



**AQUI ESTOU EU DIANTE DO ESPELHO:
O ENFRENTAMENTO DE SI NA ESCRITA ÍNTIMA DE LÚCIO CARDOSO**

Rafael Batista de Sousa (UnB)¹

Resumo: Tomando como ponto de partida as noções freudianas de "melancolia" (1917) e de "inquietante" (1919), o presente trabalho pretende investigar a tensa representação de si na escrita íntima de Lúcio Cardoso (1912-1968), compreendida no seu *Diário Completo* (1970). Considerando o deslocamento e o desdobramento do eu, a escrita do diário cardosiano revela uma tessitura marcada pela dor de existir e problematiza a si mesmo no enfrentamento da melancolia.


Palavras-chave: Melancolia; Diário; Inquietante; Lúcio Cardoso.

Phillipe Lejeune, em seu *Pacto Autobiográfico*, escreve que um diário possui a dupla função de fixar o passado, que se esvanece atrás de nós, mas também deseja apreender o futuro, como defesa de um esvanecimento no devir. Constitui, portanto, todo diário uma espécie de *Janus* bifronte, cujo olhar se volta a um só tempo para o que foi, mas projeta-se para o amanhã. É a "transmissão de algum *alter ego* perdido no futuro, ou modesta contribuição para a memória coletiva." (cf. Lejeune, 2014, p. 302).

Sendo assim, ao escrever um diário, o sujeito lança mão de suas memórias numa confecção ambivalente, uma vez que registra sua história, os fatos vividos, as emoções experimentadas; mas também produz uma imagem de si, diz ele como quer ser lido a *posteriori*. Há aí um combate incessante contra o esquecimento que nos une a todos num mesmo rebanho de desconhecidos. Trata-se, portanto, de uma escrita de um ser que, consciente ou inconscientemente, quer se inscrever de forma singular na história, no espaço e no tempo em que se insere.

Neste processo de autoengendramento, o diário vai se constituindo como um "corpo simbólico que, ao contrário do corpo real, sobreviverá" (Lejeune, 2014, p. 306), em cujas linhas se ensaia uma vida que desafia ou desloca os limites entre o real e o ficcional, entre o vivido e o inventado. Nem interessam tais liames, posto que é exatamente aí, neste entrelugar, que se inaugura um *locus creationes*, donde avulta uma história que se transfigura em memória, um ser vivente que se transmuta em ser criado. Interessa, conforme Lejeune (2014), o pacto que se estabelece entre autor e leitor, este sim determinante do modo de leitura que se vai empreender.

¹ Doutorando em Literatura Brasileira (UnB). Contato: rafael.batista@ifb.edu.br



Lúcio Cardoso, escritor nascido em Minas Gerais, mas radicado no Rio de Janeiro, cultivou por longos anos a escrita de diários. Dono de obras significativas, que desafiaram a seu tempo – e continuam a perturbar – os padrões estéticos vigentes, o autor de *Crônica da casa assassinada* (1959), ingressou definitivamente na carreira literária em 1934, com a publicação de *Maleita*. Neste livro inaugural, lido pelo largo da crítico como um continuador do romance de pendor regionalista, Lúcio narra história baseada na vida de seu pai, Joaquim Lúcio Cardoso, uma espécie de agente modernizador que funda uma cidade em meio aos restos de quilombo, em Pirapora, cidade mineira. Seu segundo romance, *Salgueiro* (1935), situa o enredo em meio do morro de Salgueiro, no Rio de Janeiro, traçando uma linhagem de três gerações às voltas com as paixões humanas e com a decadências das relações sociais.


No entanto, é com *A luz no subsolo*, em 1936, que Lúcio se fixa como uma das figuras de proa do romance de sondagem interior, de teor introspectivo. Este romance, cujo próprio título parece filiá-lo à corrente dostoievskiana, aprofunda a análise das paixões e promove um mergulho definitivo nos embates interiores das personagens, todas marcadas pela luta infundável entre o bem e o mal, com suas relações com Deus e com o mundo material.

Todos os romances e novelas² produzidos nos anos que se seguem funcionam com uma certa continuidade – com maior ou menor grau de evolução – desta pesquisa psicológica, de tom angustiada e obsedante, que marcam a produção cardosiana e o colocam no *front* de batalha contra o romance marcadamente regional, denunciante e social, que compõem a parte mais festejada e bem aceita do cânone nas décadas de 30 a 50. Além disso, funcionam também eles como uma preparação para aquela que o próprio autor reconhecia como sua obra definitiva, a *Crônica da casa assassinada*.

Este romance consolida os elementos dispostos e esparsos no escopo estético deste autor e o firma como um dos mais importantes ficcionistas brasileiros do século XX, ainda que sua obra pareça aos leitores contemporâneos rareada ou obscurecida.

A vasta produção ficcional – que agrega também textos teatrais, poemas, incursões pelo cinema, quadros e desenhos, – que vai do início da década de 30 ao

² *Mãos vazias* (novela, 1938), *O desconhecido* (novela, 1940), *Poesias* (1941), *Dias perdidos* (romance, 1943), *O escravo* e *O filho pródigo* (peças teatrais, ambas de 1943), *Novas poesias* (1944), *Inácio* (novela, 1944), *A professora Hilda e O anfiteatro* (novelas, de 1946), *Angélica* (teatro, 1950), *O enfeitado* (1954).



início da década de 60, quando Lúcio Cardoso é acometido de uma hemiplegia, que lhe paralisa todo o lado direito do corpo, impedindo-o, por isso, de falar e de continuar escrevendo, é atravessada pela escrita de diários. O autor manteve ao longo de todas essas décadas a escrita de diário. Chegou a publicar um volume em vida, no ano de 1961, pela editora *Elos*, no qual se têm os escritos compreendidos entre 1949 e 1951, e intentava publicar mais cinco volumes, compondo uma espécie de ciclo. Sobre este primeiro volume, escreveu Octávio de Faria: “Só nos faltava travar conhecimento com Lúcio Cardoso, autor de diário, que agora se nos revela em toda sua riqueza interior, aliadas a uma beleza estilística raras vezes atingida entre nós” (Cardoso, 1970, p. ix).


Em 24 de setembro de 1968, Lúcio falece deixando uma vasta obra ainda incompleta, textos inéditos inacabados, fragmentos, cadernos, que revelam uma consciência criadora inquieta e dona de uma das produções mais instigantes dentre os seus contemporâneos. No ano de 1970, a editora *José Olympio* publica o volume “*Diário Completo*”³, tomo que agrega o primeiro volume já publicado anteriormente e acrescenta um Diário II, com os registros de maio de 1952 a outubro de 1962, pouco antes do acidente vascular cerebral.

Em agosto de 1949, Lúcio registra:

Seria difícil dizer qual o motivo real que me leva a escrever este Diário, depois de ter perdido um que redigi durante vários anos (lembro-me que, naquela época, senti os meus dezoito anos emergirem a uma insondável distância de mim, enquanto eu experimentava, porque não confessar, uma inequívoca sensação de alívio, como quem tivesse atirado ao mar uma inútil e fastidiosa bagagem...) e de ter tentado outros que nunca levei a diante. (DC, p. 5-6)

Segundo ele, o “fato de sentir que que começo a viver experiências importantes”, o leva a empreender essa escrita “que talvez um dia alguém se interesse” e aponta de imediato para a presença de um outro, a quem o sujeito se dirige. Trata-se, conforme Lúcio, do “diabólico e raro prazer da confiança”, posto como a “suma de inspirações e pensamentos”. Neste trabalho, nos debruçamos sobre essa escrita-confissão, sobre o gesto confidencial que o diário de Cardoso engendra.

³ Doravante, as citações feitas do *Diário Completo* de Lúcio Cardoso serão indicadas pelas iniciais DC, seguidas do número da página. A edição de que nos valemos é a da José Olympio (1970), constante das referências bibliográficas deste trabalho.



Diante dessa voz que se revela e que tem em sua verve o poder de enunciar um eu melancólico se vê também a necessidade de transfigurar-se em um outro em busca da reconstrução da identidade cindida. Para tanto, valemo-nos de dois trabalhos de Sigmund Freud (1856-1939) sob os quais se assenta nossa análise. Trata-se de “*Luto e melancolia*”, escrito em 1915 e publicado em 1917, e “*O inquietante*”, de 1919.


Um eu melancólico cardosiano

A concepção de sujeito para a psicanálise, pondo em xeque a formulação cartesiana vigente até o século XIX, revela um ser fundamentalmente marcado pelo desejo e por uma série de imagens e representações que formam o inconsciente. Revela-se como um ser cindido, calcado em dicotomias como consciente x inconsciente; desejo x realidade; em suma, um ser em permanente conflito. É alguém que traz consigo inexoravelmente um “outro”, outro que existe em função do desejo inconsciente, outro este que emerge dos atos falhos, dos sonhos, dos chistes, dos sintomas. Dicotomias (de dimensão oximóricas) que trazem já em seu cerne a relação entre o que é estranho e familiar.

“A genialidade de Freud está em ele haver compreendido que, para apreender as causas secretas que movem um ser (...), é preciso primeiro e acima de tudo, descobrir essas causas em si mesmo, voltar a si”, assim escreveu Nasio (1999, p. 13) apontando para este que é o movimento por excelência do processo psicanalítico – o profundo mergulho ao inconsciente, *locus* do prazer, das pulsões, dos instintos.

Para Freud a literatura foi imprescindível na formulação da Psicanálise; mais ainda, a literatura foi elemento *sine qua non* para a sua existência. Assim também a crítica literária ganhou mais um rico instrumento com o pensamento psicanalítico, uma série de recursos que, devidamente posicionados, podem iluminar questões singulares que sustentam a arquitetura estética dos textos e se mobilizam para perquirir a vida e dar inteligibilidade aos eventos que constituem a experiência humana.

Assim, literatura e psicanálise mantém intrínseca relação, ambas valendo-se da necessidade que todos temos de fantasiar para travar o enfrentamento da vida. “Enquanto o escritor cria personagens e histórias saídas de sua mente criativa, o psicanalista busca na fala de seus analisandos os diversos personagens que o habitam”,




afirma André Toso. De Sófocles a Dostoiévski, passando por Shakespeare e Goethe, Freud fez da literatura o pilar de seu pensamento. Nas palavras de Brandão:

É possível dizer que a literatura tem um ponto de tangência com a psicanálise, apesar de serem campos heteróclitos. A pulsão, assim como a coisa literária, representam-se, dão a ler algo do inominável; ou, ao contrário, apontam para uma ilegibilidade, opacidade que resiste a qualquer significação. Podem produzir metáforas, agindo por analogias, inventando significados ou excluindo-o; ou por metonímias, por deslizamentos que acabam por esbarrar no registro da letra, mais do que do significante. (Brandão, 2006, p. 17)

Em “*Luto e melancolia*”, Freud traça uma diferenciação entre essas duas categorias, que, ainda que se toquem ou que apresentem uma série de estreitamentos, constituem distintas formas de vivência da dor de existir frente às incompletudes que as experiências de perda – do outro e de si. “Via de regra, luto é a reação à perda de uma pessoa amada ou de uma abstração que ocupa seu lugar, como pátria, liberdade, um ideal etc.”, ao passo que a melancolia se define como

um abatimento doloroso, uma cessação do interesse pelo mundo exterior, perda da capacidade de amar, inibição de toda atividade e diminuição da autoestima, que se expressa em recriminações e ofensas à própria pessoa e pode chegar a uma delirante expectativa de punição. (Freud, 2010a, p. 171-172).

Se, no quadro geral os traços que se exibem são estreitos, uma das marcas distintivas que se impõe está relacionado ao objeto da perda. O eu enlutado reage à perda de um ente amado, a quem devotou parte de sua energia vital, e que, não mais existindo, desperta o desprazer e o desinteresse em relação à realidade externa que envolve o amador, “a medida em que não lembra o falecido (...), e o afastamento de toda atividade que não se ligue à memória do falecido” (2010a, p. 173). O melancólico vive, muitas vezes, uma perda ideal, “o objeto não morreu verdadeiramente, foi perdido como objeto amoroso” (p. 174-5), são perdas que escapam à razão. Segundo Maria Rita Kehl os melancólicos “desconhecem tanto a natureza do objeto perdido como a origem da perda. Mesmo quando sabem nomear a quem perderam, não sabem dizer o que foi perdido junto com o objeto” (Kehl, 2011, p. 19). Trata-se, pois, de uma “perda de objeto subtraída à consciência” (Freud, 2010a, p. 175).



Segundo o psicanalista, a melancolia resulta em “um extraordinário rebaixamento da autoestima, um enorme empobrecimento do Eu” (Freud, 2010a, p. 175), que se torna, conforme a visão do sujeito, incapaz, indigna, execrável e desejosa de autopunição. A ausência de uma referencialidade objetiva, ou a idealização que configura a perda do melancólico, produz um deslocamento angustiante em que o próprio Eu se torna pobre e vazio. O melancólico volta seu ódio pra si mesmo no desconhecimento de um objeto a quem possa direcionar suas penas. Freud assinala:


Quando, em exacerbada autocrítica, ele pinta a si mesmo como uma pessoa mesquinha, egoísta, insincera, sem autonomia, que sempre buscou apenas ocultar as fraquezas do seu ser, pode ocorrer, pelo que sabemos, que tenha se aproximado bastante do autoconhecimento, e perguntamo-nos apenas por que é necessário adoecer para alcançar uma verdade como essa. (Freud, 2010a, p. 176-7)

Sendo assim, a melancolia produz “uma insistente comunicabilidade que acha satisfação no desnudamento de si próprio”. Quer se aproxime da verdade, quer dela se distancie, o desvelamento que se delinea do sujeito melancólico atesta a dor de existir e revela com toda a pujança do sofrimento a angústia do aniquilamento frente à obscuridade de suas perdas.

Percorrer o espectral que configura a razão do sofrimento é uma das marcas significativas da literatura cardosiana. A força íntima do testemunho perpassada pela tumultuosa gama de paixões violentas são traços notáveis no mobiliário estético do autor. No poema que inaugura o livro *Poesias* (1944), escrito provavelmente cerca de dez anos antes, se lê:

Nunca eu soubera o segredo da alegria alheia.
Ouvia os risos que enchiam o pátio de recreio
E sofria dessa dor sem nome de sentir a vida
Muito mais cedo que os outros a sentem.
(Cardoso, 2011, p. 205)

O poema, que recria pela *poiesis*, a infância do eu lírico prossegue questionando: “Mas que estranha maldição tinha tombado nos meus ombros/ para que só eu sentisse o frio das grandes árvores solitárias?”. Povoado de dúvidas e de angústia, a figura do menino é marcada pelo “medo do ruído que ouvia,/mas também tinha medo do silêncio que devora”. Sente-se assomado por uma “estranha maldição” sobre seus ombros, fruto




de medos e desejos que lhe vão na alma. Nesse sentido, o poema corrobora o projeto estético do autor, cuja força está na busca pela “funda dor de compreender/ o terrível e frágil segredo das horas”.

Em direta analogia à assertiva freudiana, a obra de Lúcio Cardoso é, tal qual o complexo melancólico, uma ferida aberta. Em suas páginas, o leitor se coloca diante de um eu lacerado pela luta travada diante das suas misérias, um corpo escrito que denuncia a todo instante o eco da sua solidão. No diário especificamente, este eu, chancelado pelo pacto autobiográfico, que resguarda pela sua assinatura, se põe a nu em um processo constante de autoquestionamento e de autoengendramento.

O *Diário Completo* agrega um sem-número de formas e temas. Nele se tem demarcada a inquietante verve criadora de Lúcio, por exemplo nos registros das filmagens do longa *A mulher de longe*, o qual o mineiro dirige, produz e assina o roteiro, ou comentando sua dimensão de dramaturgo e de artista plástico. Além disso, funciona o diário também como uma espécie de inventário de leituras de Lúcio Cardoso, posto que nele se acham as anotações de leitura, de Dostoiévski a Shakespeare, passando por filósofos, sobretudo franceses, componentes da gama de autores dispostos em sua biblioteca. Não se furtam das páginas deste diário comentários ácidos acerca da política de seu tempo, bem como críticas ferrenhas ao panorama da literatura dos decênios de 40 e 50. Ainda assim, as experiências altamente subjetivas mesclam-se ao tom aparentemente objetivo de tais entradas.

No entanto, a despeito desse caleidoscópico leque temático, reverberam de forma mais totalizante a busca implacável pela (re)construção de si nos limites da palavra. Palavra fugidia que parece faltar para dar conta da profusão de sentimentos que o compõe. Trata-se de uma escrita majoritariamente lírica encarnada nos desvãos do corpo narrativo que encena a passagem dos dias e das horas. A estrutura fragmentária, típica dos registros diarísticos, compõe, paradoxalmente, uma unidade de sentido cujo desejo recai sobre a necessidade de organizar “este mundo confuso que me habita” (DC, p. 104). Mundo marcado pelo intenso questionamento acerca de Deus e da religiosidade cristã, confessionalmente católica, do diálogo sobre a morte, pelas temáticas da solidão e do dilaceramento de si.

No diário, Lúcio Cardoso escreve:




Não, não compreendo a minha tristeza. Há certos dias em que ela é tão forte, tão densa, que parece subtrair outras parcelas do meu ser, enquanto me transformo numa nebulosa estranha, vagando entre as coisas como um condenado. Não há dúvida, nunca houve ninguém tão triste quanto eu. É um sentimento caudaloso, se nenhuma possibilidade de solução (...) Tristeza, minha alegria. (DC, p. 78)

O sentimento insolúvel de tristeza, somado ao sentimento de vaguidão e de abandono reverberam em outras tantas entradas dando forma ao discurso melancólico que constitui seus textos. Afirma Brandão que, “se o diário tem a qualidade do espelho que mostra o rosto desenhado com outros contornos, suas páginas transparentes se tornam opacas por um silêncio vazio de respostas” (Brandão, 2006, p. 97). Neste diário-espelho, Lúcio Cardoso experimenta até a exaustão essa antitética fórmula que faz da tristeza o contentamento. Antítese reveladora de uma espécie de gozo no sofrimento. O desconhecimento de das razões da dor, a que alude na passagem, é um dos pilares de sua sustentação. Trata-se de uma tristeza sem nome, que estilhaça o ser e o condena ao infortúnio.

Sintomaticamente, o escritor registra ainda:

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! 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! (...) Mas quem me 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 constitui aos embates da vida feita de graça e tempestade? Em momentos como este, sinto apenas, fundamente, a tristeza de não sermos nada. (DC, p. 59)

Neste excerto do diário, novamente acentua-se o sofrimento, o que se mostra na forma acentuadamente exclamativa e interrogativa do trecho. Explora-se um conjunto lexical que colore de cinza e sombra o espaço-tempo da enunciação (desamparo, tristeza, aniquilamento, perda, dissolução, erros, enganos), soma-se a isso o questionamento, vide a enumeração de perguntas que o compõem. Questionamentos que contém elementos moldados pelo contraste entre o outrora e o agora – “aquilo que fui” e o que restou da passagem fugaz de um tempo impreciso, como se sinalizassem



uma perda irreparável datada longinquamente, como um retorno impossível a um estado de inteireza que se dissolve no presente. Elabora-se um discurso da perda sem se localizar o perdido, situa-o, portanto, no indizível de uma experiência frustrada e marcada pela desolação e pela melancolia.

Novamente a tristeza subjaz e permanece no centro do discurso melancólico do eu, angustiado e desamparado, que reconstrói o itinerário de sua memória. É ela que se constitui parte dos fragmentos que vão tecendo a sua identidade, em uma escrita marcada pelo automartírio. Nestes termos, Freud aponta que:

O automartírio claramente prazeroso da melancolia significa, tal como o fenômeno correspondente na neurose obsessiva, a satisfação de tendências sádicas e de ódio relativas a um objeto, que por essa via se voltaram contra a própria pessoa. (2010a, p. 184).

A repetitiva nota melancólica que marca o diário cardosiano é sublinhado pela constante sensação de solidão e isolamento, constantemente contemplada pelo eu que sofre e que faz do sofrimento o signo de sua existência. Diz ele: “A vida flui e reflui em mim como uma poderosa vaga – e sinto-me crescer em silêncio, petrificado neste destino que é o meu mistério, e a grande certeza da minha indescritível solidão.” (DC, p. 20). Ou ainda: “De ausências é que me formo. Revejo-me no espelho imenso da minha desolação – mas é assim de pedra que me quero.” (DC, p.20).

De acordo com Freud, para o melancólico, “queixar-se é dar queixa (...) pois tudo de desabonador que falam de si mesmos se refere, no fundo, a outra pessoa” (2010a, p. 179-80). Sendo assim, a voz que se levanta contra si mesmo o faz na impossibilidade de se dirigir a outrem, a quem se ligue conscientemente a sua perda. Lança sobre si o vasto repertório de infortúnios e esforça-se em pintar um autorretrato sem cor e sem vida, tentando localizar o ponto fulcral donde emerge o sofrimento, que, permanece no âmbito do incognoscível.

Talvez esteja aí a necessidade que Lúcio Cardoso tem de situar-se também como um outro na escrita. Flagrantemente, o sujeito do diário faz da escrita o espelho onde se mira e não se reconhece. Talvez seja a sua defesa diante da ignota razão do sofrimento. Outrar-se é, por assim dizer, fazer-se cindido em busca da unidade perdida.



O enfrentamento de si


Em diversas entradas do diário de Lúcio Cardoso, o penoso exercício de escrita de si se dá no enfrentamento de si como um outro: “(...) custo a reconhecer esses numerosos outros que me habitam e que ultimamente conduzem os meus gestos.” (DC, p. 79). Em setembro de 1949, escreve Lúcio um fragmento exemplar de um processo que se desenvolve frequentemente em sua escrita:

Aqui estou eu, como diante de um espelho. Minha imagem inteira se projeta – um esforço apenas, deteriorado por todas as espécies de sonhos. Sinto-me de pé à espera da transformação – sei, sei dolorosamente que me transformarei – e enquanto isto ouço escorrer dentro de mim este sangue escuro feito pelos detritos de tudo que amei, de tudo o que concebi e que supus mais alto. Há um inverno permanente que me cerca – sinto que me falam ao ouvido, palavras que ninguém jamais escutou – e a solidão traça seus estreitos caminhos, quando o mar bate e o tempo fala de suas débeis conquistas. Não somos ISTO – o que existe, está além, muito além de nós. As vozes que escuto, são sombras da verdade. A verdade é tudo ainda que não adivinhamos. (p. 21)

A força dessa escrita emana de um eu tirânico, cujo lirismo transborda e faz ecoar a força da sua subjetividade. O eu lírico coloca-se diante da escrita como que diante do espelho e faz da palavra o seu reflexo. Reflexo este enevoadado pelo “inverno permanente” que o cerca e que gera uma visão carregada pela melancolia. Há sempre algo de faltante, uma ausência ou um mistério no processo de desvelamento a que se propõe. O eu diante do espelho enxerga-se, mas não se reconhece, posto que atesta a transitoriedade a que esta imagem alude (“sei que me transformarei”).

O que se encontra projetado remete a uma espécie de “estranho familiar”, para adentrar a proposição freudiana. Em seu texto, de 1919, *O inquietante*, o psicanalista, tendo como ponto de partida um conto de E. T. A. Hoffman, afirma que “o inquietante é aquela espécie de coisa assustadora que remonta ao que é há muito conhecido, ao bastante familiar” (2010b, p. 331), mas que também gera o horror, a angústia, o medo, a rejeição.

Freud parte do verbete “*heimlich*”, que, de maneira ambígua, significa tanto o que é familiar, como algo secreto, oculto. A ambiguidade linguística, dessa maneira, aproxima “*heimlich*” do seu significante oposto “*unheimlich*”, que, em diversas



línguas, quer dizer estrangeiro, inquietante, desconfortável, sombrio, obscuro, assombrado, repulsivo, sinistro, suspeito, lúgubre, demoníaco. Isto é,


a ambiguidade do termo *heimlich*, tal como nos apresenta Freud, reflete aquilo mesmo que é o fenômeno do estranho – é exatamente o desvelamento dessa ambiguidade que nos faz assustar, esse ponto de encontro quando então não sabemos mais distinguir familiar e estrangeiro (Martini & Júnior, p. 376)

Freud assinala: “o mais interessante (...) é que a palavra *heimlich* ostenta, entre suas várias nuances de significado, também uma na qual coincide com seu oposto, *unheimlich*” (p. 337) ou “uma palavra que desenvolve seu significado na direção da ambiguidade, até afinal coincidir com o seu oposto. *Unheimlich* é, de algum modo, uma espécie de *heimlich*.” (p. 337). O psicanalista cita ainda Schiller, para quem “*unheimlich* seria tudo o que deveria permanecer secreto, oculto, mas apareceu” (p. 338). Ambiguidade que funda uma espécie de oximoro, fundando uma dialética em que os opostos se amalgamam dando vez a excêntrica experiência de saber-se desconhecido de si mesmo.

Sendo assim, aquilo que é estranho e repulsivo guarda profunda relação com o que é familiar, mas também oculto e secreto. Em seu diário, Lúcio Cardoso afirma: “Às vezes não é a vida que me interessa – mas o que me faz estrangeiro dentro dela.” (p. 39). Pensado à luz do debate freudiano, esse estrangeiro, tão próximo, mas também tão estranho a ele mesmo, remete a um desdobramento apontado por Freud em “*O inquietante*”, o fenômeno do duplo.

Essa duplicação aparece como uma defesa narcísica contra a morte. No texto freudiano, “a criação de um tal desdobramento” surge para “defender-se da aniquilação” (p. 351). Segundo Martini & Junior:

visando proteger-se da morte, o eu, via projeções e identificações, liga-se a sombras, espelhos, espíritos guardiões, crença na alma imortal etc. No entanto, conforme o eu alcança estádios mais complexos de desenvolvimento dos próprios contornos (indo além do narcisismo primário), este mecanismo torna-se uma armadilha. O duplo perde seu propósito original de proteção e torna-se persecutório, criando então figuras demoníacas e aterradoras, anunciando justamente aquilo de que se procurava escapar. (2010, s/p)



O eu diante do espelho em Cardoso aparece como este duplo de quem se fala para poder falar de si, mas também como presa da armadilha. Há aí um processo um deslocamento, uma transformação, que, em Lúcio Cardoso, ressoa como vozes que lhe habitam e lhe falam ao ouvido – como projeções de si mesmo.


Reverberações de um eu que se desdobra para poder narrar-se, figuras demoníacas surgidas da duplicação do ego, tudo compondo a forma de embate com o trabalho de mirar-se no espelho da escrita: “Os meus vazios, é o que reconquistei até agora. De ausências é que me formo. Revejo-me no espelho imenso da desolação” (DC, p. 20). Não à toa, o autor se refere ao diário como “este diabólico e raro prazer da confidência” (DC, p. 6).

Ademais, se o duplo é, para Freud, a fuga da morte, a escrita é, para Lúcio, em si mesma a luta constante contra a morte, contra o desvanecimento. Em sua escrita, a morte se faz presente constantemente, como uma sombra que ronda ou como um espírito que habita, como aquilo que é estranho, mas ao mesmo tempo entranhado, familiar: “desde há muito a morte se acha instalada dentro de nós (...) e a morte que nos espera, é a mesma que nos acompanha, como a sombra estrangeira que divisamos na limpidez dos muros” (p. 15). Comentando sobre o duplo, Freud analisa:

No Eu forma-se lentamente uma instância especial, que pode contrapor-se ao resto do Eu, que serve à auto-observação e à autocrítica, que faz o trabalho da censura psíquica e torna-se familiar à nossa consciência como “consciência”. (2010b, p. 352).

No diário cardosiano, esta representação duplicada ou especular se faz ver na forma e no conteúdo, imbricados e atados, na reconstrução desta identidade cindida. Eis uma passagem significativa em que tal fenômeno se ilustra:

O só humano. Esta coisa brava e quente que um dia, sem sabermos como, amanhece identificada em transe. Não sei em que espécie de espelho te reconheceste, e saudaste através da face fria que te contemplava, a forma exangue que desde então ostentaria o teu nome e a tua consciência. Ah, que ela vinha de longe, e atravessou inumeráveis madrugadas, pisando uma seara inerte onde tudo se fazia reflexo e o sentimento impreciso – até que, até que de repente tudo se fundiu, o caos formou o homem, e pela primeira vez a voz decepou clara a invasão do silêncio. A saudação foi breve, um olhar, um gesto de mão – ainda úmida dos contatos de infância, a mãe, a irmã, a janela grande sobre a paisagem de todo o dia. Aos poucos te viste juntando, um adeus esboçado no canto, quando as primeiras flores coroavam as mangueiras do quintal. Nem sei onde, nem




soube quando. Que importa? Uma pele de lontra, carinhosa e dourada, sobre o sofá grande da sala. Duas cegonhas de barro, o odor quente e nupcial das magnólias. De repente estavas completo: o ser parecia flutuar no mundo como à procura de um porto, e nesta brusca revelação da composição, adivinhaste a música chegada e o concerto impossível. Ainda tenho presente na memória a noite em que te acordaste e pressentiste o mundo autônomo, girando à parte do teu acontecimento. Sim, acontecias fora dos limites, em zonas inquietas e de acesso defendido. Não houve espanto, mas uma certeza crua, um relâmpago fulgurando brusco: estava desfeita a infância. (p. 225-6)

No fragmento, observa-se a enunciação de um “eu” que tem como interlocutor um “tu” – “Não *sei* em que espécie de espelho *te* reconheceste” –, ambos como figurações de um mesmo sujeito. Há um desdobramento em que o eu e o outro se revelam como dimensões de um mesmo ser. Uma imagem bipartida, uma forma especular sublinhada pelas pessoas verbais.

A escrita de alto teor lírico que encena a consciência do corpo é mediada por um eu que se distancia de si, na direção de um outro, para dar a ver um momento de descoberta, um rito de passagem. Tratar-se-ia da questão tão íntima e problemática da homossexualidade de Lúcio Cardoso? É sabido que isto sempre representou uma mácula para o poeta. Ainda que não se exponha e que trate do tema de forma sutil, ele registra em seu diário: “Não foi apenas todos os sexos que Deus me deu: também todas as formas de morrer” (DC, p. 295). A relação entre os sexos e a morte compõem o tom da penosa relação de Lúcio Cardoso com esta dimensão de sua vida íntima.

Sendo assim, o desdobramento que se processo constituiria uma espécie de defesa, uma ótica de preservação da intimidade, cuja aproximação só pode ser dar, paradoxalmente, pelo distanciamento. Ou seja, Lúcio Cardoso precisa distanciar-se de si para aproximar-se do eu que revela sua intimidade, suas descobertas, sua sexualidade. A delineação poética da descoberta vai acentuando imagens, com maior ou menor grau de precisão, de cores, de aromas, de texturas, num apelo sensorial que desvela o homem que surge rompendo a infância. Esse *tu* é o elemento essencial para a compreensão do eu. É nele e por ele que se pode perscrutar o universo íntimo. O mergulho em si só é possibilitado pela via do outro.

Freud afirma que o efeito inquietante do retorno do mesmo pode remontar à vida psíquica infantil, configurando deste modo o sufixo “*un*” como marca da castração, da repressão infantil. Deste modo, a escrita pressupõe uma forma de aproximação consigo



mesmo como forma de enfrentamento daquilo que habita o obscuro ou o reprovável, mas que, inexoravelmente, compõe a identidade do sujeito.

Considerações finais

A vinculação visceral entre vida e obra em Lúcio Cardoso nutre sua literatura com uma força íntima de testemunho. No caso do diário, especialmente, tal vínculo compõe a teia mesma em que a palavra vai sendo enredada, dando a ver o homem que produz a vida e que se produz a partir dela.

O difícil enfrentamento de si, neste processo de autodesvelamento e de autoengendramento, é perpassado por notas específicas cujo teor nos é iluminado pelo complexo melancólico freudiano, que atesta a ferida aberta de uma perda sem nome e sem objeto, que recai sobre o sujeito sob a forma de autodepreciação e de desinteresse pelo mundo. A imagem que emerge dos escritos cardosianos revelam um rebaixamento de si, calcado no incessante questionamento acerca das dores e do sofrimento que atestam a dor de existir.

Uma das formas de enfrentar-se para narrar-se e tornar a vida passível de ser narrada é o desdobramento de si, uma duplicação, que ora se faz ver como um estrangeiro, ora se dirige a um tu desentranhado do eu que se narra: “Tudo o que vivi, vivi como um estrangeiro (...) tudo retine em mim e me faz sofrer, porque exatamente tocam no meu íntimo a corda que está sempre em desacordo como o mundo.” (DC, p. 129).

Tem-se assim um penoso processo de escrita de si, um angustiante retrato moldado numa escrita que se faz limiar, tensionando a não mais poder as cordas que articulam os fragmentos de uma identidade cindida em meio ao vendaval das emoções, tecido da vida, revelados em um diário de autor.

Referências bibliográficas

BRANDÃO, Ruth Silviano. **A vida escrita**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.

CARDOSO, Lúcio. **Diário Completo**. Rio de Janeiro: José Olympio & Instituto Nacional do Livro, 1970.



_____. **Poesia Completa**. Edição crítica de Ézio Macedo Ribeiro. São Paulo: EdUSP, 2011.

FREUD, Sigmund. Luto e melancolia. In. **Obras Completas**. Vol. 12. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010a.

FREUD, Sigmund. O inquietante. In: _____. Sigmund Freud. **Obras Completas**. Vol. 14. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010b.

KEHL, Maria Rita. “Melancolia e criação”. Prefácio à **Luto e melancolia**. Tradução de Marilene Carone. Rio de Janeiro: Cosac Naify, 2011.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico**: de Rousseau à internet. Organização de Jovita Maria Gerheim Noronha; tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

MARTINI, André de; JUNIOR, N. Ernesto Coelho. **Notas sobre o estranho**. In: Tempo psicanalítico vol.42 no.2 RJ: 2010. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-48382010000200006
Acesso em: 19 jun 2016.

NASIO, Juan-David. **O prazer de ler Freud**. Tradução de Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.