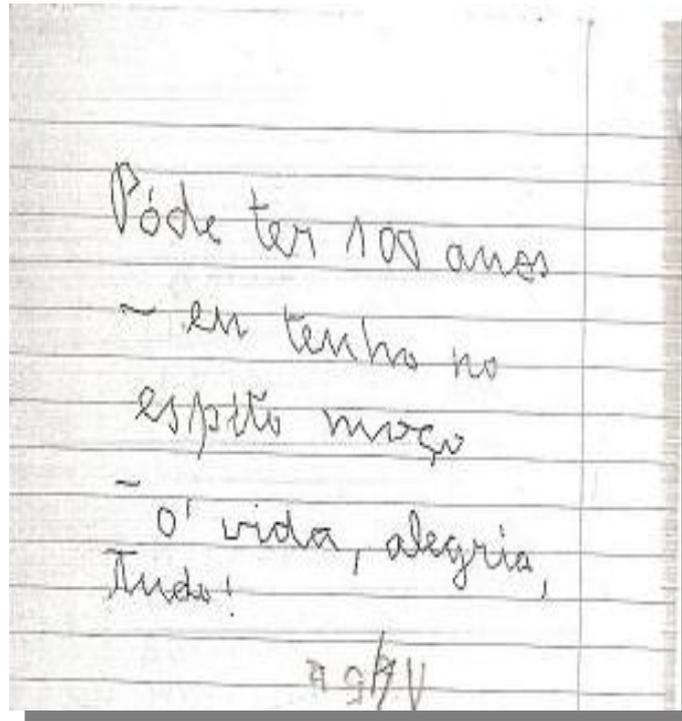
Acompanho-o no riso, ele é assim, tem dias que o seu bom humor, a sua alegria superam tudo, chegando a divertir-se com o próprio sofrimento. (p.268)

Sentada no sofá da sala de entrada ouço as risadas de Nonô, tomando aulas com Dona Glória. Repete vagarosamente cada palavra que ela lhe diz e quando não consegue fazê-lo corretamente se detém impaciente, ante a insistência dela:

-Vamos Lúcio, repete, deixa de preguiça, eu sei que você é capaz de repetir direitinho, é só uma questão de paciência.

Fica desanimado a maioria das vezes, principalmente quando se trata de uma palavra difícil, mas a professora tanto insiste que ele acaba repetindo; e quando consegue dizer certo, ri, ri muito, alegre com a vitória. Nunca esperei dele tanta paciência, tanta coragem. (...).

Foi um dia feliz para ele, como se estivesse bom, falando bem e não carregasse um braço morto e arrastasse a perna direita. Pus uma música na vitrola e ele ensaiou uns passos de dança. Depois me chamou para sentar junto dele e escreveu: “Pode ter 100 anos – eu tenho no espírito moço – a vida, alegria, tudo!” (p. 334/335).

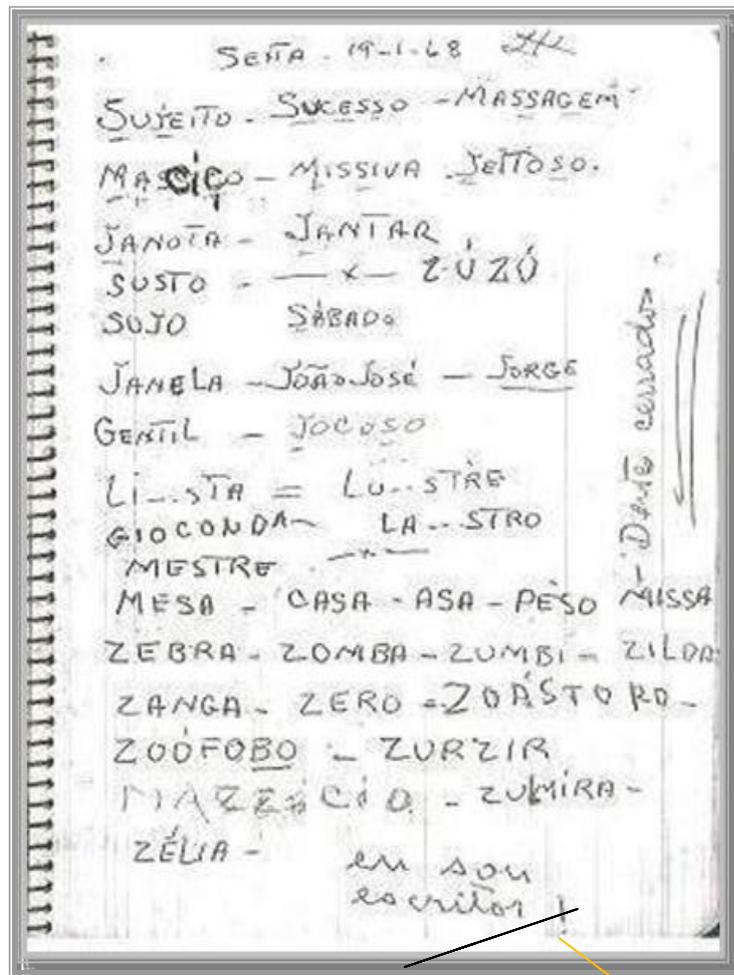


Lúcio Cardoso consegue provar o novo, sendo ele dor e limitação, reconhecendo que a permanente mocidade se mantém para os que estão sempre em via de fazer-se e refazer-se. No *Diário*, já havia considerado a riqueza de experiências como a condição para se ter continuamente um espírito moço:

Decerto essas experiências nos envelhecem, quando a elas vamos sem nenhuma pureza de coração, quando as consideramos uma finalidade. Mas quando as aceitamos como uma simples possibilidade a nossa revelação, são elas, exatamente, que nos garantem a permanência do dom da mocidade. Elas é que nos conduzem perpetuamente a novas paisagens, que nos auxiliam a afugentar o espectro macio do sono, e nos desvendam implacavelmente os cimos mais raros do perigo. (CARDOSO, 1970, p. 29).

Durante os seis anos de convivência com o AVC, o escritor avançou muito pouco em relação à fala. Definitivamente, não pôde mais conversar com os amigos como antes, suas conversas se fizeram através das intermediações dos papéis, dos gestos tristes, alegres, dos olhares doces e desafiantes e do riso acolhedor, atitudes que ficaram marcadas na lembrança de muitos, em vários depoimentos. Porém, Lúcio Cardoso continuou construindo sua subjetividade através da paixão com que recolhia o mais ousado e desafiador de suas experiências com as sequelas do derrame e a rotina monótona da reabilitação. E a

todo o tempo esteve no seu lugar de artista, atento às suas necessidades: literatura, pintura, teatro. Na folha em destaque abaixo, em que lhe é pedido um treinamento vocal com os dentes cerrados, escreve: “*Eu sou escritor!*”, tal lembrete mais parece uma advertência a ele mesmo para que não se esquecesse de sua essência de artista, apesar da precariedade da proposta.



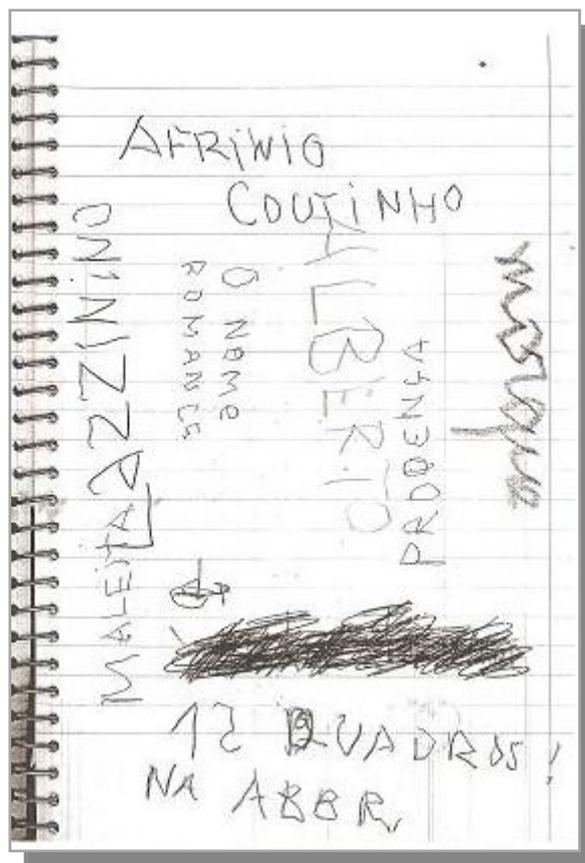
E sua condição de artista é claramente percebida através dos seus registros em papéis avulsos e folhas de bloco, analisados no tópico seguinte.

2.3.

Corpo cindido em um diário de detritos

Por causa da precariedade da escrita, Lúcio Cardoso não pôde mais publicar suas histórias e as inúmeras ideias que fervilhavam na sua mente de escritor não conseguiram chegar ao papel de forma clara, não houve mais fluência. A sua atividade contínua de escrita ficou presente de forma limitada, assim como estava limitado seu próprio corpo, mas não deixou de ser marca de verdadeira rebelião de pensamentos. As palavras soltas e imprecisas oferecem ao leitor uma observação precisa da interferência do corpo (debilitado) e do espírito – inteligência/sensibilidade – exacerbados.

Considerando a força significativa dos fragmentos na sua expressão à altura do momento, assim como acreditara Benjamin, os detritos de escrita de Lucio Cardoso mostram uma vida em constante construção. Ao subverter a ordem e a rigidez com que devem se apresentar os códigos, por conta da interferência involuntária do corpo, os limites acabam por operar uma ampliação das possibilidades da linguagem. Se, em sua literatura fragmentária, tanto quanto nas incursões no teatro e no cinema, o escritor procurou fugir das linguagens privilegiadoras do intelecto (espírito) que excluem o corpo, a doença teria sido uma tática guerreira de evidenciar, dramatizando-o em seminudez, suas sensações, percepções e afetos. Grafadas com dificuldade, usando todas as direções possíveis, na folha de papel, a nova expressão oferece um efeito singular à escrita, rompe com a linearidade convencional da textualidade e instaura um texto visual com sua sintaxe complexa, resultante de invenção, e não da obediência às normas. Tal resultado também seria um encaminhamento para que o artista deslocasse sua atividade verbal para a atividade plástica, que será observada mais adiante.



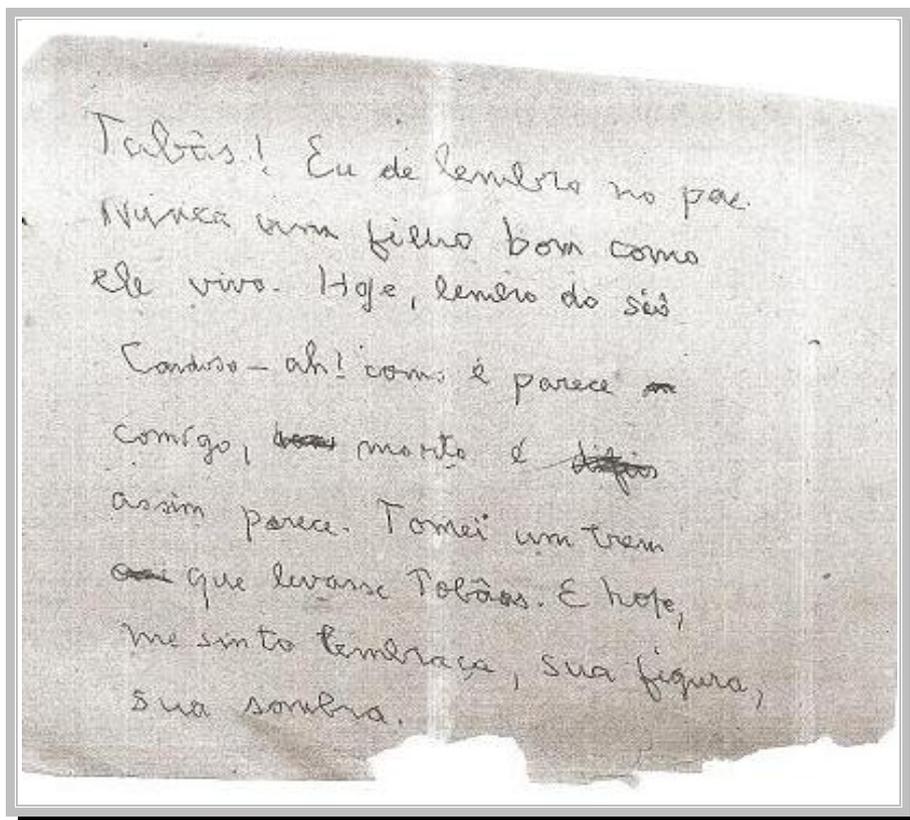
A escrita diária, sempre lida e crivada pelos olhos dos amigos, continuava se apresentando motivada pelos momentos de reflexão e diálogo, como testemunho para os amigos mais íntimos que frequentavam sua casa e, principalmente, à Maria Helena. Nas folhas, dividia impressões, expressava tristezas, registrava comentários sobre tudo que via e ouvia. Esse diário esparso, em que qualquer folha encontrada pela casa servia de suporte para seus registros, não se dispersou, foi recolhido e entregue para arquivamento e soma mais de 400 papéis. Neles estão os temas a que o escritor sempre retornava em seu *Diário*: pessoas, tempo, escrita, arte, sentimentos...

2.3.1.

As raízes

Suas raízes, por exemplo, estão presentes nos seus detritos de escrita. Os nomes dos irmãos, que estiveram ao lado em todo o período da doença, espalham-se nas folhas. Mas são as lembranças dos pais que mais marcam seus escritos.

Sr. Joaquim Lúcio Cardoso, do qual herdou o nome, não foi pessoa com quem teve uma relação fácil, mas, naquele momento, o escritor parece fazer uma incursão pela memória, reconhecendo de forma orgulhosa o quanto eram parecidos pelo temperamento.



Realmente, Lúcio e o pai eram semelhantes quanto ao espírito desbravador e aventureiro. Mas, para o escritor, entender tal temperamento num período de infância e juventude não era possível. Seu Cardoso foi um pai ausente e, em geral, não participava de momentos cruciais da família. Essa marca da ausência, o escritor levou durante a vida, deixando-a, inclusive, registrada em sua obra de ficção. A figura paterna de Jaques, em *Dias Perdidos*, por exemplo, é a que mais se relaciona a própria experiência de Lúcio Cardoso. No livro, a ausência do pai é responsável pela solidão na família e o seu retorno é o acolhimento de um simples desconhecido.

No texto em detrito, portanto, a marca da ausência do pai é substituída pelo reconhecimento. Lúcio Cardoso parece redescobrir o pai na maturidade, no momento de enfrentamento da morte. E não é à toa que a palavra *hoje* acaba

reforçada no texto: “*Hoje lembro o São Cardoso – ah! como é parece comigo, morto é assim parece*”, “*E hoje, me sinto lembrança, sua figura, sua sombra*”. Provavelmente, a fragilidade do envelhecimento e a experimentação da vida em declínio o tenham aproximado da própria experiência vivida pelo pai, que, quando doente, também não pôde mais dedicar-se às suas aventuras e teve de viver pela proteção dos filhos, cercado de cuidados e restrições.

Nas palavras truncadas, o escritor recupera a figura paterna, admirando suas histórias, e reconhece-se como filho; mesmo molde, mesmo jeito, nas suas virtudes e na sua sombra.

Nesse sentido, as histórias do pai tornaram-se para Lúcio uma alegria contagiante e ele adorava ouvi-las. Maria Helena deixa registrada em *Vida-Vida* a felicidade em que ficou quando um primo de Seu Cardoso foi a sua casa visitá-lo. Lúcio mal podia se conter:

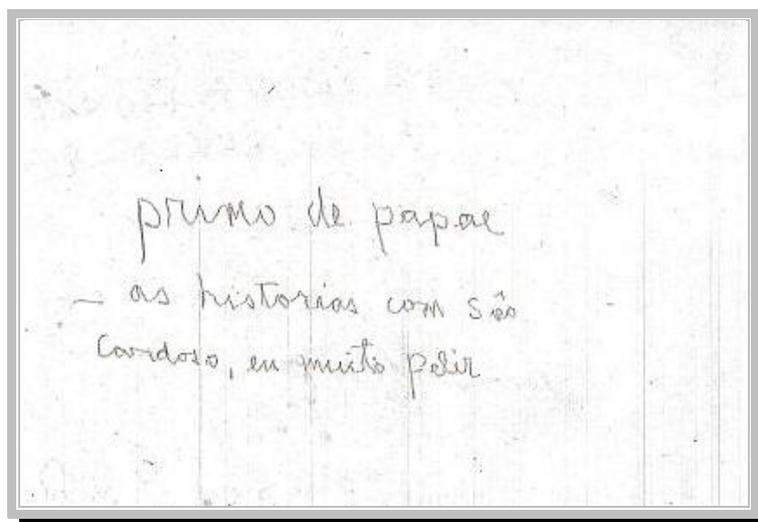
Quer me contar a novidade agora mesmo, não pode esperar, não sossega enquanto não me disser o que tem pra dizer. Rendo-me a sua impaciência. Apanho um envelope grande meio limpo e um lápis, entrego-lhe:

- Conta logo, para ver se sossega de uma vez.

Meio nervoso, escreve: “Primo de papai – as histórias com Seu Cardoso, eu muito feliz.”

(...) Enquanto estive fora veio aqui um parente de papai que conversou muito tempo, contando coisas sobre ele ainda jovem, do tempo de solteiro, quando nenhum de nós existia ainda. (...)

Nonô depois da morte de papai cada vez se interessa mais por tudo que se relaciona com sua vida e uma vez a passeio em Valença, foi até Taboas, onde residia nosso avô, quando papai nasceu (CARDOSOMH, 1973, p.237).



Maria Helena também reconhece as semelhanças entre os dois, principalmente nos excessos em que viviam. Seu Cardoso, durante o grande período de tempo ausente, deixava o sustento da família por conta das costuras da esposa, Dona Nhanhá. Tempos depois, porém, quando chegava, dava fartura a todos. A família viveu nessa inconstância, entre fartura e apuros financeiros. Lúcio Cardoso também se portava assim, Maria Helena e a mãe eram, geralmente, alvo de suas investidas para conseguir dinheiro. Depois, sempre pagava, às vezes até em dobro, para em seguida, pedir novamente. Dona Nhanhá via o próprio marido nas atitudes do filho:

E tantos anos depois, quando presenciava as cenas de distribuição e loucuras de Nonô comentava muitas vezes:

-Tal pai, tal filho.

Sim, iguais na generosidade, na grandeza. Entretanto, se davam tão pouco, nunca se entendiam direito ou... talvez se entendessem demais (p.376).

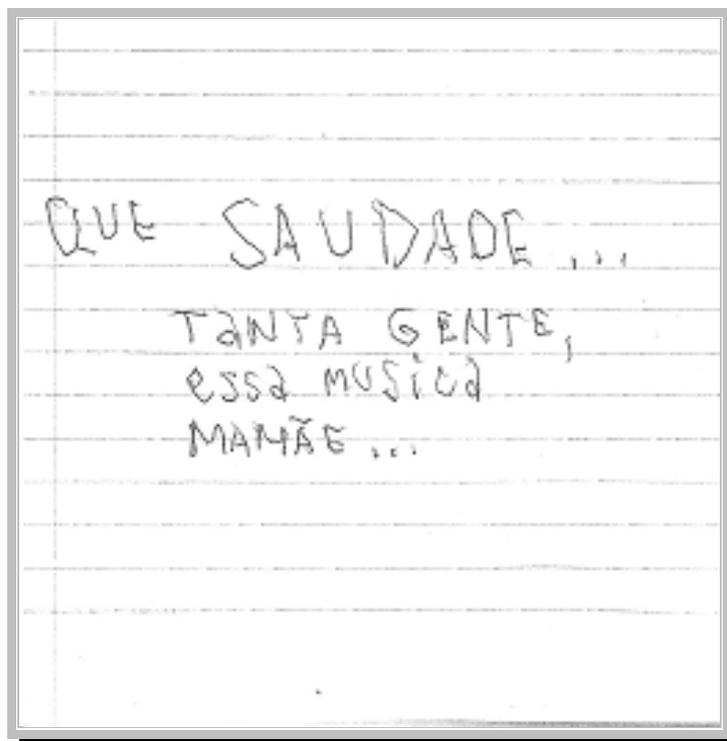
Parece que foi mesmo no período da doença que Lúcio Cardoso mais reconheceu o pai. Tomando as próprias palavras do escritor, em uma de suas prosas poéticas, depois do “tempo de seguir”, a memória vale, porque na passagem do tempo é ela “que nos lembra aquilo que existiu, e foi nosso sem que soubéssemos que era nosso. Será então o tempo de entender” (CARDOSO, 1982, p. 207). E, naquele momento, passou a ver Joaquim Cardoso, em primeiro lugar, como um homem desbravador de limites, insaciável por aventuras e descobertas. Um pai que deixou esse legado ao filho.

A mãe, contudo, esteve sempre mais presente em sua vida. No *Diário*, são inúmeras as referências à figura materna. Estão registradas suas devoções, seus hábitos, o período em que esteve doente, sua morte.

Seu rosto agora é extraordinariamente calmo. Lembro-me de coisas antigas, instantes e passagens suas... e sozinho, escondo-me no jardim junto a um vão da parede, a fim de chorar livremente. Então é isto, acabamos aqui, eu, ela, as nossas dificuldades e as alegrias passadas? Onde vamos nos encontrar de novo, quando, essa palavra que não foi dita, e ainda no ar, que parece *suspensa*, como um recado...(CARDOSO, 1970, p. 257).

Existia um vínculo muito forte entre mãe e filho. A mãe, porto-seguro, a quem ele sempre recorreu, está presente nos seus detritos de escrita e neles pode-

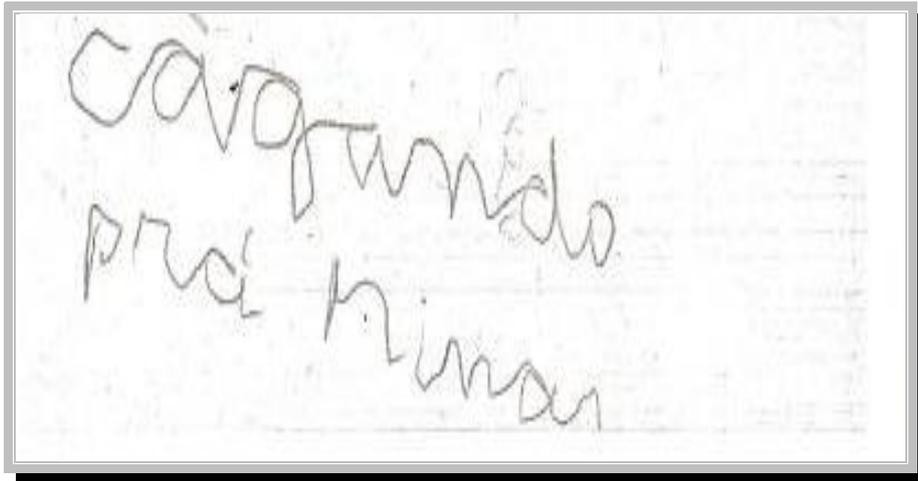
se perceber o filho saudoso recorrendo ao colo da mãe - figura de proteção e amparo.



Não muito diferente do incômodo que sempre representou o espírito tradicional de Minas Gerais, sua raiz mineira também é vista nos seus escritos esparsos. Apesar de trazer em si o caráter acolhedor dos mineiros, o lugar para ele representava o modo de vida em expiação, em remissão de pecados e culpas. Ali estava incutida a religiosidade burguesa, distante do Deus potente e avassalador que vivenciava em suas entranhas religiosas.

O punhal que levanto, com a aprovação ou não de quem quer que seja é contra Minas Gerais.

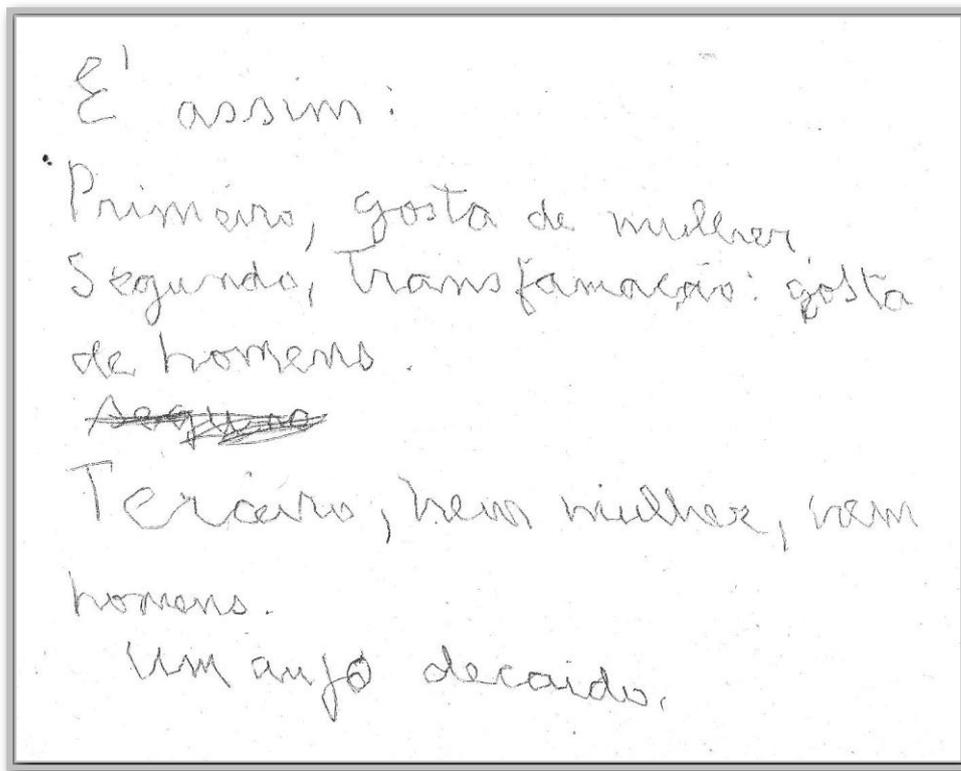
Que me entendam bem: contra a família mineira. Contra a literatura mineira. Contra o jesuitismo mineiro. Contra a religião mineira. Contra a concepção de vida mineira. Contra a fábula mineira. Contra o espírito judaico e bancário que assola Minas Gerais. Enfim, contra Minas, na sua carne e no seu espírito. (CARDOSO, 2002, p.9)



A culpa instaurada marcou a vida inteira de Lúcio Cardoso. Sua sensibilidade intensa e sua opção sexual, com os valores aprendidos e os desejos latentes do escritor, geraram, certamente, fortes conflitos. No *Diário* é com cautela que trata do assunto, ao mesmo tempo em que expressa um incômodo pelo preconceito contra a diferença. “Estranho dom: Deus deu-me todos os sexos” (CARDOSO, 1970, p.295). O prazer, concretizado no corpo de uma forma condenável conforme os princípios da moral, carregava o constante mal-estar e o conflito em busca de uma remissão ou entendimento.

Montherlant diz – e não pode haver testemunho mais insuspeito – que o homossexualismo é “a própria natureza”. No que tem razão, pois no ato de duas pessoas do mesmo sexo se unirem, há um esforço da natureza para se realizar até mesmo sem meios adequados. (p. 255)

Já doente, o escritor parece refletir sobre a condição do corpo na limitação do prazer. A energia física tão excedente, que antes esbarrava nos moldes estabelecidos, agora estaria presa a uma contenção provocada pela doença. O corpo teria de dar conta de uma castidade, de um anjo, mas decaído.



2.3.2.

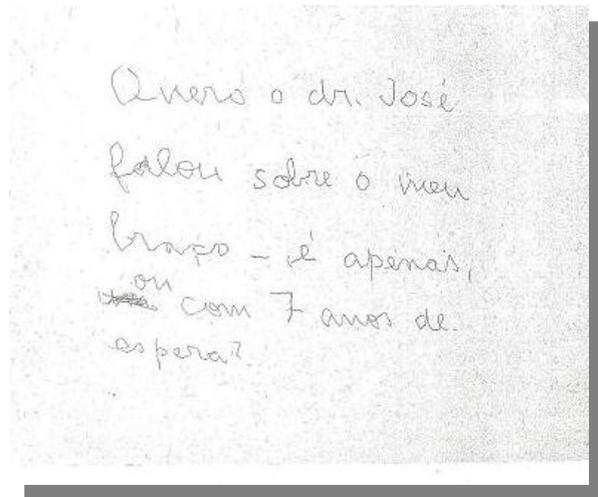
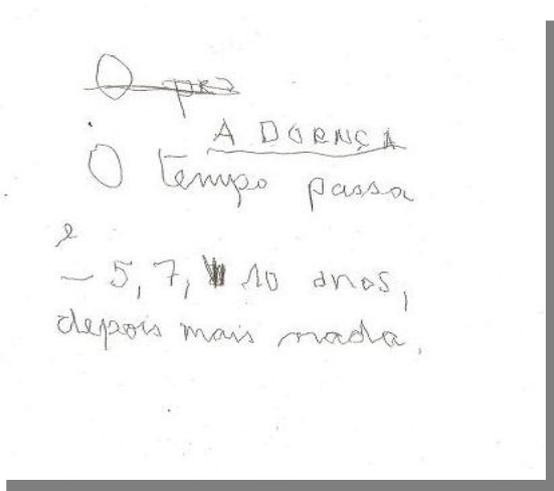
O tempo da vida, da obra, do artista...

A consciência do tempo é aflitiva para o ser humano, nada mais desafiador do que aprender a lidar com a sucessão dos dias, o desperdício das horas, o corpo em declínio. Toda essa gama de questões que envolvem o tempo é objeto de reflexão no *Diário*. O extravio do tempo em atividades consideradas inúteis é, diversas vezes, mencionado pelo escritor.

O tempo passa, os dias passam. E que faço eu à espera de que momento excepcional para escrever o meu romance? *O Viajante*, abandonado, cobre-se de poeira na minha gaveta. E eu passeio pelos bares, pelos cafés, desperdico o tempo em conversas e empreendimentos inúteis, sem a menor responsabilidade. Que espécie de vida é esta que escolhi, qual a força que me leva a essa dissipação constante, a essa impossibilidade de sentar-se para escrever e meditar uma obra séria? Oh, Deus, a idade não trará para mim nenhum repouso? (CARDOSO, 1970, p.191)

Na doença, a questão do tempo vem com tônica extremamente forte. Naquele momento, não é a falta de disciplina ou a instabilidade que mais atormentam o escritor, mas a urgência de produtividade. A preocupação, após o AVC, é a de contabilizar os dias que passam procurando perceber o que será possível, ainda, produzir. E são os detritos de escrita que registram essa passagem angustiante do tempo e a ausência da escrita plena.

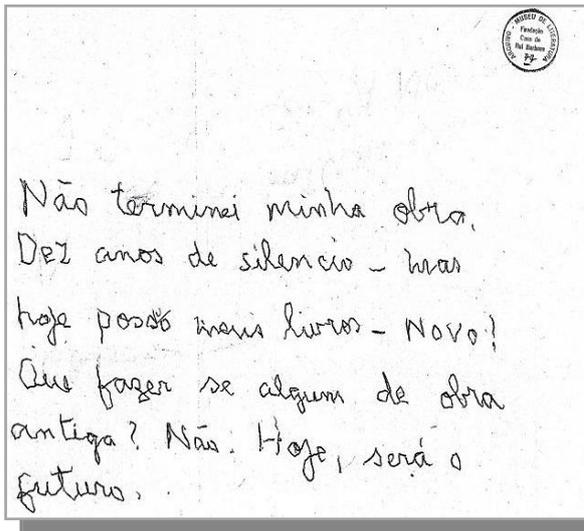
A progressão dos movimentos do corpo, da letra, a cada dia, precisava ser testada, interferiria no tempo dos livros, dos romances, da materialização das idéias. Quanto tempo teria para concretizar sonhos e expectativas? Quando conseguiria pôr uma idéia fluente no papel? Quando conseguiria concluir seus textos inacabados? Portanto, fica atento às previsões médicas e ao progresso de sua escrita, como lembra Maria Helena: “À noite, enquanto víamos televisão escreveu para mim: A doença – o tempo passa, 5, 7, 10 anos, depois mais nada. Também ele se preocupa com a demora em recuperar-se tão inseguro quanto eu. Os sonhos de terminar sua obra não o deixam”(CARDOSO MH. 1973, p. 260).



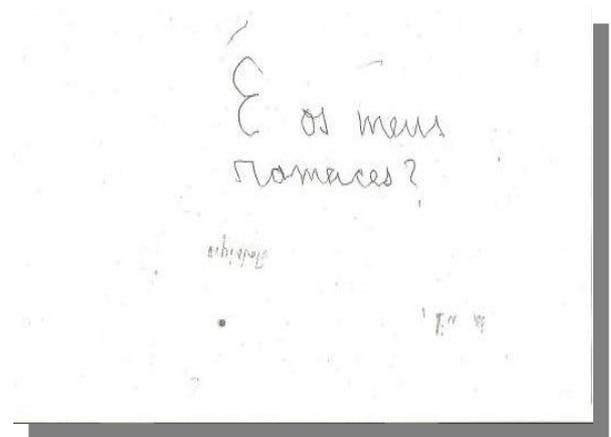
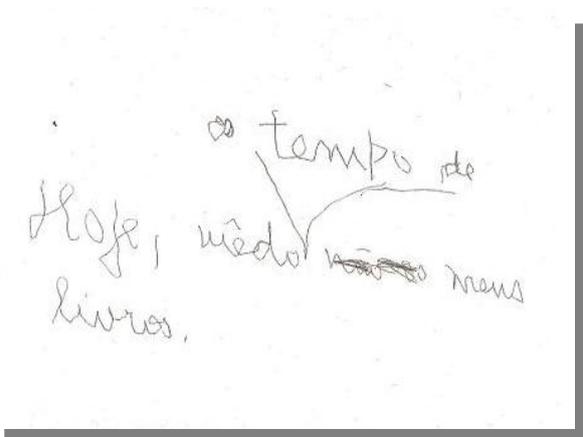
A preocupação maior com o tempo é para a realização de sua obra e são inúmeros os papéis que trazem essa inquietação. Na tentativa de dar conta desse processo, Lúcio Cardoso condensa o ontem e o amanhã no hoje, deixando clara a vivência de um tempo simultâneo. De qualquer forma, esta vivência parece ser uma estratégia guerreira de compensar os seus medos, tentando experimentar todos os tempos num só e desfrutar com intensidade sua obra existente. Maria Helena é quem mais compartilha dessa ansiedade, sentindo-se aflita com ele, cada

vez que escreve tais textos. Nas folhas destacadas abaixo, escreve: “Hoje, será o futuro”, e ainda: “O novo é antigo”.

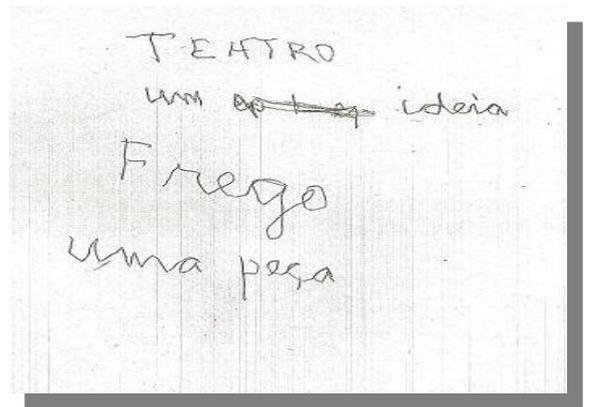
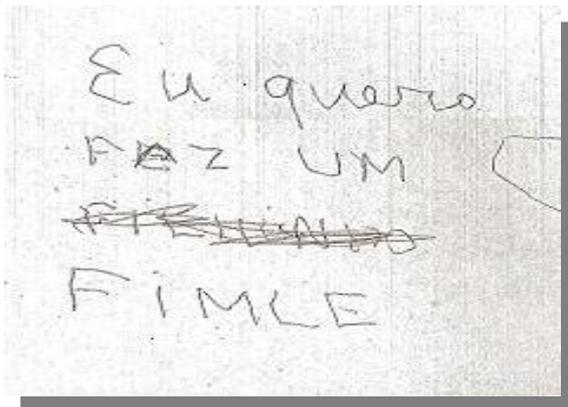
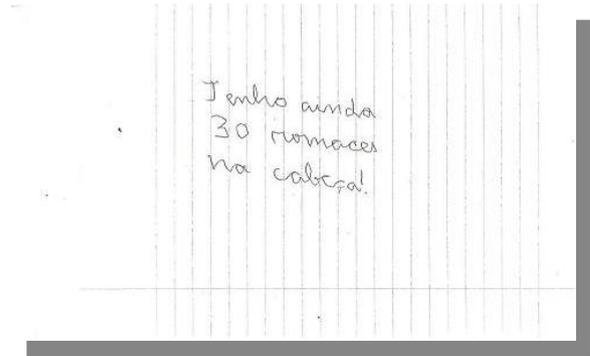
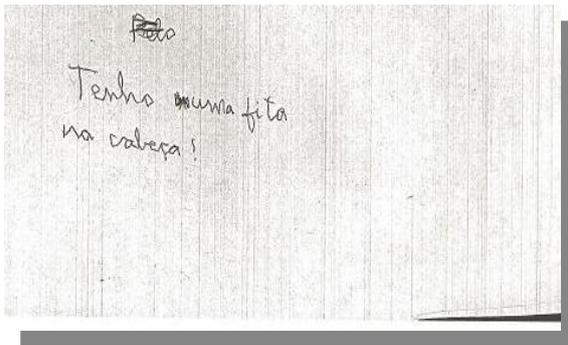
No segundo verso da folha abaixo, registra: “Hoje *possum* meus livros – *Novo!*”. Possuir, nesse caso, com o provável sentido de usufruto, de gozo, pois a cada vez que se desfruta de uma obra, esta aparecerá de outra forma, como nova.



A palavra que marca seus detritos de escrita é “hoje”. O “hoje” corresponde à sua emergência de vida e também reflete o *medo* de perder a medida da escrita dos livros.



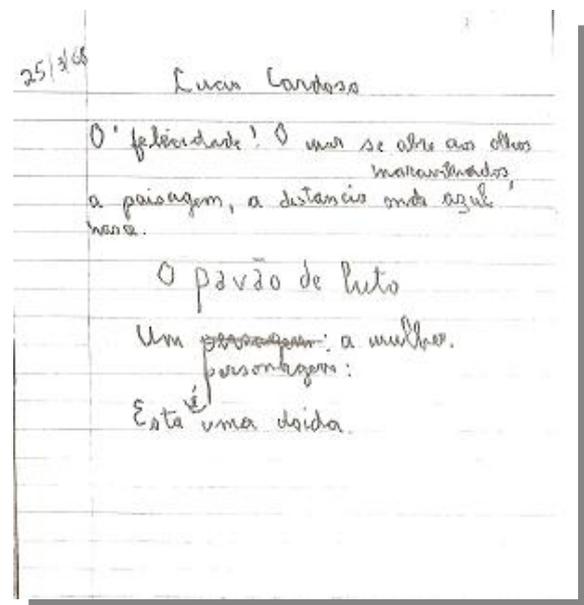
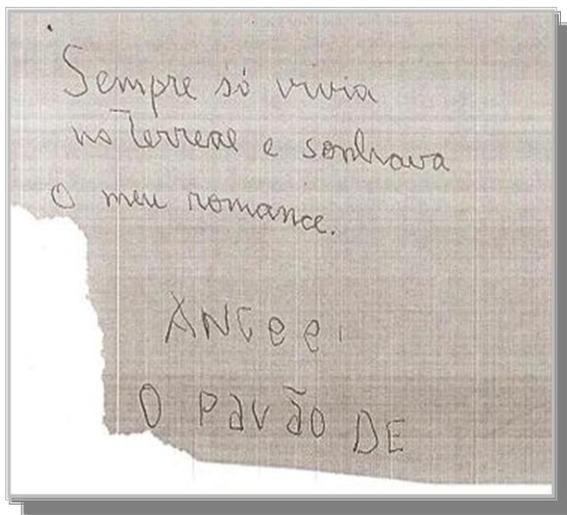
Lúcio Cardoso queria atender à realização de sua mente criativa, e sua escrita em detritos é uma forma de extravasar o sentimento sufocante de perda da palavra fluente, da impossibilidade de expor suas idéias sobre romances ou peças. Nessa função, tal escrita acaba por alimentar a continuidade de um registro diário que revela a trajetória do artista cujo desejo ardente é materializar sua obra.



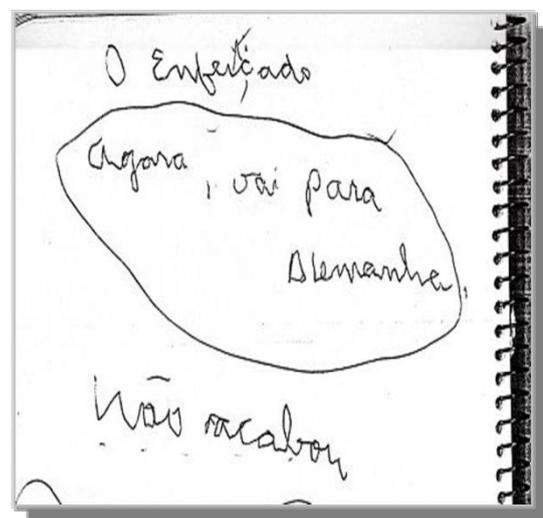
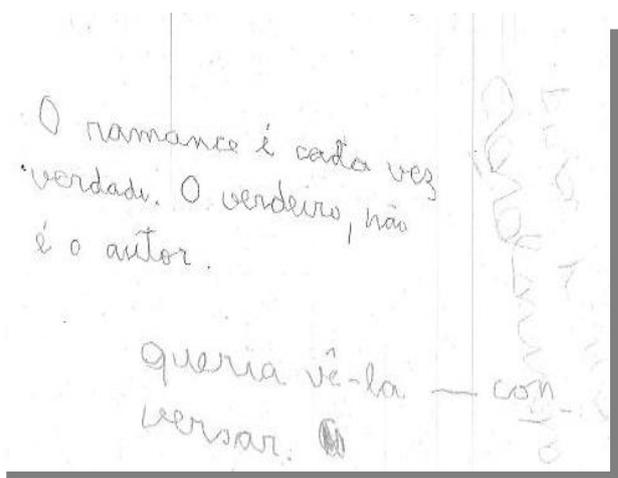
As idéias que povoavam o pensamento do escritor ficavam na retenção, estado com que Lúcio Cardoso nunca soube conviver. Era nas folhas, portanto, que deixava jorrar, ao menos, a confusão das histórias em relâmpagos que brotavam em seu interior. Nesse exercício, expressa o conflito de uma mente criadora, mas que não se deixa revelar.

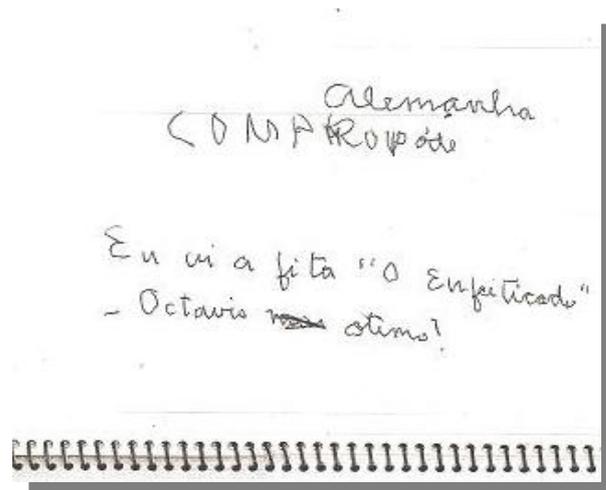
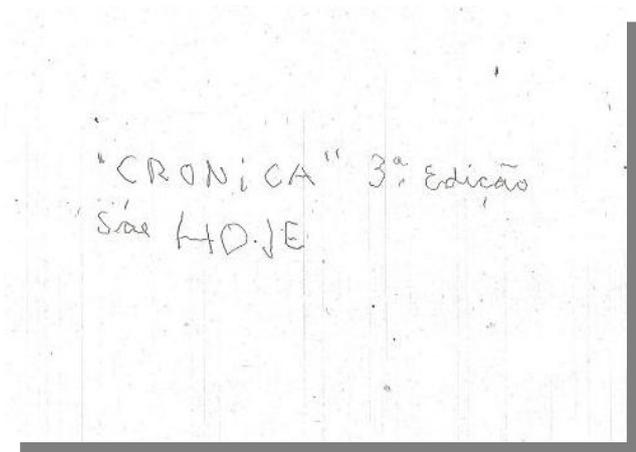
O Riso Escuro ou O Pavão de Luto, por exemplo, é nome do plano de um novo romance que Lúcio Cardoso deixou com pouco mais de vinte páginas. Nele, retomava a personagem excêntrica, filha do Barão, que já havia sido apresentada rapidamente na *Crônica da casa assassinada*. Há vários registros soltos em que demonstra o sonho do novo livro e a vontade de desenvolvê-lo. O inusitado título do romance sugere o contraste que parece próximo ao estado de desejo de

concretização de sua obra. O pavão que remete a cores e graça e o riso, sinal de alegria, estão, respectivamente, de luto e no escuro. Enfim, existem, mas não se mostram, estão na sombra, sem revelação.



Em contrapartida, mesmo sem poder realizar uma obra nova, é através de papéis avulsos que se percebe o quanto acompanhava atentamente a trajetória do seu trabalho. A obra tem “sobrevida”, distinta do seu autor, e à medida que se expande, torna-se presente em outros tempos, em outras línguas. Lúcio experimentava essa consciência e observava o caminho que percorreriam ou deveriam percorrer suas produções. É a experimentação da simultaneidade do tempo em voga.





2.3.3.

O olhar do crítico

No *Diário*, Lúcio Cardoso sempre fazia um registro das ocorrências intelectuais, análise de livros, peças. O escritor era um crítico das artes e da cultura. Vale destacar, por exemplo, seu olhar para o estilo novo da escritora Clarice Lispector, motivo de dedicação de boas páginas do diário. Pela jovem escritora, Lúcio demonstra profunda admiração, e aponta sua singularidade:

Em toda a obra dessa grande escritora alguma coisa íntima está sempre queimando: suas luzes nos chegam variadas e exatas, mas são luzes de um incêndio que está sendo continuamente elaborado por trás de sua contensão. Esse fogo é o segredo íntimo e derradeiro de Clarice: é o seu segredo de mulher e escritora (...) Clarice devora-se a si mesma, procurando incorporar ao seu dom de descoberta, essa novidade na sensação. Não situa seres: arrola máquinas de sentir. Não há personagens: há maneiras de Clarice inventar. Suas sensações, todas de alto talento, repousam numa mecânica única – a da surpresa. (...) não há uma inovação na linguagem de Clarice, e assim no seu modo de sentir Clarice sente Clarice Lispector – e é muito. Não há, nunca houve Joyce em Clarice, há Virgínia Woolf (CARDOSO, 1970, p. 288).

O encantamento por Clarice corresponde à maneira apaixonada pela qual ela apresenta seu texto. O “incêndio” e o “fogo” de sua escrita “queimam” e produzem sensações e surpresas, esta característica é afim ao que Lúcio espera da arte e da vida.

Em outras circunstâncias, porém, mostrava-se um crítico impiedoso e audaz, não se furtando em expor opiniões duras a respeito de reconhecidos escritores, como quando rejeita a obra *Memórias do cárcere* do Graciliano Ramos, acusando-a de superficial:

Não posso, não tenho forças para gostar de livros assim – a modéstia do autor é falsa e o que ele viu e aprendeu durante o período de sua prisão, restrito e superficial. Não há uma visão inteira do homem, mas de seu lado imediato - é uma projeção física e não interna. Espanta-me que possa comparar este livro com *A casa dos mortos* de Dostoievski. A diferença é fundamental: um é o ponto de partida em que um escritor acha o Cristo e descobre o homem em sua profundidade – o outro é o ponto de chegada de um autor visceralmente materialista. (p. 248)

Mas as suas observações não se restringiam às obras alheias, Lúcio era crítico, principalmente, de si mesmo. Escrever sobre as satisfações e tormentas da construção dos textos e sobre a responsabilidade do que se deve registrar no diário eram também deixadas por ele.

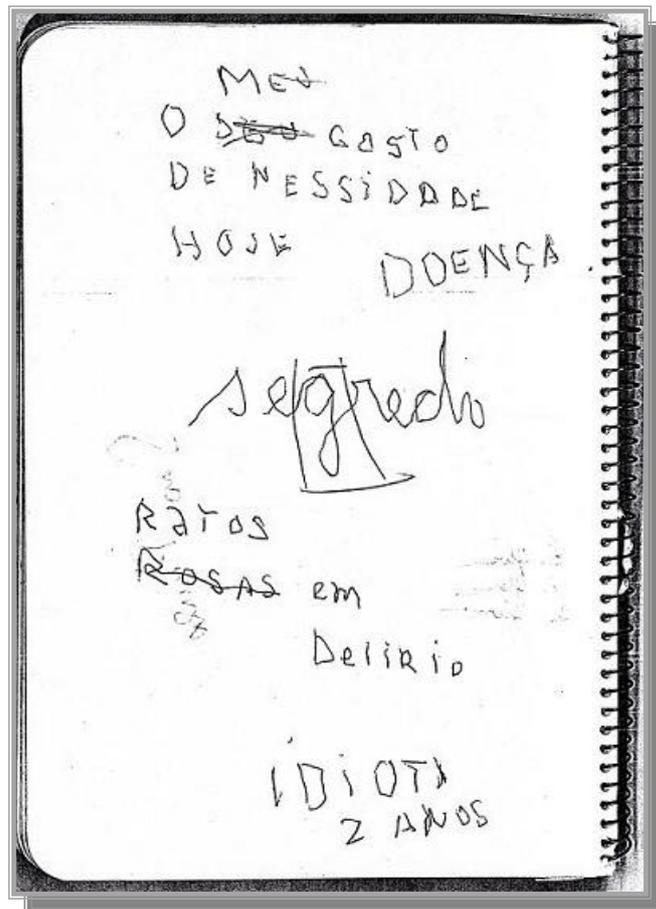
Se passo a vista nalgumas folhas deste caderno, sinto que deslizei sem atingir coisa alguma – que nada foi tocado em profundidade (...), pois o puro vazio das páginas escritas corresponderia perfeitamente ao puro vazio das minhas intenções.(p. 162)

Da mesma forma, quando doente, nas suas tentativas de escrita, deixava as impressões sobre si mesmo, registrando sua incapacidade de criação literária. Lúcio Cardoso sabia que a necessidade do momento era a de experimentação de uma doença que o impossibilitava viver outras necessidades tão importantes para ele, prioritariamente a literatura.

As palavras aleatórias, na folha abaixo, são sugestivas e parecem referir-se à sua capacidade intelectual. Escreve, ainda em letra de forma: “*Idiota dois anos*”, deixando estampada, provavelmente, a sua sensação por não produzir novos trabalhos. Realmente, em 1964, Lúcio não havia feito nem mesmo a primeira exposição de seus quadros.

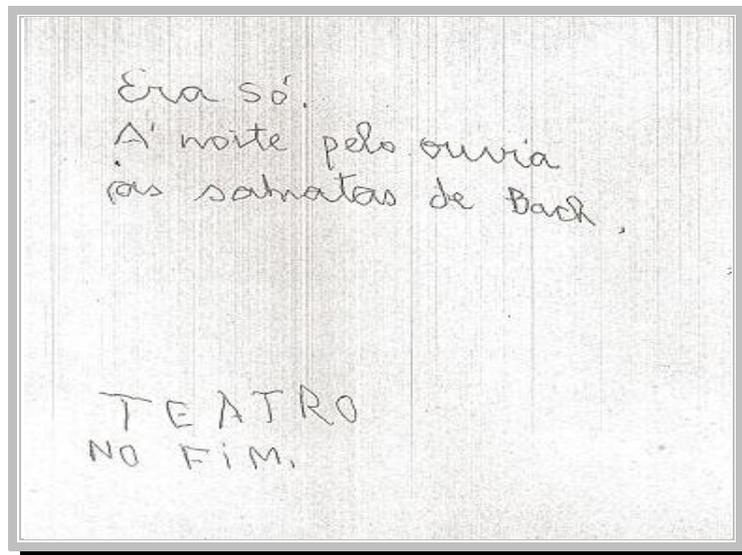
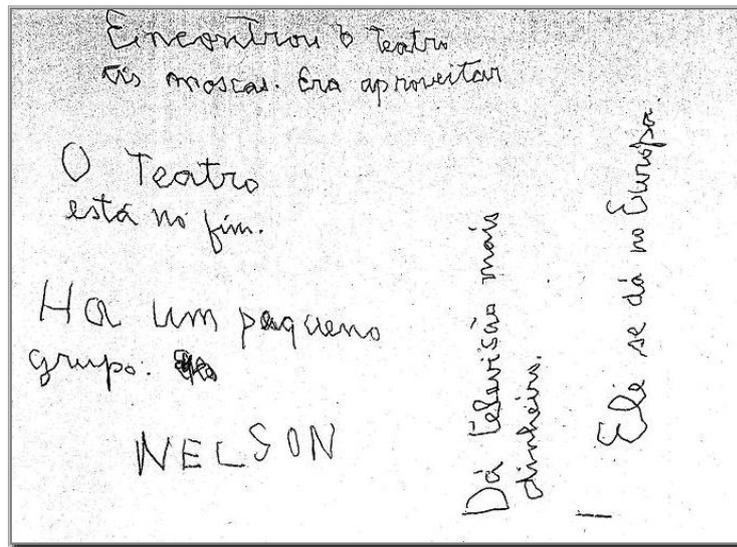
As substituições das palavras “rosas” por “ratos”, “seu” por “meu” mostram a confusão das idéias, a dificuldade de precisão das palavras, ao mesmo tempo em que marcam um processo de construção de subjetividade a partir do

estranhamento de sua nova condição. Ali há um “segredo” o qual até mesmo ele está ainda por descobrir.



Além de apresentar a irrealização de sua obra literária, Lúcio Cardoso acompanhava o panorama cultural da época. Observava os movimentos do teatro no Brasil, apontando, na folha abaixo, a seguinte constatação: “teatro no fim”. E notava a força da televisão com sua abrangência e capacitação de dinheiro.

Lúcio Cardoso não teve uma incursão feliz pelo teatro, sofreu com peças mal sucedidas e com o pouco reconhecimento dos críticos, deixando registrada sua indignação por diversas vezes no *Diário*, mas nunca se restringiu a promovê-lo. Na sua vontade incontida, queria se envolver com todas as etapas de uma produção até que a obra chegasse ao leitor/espectador. Na doença, tal preocupação não havia deixado o escritor.

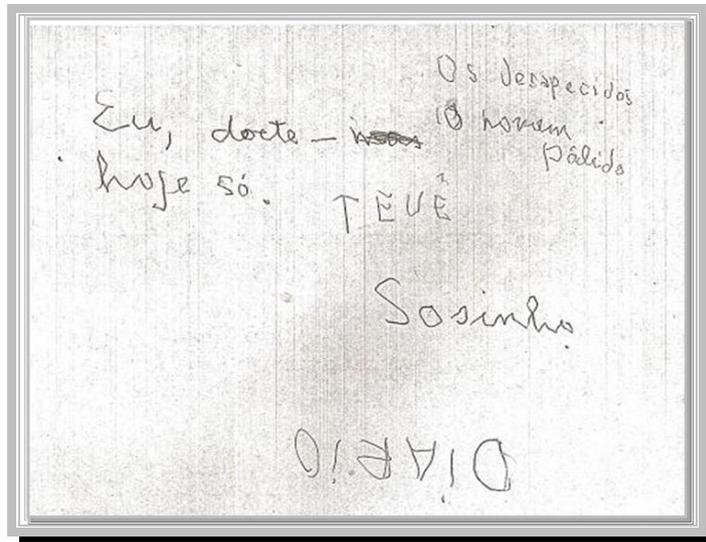


2.3.4.

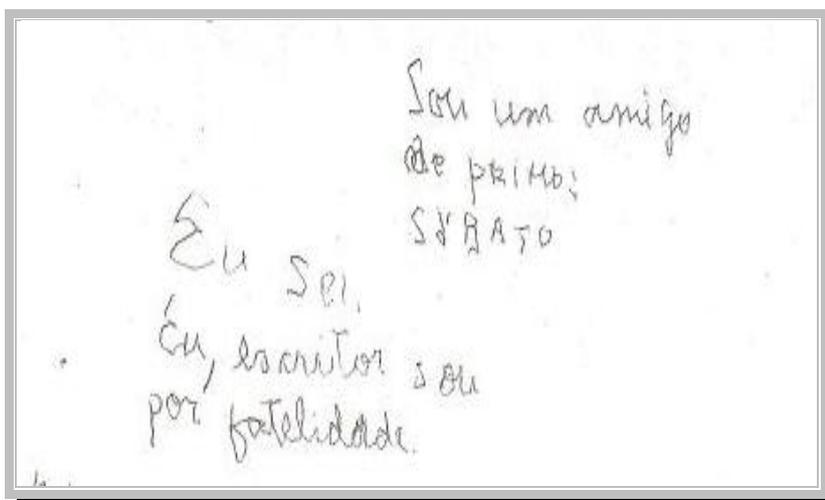
A condição de artista

Nos papéis que registram impressões e vontades limitadas pela doença, Lúcio Cardoso deixa a marca da solidão e do enfrentamento. Mas esse sentimento já era experimentado em todo o tempo de vida pelas diferenças, desilusões, fracassos e incompreensões acerca do seu estilo de vida e escrita. E, à medida que perscrutava o interior com suas sombras e fraquezas, a solidão acabava exercendo papel de força criadora dos próprios textos.

Assim é a solidão, mas não devo temê-la, nem fugir dela. Há dois dias sozinho e fechado em casa, acostumo-me a esses gestos que parecem esboçados na sombra. Escuto-me melhor, e reajusto no meu íntimo coisas dispersas, que não são novas, mas que não me eram familiares. (CARDOSO, 1970, p. 263).



A solidão na doença mostra-se presente na impotência de realizar seus sonhos. A experiência é algo único e, por mais que estivesse cercado por familiares e amigos, era ele quem tinha de dar conta daquela limitação. Afinal, ele se sentia fadado ao seu destino de escritor. “Há poucos dias me comoveu muito escrevendo a propósito de uma coisa qualquer que lhe disse: *Eu, escritor por fatalidade*”. (CARDOSO MH.1973 p. 232).



Nesse sentido, é importante refletir acerca do significado dos detritos de escrita que ao leitor suscita indagações e inquietação. Neles estão, certamente, as marcas características dos movimentos do corpo que reúnem “mutilação” e “expressão”. A distribuição dos escritos nas páginas, a aparente mistura aleatória de referências e o fluxo de suas reflexões são manifestações ou, como afirmava o próprio escritor, em seu *Diário*, são *pensamentos por clarões*, e mostram que Lúcio Cardoso ocupa seu lugar, seu território e não deixa de lançar mão de sua marca. Seguindo a reflexão de Deleuze e Guattari, a respeito de território:

Há território a partir do momento em que componentes de meios param de ser direcionais para se tornarem dimensionais, quando eles param de ser funcionais para se tornarem expressivos. Há território a partir do momento em que há expressividade no ritmo. É a emergência de matérias de expressão (qualidades) que vai definir o território.(DELEUZE&GUATTARI, p.121).

A escrita de Lúcio Cardoso é extremamente expressiva, e não pode ser reduzida a uma leitura “médica” de escrita truncada, mas corresponde à interferência do corpo sobre o código. Lúcio Cardoso força os limites da linguagem para manter seu domínio de artista e a sua escrita “adquire uma constância temporal e um alcance espacial que fazem dela uma marca territorial ou, melhor dizendo, territorializante: uma assinatura” (p.121).

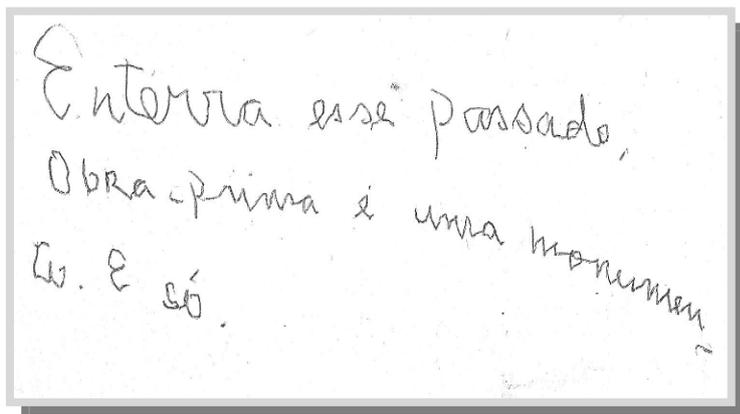
“Podemos chamar de Arte esse devir? O território seria o efeito da arte?” (p.121) Quando estabelece o seu domínio e sua assinatura nem o próprio autor tem o alcance do solo que marca.

Um bedel de escola carimbava todas as folhas que cobriam o chão do pátio, e as recolocava no lugar. Ele tinha assinado. As marcas territoriais são *ready-made*. Também aquilo que chamamos de *art brut* não tem nada de patológico ou de primitivo; é somente essa constituição, essa liberação de matérias de expressão, no movimento da territorialidade: a base ou o solo da arte. (p. 123)

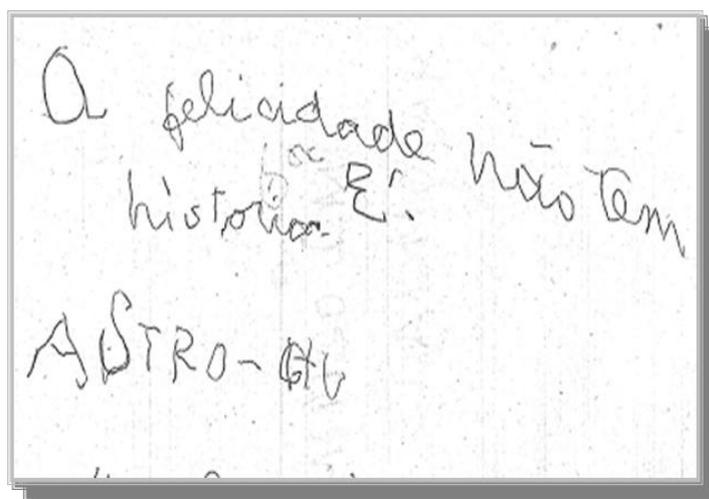
Em princípio, o que se apresenta são exercícios e treinos para uma reabilitação de escrita, mas não se pode negar, nas suas marcas, a revelação de um artista latente, independente de todas as limitações, já que “a arte não espera o homem para começar...” (p.123).

Os fragmentos de escrita, as anotações de idéias para obras, as observações circunstanciais que devem substituir a fala (quando esta é incompreensível), as anotações para lembrança futura correspondem às anotações do diário, tal como

eram feitas antes do AVC. No entanto, esses textos (truncados do ponto de vista da correção gramatical e ortográfica) apresentariam um modo radical de inscrever as percepções, movimentos e afecções do corpo na composição da escrita. Nesse sentido, o diário de Lúcio não teria sido interrompido, mas teve continuidade com um singular estatuto: o da experiência-limite inscrita (materialmente) na atividade escritural.

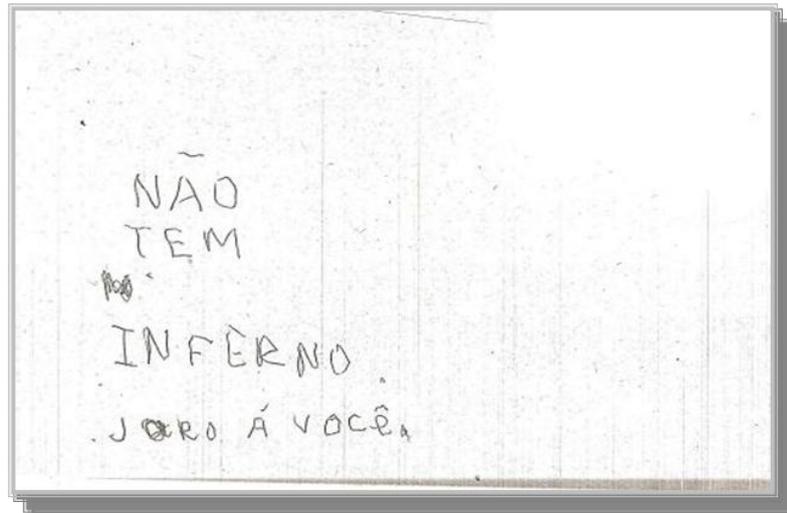


Entrova esse passado,
Obra-prima é uma monument
Co. E só.



A felicidade
história. E. não tem
ASTRO-GL

A marca da doença, à mostra nos papéis, expressa poderosa experiência de vida. Lúcio Cardoso desejou e tocou a cauda da morte e caminhou nesse limiar durante seis anos, deixando escritas inúmeras sensações e provando a possibilidade de vida na experimentação da morte.



Sempre movido pela paixão, manipulou suas energias destrutivas e reconstrutoras, compondo sua vida/obra de que o diário é testemunho. E nessa obstinada força sem remédio provou sem cessar os limites do corpo e da escrita. Basta observar o trecho abaixo, das primeiras páginas do seu *Diário*, que comprova sua vida em constante estado de experiência-limite:

Ah, como compreendo, sinto e vejo os meus desastres, os meus erros, os meus enganos! Como é triste essa dor de não poder reter coisa alguma, como é horrível ter perdido tanto, e como agora me sinto – e sempre, e cada vez mais – desamparado e triste! Escuto o conselho que me dão, enquanto maciamente o automóvel rola pelo asfalto das ruas – rezar. Rezar mesmo com os lábios duros e trancados. Que a vida, a verdadeira, está além e muito acima de nós. Mas quem devolverá o que fui, quem reconstituirá minha esperança perdida, a eternidade que imaginei nos meus dias de infância, a plenitude de um desespero que me constituiu aos embates da vida feita de graça e tempestade? (CARDOSO, p. 59).