

REVERBERAÇÕES E ESTRATÉGIAS DA ESCRITA ÍNTIMA DE LÚCIO CARDOSO

Odirlei Costa dos Santos – Doutorando em Teoria Literária – UFRJ

Lúcio Cardoso foi um leitor contumaz de escritos íntimos. Ao redigir seu diário, realizou com avidez a leitura de textos autobiográficos de Virginia Woolf, Franz Kafka, André Gide e, com particular interesse, de vários volumes do *Journal* de Julien Green, considerado aquele que mais influenciou o escritor mineiro. Em *Diário completo*¹, transcreveu um adágio de Woolf com o qual se identificava: “Todos os escritores são desgraçados. A pintura do universo refletida nos livros é, por isto mesmo, sombria demais. As pessoas sem palavras é que são felizes” (DC, 278).

Pelos treze anos em que compôs seu diário, Lúcio se indagou com frequência sobre o porquê de escrevê-lo e para quem fazê-lo. Em uma meta-escrita, o autor sempre colocou dúvidas sobre a validade de sua relação com o texto, expressando opiniões que destilavam a precisão de sua autocrítica. Logo nas primeiras páginas, como é possível observar neste trecho de 1949, o autor expõe as primeiras reflexões sobre o caminho prestes a traçar, tentando uma provável justificativa para um ato que, por vezes, lhe parecia infundado:

Seria difícil dizer qual o motivo real que me leva a escrever este Diário, depois de ter perdido um que redigi durante vários anos (...) e de ter tentado outros que nunca levei adiante. Creio que é simplesmente o fato de sentir que começo a viver experiências importantes (quando a idade nos chega e principiamos a envelhecer, quase todas as experiências são importantes, como se selecionássemos de antemão a qualidade dos fatos que vão compor a trama de nosso destino) e que talvez um dia alguém se interesse pelo roteiro destas emoções já mortas. (...) E finalmente, quem sabe, apenas esse prazer de rabiscar, que é de todos nós, e nos faz comprar cadernos inúteis e apontar lápis que nunca usaremos. Fora destas pálidas razões, nada vejo que possa alegar a favor da elaboração deste Diário – e, é preciso dizer, não tenho a menor veleidade de traçar aqui um itinerário espiritual ou realizar um inventário de idéias para servir aos outros. Nada quis e nada quero: escrevo apenas porque o sol é bom e porque me sinto desamparado nesta enorme manhã de pureza e euforia. (DC, 06)

¹ A referência ao *Diário completo* de Lúcio Cardoso será dada entre parênteses, com a abreviatura DC, seguida do número da página.

O autor realiza o escrutínio junto de escritos, para deles retirar um sumo que possa indicar alguma razão plausível para o exercício da escrita íntima. Não raramente, Lúcio considera o diário uma atividade pouco profícua ou sem grande fundamento. Tal angústia representa uma constante para quem se atreve nesta ramificação específica do gênero íntimo, o que torna o diário uma *scriptura non grata* face a outras modalidades literárias. Roland Barthes, em *O rumor da língua*, confessa nunca ter mantido um diário (embora não tenha resistido, por vezes, a tentar escrevê-lo) e consegue definir em si mesmo um tipo de agonia similar à de qualquer outro escritor de diários: “Creio poder diagnosticar esta ‘doença’ do diário: uma dúvida insolúvel sobre o valor do que nele se escreve” (BARTHES, 1984: 303). O diário cardosiano nasce sob a insígnia da dúvida e do questionamento constantes em torno do que considerava ser uma tarefa com propósitos nebulosos:

Por que escrevo? Infindável é o número de vezes que já fiz a mesma pergunta e sempre encontrei a mesma resposta. Escrevo apenas porque em mim alguma coisa não quer morrer e grita pela sobrevivência. Escrevo para que me escutem – quem? Um ouvido anônimo e amigo perdido na distância do tempo e das idades... – para que me escutem se morrer agora (...) E também escrevo porque me sinto sozinho. Se tudo isto não basta para justificar porque escrevo, o que basta então para justificar alguma coisa na vida? (DC, 60)

Antes de verificarmos a questão da validade do texto, torna-se relevante deslindar *a priori* uma possível classificação do termo **diário**. Para tanto, podemos recorrer às reflexões de Philippe Lejeune acerca do **pacto autobiográfico**. Para Lejeune, há um contrato de leitura proposto pelo autor ao leitor em autobiografias, memórias e gêneros afins, segundo o qual define-se a necessária coincidência entre narrador e personagem. A autobiografia para quem lê é, antes de tudo, um contrato de identidade que é selado pelo nome próprio (LEJEUNE, 1996: 35). Por isto, o leitor poderá duvidar da autenticidade de alguns fatos relatados, mas nunca da identidade. Lejeune aponta ainda a distinção entre os contratos de leitura ficcional e autobiográfico. No

primeiro contrato de leitura, como a identidade não é confirmada, o leitor tentará apreender semelhanças entre a ficção e a figura autoral. Já no segundo, buscará possíveis brechas que poderiam rechaçar tal contrato, a partir de deformações e equívocos na identidade. A preocupação proeminente de Lejeune é ressaltar o nome próprio como tema profundo da autobiografia.

Tal identidade de nome entre autor, narrador e personagem insere o diário nas configurações do gênero íntimo. Não obstante, o diário possui características próprias, que o diferenciam da autobiografia clássica. Wander Melo Miranda, em *Corpos escritos*, consegue elucidar tais diferenças. O diário aproxima-se do caráter autobiográfico pela força da auto-representação inserida no texto, o que faz o sujeito a ser representado assumir papel preponderante no relato. No entanto, o que difere o diário de outros gêneros íntimos, como autobiografias e memórias, é a mínima separação entre o vivido e o registro pela escrita. O diário teria como características distintas a variação e a não organização sistemática dos temas, a valorização de uma escrita cotidiana cujo maior deleite é o próprio tempo em que se escreve e o espírito despretenso durante a retrospectiva em prol do resgate de pormenores da memória, já que importa mais o tempo comum em que as coisas acontecem e como elas propiciam o exercício da escrita. Neste sentido, segundo Miranda, “se o diarista data com precisão diversos momentos de sua vida, podendo voltar-se constantemente sobre si enquanto escreve, é porque o pacto que ele firma, segundo Blanchot, é o de respeitar o calendário e submeter-se a ele” (MIRANDA, 1992: 34). A referência a Maurice Blanchot, quando da análise da escrita diária, torna-se providencial, como podemos perceber em *O espaço literário*:

O recurso ao Diário indica que aquele que escreve não quer romper com a felicidade, a conveniência de dias que sejam verdadeiramente dias e que se sigam de modo verdadeiro. O Diário enraíza o movimento de escrever no tempo, na

humildade do cotidiano datado e preservado por sua data. Talvez o que é escrito não seja mais do que insinceridade, talvez seja dito sem preocupação do verdadeiro, mas é dito com a salvaguarda do evento, pertence aos negócios, aos incidentes, ao comércio do mundo, a um presente ativo, a uma duração talvez inteiramente nula e insignificante, mas ao menos sem retorno, trabalho daquilo que se ultrapassa e avança para amanhã – definitivamente. (BLANCHOT, 1987: 20)

Retomando o questionamento de Lúcio Cardoso acerca da legitimidade de seu *constructo* diário, podemos observar que tal escrita escritura é perpassada por uma indagação ontológica, a partir de três pólos de questionamento: Por que Lúcio redige seus textos íntimos? Para quem dirige tais escritos? E – o mais relevante para a presente análise – **quem** escreve e detém domínio sobre a linguagem? Torna-se, pois, possível acionar uma reflexão a partir desta tríade que abre possibilidades de um deslinde literário do diário cardosiano.

1.1 Em busca de um possível leitor

Sem fazer qualquer tipo de referência a uma possível publicação, durante os primeiros anos de elaboração do diário (pelo menos até 1957, quando cogita a possibilidade de publicar o primeiro volume), a escrita íntima que Lúcio Cardoso propõe estava longe de permanecer resguardada. A presença de um leitor, tal qual um interlocutor imaginário a se fazer sentir pelo texto, vem recolher seus sentimentos e livrá-lo do niilismo de abandonar-se à tarefa sem ressonância. É possível inferir que Lúcio escreve para alguém com quem possa compartilhar suas divagações ontológicas e suas inconstâncias emocionais. No trecho a seguir (um dos primeiros fragmentos que escreveu, em 1949), notamos a presença deste leitor imaginado (e desejado) para o que considera ser o “diabólico e raro prazer da confidência”:

Para mim mesmo, para meu deleite íntimo, confesso que jamais tentaria salvar estes fragmentos do passado: aos meus olhos, não possuem nenhum interesse. E depois, tudo o que morre é porque já teve o seu tempo. Mas insensivelmente penso nos outros, nos amigos que nunca tive, naqueles a quem eu gostaria de

contar estas coisas como quem faz confidências no fundo de um bar. Esse diabólico e raro prazer da confidência, que vai se desfazendo à medida que perdemos a confiança na amizade, que ela mais e mais se afasta de nós como um bem inacessível... Sim, esse gosto de confidência que tanto nos persegue, e que em muitos escritores é como a própria suma de suas inspirações e pensamentos. (DC, 06)

Ao referir-se a “confidências”, Lúcio Cardoso utiliza uma palavra-chave, comum não só ao diário, mas também às outras formas do gênero íntimo, perpassadas por determinadas mobilidades verbais: confessar, desvelar, desculpar, confidenciar, expor, exhibir. Mesmo o diário íntimo, não raro considerado um discurso que o autor engendra unicamente para si, cumpre claramente a manifestação do escritor em busca do leitor que possa completar sua obra. As “confissões” funcionam como pontos de atração para que o leitor possa completar a tarefa que o escritor iniciou, como nos lembra Jean-Paul Sartre em *Que é a literatura?*:

Não é verdade, pois, que o escritor escreva para si mesmo: seria o pior fracasso; projetar as próprias emoções no papel resultaria, quando muito, em dar-lhes um prolongamento enlanguescido. O ato criador é apenas um momento incompleto e abstrato da produção de uma obra; se o escritor existisse sozinho, poderia escrever quanto quisesse, e a obra enquanto objeto jamais viria à luz: só lhe restaria abandonar a pena ou cair no desespero. Mas a operação de escrever implica a de ler, como seu correlativo dialético, e esses dois atos conexos necessitam de dois agentes distintos. É o esforço conjugado do autor com o leitor que fará surgir esse objeto concreto e imaginário que é a obra do espírito. Só existe arte por e para outrem. (SARTRE, 1984: 36-37)

A procura pelo leitor novamente se torna visível quando, mais uma vez, a validade do texto é colocada sob questionamento. Quando realiza um juízo de valor junto ao seu diário, Lúcio Cardoso pensa no interlocutor almejado, como o outro pólo a ser alcançado para completar o traçado de seu itinerário íntimo. Como afirmou Sartre, ainda em *Que é a literatura?*, toda obra literária é um apelo já que “escrever é apelar para o leitor para que este faça passar à existência objetiva o desvendamento que empreendi por meio da linguagem” (SARTRE, 1984: 39). Há o desejo do abandono por parte do receptor ao texto íntimo, a engendrar o que Sartre definiu como um “exercício de generosidade”,

quando o escritor pede ao interlocutor “a doação de toda a sua pessoa, com suas paixões, suas prevenções, suas simpatias, seu temperamento sexual, sua escala de valores” (SARTRE, 1984: 42), de forma a completar o que o autor começou quando escreveu a obra. Mesmo após dez anos do início de seus escritos íntimos, o diário aos olhos de Lúcio Cardoso ainda parece ser, de algum modo, uma atividade sem perspectiva. O leitor seria o único capaz de salvá-lo do naufrágio da escrita sem ressonância, como podemos observar neste fragmento de 1958:

Às vezes eu me pergunto qual a vantagem de se manter um Diário destes. Para salvar o quê? Sensações? Pensamentos? E a que futuro chegarão um dia essas notas, sob que olhos tombarão, frios e desinteressados, que não arrancarão da minha frase acima, por exemplo, nada, nem um pouco dessa experiência que vivi, deste sol, desta paz, deste dia, precisamente deste a que me refiro, e que ainda aqui está, com sua calma, com sua luz, que só reviverão para mim, numa outra época, num outro instante em que abrir este caderno... Sim, jamais o verão, jamais terão dele a ciência exata que eu tenho: mas se um dia alguém achar em seu caminho um outro momento assim, saberá a que me refiro e o que quero – e entenderá a calma e o sol deste momento, porque para isto são feitos os diários, e o entendimento de suas sensações furtivas e precárias. (DC, 261)

É possível constatar que Lúcio deseja engendrar certos pontos de confluência entre seu desejo de introspecção e a compreensão do leitor que, mesmo com seus olhos “frios e desinteressados”, poderá de algum modo alcançar o “entendimento de suas sensações furtivas e precárias”, fazendo as vezes de um cúmplice do seu apreço por destilar “confidências”. O autor remete ao leitor também quando pensa na formação do autorretrato: “Não creio que eu interesse a ninguém, e aos pedaços, esse constante ser que me forja e que eu com uma vivacidade tão à tona, esmiúço incansavelmente para um possível leitor” (DC, 298). Mesmo que não espere grandes votos de cumplicidade por parte de seus leitores, Lúcio Cardoso estabelece com seu interlocutor imaginário a possibilidade de reverberação de suas circunvoluções íntimas.

1.2 Escrever sem fatos, ver com olhos trágicos

Em *Diário completo*, Lúcio Cardoso faz referências a situações do seu tempo, a pessoas com as quais convive e acontecimentos de ordem política e social. Como os escritos abrangem um longo período, acumulam-se experiências de perdas (mortes de amigos e familiares), fracassos profissionais, frustrações pessoais, rupturas misteriosas de relações (jamais reveladas pelo autor como amorosas), viagens pelo interior de Minas Gerais (que serviram de cenário para alguns de seus romances) e, principalmente, contínuas insatisfações emocionais. Importante salientar que *Diário completo* é composto por um conjunto pessoal de impressões dispersas e fragmentadas, sem se prender a fatos ou acontecimentos do cotidiano que pareçam banais ao autor. Por isso, Lúcio afirma que “não são os acontecimentos que fazem um diário, mas a ausência deles” (DC, 60). No início de “Diário II”, afirma uma vez mais que “o que para mim faz o interesse de um Diário não são os fatos, mas a ausência deles, pois só o sossego pode nos trazer a emoção necessária e a lucidez para escrever” (DC, 175). Lúcio nega-se a fazer de seu texto íntimo um compêndio de idéias ou uma obra composta, mais próxima de um livro de ensaios, como ele mesmo afirma:

A opinião de J., a quem confiei este Diário, paralisou-me durante algum tempo. Volto agora, não com o objetivo de realizar qualquer espécie de ideal literário, mas apenas por uma... vamos dizer, uma disciplina do espírito, já que carecemos de alguma, por mais leve que seja. Não quis, pelo menos até agora, transformar este caderno numa exposição de idéias. Nem sei se há nele, realmente a intenção de apresentar uma idéia nítida – fui escrevendo, naturalmente, e é possível que reflexos alheios (é disto, sobretudo, que ele me acusa: não serem novas minhas idéias...), reminiscências de conversas ou leituras, tenha aflorado com certa insistência a estas páginas. (DC, 122)

Em outro trecho, ao referir-se a João Augusto (talvez o mesmo J. a quem Lúcio confiou a leitura de seus escritos), o autor percebe seu próprio desinteresse por fatos ou acontecimentos comuns que o ajudariam a engendrar um discurso diário. Com isto, Lúcio tem a impressão de ferir certos princípios modelares que compõem a escrita diária, por

solapar os vínculos com o cotidiano e por desligar-se da captura cotidiana de assuntos banais que poderiam compor sua trama diária. Observemos como Lúcio admite “escamotear” alguns fatos e como aponta a falta de “sinceridade” inerente à ausência de certos temas, ao mesmo tempo em que reconhece o desapareço por colher aspectos circunstanciais comuns à maioria das escritas diárias:

João Augusto, que vem lendo este Diário desde o seu nascimento, aconselhou-me a ser mais sincero e a tocar em pontos que até agora, segundo ele, venho escamoteando. Não vejo, na verdade, nenhuma necessidade disto, primeiro porque não tenho nenhuma tese por assim dizer... gídiana, a defender, segundo porque não vejo nenhum interesse em enumerar fatos que me parecem mais desdenháveis do que outra coisa. E depois, finalmente, porque fatos, quando não projetam uma claridade qualquer pela qual possam subsistir, são apenas fatos, e portanto destinados a serem arrolados na imensa lista de coisas devidas exclusivamente ao esquecimento. (DC, 152)

Lúcio impõe certo distanciamento face às veleidades do cotidiano e acrescenta, em seu diário, idéias confundidas às configurações de seus questionamentos existenciais. As linhas de *Diário completo* firmam as deambulações ontológicas do pensamento de um homem com sua realidade. Pela interiorização constante das dimensões do mundo pelo sujeito pensante, o diário cardosiano apresenta similitudes com os contornos de uma **escrita expressionista**, conforme a expressão cunhada por Mario Carelli na abordagem dos embates de Lúcio Cardoso com a representação do real. No artigo “A música do sangue”, Carelli aponta que “expressionista é a obra na qual o autor desordenou as linhas e as estruturas naturais, acadêmicas, da composição para obter efeitos duma emotividade carregada, exasperada, subtraindo a perspectiva de suas leis objetivas, dobrando-a ao ritmo interno da própria visão” (CHIARINI *apud* CARELLI, 1997: 728). Lúcio apontava que, ao artista, não restaria retirar algo do completo nada, já que suas pretensões poderiam ser encaradas por outro prisma de criação: “todo criador tira sua criação (...) do seu fermento interior, de suas contradições, de sua ânsia de entender e captar, impondo assim ao mundo um conjunto de valores que representem exatamente a

estatura de sua força interior” (DC, 276). A escrita expressionista teria como *leitmotiv* o anseio pela **transfiguração**, através de um estranhamento do habitual e da perscrutação do sentido oculto dos elementos ao redor. Ao escritor que procura mudar em palavra a verdade do real, cabe transfigurar a realidade pelos desígnios da visão lisérgica do artista, como esclarece Lúcio acerca da sua capacidade de “ver” o mundo que o circunda:

Leio em Montherlant que um escritor, para saber descrever, tem necessidade de “ver” – que Balzac, Tosltói, “viam” bem. Não sei a que quer ele se referir com isto, mas investigando o que para mim significa “ver”, chego à conclusão de que “não vejo bem”, no sentido de que ver é olhar intensamente para uma coisa ou uma 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 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 importa – mas ainda assim eco de uma verdade existente ou existida. (DC, 263-264)

A escrita íntima de Lúcio Cardoso adensa ainda mais os contornos enigmáticos em torno de sua imagem, graças à difícil dissociação entre o espírito trágico que o autor reconhece em si mesmo e aquele que julga perceber no desvelar do mundo. Sua “visão expressionista da tragédia humana” (CARELLI, 1997: 636), nas palavras de Mario Carelli, é representada pelas imagens do eu a projetarem sobre o mundo suas inquietações. Carelli lembra ainda que “[Lúcio] quer romper o sistema convencional de representação e arrancar as máscaras dos seres. Torna-se impossível para ele conservar um tom moderado, que corresponda às expectativas de verossimilhança realista dos leitores” (CARELLI, 1997: 727). A verdade do eu é ainda mais nebulosa pela aproximação da prosa das nuances da transfiguração que Lúcio Cardoso reconhece em seu olhar: “Perdoai, meu Deus, transformar os flácidos rostos de barro em máscaras de ferro. (...) Perdoai a minha loucura, e a minha sacrílega fé na transfiguração das coisas”

(DC, 08). Lúcio não se preocupa em expor matizes fidedignos de sua vivência empírica, já que possui fortes tendências a se afastar da realidade concreta para vagar em um universo marginal, à mercê de sua imaginação:

Quantas vezes, como agora, diante do erro irremediavelmente cometido, terei de reconhecer que o meu mal – o grande mal de quase todo mundo, mas que em mim assume proporções catastróficas – é o de uma imaginação que nunca permanece em repouso? Não há um terreno vedado ao meu trabalho, *percorro a realidade como se todas as coisas tivessem o conteúdo do sonho*. (DC, 18. Grifo meu)

O olhar do escritor torna o diário menos um relato histórico de um homem em seu próprio tempo do que a projeção de uma realidade interiorizada e distorcida pelo prisma transfigurador do autor. É possível pensar que a transubstanciação das divagações íntimas em texto literário, em certos momentos, privilegia menos a posição referencial que circunda o discurso da verdade do que o desejo de fazer do diário um laboratório de experimentações literárias. O autor engendra um certo hibridismo literário a partir do *crossover* entre registro diário e criação ficcional, como Lúcio nos faz pensar: “Sem dúvida, o ideal como ‘diário’ não é um processo constante de auto-análise (...) e sim alguma coisa que participe da invenção. Gênero híbrido, a ser tentado” (DC, 86). Paul de Man lembra, em *Alegorias da leitura*, que certos discursos são submetidos a uma necessidade de cognição referencial verificável que desvirtuam a possibilidade de abertura do texto. “Textos políticos e autobiográficos têm em comum o fato de partilharem um momento de leitura referencial explicitamente inserido no espectro de suas significações, não importa o quanto esse momento possa ser ilusório em seu modo e conteúdo temático” (MAN, 1996: 311). Tal preocupação com a “leitura referencial”, que consideraria o texto íntimo como um discurso da verdade, nos remete ao que De Man afirma ser uma “teimosa resistência ao ‘fato’, óbvio em si mesmo, de que a linguagem é inteiramente livre no que se refere ao significado referencial e pode postular qualquer coisa que a gramática autoriza a dizer” (MAN, 1996: 326-327). De algum modo, o escritor

já rechaça certo de grau de “sinceridade” para com os dados ou fatos de seu mundo, quando se surpreende diante da suspensão de uma nova realidade, como confirma Lúcio durante a releitura das páginas de seu diário:

Repassando estas páginas, vejo que falta quase tudo o que me sucedeu – e examinando as notas escritas até agora, pergunto se um determinado gênero de palavras – ou de sensações – *em vez de criar a impressão de realidade, não levantaria, ao contrário, uma outra, substituindo a verdadeira e se impondo com uma autonomia cheia de força?* Sim, o uso de certas expressões acaba criando uma realidade nova – talvez eu não esteja completamente dentro dela, e o seu manto, que é imposto a despeito meu, traduza somente os suspiros e as falhas de uma existência que não conseguiu se expressar. (DC, 82. Grifo meu)

Mesmo que o discurso referencial possa ser inevitável em uma escrita diária, ela não mais se submete à ilusão de uma realidade objetiva a ser descrita por uma linguagem, livrando o diário da tarefa de codificar e representar uma existência concreta fora da própria escrita. É o que o escritor cubano Severo Sarduy define como a ilusão da realidade exterior ao texto, em seu livro *Escrito sobre um corpo*:

O que nos engana é o que constitui a suposta exterioridade da literatura – a página, os espaços em branco, o que deles emerge entre as linhas, a horizontalidade da escritura, a própria escritura, etc. Esta aparência, este desencadear-se de significantes visuais – e por meios destes (os *grafos*), na nossa tradição, fonéticos – e as relações que entre eles se criam nesse lugar privilegiado da relação que é o *plano* da página, o *volume* do livro, são aquilo que um preconceito persistente considerou como a face exterior, como o reverso de algo que seria o que essa face expressa: conteúdos, idéias, mensagens, ou então uma “ficção”, um mundo imaginário etc. (SARDUY, 1979: 48)

O mundo exterior interessa a Lúcio apenas quando consegue estabelecer pontos de confluência com seu universo interior. A escritura íntima de Lúcio Cardoso torna-se uma nova possibilidade literária de sondagem interior, tal qual realizou inúmeras vezes em personagens de sua prosa de ficção. Quem está à mercê da investigação psicológica em *Diário completo*, no entanto, é o próprio autor, através do processo constante de interiorização, como ele mesmo afirma: “Obscuridade, lento mergulho no conhecimento de mim mesmo, do desespero que até agora alimentou meus passos, das fronteiras invisíveis que sempre senti em torno de mim” (DC, 102). São as impressões pessoais,

sempre a atravessar um crivo idiossincrático, que estabelecem os matizes de sua escrita íntima. Um fragmento talvez possa funcionar como epíteto de sua escritura íntima: “Um diário é apenas uma crônica de gemidos” (DC, 203). O diário abarca o caráter de manifestação dos volteios íntimos do autor por conseguir dar corpo às suas visões, em meio ao processo constante de interiorização. Torna-se, pois, a possibilidade que o autor encontra para escoar seu imaginário compulsivo: “Se continuasse a viver sentimentos e intuições desordenadas, correria o risco de mais cedo ou mais tarde atirar-me à simples loucura ou ao aniquilamento, que estes são os caminhos mais certos das imaginações desgovernadas” (DC, 55). Deste modo, o diário adquire certa relevância aos olhos de Lúcio:

Não sei o que já me une a este caderno – aqui estou eu de novo, aprisionado às suas páginas. Escrever nele torna-se um hábito que, na minha constante dispersão, considero de grande utilidade. Será este “diário” um dos caminhos por onde recuperarei o que tenho perdido ultimamente, com tanto descaso, como se tivesse um fundo inesgotável à minha disposição?... Sem dúvida é o meu inconsciente – ou o meu Anjo da Guarda – que dia a dia me faz mais unido a estas folhas. É um processo de defesa onde entra muito desse instinto de conservação que faz certos doentes graves se apegarem a pequenos detalhes da vida... (DC, 84)

O diário íntimo funciona como cenário a incorporar estas rumações constantes, espaço no qual pode sedimentar a organização de suas idéias, “onde cessam as flutuações e onde afinal me vejo estruturado nas linhas fixas e idéias que me compõem, depois de uma tremenda luta com os fatores mais diversos e as mais perigosas solicitações que podem ocorrer a uma imaginação inflamada” (DC, 188). Bem definiria Octávio de Faria, no artigo “Lúcio Cardoso”, que a escrita cardosiana representa um “mundo ontologicamente desesperado” (FARIA, 1997: 665), em um tom nitidamente kierkegaardiano. Pelo *Diário completo*, Lúcio Cardoso realiza um arrolamento de impressões, sensações e divagações pessoais que não fogem de um estado agudo de autopunição e de certa necessidade de expiação moral e espiritual:

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 de 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... (...) A verdade é que em tudo quanto tenho feito, sempre há no fundo um elemento que poderia ter sido mortal para mim. (DC, 30)

Lúcio Cardoso encontra no *Diário completo* a oportunidade de esboçar os caminhos de sua tragédia pessoal: “A tragédia é o estado natural do homem” (DC, 05). Octávio de Faria, no artigo citado, lembra (a partir de Kierkegaard) que o desespero leva à verdadeira revelação de si mesmo e que tal pensamento influenciou o tom eminentemente trágico do *de profundis* que Lúcio entoou:

Eis, porque insisti, e insisto, em que Lúcio Cardoso deve ser estudado como um *trágico*, sendo à linha desses grandes trágicos que tem de ser filiado, à sombra deles devendo ser compreendido e aceito. Seu mundo é um mundo de tragédia, ancorado em pleno centro da desgraça humana, condicionado pela existência de seres que trazem a tragédia em si e que, portanto, à tragédia não podem e até mesmo parecem não querer fugir. (FARIA, 1997: 668)

Podemos perceber como Lúcio procura aliar a perspectiva ontologicamente trágica do homem à função estética da arte pela qual lutou em suas obras literárias. Tal proposição nos remete à distinção barthesiana entre “texto de prazer”, construído face à satisfação das expectativas do leitor, dando-lhe a sensação de contentamento, conforto e segurança, e “texto de fruição”, aquele que fornece “um estado de perda, aquele que desconforta (talvez até um certo enfado), faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas, do leitor, a consistência de seus gostos, de seus valores e de suas lembranças, faz entrar em crise sua relação com a linguagem” (BARTHES, 1996: 22). A virulência da arte que perturba e aniquila o homem compõe o mote literário cardosiano, como podemos perceber pelo sentido que empresta à definição de arte:

Não sei se é novo o que digo, que me importa, mas não só a filosofia, como toda 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. Estamos nus, integrais em toda a estranheza de nosso trágico destino, quando sentimos o chão faltar a nossos pés. (DC, 27)

Diário completo é um caso emblemático dentro deste viés de criação, por fornecer espaço a um exercício de escrita com o qual o autor procura suscitar em seu leitor um estado contínuo de perturbação. Lúcio cumpre com seu diário um propósito moral e estético e compartilha com o leitor a agonia de sua tragédia pessoal.

1.3 O mal-estar no diário

Tristão de Athayde, em *Meio século de presença literária*, desvela, pela leitura de “Diário II”, a seguinte imagem do escritor: “Lúcio Cardoso é um extremista. Ou pelo menos um extremado. A palavra central destas suas confissões talvez seja a palavra *Paixão*.” E completa: “O que Lúcio Cardoso revela, nesse seu dramático *Diário*, é mais do que sensibilidade. É passionalidade. E passionalidade ardente, cutânea e subcutânea” (ATHAYDE, 1997: 772). Não obstante, a passionalidade com que procura destilar seus questionamentos existenciais é rechaçada por certo sentimento de frustração que Lúcio expõe em seu diário, diante da vacuidade a ocupar a impressão que se colhe a partir da narrativa diária:

Se passo a vista nalgumas folhas deste caderno, sinto que deslizei sem atingir coisa alguma – que nada foi tocado em sua profundidade. Melhor fora então que em vez de anotar sentimentos que me ocorrem, apenas arrolasse fatos, como tantos o fazem. Pelo menos não teria, como o tenho neste minuto, a sensação de uma coisa frustrada, pois o puro vazio das páginas escritas, corresponderia ao puro vazio das minhas intenções (...) O mal é mais profundo, é uma sombra ancorada no fundo extremo do ser, uma palpitação de doente; talvez nada consiga traduzir este mal-estar profundo (penso no “espinho cravado na carne” de Kierkegaard), esse desconforto sem remédio, essa severa inaptidão para o jogo diário – tão sem perspectiva! – que se chama a obrigação de viver. (DC, 162)

As páginas são formas sensíveis com as quais procura compor expansões líricas de seus sofrimentos e paixões. No entanto, por elas nasce uma angústia presa à precariedade de expressão em seu *journal intime*. Tal insatisfação foi apontada por Roland Barthes em *O rumor da língua*: “Ao escrever o meu Diário, estou, por estatuto, condenado à simulação. Simulação dupla, mesmo: porque, sendo toda a emoção cópia da mesma emoção que se leu algures (...); mesmo que o texto fosse ‘original’, ele seria já cópia” (BARTHES, 1984: 310). O simulacro permite também inferir a limitação da vida diante da transfiguração do olhar poético sobre ela e sua transformação em linguagem. A vida em si não assume as dimensões de que a escrita é capaz. Barthes lembra que

o pior dos tormentos, quando tento manter um Diário, é a instabilidade do meu julgamento. Instabilidade? Antes a sua curva inexoravelmente descendente. No Diário, fazia notar Kafka, a ausência de valor de uma notação é sempre reconhecida tarde demais. Como fazer do que é escrito a quente (e disso tiro a sua glória) um bom prato frio? É essa perda que constitui o mal-estar no Diário. (...) O Diário, por muito ‘bem escrito’ que seja, será escrita? Ele esforça-se, empola-se e obstina-se: serei tão grande como o texto? De modo nenhum, você não chega lá. Daí o efeito depressivo: aceitável quando escrevo, decepcionante quando releio. (BARTHES, 1984: 312)

Lúcio procura enfrentar a dificuldade em elucidar as impressões intrincadas que o compõem. Resta-lhe esboçar, pelas páginas do diário, sentimentos que são meras projeções incompletas de uma verdade íntima sem expressão. O autor consegue captar tal insatisfação pelas constantes releituras do texto, o que Wander Melo considera, em *Corpos escritos*, como a “autodestinação” desta forma de *écritures de soi*, em que “redator e leitor são idênticos, escrever e reler-se são operações complementares: a releitura oferece ocasião para novas reflexões do diarista sobre si mesmo; emissor e receptor confundem-se na observação de semelhanças e diferenças que a distância temporal estabelece” (MIRANDA, 1992: 35). As freqüentes releituras acompanham o

processo de composição do *constructo* diário, fazendo com que a escrita e a releitura sejam processos sincrônicos da narrativa íntima:

Às vezes, relendo essas desordenadas notas que escrevo ao sabor da inspiração, sinto a tristeza de supor tudo isto apenas eco da minha solidão. E serão apenas sonhos, deformações de um homem que se sente irremediavelmente fora do tempo? (...) Tudo isto se revolve obscura e tumultuosamente dentro de mim, sem que eu saiba distinguir ao certo qual a sua forma definitiva, qual a expressão acabada de sua existência. Outros encontrariam talvez expressões mais adequadas, ou coordenariam melhor essa informe visão política, que, afinal, entre um sentimento vivo e uma impossibilidade total de realização, conduz meu pensamento a uma espécie de dilaceramento, de incoerência. Examino, peso, procuro penetrar com os olhos cegos da intuição esse mundo que imagino erigir-se na sombra. E sinto que represento uma verdade ainda não dita... (DC, 71)

Lúcio julga compor um *Ersatz* irregular para seus sentimentos, um arremedo incompleto em sua tentativa de expressão íntima. O descontentamento que o assalta possui origem em sua intenção de esboçar um trabalho constante de introspecção, de algum modo rechaçado pelo afastamento a que se vê obrigado diante do texto. Como aponta Maurice Blanchot, em *O espaço literário*, a partir do ensaio “A solidão essencial”, tal insatisfação acomete o escritor quando este “experimenta uma repugnância extrema a renunciar a si mesmo em proveito dessa potência neutra, sem forma e sem destino, que está por trás de tudo o que se escreve, repugnância e apreensão que se revelam na preocupação, característica de tantos autores, de redigir o que eles chamam *Diário*” (BLANCHOT, 1987: 19).

Tal renúncia pertence à solidão essencial da obra literária, como ressalta Blanchot (BLANCHOT, 1987: 12-14). A obra literária não é acabada nem inacabada, ela simplesmente “é” e representa o que “é” como forma manifesta. Ela existe menos para exprimir o infinito do espírito do que para pronunciar a palavra “ser”. O escritor é apartado de seu texto e o leitor apenas convidado a afirmar a solidão desta obra. Quem escreve está condenado a jamais ler sua obra, a nunca romper a solidão da qual ela está revestida. Vê surgir diante de si o *noli me legere*, que o condena a não permanecer junto

à obra e a notar-lhe o distanciamento. Tal distância é ainda mais perturbadora para o escritor de um diário, principalmente pelas constantes releituras do texto, que definimos anteriormente como autodestinação. Ele não se reconhece mais nos escritos de outrora, quando o que mais pretendeu foi emoldurar através de suas páginas um roteiro definitivo de suas impressões sobre os dias que já esmoreceram. Neste sentido, Lúcio escreve:

Não sei quem inventou o diário íntimo, que alma tocada pela danação e pelo desespero do efêmero – sei apenas que relendo páginas de meses atrás, senti-me com o coração tão pesado que não pude continuar. Ah, como mudamos e como mudamos depressa! Como perdemos tudo, como os sentimentos mais fortes se dissolvem, como a vida é um contínuo e tremendo aniquilamento!” (...) 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! (*DC*, 59)

Livre da imposição da identidade civil e do sujeito referencial, o Texto nasce muitas vezes de sua função intransitiva, do próprio desejo de escrever que acomete o escritor, mesmo sob o risco de ser despojado da própria escritura que engendra, como vimos no capítulo anterior. Barthes, desta vez em *Crítica e Verdade*, lembra que

o escritor é o único, por definição, a perder sua própria estrutura e a do mundo na estrutura da palavra. Ora, essa palavra é uma matéria (infinitamente) trabalhada; ela é, de certa forma, uma sobre-palavra, o real lhe serve apenas de pretexto (para o escritor, *escrever* é um verbo intransitivo); disso decorre que ela nunca possa explicar o mundo ou pelo menos, quando ela finge explicá-lo é somente para aumentar sua ambigüidade: a explicação fixada numa obra (trabalhada), torna-se imediatamente um produto ambíguo do real, ao qual ela está ligada com distância. (BARTHES, 1970: 33-34)

A releitura é o anseio em confirmar a fixação dos dias e dos anos, a imortalização de uma essência diante da fugacidade da existência, uma forma de composição mítica do eu para enfrentamento da morte. Por sua vez, Blanchot afirma que “o Diário representa a seqüência dos pontos de referência que um escritor estabelece e fixa para reconhecer-se, quando pressente a metamorfose perigosa a que está exposto” (BARTHES, 1970: 34). Ao escritor é negada a hipótese de desconstruir a história da passagem dos dias que já foram fixadas pela escrita diária, sob o risco de rechaçar o

pacto de registro do *hic et nunc*. Restam-lhe a impossibilidade da reescritura e a frustração da releitura, como diz Roland Barthes ainda em *O rumor da língua*:

Num segundo tempo (por exemplo, se releio hoje o que escrevi ontem), a impressão é má: a coisa não se agüenta, como um alimento frágil que azeda, se corrompe, se torna desapetitoso de um dia para outro; apercebo-me, desencorajado, do artifício da “sinceridade”, da mediocridade artística do “espontâneo”; pior ainda: desgosta-me e irrita-me verificar uma “pose” que de modo nenhum desejei: em situação de diário, e precisamente porque não “trabalha” (não se transforma sob a ação de um trabalho), *eu* é uma pose: é uma questão de efeito, não de intenção, toda a dificuldade da literatura reside nisso. (BARTHES, 1984: 303)

O medo da vacuidade das intenções e da elaboração de uma “pose”, que poderia ser considerada um artifício literário a rechaçar a busca da verdade, levaria Lúcio a temer o epíteto “literário”, diante das circunvoluções que realiza junto a certos temas recorrentes e que confirmariam novamente a incapacidade de exprimir suas impressões:

Comumente tenho a impressão de que repito, repito incansavelmente, as mesmas palavras, as mesmas queixas, os mesmos gritos e temas que percorrem este Diário. Mas não é de repetições que se compõe a verdade de cada um, como as notas destacadas, incisivas, da mesma extensa e amargurada melancolia? Digo isso porque, à força de ver repetidas neste caderno as mesmas coisas, a anotação dos mesmos erros, das mesmas frases e conceitos, assalta-me a suspeita de que tudo isto possa parecer “literário”, “composto”, no pior sentido. (...) Momentaneamente tudo me soa falso, sem densidade, quase ridículo. Mas logo após, num momento de maior serenidade, sinto que é assim mesmo, que deve ser assim, pois se é verdade que existem muitas anotações deficientes, não é porque deixem de corresponder a uma verdade, a um sentimento ou emoção real, mas apenas porque no momento em que escrevo, minha alma se acha num estado pouco propício, de ausência e de aridez. (DC, 149)

Importante enfatizar a impossibilidade de reescritura com a qual Lúcio procura salientar seu respeito ao registro imutável dos dias: “Recopio o primeiro volume do meu Diário com grande morosidade, sentindo que envelheci, que minhas idéias mudaram. É difícil resistir à tentação de intervir, de reformar tudo – mas então já não seria um Diário e sim uma obra composta, um livro de ensaios” (DC, 196). Ou ainda: “Revendo o primeiro volume do Diário para publicação – quanta coisa me parece inútil, que eu poderia ter deixado de dizer” (DC, 235). Seu alento é submeter a importância destes escritos ao

tempo passado: “Hoje bem sei como interpretar a revolta do primeiro volume deste Diário – uma tomada de consciência, um ato de fé em plena tempestade” (DC, 214). O que julga ser a insuficiência de expressão intimista, a suspensão de uma outra realidade e a sua inabilidade em condensar suas sensações o afastam de sua obra, o condenam a uma “intimidade errante do lado de fora” (BLANCHOT, 1987: 14), já que a releitura para ele é uma tarefa quase sempre frustrante. O *noli me legere* que se impõe aos seus olhos torna ainda mais ilusória a intenção de fixar sentimentos diante dos desígnios que a própria linguagem detém sobre si mesma.

Diante da falta de “valor” da escritura íntima e do afastamento do texto, a legitimação do diário só poderá ser alcançada pela morte do escritor. O escritor, conquanto esteja à espera da morte que possa legitimar sua obra, percebe aos poucos que já está morto quando renuncia a si mesmo para garantir-lhe o silêncio com que falar. Pensemos mais uma vez em Blanchot, quando este afirma que “o artista, só terminando sua obra no momento em que morre, jamais a conhece.” E completa: “Observação que talvez se deva inverter, porquanto o escritor não estaria morto a partir do momento em que a obra existe, como ele próprio tem, por vezes, o pressentimento, na impressão de uma ociosidade das mais estranhas?” (BLANCHOT, 1987: 13). Diante disso, o autor espera uma “segunda morte”, a morte definitiva, que poderá de algum modo reintegrá-lo ao texto, após ser despojado pela primeira morte decorrente do nascer da obra. Lúcio expõe idéia análoga no seguinte fragmento:

Porém, tudo é verdade, tudo é essência, e se prestarmos atenção a isto, veremos que as palavras apenas nos soam sem consistência, porque realmente só a morte consegue dar às frases que escrevemos – sobretudo quando se referem a nós, à nossa vida – toda a solenidade de que carecem, toda a luz que lhes é precisa para existirem. (DC, 149)

Por mais frustrante que lhe pareça, no entanto, não deixa de nutrir um interesse crescente pela tessitura *sui generis* da escrita íntima. O “valor” desta escrita, como pensa Roland Barthes, talvez devesse apenas estar em suspensão:

... se não consigo decidir o que “vale” o Diário, é porque seu estatuto literário se me escapa pelos dedos: por um lado, sinto-o, através da sua facilidade e da sua obsolência, como não sendo nada mais do que o limbo do Texto, a sua forma inconstituída, involuída e imatura: mas, por outro lado, ele é apesar de tudo um retalho autêntico desse Texto, pois comporta o seu tormento essencial. Este tormento, creio, tem a ver com o seguinte: a literatura é *sem provas*. Há que entender por isto que ela não pode provar, não apenas o que diz, mas ainda que vale a pena dizê-lo. (BARTHES, 1984: 312)

Diante do vazio que sente pelo distanciamento, o autor vence a frustração por julgar a obra inacabada. Volta ao trabalho com mais afinco, se rendendo a uma escrita que é interminável e nunca lhe pertencerá. O diário só termina com o fim da própria vida ou, no caso particular de Lúcio, com a impossibilidade de escrever, graças ao derrame que interromperia a trajetória de sua escrita, pouco depois de completar 50 anos de idade.

BIBLIOGRAFIA

ATHAYDE, Tristão de. Meio século de presença literária. In: CARDOSO, Lúcio. **Crônica da casa assassinada**. Edição crítica coordenada por Mario Carelli. São Paulo: Scipione Cultural, 1997.

BARTHES, Roland. **Roland Barthes por Roland Barthes**. Tradução: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo, Estação Liberdade, 2003b.

_____. **O prazer do texto**. Tradução: J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1996.

_____. **O rumor da língua**. Tradução: António Gonçalves. Lisboa: Edições 70, 1984.

_____. **Crítica e verdade**. Tradução: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1970.

BATAILLE, Georges. **A literatura e o mal**. Tradução: Suely Bastos. São Paulo: L & PM, 1989.

_____. **O erotismo**. Tradução: Antônio Carlos Viana. Porto Alegre: L & PM, 1987.

BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Tradução: Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

CARDOSO, Lúcio. **Diário completo**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970.

CARELLI, Mario. A música do sangue. In: CARDOSO, Lúcio. **Crônica da casa assassinada**. Edição crítica coordenada por Mario Carelli. São Paulo: Scipione Cultural, 1997.

_____. Crônica da casa assassinada: a consumação romanesca. In: CARDOSO, Lúcio. **Crônica da casa assassinada**. Edição crítica coordenada por Mario Carelli. São Paulo: Scipione Cultural, 1997.

FARIA, Octávio de. Lúcio Cardoso. In: CARDOSO, Lúcio. **Crônica da casa assassinada**. Edição crítica coordenada por Mario Carelli. São Paulo: Scipione Cultural, 1997.

LEJEUNE, Philippe. **Le pacte autobiographique**. Édition du Seuil, 1975, 1996.

MAN, Paul de. **Alegorias da leitura**: linguagem figurativa em Rousseau, Nietzsche, Rilke e Proust. Tradução: Lenita R. Esteves. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

MIRANDA, Wander Melo. **Corpos escritos**. São Paulo: Edusp, 1992.

SARDUY, Severo. **Escrito sobre um corpo**. Tradução: Lígia Chiappini Moraes Leite e Lúcia Teixeira Wisnik. São Paulo: Perspectiva, 1979.

SARTRE, Jean-Paul. **Que é a literatura?** Tradução: Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Ática, 1989.

