

Estes corpos humanos, como eu os amo

Ruth Silviano Brandão
Universidade Federal de Minas Gerais

Para Andréa Vilela

O corpo humano, sua glória e seu horror aparecem com insistência na escrita de Lúcio Cardoso e se revelam como uma de suas obsessões, ao lado de uma permanente inquietação com a condição humana e suas vicissitudes relativas ao bem e ao mal, ao pecado e à redenção. Cito um trecho de sua Prosa Poética que demonstra a visão dolorosa do escritor diante das imagens do corpo humano:

Estes corpos humanos, como eu os amo, suas curvas, suas fraquezas, seus delíquios $\frac{3}{4}$ como eu os amo, carnal, amorosamente, até que descubro neles a presença do cadáver.
Ao sol exalam um odor de tumbas abertas. (*PI*, p. 208).

A dicotomia entre a beleza e o horror, a completude e a fragmentação estão sempre presentes não só na obra escrita de Lúcio, mas em sua pintura e seus desenhos. Talvez sua figura mais impressionante seja a Nina da *Crônica da casa assassinada*, apresentada ao leitor, logo no início do romance, pelos olhos perplexos de André, diante de seu corpo corruptível já lacerado pelo câncer.

A morte e a vida são dimensões que reverberam no limiar da história da família Meneses e se prolongam como uma anamorfose em todo o livro, em cujas páginas um corpo feminino se estende como uma grande sombra, projetando-se nas almas das personagens, produzindo fascínio e medo.

A beleza extraordinária da mulher que chega à fazenda criando um clima de espanto e enigma opõe-se ao poder destrutivo da doença que exhibe a morte em sua deteriorização e seu horror, pela visão de um corpo que se desfaz aos olhos de todos e aos olhos do leitor atingido pelo talento visual

deste escritor-pintor. As cores da morte, além de seus odores impregnam a casa e o interior de seus habitantes.

As impressões da beleza de Nina são descritas várias vezes, como algo que provoca um efeito unânime nos personagens desse romance feito de fragmentos, de múltiplos olhares, inúmeros afetos, constantes contradições. Assim, seu rosto, seu corpo, sua postura, seus vestidos e todo um arsenal de sedução centralizam a atenção, não só dos que vivem na casa, como os habitantes da pequena cidade de Vila Velha.

Creio que fui eu a primeira pessoa a vê-la, desde que desceu do carro e – oh! – jamais, jamais poderei esquecer a impressão que me causou. Não foi um simples movimento de admiração, pois já havia deparado com muitas outras mulheres belas em minha vida. Mas nenhuma como esta conseguiu misturar no meu sentimento de pasmo essa leve ponta de angústia, essa ligeira falta de ar que, mais do que a certeza de me achar ante uma mulher extraordinariamente bela, forçou-me a reconhecer que se tratava também de uma *presença* – um ser egoísta e definido que parecia irradiar a própria luz e o calor da paisagem. (*Nota à margem do manuscrito*: Ainda hoje, passando tanto tempo, não creio que tenha acontecido outra coisa que me impressionasse mais do que esse primeiro encontro. Não havia apenas graça, sutileza, generosidade em sua aparição: havia majestade. Não havia apenas beleza, mas toda uma atmosfera concentrada e violenta de sedução. Ela surgia como se não permitisse a existência do mundo senão sob a aura do seu fascínio – não era uma força de encanto, mas de magia). (*CCA*, p. 52-53).

Coloco em seguida uma outra citação para mostrar a oposição violenta da impressão causada por Nina já doente, com as marcas do câncer adiantado. É como se não fosse mais uma mulher, mas uma coisa, um corpo em estado limite de decomposição:

Ah, esta imagem de gangrena, quantas vezes teria que voltar a ela – não agora, mais tarde – a fim de explicar o que eu sentia, e o drama que se desenrolava diante de mim. Gangrena, carne desfeita, arroxeadas e sem serventia, por onde o sangue já não circula, e a força se esvai, delatando a pobreza do tecido e essa eloqüente miséria da carne humana. Veias em fúria, escravizadas à alucinação de um outro ser oculto e monstruoso que habita a composição final de nossa trama, famélico e desregado, erguendo ao longo do terreno vencido os esteios escarlates de sua vitória moral e purulenta. (*CCA*, p. 152).

A oscilação entre beleza e horror funciona como uma alternância constante na obra de Lúcio Cardoso, que a si mesmo descrevia como “príncipe, mas esfarrapado”, como se lê em seu poema “Os dias perdidos”.¹ A voz oracular de sua mãe o chamou de príncipe, a ele, que, adulto, carregando o peso da culpa e do horror, sentia-se esfarrapado, como mostram as últimas linhas de seu *Diário completo*: “Aqui estou: tudo o que amo não me ouve mais, e eu passo com minha lenda, forte sem o ser, príncipe, mas esfarrapado”. (*DC*, p. 304).

Pecado e redenção são variantes da dicotomia beleza e horror, vida e morte desse escritor marcado pela culpa barroca da cultura mineira, com seus santos macerados pelo sacrifício e com o sofrimento e a morte sintetizados na imagem do Cristo, depois da crucificação.

Destaco uma afirmação presente no *Diário completo* a respeito de sua discordância da impressão de Dostoievski, em relação ao Cristo morto de Holbein, como uma imagem chocante do corpo corruptível que perturbaria a fé devido ao horror que inspira:

Não compreendo que diante do Cristo de Holbein – o Cristo morto, estendido, com a barba em ponta e a boca estranhamente aberta – Dostoiévski pudesse se perturbar tanto e gritar mais tarde, pela boca de um dos seus personagens, que a contemplação “daquilo” podia extinguir toda fé que um homem possuísse...

Não, não compreendo. Sobretudo, porque o ar ‘corruptível’, ‘humano’, ‘perecível’ do pobre corpo massacrado, é feito para nos obter uma emoção funda e um movimento autêntico de contrição. O que consegue. (*DC*, p. 160-161).



Cristo morto – Hans Holbein

¹ Ésio Macedo Ribeiro fez o estabelecimento do texto deste poema de Lúcio e o publicou em seu livro, *O riso escuro ou pavão de luto: um percurso pela poesia de Lúcio Cardoso*, às páginas 65-69.

É o humano que Lúcio privilegia em Cristo, a humanidade sujeita à dor e à morte, representações dramáticas da condição do homem universal visto em sua pequenez e sua miséria de homem pecador que busca a redenção. O escritor condena a representação abstrata de Cristo, uma “chama viva”, diz ele. A dor, a humanidade do Salvador é que seriam importantes para a redenção humana, através do impacto que sua visão propiciaria.

À imagem de Holbein, ele compara as do Cristo do Convento do Carmo, em Salvador, na Bahia, “imagem aterrorizante, quase negra de tão massacrada, com os joelhos esfacelados e em sangue” (DC, p. 161). É essa a visão religiosa do escritor, visão presente em sua dramaticidade na arte, nas Minas Gerais barrocas de sua infância. Religião da culpa e do sacrifício, pois “sem a noção do pecado, não há fé possível” (DC, p. 165), ele confessa.

A fé seria a salvação desse corpo frágil, sujeito à morte, para o Lúcio católico que tentou conciliar a religião com sua homossexualidade, “porque Deus gravou na minha carne / o sinal que não perdoa – e onde quer que eu vá / é sempre o seu olhar que me acompanha / como um grande sol acusador.”² Não só o poema,



mas também a pintura da ressurreição de Lázaro feita por Lúcio Cardoso reforçam o ponto que tento ampliar, exibindo a fixação do escritor-pintor pelos aspectos crus e cruéis do corpo humano, em sua passagem pelo sacrifício e pela ressurreição.

Jacques Lacan criou uma categoria que chamou de real: este real lacaniano não é o realismo das artes, mas o que aponta para o indizível, o impossível de representar, mas que, no entanto, insiste, incapturável, fora da linguagem,

² “Os dias perdidos” *Apud* RIBEIRO, 2006, p. 66.

intratável, rebelde à escrita. A morte, por exemplo: impossível falar dela, esgotá-la, inventar palavras para dizê-la. Falamos de seu contexto, de seus rituais, mas nada sabemos sobre a morte, pois o inconsciente não a representa, tentamos representá-la, inventando palavras e ornamentos para domesticá-la e criar um saber sobre ela. Há alguns artistas que a colocam no centro de sua vida e de sua obra, buscando dar-lhe a forma que conseguem.

Morte e ressurreição estão presentes na obra de Lúcio Cardoso, em seus romances, seus contos, sua poesia, em que ele se representa morto, adornado com as insígnias da morte, como se imagina com os aparatos do carro fúnebre, ornado de arreios de ouro e de penachos.³ Entretanto da morte tal qual nada se sabe, mas o escritor insiste e não cessa de não escrevê-la: isto é, não pára de tentar representá-la, sem o conseguir. O que realiza são representações, fantasias, ficções poéticas. Junto a ela, brilha a ressurreição, a recomposição do corpo dilacerado e corrompido, a imagem do horror. Assim, aparece no poema “A voz de Lázaro”, publicado em *Poesias* (p. 68-70), em que o poeta se identifica com o morto e fala através dele.

Andréa Vilela trabalhou com esse tema, no 1º. Capítulo, “A voz de Lázaro”, de sua dissertação de mestrado, *Olhar sobre uma casa escrita: a poética de Lúcio Cardoso no romance Crônica da casa assassinada*.⁴ Cito um trecho:

Lázaro, resgatado da morte por um chamado de Jesus, é uma figura que parece representar para Lúcio Cardoso o homem diante do mistério da vida. É aquele que vivenciou o silêncio do “para sempre”, mas foi chamado de volta á vida e experimentou, no seu corpo, a decomposição da morte e a recomposição da carne, pelo sopro divino; dessa forma, ncaixando-se como ícone capaz de ilustrar, para Cardoso, obcecado que era pela morte, o mistério da experiência do “nada”. Lázaro tem seu corpo desvestido de vida pela ação da morte e se vê novamente revestido de vida pela voz, pelo sopro divino que o toca e resgata. (*OCE*, p. 16).

³ Analisei o desejo de Lúcio de se visualizar na morte, no capítulo “Lúcio Cardoso, a travessia da escrita”, do livro que organizei, *Lúcio Cardoso, a travessia da escrita*, às páginas 27-28.

⁴ A dissertação de Andréa Vilela, sobrinha-neta de Lúcio Cardoso, foi orientada por mim e defendida em maio de 2002, no POSLIT/UFMG.

Lembro um fragmento do *Diário completo*, onde o escritor relata um sonho de morte e ressurreição:

Sonhei esta noite que alguém havia anunciado a minha morte. Houve depois uma espécie de reconsideração da sentença e pude me ver, estendido, que regressava à vida meio cambaleante. Vi-me depois caminhando como se estivesse bêbado, um saco na cabeça enterrado até à cintura. Talvez fosse por isso que eu cambaleasse. Acordei com uma voz que me dizia: ‘É a sua alma’. (DC, p. 203)

Por sua dramaticidade, as cores do escritor são muitas vezes vivas, mais expressionistas que impressionistas. Flores abundantes, quentes, vermelhas, excessivas, como na pintura acima. Seu mundo brilha sob um sol que pode cegar e onde as flores apresentam cores demasiadamente fortes, e, mesmo numa paisagem seca, seu mundo é colorido, como ele próprio afirma:

As cores que são vistas em estado de embriaguez, cores álgidas ou mornas para as quais seria preciso criar novos nomes. Cores semelhantes a rochedos se dissolvendo, a golfos se abrindo, olhos, como rosas acesas na massa fria dos muros. Cores magnéticas e febris, que nos percorrem como espasmos, grandes auras circulares semelhantes a rajadas de vento, cascatas de luzes que ainda não foram inventadas, sóis de firmamentos em fuga e satânicas alvoradas – música do nada, apenas. (DC, p. 65)



O excesso de luz, cores e contrastes pro-duzem uma deformação das paisagens, que é congruente com a visão do mundo de Lúcio e com sua extrema sensibilidade, como o que narra em seu *Diário completo*, com a comoção que ele deve ter sentido durante o acontecimento e que foi revivida ao narrar a cena.

O acontecimento vivido e narrado é a morte de um cabritinho, arrancado da mãe, morto e esfolado que Lúcio teve que carregar para casa, sentindo o pequeno corpo ensangüentado e ainda quente. Esse fato, verdadeiro trauma, afetou dramaticamente o escritor, que confessa nunca mais ter comido carne de cabrito (*DC*, p. 238-239). Em outra parte do *Diário*, ele confessa sentir-se como um animal, sem sua escrita: “Durante dias afastado deste caderno, vivendo uma existência de animal sem rumo, sem vontade e sem discernimento. Este é o período sombrio, o inverno da minha vida” (*DC*, p. 100).

O contato físico com a carne morta, a carne crua produzia em Lúcio um horror que era também fascínio, fato que permanece em sua vida e sua obra. Rachel de Queiroz relata, em vídeo sobre o escritor, que ele às vezes a convidava para ir à escola de Medicina, no Rio de Janeiro, para assistir a uma necropsia. A escritora conta que o acompanhava, sem, entretanto, entrar no recinto. Momentos depois, ele saía verde, nauseado, vomitando.

Destaco uma frase que continua aquela citada no início deste texto, sobre os corpos humanos que lembram o cadáver: “Neste açougue, onde grandes mãos trabalham os quartos sangrentos, há um pássaro engaiolado que canta nostálgico. Mas seu canto só se faz quando a carne se amontoa sobre o balcão” (*PI*, p. 208). A figura do pássaro vivo e da carne crua produz um efeito de estranheza nesta imagem escrita que remete a algumas pinturas de Francis Bacon, artista dos corpos e suas deformações, também um obsedado pela morte e suas representações. Há mesmo um quadro de Bacon com o título de “*Carcase of meat and bird of prey*”, de 1980.⁵ Parece-me que Lúcio e Bacon assemelham-se pela sensibilidade exacerbada e pela forma como escolheram de representá-la, nos limites do suportável ou do insuportável.

Há pinturas de Bacon que têm como centro um açougue, com grandes pedaços de carne pendurada, releitura de quadros de Rembrandt, Velásquez e Soutine. Essas figuras foram-me cedidas por Andréa Vilela, que as mostrou em sua dissertação de mestrado: O “Boi esquartejado”, retratado por

⁵ Esse quadro está reproduzido (Figura 94) no vol. II do livro de Deleuze sobre Bacon.

Rembrandt, em 1655, e, mais tarde, no séc. XX, a “Galinha morta” de Soutine são imagens da carne crua, formas de mal-estar e horror, diante de animais esfolados. A figura do papa Inocêncio XX de Velásquez foi inspiração para Bacon, que fez uma série de papas inspirados pelo pintor espanhol.

Entretanto, o que associa, aproximando Bacon e Lúcio, é a escrita do segundo à pintura e aos temas do primeiro. Em Bacon, a crueza e a crueldade da carne sangrenta é seu traço mais forte e impactante, com suas figuras deformadas e seus corpos fragmentados. Essa violência e crueza é o que o liga à arte sacra, “a Grünewald, por exemplo, que, com o retábulo de Issenheim (1512-1516) levou ao grau mais atroz a imagem religiosa, no dispositivo complexo do políptico”, afirma Christophe Domino (*BMP*, p. 61). O quarto de carne é uma das figuras-chave do pintor, aparecendo em suas telas em forma de crucifixo, misturando uma materialidade violenta a uma sacralidade atroz, nas figuras expostas ao lado de imagens alheias a ela, como “criaturas de pesadelo, formas antropomórficas, detalhes de escanifobéticos, entre grandiloqüência e escárnio, abjeção e teatro de fantoche.” (*BMP*, 61). As imagens hierárquicas do papa ganham uma estranheza, pois exibem, lado a lado, o alto e o baixo, a pretensa superioridade de um cargo eclesiástico e ao ínfimo da natureza animal.

Gilles Deleuze, em seu estudo sobre Bacon, dentre outras observações, sublinha como o corpo e suas deformações são as Figuras de Bacon, não o rosto, não a face, mas o espírito animal do homem: “um espírito-porco, um espírito-búfalo, um espírito-cão, um espírito-rato” (*BLS*, p. 19). Deleuze, a certo momento de seu livro, exclama: “Piedade para a carne! Sem dúvida, a carne é o mais alto objeto da piedade de Bacon, seu único objeto de piedade, sua piedade de anglo-irlandês” (*BLS*, p. 20). Para o filósofo, a carne não é uma carne morta, mas é como se ela tivesse guardado todos os sofrimentos e tomado todas as cores da carne viva. Segundo Deleuze, para Bacon, a carne é a zona comum do homem e do animal, sua zona de indelicabilidade e de indecidibilidade, em que o artista se identifica aos objetos de seu horror e de sua compaixão. Imagino que a idéia do açougue tenha um significado semelhante para Bacon e Lúcio Cardoso, como lugares limites da condição humana, ali onde ela é, sobretudo, um animal ferido pela dor e pela morte.

Animal ferido e donzela ferida é o que Lúcio mostra na cena pungente da morte da mocinha Sinhá, assassinada a machadadas pelo tio, no romance *O viajante* (p. 174): o momento dessa morte sangrenta coincide no texto com



a revoada dos passarinhos tié-sangue, manchando o céu de vermelho. Nesta hora, Sinhá é uma mulher sacrificada que se fragmenta e se anuncia como um pássaro da fragilidade e da dor, no mais absoluto desamparo, que lembra a situação do ser humano no mundo.

Nem todos aqueles que escrevem têm a consciência aguda do real, no sentido da impossibilidade de dar sentido à vida e à morte, o que os torna escritores que o ensaísta francês Jean-Michel Rey chama de escritores “Grübler”, como Freud, Nietzsche, Proust, Melville e, acrescento, Machado de Assis e Lúcio Cardoso.⁶

⁶ A propósito de Freud como escritor “Grübler”, Ana Paula de Ávila Pinto cita Jean-Michel Rey, em sua tese: *Freud écrit: Fictions dans l’oeuvre et à l’oeuvre*. Paris, 2008. Université de Paris VIII, 2008. Ela também cita o livro de Rey sobre Freud: *Des mots à l’oeuvre*, que listo nas referências bibliográficas. Além deste livro, Ana Paula de A. Pinto refere-se ao seminário de Rey, “Littérature et philophies mêlées” de 2003/2004, em que ele fala de uma linhagem de escritores-pensadores, aos quais o ensaísta chama de escritores “Grübler”, palavra da mesma raiz do verbo alemão “Grübeln”: ruminar, especular.

Suas escritas não são apenas romanescas, são eles escritores-críticos que abordam questões filosóficas, psicanalíticas e religiosas, numa inquietude, que acaba por ser a causa de sua escrita, num processo doloroso de questionamento obsessivo, mas sem resposta. No caso de Lúcio Cardoso, podemos afirmar a não-resolução de seus conflitos, da dicotomia entre bem e mal, culpa e redenção, que sempre o dilaceraram, só terminando com sua morte, morte anunciada em vários de seus poemas, pois em seu *Diário*, ele mesmo confessa:

Em nenhuma outra época de minha vida tive mais nitidamente um sentimento da minha ‘contradição’ — da minha contradição fundamental, que me absorve e me dilacera diante das questões fundamentais que me preocupam. Sinto-me literalmente dividido, e não sei como conciliar estes lados, e nem os vejo separados e inimigos... (*DC*, p. 252).

O sofrimento da divisão e o desespero dilacerante encontram um ponto de ancoragem na escrita que sustenta o escritor e ele sabe disso, pois afirma em seu *Diário*: “É verdade que eu não saberia viver sem a paixão; mas é verdade também que são poderosas suas forças na minha alma, que seu tumulto me mata. Sobrevivo, pela graça de ser poeta.” (*DC*, p. 101).

Referências Bibliográficas

- CARDOSO, Lúcio. *Poesias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1941.
- _____. *Crônica da casa assassinada*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979.
- _____. *Diário completo*. Rio de Janeiro: José Olympio/INL, 1970.
- _____. *O viajante* (inacabado). Edição e intr. de Octávio de Faria. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.
- _____. *Poemas inéditos*. Apres. e ed. de Octávio de Faria. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon*. Logique de la sensation. Torino: Éditions de la Différence, 1996. 2 v.
- DOMINO, Christophe. *Bacon, monstre de peinture*, Paris: Gallimard, 1996.

PINTO, Ana Paula de Ávila. *Freud écrit: Fictions dans l'oeuvre et à l'oeuvre*. Paris: Université de Paris VIII, 2008.

REY, Jean-Michel. *Des mots à l'oeuvre*, Paris: Aubier, 1979.

RIBEIRO, Ésio Macedo. *O riso escuro ou pavão de luto: um percurso pela poesia de Lúcio Cardoso*. São Paulo: Nankin/Edusp, 2006.

SILVIANO BRANDÃO, Ruth. Lúcio Cardoso: a travessia da escrita. In: _____ (Org.). *Lúcio Cardoso: a travessia da escrita*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998. p. 25-45.

VILELA, Andréa de Paula Xavier. *Olhar sobre uma casa escrita – a poética de Lúcio Cardoso no romance Crônica da casa assassinada*. Belo Horizonte, 2002. 94 p. Dissertação (Mestrado Letras – Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, 2002.

Resumo

Este texto mostra como o horror da morte e da deformação dos corpos obseda a vida e a escrita de Lúcio Cardoso.

Résumé

Ce texte montre comment l'horreur de la mort et de la déformation des corps hante la vie et l'écriture de Lucio Cardoso.