

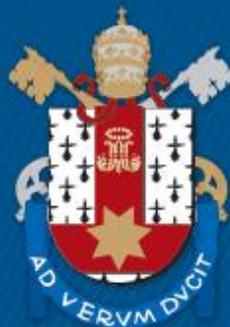
ESCOLA DE HUMANIDADES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
TEORIA DA LITERATURA

LUÍS ALBERTO DOS SANTOS PAZ FILHO

**UM PUNHADO DE FLORES SOBRE UM PÂNTANO ATORMENTADO: UMA LEITURA DE  
“NOVAS POESIAS”, DE LÚCIO CARDOSO**

Porto Alegre  
2019

PÓS-GRADUAÇÃO - *STRICTO SENSU*



Pontifícia Universidade Católica  
do Rio Grande do Sul

Luís Alberto dos Santos Paz Filho

**UM PUNHADO DE FLORES SOBRE UM PÂNTANO ATORMENTADO: uma leitura  
de *Novas poesias*, de Lúcio Cardoso**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Letras.

Orientador: Carlos Alexandre Baumgarten

PORTO ALEGRE  
2018

LUÍS ALBERTO DOS SANTOS PAZ FILHO

**UM PUNHADO DE FLORES SOBRE UM PÂNTANO ATORMENTADO: UMA  
LEITURA DE *NOVAS POESIAS*, DE LÚCIO CARDOSO**

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Letras, área de concentração Teoria da Literatura, pelo Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Aprovada em 17 de janeiro 2019.

BANCA EXAMINADORA:

---

Prof. Dr. Carlos Alexandre Baumgarten (orientador) – PUCRS

---

Prof. Dra. Tânia Regina Oliveira Ramos - UFSC

---

Prof. Dr. Pedro Theobald - PUCRS

Porto Alegre  
2018

## **AGRADECIMENTOS**

A todos os professores que participaram de forma direta ou indireta para o meu desenvolvimento como aluno e pesquisador, em especial ao Carlos Alexandre Baumgarten, meu orientador, por apoiar minhas decisões e guiar, generosamente, minha pesquisa do início ao fim.

À mãe, por acreditar no meu potencial e ajudar a me convencer de que sou capaz de conquistar o que desejo.

Ao Anderson, por aceitar carregar parte das dificuldades que envolvem a realização de pesquisa científica, além de ajudar a comemorar as vitórias e repetir, diariamente, que eu mereço e consigo estudar literatura.

À Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul e aos seus funcionários.

Ao corpo discente do Programa de Pós-Graduação em Letras, com quem pude trocar experiências e modos de ver o mundo, especialmente à Ana Cristina Steffen, companheira de jornada acadêmica.

Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico, que tornou possível, através da concessão de bolsa de estudos, a realização deste trabalho.

*Nossa vida, como açucenas, é um feixe de prenúncios: o que fazemos,  
nossos atos, o que ousamos... Mas por trás de nós, a luz de tudo o  
que nos cobre é a projeção do que apenas pressentimos. Durante o  
dia, vivo – mas acordo sempre todo dourado deste sol que não  
vejo.*

*Diários, Lúcio Cardoso*

*Não levaram ainda o canto das águas, e eles passam,  
Pensam que o tempo é de passar  
E estou explodindo. Flores  
Flores em mim  
Como peste.*

*Águas, Walmir Ayala*

*Todas as paixões me pervertem, todas as paixões me convertem.*

*Lúcio Cardoso*

## RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo propor o estudo da obra “Novas poesias”, de Lúcio Cardoso, e, assim, investigar a questão do desejo na construção do seu discurso poético, partindo da ideia de que se trata de um dos principais motivadores para a trajetória dos seus eus-líricos e, simultaneamente, de que a construção dos sentidos em seus poemas perpassa este campo semântico. Além disso, paralelamente, busca-se estudar de que forma o ritmo, enquanto manifestação orgânica do ser humano e da obra literária contribui para a produção de sentidos nas perspectivas dos sujeitos poéticos. O desejo, como epicentro da construção discursiva dos eus-líricos, desta forma, tem seu embasamento na Psicanálise, na Filosofia e, principalmente, na Literatura, sob a demanda de um signo multifacetado, que está vinculado à noção de identidade e que, portanto, reconfigura o plano das ideias do poema.

**Palavras-chave:** Novas poesias. Lúcio Cardoso. Poesia lírica. Desejo. Ritmo.

## ABSTRACT

The present work aims to propose the study of the work "*Novas poesias*", by Lucio Cardoso, and thus, to investigate the matter of desire in the construction of his poetic discourse, starting out from the idea that it is one of the main motivators for the trajectory of their lyrical selves and that, simultaneously, the construction of the meanings in their poems permeates this semantic field. In addition, in parallel, we seek to study how the rhythm, as an organic manifestation of the human being and the literary work contributes to the production of meanings in the perspectives of poetic subjects. Thus, the desire, as the epicenter of the discursive construction of the lyrical selves, has its basis in Psychoanalysis, Philosophy, and, especially, in Literature, under the demand of a multifaceted sign, which is linked to the notion of identity and, therefore, reconfigures the plane of the ideas of the poem.

**Keywords:** *Novas Poesias*. Lúcio Cardoso. Lyric Poetry. Desire. Rhythm.

## SUMÁRIO

<b>1 – CONSIDERAÇÕES INICIAIS.....</b>	<b>7</b>
<b>2 - LÚCIO CARDOSO: O ARTISTA.....</b>	<b>10</b>
2.1 A POESIA CARDOSIANA.....	19
2.2 VESTÍGIOS DE HISTÓRIA.....	24
<b>3 - O PÂNTANO ONDE SE PODE FLORESCER: O DESEJO COMO MIRAGEM.....</b>	<b>31</b>
<b>4 - O SEMPRE CALMO CÉU DA ETERNIDADE E A INIBIÇÃO DO DESEJO.....</b>	<b>71</b>
<b>5 - CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>106</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>111</b>

## 1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

O presente trabalho tem como proposta analisar literariamente a temática do *desejo*, sob a ótica das teorias e reflexões da psicanálise e literatura, na obra *Novas poesias* (1944), de Lúcio Cardoso. Acredita-se que a relevância do trabalho se dá sob duas principais razões: primeiro por se tratar da recuperação de um dos maiores nomes da literatura brasileira, consagrado em sua vasta produção intelectual e artística - mas que, com o passar das décadas, a pouca ou nula divulgação de seu trabalho, a falta de reedições de suas obras e outros motivos extraliterários<sup>1</sup>, teve sua presença nos circuitos de discussões artísticas praticamente negada. E, segundo, por tratar do gênero poético lírico, que congrega grandes escritores do mundo, mas, conforme é possível identificar através de uma breve pesquisa nos principais *sites* que armazenam e divulgam dissertações e teses acadêmicas, é um dos gêneros menos estudados, perdendo avassaladoramente para a prosa e ficando à frente apenas do drama.

A proposta aqui apresentada teve origem durante a participação, como bolsista de Iniciação Científica, no projeto *Vidas Escritas: panorama da autobiografia no Brasil*, orquestrado e coordenado pela professora Sissa Jacoby, na Faculdade de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Foi quando ocorreu o primeiro contato com a obra de Lúcio Cardoso, através de seus Diários. A partir daí, iniciou-se uma jornada de leitura de suas outras obras (novelas e romances), de onde surgiu a ideia de escrita de um Trabalho de Conclusão de Curso a respeito do seu romance *A luz no subsolo*. Com a orientação do professor Carlos Alexandre Baumgarten, foi desenvolvido o trabalho intitulado *A perfeita ilusão: as personagens e suas relações, em A luz no subsolo*, no qual o foco da leitura proposta estava na construção das personagens em uma narrativa.

Lúcio Cardoso possui, além de romances e novelas, crônicas, contos, teatro, infanto-juvenil e poesia. O pouco que já se estudou da poesia de Lúcio Cardoso pendeu para uma mesma linha de análise - que, admite-se, é inegável: a dos símbolos da noite e da morte. Embora seja indiscutível que essas temáticas perpassem toda a produção artística do autor,

---

<sup>1</sup> Não se pretende aqui desenvolver um extenso discurso acerca das questões político-ideológicas acerca da vida do autor, ou sobre qualquer “polêmica” que diga respeito à sua vida pessoal. Aliás, existem diversas histórias tragicômicas relatadas tanto por ele próprio em entrevistas como em seus diários. A edição *Diários* (2012), organizada por Ézio Ribeiro, parece ser a versão mais completa da reunião dos arquivos diarísticos éditos e inéditos de Lúcio Cardoso. Além disso, as correspondências entre Lúcio e amigos é um tesouro à parte. Para quem se interessar sobre esse tipo material, recomenda-se também a leitura das obras memorialísticas de Maria Helena Cardoso, irmã de Lúcio, que traz perspectivas únicas sobre o irmão e a família em *Por onde andou meu coração* (1967) e *Vida-vida* (1973).

pretende-se, com este trabalho, lançar nova luz sobre sua obra e propor uma outra maneira de ler sua produção poética que, embora curta, impactou seus contemporâneos e não passou despercebida.

Faz-se necessário considerar o fato de que Lúcio não publicou um grande número de obras em Poesia (embora escrevesse muito, foram apenas dois livros lançados em vida – além de um volume publicado postumamente, organizado por Octávio de Faria), o que pode se caracterizar como um dos fatores para a ínfima quantidade de registros críticos acerca dessa vertente de sua produção. A primeira publicação no gênero lírico é com *Poesias*, lançado em 1941, já com uma carreira literária estabelecida após a publicação de três romances e pelo menos duas novelas. Três anos depois, Lúcio publica um segundo e último volume intitulado *Novas poesias*. Para a elaboração deste estudo, optou-se pela segunda obra, seguindo um critério subjetivo: preferência. É como surge a proposta de leitura da obra *Novas poesias*, na qual a temática do desejo é observada sobre aspectos que dizem respeito a um sujeito-lírico em constante movimento da busca de algo. Para compor essa análise, optou-se por destacar o papel fundamental do ritmo como elemento semântico da poesia lírica.

Para a execução da pesquisa, foi priorizada uma forma cuja estrutura possibilitasse a reflexão teórica acerca do gênero literário poético e do desejo, sob viés psicanalítico, concomitante às propostas de leituras de poemas da obra de Lúcio Cardoso. Assim como um texto poético é constituído por diversas camadas que agem em uníssono, influenciando umas às outras, o trabalho aqui apresentado pretende expor as reflexões teóricas e as análises elaboradas como partes integrantes de um mesmo organismo, por isso sua união.

Dessa forma, no capítulo dois, *Lúcio Cardoso: o artista*, é realizada a apresentação do autor mineiro e um breve panorama de seu projeto artístico, apresentando informações e leituras críticas de suas obras. Há uma divisão em três categorias: na primeira, *O ocaso maldito*, elabora-se um esboço da vida e obra do autor mineiro, apresentando de forma breve a introdução do autor no cenário literário, bem como as principais relações por ele estabelecidas ao longo da carreira, sobrando espaço ainda para alguns comentários acerca das influências de sua família e de suas obsessões particulares; na segunda, *A poesia cardosiana*, o foco está na recepção e leituras feitas sobre a obra poética de Lúcio Cardoso, salientando a escassez de referências críticas encontradas; por fim, o terceiro tópico, *Vestígios de história*, serve como uma breve retomada da presença (ou ausência) do nome do autor em histórias da literatura brasileira, com o objetivo de mostrar em que grau e intensidade ele é citado nessas obras de referência.

O terceiro capítulo, intitulado *O pântano onde se pode florescer: o desejo como miragem*, inicia a análise da obra poética de Lúcio Cardoso ao passo que começa a desenvolver as reflexões e revisões teóricas acerca do gênero lírico. Foram selecionados sete poemas da obra *Novas poesias*, que servem como mote para a análise da temática do desejo enquanto concretização (ainda que ilusória) da satisfação. Ao longo desse capítulo, o desejo assume diversas nuances que desembocam numa visão otimista de gozo do sujeito poético, ainda que essa "conquista" por ele engendrada seja relacionada a perdas, dor e outras vulnerabilidades, afinal, o desejo aqui é apresentado como uma força que impulsiona o indivíduo para a tomada de algo - e esse algo pode ser até a morte.

No quarto capítulo, *O sempre calmo céu da eternidade e a inibição do desejo*, recuperam-se alguns elementos apresentados no terceiro capítulo para dar continuidade ao ciclo de leituras e interpretações dos textos de *Novas poesias*. Novamente foi realizada uma seleção de sete poemas nos quais, acredita-se, é possível desenvolver um olhar e uma escritura sobre a constante do desejo. No entanto, neste capítulo, a reflexão acerca do tema toma outro rumo: o desejo parece estar condicionado à deturpação e à incapacidade de libertar-se. Por isso a palavra *inibição* no título: partindo de pressupostos freudianos, reconhece-se o desejo expressado nos poemas observados como uma espécie de trava de segurança – para o bem ou para o mal do sujeito poético. Com este capítulo, pretende-se encerrar um ciclo cardosiano: o desejo parece funcionar como um símbolo representante das paixões de Lúcio: paixões vociferantes, (auto)destrutivas e imprevisíveis.

A ideia do projeto desta dissertação converge em alguns pontos com o pouco que já foi estudado da obra poética de Lúcio Cardoso: os elementos de obscuridade, dor e desesperança estão presentes. Contudo, acredita-se que há outras possibilidades de se encarar essa produção do autor, e a estética do desejo apresenta-se como uma delas, pois todo o indivíduo, mesmo em seus momentos do mais puro subterfúgio para dentro de si, necessita do Outro, tem em mente as relações com o mundo. Há-de se considerar, portanto, a produção de discursos presente na obra poética de Lúcio Cardoso como uma expressão de outras sensações e ideias, virtudes e defeitos que preenchem as milhares de páginas de sua vasta produção literária, mas que, em suas poesias, ganham uma tonalidade singular.

## 2 LÚCIO CARDOSO: O ARTISTA

Ah, mas com que força, com que claridade, com que certeza serei de novo eu mesmo, assim que encontrar de novo, entre meus dedos, esse musgo denso e rico que sempre me formou e me distinguiu... (CARDOSO, Lúcio. *Diários*, 2012)

Príncipe lúgubre, por mais de 40 anos, na Ipanema encharcada de álcool e anfetamina, ele foi o vampiro cândido e de grandes olhos expectantes. Ah, já adivinho os seus olhos, que eram como se barcos bêbados em meio à agonia de viver buscando Deus em cada esquina. Terrível o destino de quem se vê a buscar Deus, dia e noite, em cada esquina. (BUENO, Wilson. *Lúcio Cardoso: Ipanema e solidão*, 2010)

Lúcio Cardoso nasceu em 1912, membro de uma grande família do interior das Minas Gerais - de Curvelo (“coração de Minas” como é conhecida), local contra o qual sua Literatura “almeja se virar”, desde sempre, segundo o próprio escritor. Em 1913, sua família transfere-se para Belo Horizonte, onde ele passa boa parte de sua infância. Com o histórico de ser um péssimo aluno, ele começa cedo a devorar muitos livros: o que de melhor havia na literatura do mundo passava pelas mãos do jovem Lúcio. Muda-se para o Rio de Janeiro em 1929, quando passa a redigir o jornal *A bruxa* – mesmo período em que dá os primeiros passos na vida de dramaturgo, escrevendo a peça *Reduto dos deuses*, que chega a ser elogiada por Aníbal Machado. A partir da década de 30, Lúcio passa a publicar textos literários (muitos de gênero policial) em jornais e revistas. Em pouco tempo estaria publicando romances. Dentre sua vasta produção intelectual e artística, encontram-se romances, novelas, diários, poesia, teatro, infanto-juvenil, cinema e pintura, além de ter atuado como jornalista e tradutor. Ele estabeleceu relação com alguns dos maiores nomes da literatura à época: Clarice Lispector, Carlos Drummond de Andrade, Guimarães Rosa, Cornélio Pena, Octávio de Faria, Walmir Ayala, dentre outros. Tal introdução no meio artístico de elite, entretanto, não impediu que seus pensamentos (e, sobretudo, sentimentos) fossem nutridos por uma apatia pelo mundo, conforme confessa em seus *Diários*: “Solidão e abandono. Numa cidade pequena, conseguimos ser solitários - numa cidade grande, somos abandonados.” (CARDOSO, 2012, p. 494)

Lúcio foi perturbado durante toda sua vida por ‘tabus’ que rondam o imaginário do Cristianismo: imerso numa intensa tradição católica, de uma família burguesa das Minas

Gerais, Lúcio passou a vida entre a rebeldia de um pecador e a omissão de um crente. A culpa por atravessar caminhos questionáveis de sua fé preenche, também, muitas de suas personagens. Sua escrita é, portanto, uma maneira de lidar com suas incoerências, suas agonias e seus temores. Em seus *Diários*, o exercício terapêutico mescla-se à produção literária, à reflexão filosófica, à crítica e impressões de leitura e ao puro derramar-se, revelando a permanente presença da culpa como responsável por sua solidão aterradora.

Caçula de seis irmãos, a família de Lúcio sempre teve grande importância em sua formação. Adauto Cardoso, por exemplo, fez carreira na política, chegando a ser ministro do Supremo Tribunal Federal. Maria Helena Cardoso, a Helena, escreveu livros de Memórias, nos quais recupera a história da família, apresentando as relações e costumes estabelecidos na Curvelo de início de século e as incursões pelo Brasil. Aliás, um fato curioso: Lúcio Cardoso nunca saiu do Brasil. Apaixonado confesso pelo Rio de Janeiro, o autor viveu toda sua vida adulta por lá.

Clarice Lispector, em crônica publicada ao *Jornal do Brasil*, ao falar com Helena, destaca a relação entre os irmãos:

Helena Cardoso, você que é uma escritora fina e que sabe pegar numa asa de borboleta sem quebrá-la, você que é irmã de Lúcio para todo o sempre, por que não escreve um livro sobre Lúcio? Você contaria de seus anseios e alegrias, de suas angústias profundas, de sua luta com Deus, de suas fugas para o humano, para os caminhos do bem e do mal. Você, Helena, sofreu com Lúcio e por isso mesmo mais o amou. (LISPECTOR, 1973, apud CARDOSO, 1973)

Na obra *Vida-vida* (1973), Maria Helena Cardoso diz:

Orgulhava-me tanto dele que chego a pensar que Deus quis punir a minha vaidade, tirando-lhe aquilo de que mais me orgulhava. Castigou-me através dele, a quem tanto quero. Vivi sempre dele ser escritor, o que satisfiz totalmente os meus sonhos desde a adolescência. Para mim nada mais importava, desde que Lúcio era um escritor, meu irmão. Eu não podia, não tinha a capacidade de sê-lo, mas me sentia feliz em que ele o fosse, justificasse meu orgulho (CARDOSO MH, 1973, p. 112).

Figura excêntrica e protagonista de muitas histórias tragicômicas, Lúcio Cardoso lançou, com a ajuda de Augusto Frederico Schmidt, *Maleita*, romance de cunho historiográfico regionalista, em 1934 (embora seu início, de fato, esteja na poesia, arte que nunca deixou de desempenhar, mesmo enquanto produziu em prosa). De acordo com Cássia dos Santos, em *Polêmica e controvérsia em Lúcio Cardoso* (2001):

Muito embora não reproduzisse fielmente o modelo dos livros que a inspiraram, *Maleita* foi recebida como mais uma obra regionalista e, nesta condição, saudada por

outros importantes nomes da crítica como Jayme Barros e Eloy Pontes. (SANTOS, 2001, p. 25)

Ao ficcionalizar um trecho da história brasileira, *Maleita* constrói um cenário literário fértil para o debate de questões sociais e políticas sob a forma de um discurso literário. É natural que, ao adotar o pano de fundo aparentemente com motivação social, conforme destacou Cássia dos Santos, a crítica, em sua maioria, não percebeu (ou não quis perceber) um estilo muito dicotômico e transversal que a literatura cardosiana já assumia. A possibilidade de leituras sócio históricas não desqualifica em nada a obra de Lúcio. Pelo contrário. Embora nunca tenha tentado fazer literatura como o grupo do nordeste - que, para Lúcio, era formado muito mais por “repórteres do que por literatos” -, seu romance suscitou discussões voltadas para este aspecto. Conforme salienta Carlos Roberto da Silva, em *No rumo(r) do rio: notas de leitura de Maleita, de Lúcio Cardoso* (2013), o jogo meta histórico proposto na obra amplia a qualidade literária da obra:

*Maleita*, além de lançar o olhar sobre momentos de governos totalitários, não permite o esquecimento dos efeitos da escravidão e dos processos colonizadores, pois, mesmo que em som rouco e sob pouca luz, traz um outro tempo, um outro povo e outras histórias à tona, para, em meio à instauração de um governo ditatorial (governo Vargas), fazer emergir um discurso de um tempo irruptivo e não linear que nos remete a dados antigos, agora novos porque esquecidos, da história nacional. (SILVA, 2013, p. 21)

No ano seguinte, Lúcio Cardoso lança *Salgueiro*, outro romance considerado, por parte da crítica, de cunho regional, embora já se vislumbre uma estética voltada para o indivíduo e para a alma. A recepção crítica desta obra, em um primeiro momento, assim como o fez com *Maleita*, classificou a produção de Lúcio Cardoso como o pagamento de uma dívida ao estilo já tão abraçado por José Lins do Rego, Rachel de Queiroz e Graciliano Ramos, como assinala Cássia dos Santos:

Ambientado no morro carioca cujo nome lhe serve de título, o livro, diferentemente de *Maleita*, em que prevalecia o caráter descritivo, parecia demonstrar uma adesão de seu autor ao projeto de denúncia social que movia parte dos escritores do período [...] Enfocando a trajetória de deserdados da sorte, *Salgueiro* conquistou uma repercussão favorável no meio crítico simpático ao “romance do Nordeste” ao documentar em suas páginas as péssimas condições de vida dos moradores do morro. A um leitor atento, não passaria despercebido, contudo, que a questão religiosa aí ganhava destaque. (SANTOS, 2001, p. 26)

Como bem lembra a autora, em *Salgueiro*, já há mais vívida a preocupação do *ser* com o para *além de si*. Há uma espécie de força que governa os habitantes daquele Salgueiro condenado à injustiça e à miséria. As personagens são capazes de refletir sobre a pobreza e o temor cotidiano, lutando a cada dia apenas para sobreviver, sem perspectivas de melhora. Se, por um lado, o morro é o protagonista do romance, com olhos por todos os lados e braços extensos que oprimem seus habitantes, por outro, cada criatura é condenada ao seu próprio inferno naquele lugar. Esse olhar é percebido por Glória Regina Carvalho de Sousa, em *O desencontro de duas cidades: uma leitura de Salgueiro, de Lúcio Cardoso* (2008):

Os personagens de Salgueiro, ao contemplarem do alto do morro a cidade ao longe, experimentam os mais diversos sentimentos e reflexões. Para alguns, a cidade surge como um universo ameaçador e desconhecido; para outros, um mundo inacessível de promessas de felicidade e prosperidade, um mundo reluzente que não lhes pertence. A imagem do morro do Salgueiro também se constrói simultaneamente ao imaginário mítico de um mundo de purgação de pecados, um universo ao qual os indivíduos excluídos da cidade distante e abastada estariam condenados a viver e a pensar, como um inferno em terra. (SOUSA, 2008, p. 97)

É somente em 1936, com o lançamento de *A luz no subsolo*, que a carreira do mineiro vai sofrer uma guinada (para o bem ou para o mal), conforme assinala Roberta Alina Boeira Triburri, em sua dissertação *Atmosfera de paixão e tempestade: as dimensões do espaço ficcional na Crônica da casa assassinada, de Lúcio Cardoso* (2013):

A mudança de rumo da escrita de Lúcio, negando a corrente dos romances de cunho social, e mergulhando completamente no romance introspectivo, abriu espaço para que a crítica atacasse a obra recém-lançada e, conseqüentemente, seu autor. Lúcio se deixa abater pelas críticas e se afasta temporariamente da literatura, dedicando-se a outras artes, como o teatro e o cinema. (TRIBURRI, 2013, p. 16)

Renard Perez, diz ainda, em *Escritores brasileiros contemporâneos* (1971), que *A luz no subsolo*

marca mesmo uma inesperada reviravolta: é com o mundo introspectivo que se preocupa agora o romancista, através da sondagem da alma humana. O episódio, o descritivo da paisagem cede lugar ao estudo do homem debatendo-se em seus conflitos íntimos. (PEREZ, 1971, p. 232)

*A luz no subsolo* marca, finalmente, a admissão de Lúcio na vertente de literatura chamada psicológica ou intimista. Segundo Walmir Ayala, “1936 é o ano de *A luz no subsolo* [...] iniciava-se o grande caminho de Lúcio Cardoso.” E, segundo Ana Karina Silva, em *Estética da angústia: uma leitura do romance “A luz no subsolo”, de Lúcio Cardoso* (2012):

A partir da publicação de *A luz no subsolo*, percebemos o completo domínio de uma nova atmosfera criada por Lúcio Cardoso e, apesar da reação negativa da crítica, suas publicações posteriores inserem-se na prosa introspectiva e permitem assinalar a adesão do romancista ao movimento espiritualista. Rotular os livros dessa época em romance do Nordeste ou intimista apenas demonstra a forma com que os problemas da época são tratados. No romance regionalista, percebemos que o social é reproduzido como uma espécie de romance-documentário; no romance psicológico, o social repercute no indivíduo, focalizando as suas angústias e inquietações diante da existência. Lúcio Cardoso prefere vincular-se à ficção intimista, pois acredita que a realidade — não é o que os olhos vêem, mas o que a alma guarda. (SILVA, 2012, p. 65)

A autora ressalta um ponto importante: muitos críticos da época consideravam essa literatura produzida pelo chamado grupo intimista como uma literatura alienada, por não tratar diretamente de uma denúncia social. Essa questão viria ainda a ser discutida outras vezes em passagens dos *Diários* de Lúcio Cardoso.

Dono de um temperamento forte e de posições político-ideológicas marcantes, Lúcio Cardoso nunca fez questão de esconder seu descontentamento por grande parte da recepção de suas obras. Isso, porém, não fez com que Lúcio alterasse seu estilo. Pelo contrário. *A luz no subsolo* é um romance representativo da nova fase literária que Lúcio Cardoso seguiria até o fim de sua vida. Mas mais do que isso, ditaria o tom das futuras críticas que o autor receberia em seus romances. Mesmo com críticas mistas, o autor já se consagrava como um dos maiores nomes da literatura contemporânea.

Segundo Valéria Fernandes Lamego, em *O conto e a vida literária de Lúcio Cardoso (1930-1950)* (2013),

é a partir do livro rejeitado pela crítica - refletido numa fortuna crítica pífia - que o autor se decide pelo escritor que hoje conhecemos. Mesmo com a adversidade de seu tempo, em que tantos escritores como críticos se guiavam pura e simplesmente pelas questões nacionais urdidas nas páginas literárias, ele trouxe o drama e o “clima de pesadelo” de um casal cindido pelo surgimento de um triângulo amoroso cujo vértice era uma jovem também disputada por um outro homem. (LAMEGO, 2013, p. 37)

A necessidade de *ser* leva o artista a expressar-se de inúmeras formas: as páginas dos livros não foram o suficiente. Em seu percurso pelo cinema, o fracasso e a incapacidade de executar seus intentos corroboraram a uma profunda apatia e mágoa do mineiro pelo mundo. Apatia e mágoa que o guiaram a noitadas intermináveis, álcool e imprudência. *A força demoníaca*, expressão tanto ecoada em suas obras, ganha espaço e domina muitos anos de sua vida, que desafia a ordem vivendo uma experiência-limite. Também no teatro, Lúcio não alcançou grande sucesso. *Corda de prata* conta com público ínfimo e pouca atenção recebida,

fazendo com que o mineiro acabe endividado e obrigado a desistir do projeto. Lúcio tenta, ainda, investir em outras produções, como a adaptação de um texto de Edgar Allan Poe. Mas, no final, não obtém sucesso. O mesmo ocorre com *Angélica*, texto por ele produzido. De acordo com Mario Carelli, em *Corcel de fogo: vida e obra de Lúcio Cardoso (1912-1968)*,

no dia seguinte a esse fiasco Lúcio decide abandonar o teatro - “não, não, é completamente inútil voltar ao teatro.” Bebe e se debate para sair desse estado de melancolia, mas em vão. Assim, quando de uma visita a um padre franciscano com quem se abre, Frei Gastão, Lúcio se sente tão incompreendido que olha as paredes “como quem se afogasse aos poucos.” Não apenas abandona o teatro, mas chega a rejeitá-lo. (CARELLI, 1988, p. 57)

Em 1939, Lúcio publica *Mãos vazias*, uma novela que narra a alucinante história de um casal, que tem sua vida corrompida e para sempre alterada ao passar de uma noite. O destino desgraçado da personagem é apresentado como triunfo final de uma construção textual cercada pelos signos da noite, do mistério e do sofrimento. A publicação recebe alguns elogios, chamando a atenção de Tristão de Ataíde. No ano seguinte, é lançada outra novela, *O desconhecido*, que retoma a temática da influência diabólica nas relações humanas - nas quais o mal é a semente fecundada pelo *eu*. Sobre a produção literária deste ano, Osório Borba, em *Alguns fatos do ano intelectual de 1940* (1941) diz que,

Lúcio Cardoso marcou mais nitidamente, com *O desconhecido*, sua inclinação para o romance de introspecção e o seu destino de escritor fadado a fonte de controvérsia, provocando as reações mais radicalmente contraditórias, da apologia irrestrita à negação mais cega. (BORBA, 1941, p. 20)

Lúcio publicou ainda diversos outros textos, como o romance *Dias perdidos* (1943), e as novelas *Inácio* (1944), *A professora Hilda* (1946) e *O viajante* (1970), e outros mais.

Seu descontentamento, entretanto, com muitas das críticas em relação às suas obras pode ser observado em diversas passagens de seus *Diários*. Para ilustrar, destaca-se este excerto:

Releio em volume, o artigo que Álvaro Lins dedicou às minhas duas últimas novelas publicadas (*O anfiteatro* e *A professora Hilda*) e, se acho razoáveis muitas de suas restrições, uma me parece perfeitamente injusta: a de que não obedeço na elaboração da trama a nenhum plano preliminar. Creio que na *Professora* a linha desse plano é bem visível - e em *O anfiteatro* como em *Inácio*, a desordem é apenas aparente, um efeito procurado com esforço e depois de um plano cuidadosamente elaborado. (CARDOSO, 2012, p. 368)

Embora não fosse uma pessoa muito fácil de lidar, Lúcio conquistou grandes amigos e parceiros ao longo da vida. O mineiro possuía um forte magnetismo capaz de encantar as pessoas ao seu redor. Também a crítica, por diversos momentos, não foi capaz de ignorar suas produções. Segundo Beatriz Damasceno, em *Lúcio Cardoso em corpo e escrita* (2012),

Lúcio Cardoso se firmava muito pela voz, homem de boas e longas conversas, que atraía pelo papo e sempre participava da efervescência literária com suas opiniões. O corpo da voz era forte, através dela o escritor expressava de forma marcante sua sensibilidade. (DAMASCENO, 2012, p. 41-42)

Como exemplo dessas fortes relações é preciso citar Clarice Lispector - que nutria uma forte paixão pelo mineiro. Os dois mantiveram vínculo por décadas, ora frequentando os mesmos bares, ora trocando contribuições e críticas literárias, além de correspondências – com maior intensidade pela parte de Clarice, visto que Lúcio não tinha o hábito de retornar as cartas recebidas, motivo que levou muitas vezes à fúria de seus remetentes.

E há ainda que se destacar o relacionamento de Lúcio com Octávio de Faria. Sem dúvidas a influência de Otávio em Lúcio foi grande, sobretudo na primeira metade da carreira literária deste. Muitos dos textos de Lúcio passaram pela leitura atenta de Otávio antes de verem a luz, isso sem mencionar que muitas das primeiras críticas (positivas) à obra cardosiana vieram dele. Conforme Cássia dos Santos, em *Polêmica e controvérsia em Lúcio Cardoso* (2001):

Talvez seja o caso de, invertendo a relação, reconhecer que se Lúcio se aproximou de Otávio, isto se deu em virtude de algo maior que compartilhavam e que não significava pouco naqueles anos: a condição de católicos. Neste sentido, a sua trajetória, tanto quanto a de Otávio, não pode ser devidamente dimensionada senão à luz deste fato. O seu aparecimento como escritor, as atitudes e posturas que adotaria ao longo dos anos, bem como a concepção de sua obra, levam a marca do homem católica que era, com todos os acentos, inclusive políticos, que eram característicos da sua religião naquele momento. (SANTOS, 2001, p. 44)

É impossível falar de Lúcio Cardoso sem falar em *Crônica da casa assassinada* (1959), obra máxima do escritor. Mais de uma vez, este romance já esteve presente em listas dos “melhores livros da literatura brasileira”, tendo sido até indicado pela BBC, emissora de TV inglesa, em 2016, como um dos 10 livros a serem lidos: “(*Crônica*) é uma obra sensual, encantadora e cheia de suspense até a última página” (CIABATTARI, Jane. *Ten books to read in December*, 2016. Tradução nossa). A obra narra a trajetória da família Meneses e sua derrocada. A morte, o obscuro e a opressão são alguns dos elementos recorrentes na obra, que

mostra a trajetória da opulência e exuberância à decadência, tanto da casa e da família quanto dos valores humanos. Segundo Ésio Macedo Ribeiro, em *O riso escuro ou o pavão de luto* (2006):

Para a escritura desse livro, (Lúcio) elaborou três manuscritos e três datiloscritos, que hoje se encontram depositados no ALC<sup>2</sup>, sob a guarda da FCRB<sup>3</sup>, dos quais resultaram o alentado romance de 507 páginas, caracterizado pelo rigor estilístico e formal. (RIBEIRO, 2006, p. 39)

Muitos críticos e estudiosos da obra cardosiana consideram *Crônica* como o ápice sempre almejado do projeto artístico de Lúcio Cardoso, como se tudo o que ele tivesse produzido fosse uma espécie de “ensaio” para a realização deste romance. Alguns, ainda mais específicos, consideram *A luz no subsolo* como o embrião que inspirou a construção de sua obra-prima. A estrutura do romance é um dos pontos altos da produção. Ao analisar este e outros fatores, em *Lúcio Cardoso e a Crônica da casa assassinada: a visão do autor sobre a decadência patriarcal através da ficção*, Rivaldene Rodrigues Natal diz que:

A tragédia a que estavam fadados os Meneses encontra-se descrita em vários momentos no romance, mas o que mais nos causa estranhamento é a forma como Lúcio Cardoso, narrou os acontecimentos que viriam a detonar de vez a família. A começar pela forma como está composta a estrutura do romance, que está dividida em confissões, memórias, diário, cartas, narrativas e depoimentos. Toda a composição da escrita é feita de maneira fragmentada, a inexistência de um diálogo entre os moradores da chácara demonstra a impossibilidade de uma reestruturação, onde os objetos deixam de ser apenas objetos e passam a se afirmar no centro dos conflitos. A casa é o que ainda resta de concreto e certo na vida dessas personagens. É ela ainda a única mostra do passado de glória e também o único meio de proteger o que ainda resta do prestígio e da admiração do restante dos moradores da cidade. (NATAL, 2011, p. 5)

Neste romance, Lúcio consegue trazer à tona todas as questões que motivaram sua expressão artística desde o início. Há a homossexualidade da personagem Timóteo, que é posta sob o prisma da incerteza, a deturpação da família, o ambiente opressivo da casa, que resguarda os segredos mais sórdidos de seus moradores e, claro, a luta contra a morte e o mal. De acordo com Amanda Guimarães Faria, em *O espaço em Crônica da casa assassinada, de Lúcio Cardoso*,

ao começar o romance com uma pergunta inquietante (“...meu Deus, que é a morte?”) e ao não expor teorizações acerca da mesma, Lúcio Cardoso força o leitor a

<sup>2</sup> Arquivo Lúcio Cardoso.

<sup>3</sup> Fundação Casa de Rui Barbosa, onde se encontra o acervo do autor.

confrontar as imagens da morte. Imagens que induzem reflexões a respeito da efemeridade e da transitoriedade das coisas e que, mesmo somadas, nunca apresentam o quadro definitivo da história dos Meneses. Preservando as diversas lacunas existentes nas narrativas, são legadas ao leitor imagens ambíguas e desconexas, que acabam por expor a ele o potencial destrutivo do tempo, que age implacavelmente sobre tudo aquilo que é vivo. (FARIA, 2011, p. 83)

Como contraponto, é interessante mostrar a leitura de Massaud Moisés, em *História da literatura brasileira: Modernismo (1922 – Atualidade)* (1989) que, embora reconheça o valor da obra, diz que

*Crônica da casa assassinada* é um romance de intriga, melodramático, não só porque o enredo tortuoso, com lances de folhetim oitocentista é que conduz a ação, mas porque é uma intriga, uma calúnia, o motor do drama em que soçobra a heroína. E o autor reduz toda a complexidade psicológica, de que fazia praça nas outras obras a uma trama burguesa de interesses pessoais como a honra, o sexo e o dinheiro. (MOISÉS, 1989, p. 316)

Infelizmente, o autor não pode aproveitar plenamente os louros de seu sucesso – ou alçar planos ainda mais megalomaniacos – porque menos de uma década depois da publicação da *Crônica*, em 1968, Lúcio vem a falecer, vítima de um derrame cerebral (após já ter sofrido um AVC, que o deixou hemiplégico).

É sempre válido levar em consideração, ao analisar uma obra em sua historicidade e recepção crítica, que existem elementos fora do âmbito literário propriamente dito. É preciso que fique registrada a necessidade de se pensar em questões não só literárias, mas também, por exemplo, nas experiências daquele momento histórico e político que rondavam o cenário da década de 30, para analisar como essas críticas trataram de engessar o olhar do leitor sobre a obra cardosiana. O efeito final dessas críticas que se repetiram e que endossaram um único discurso cristalizaram a obra no tempo e não dão mais conta de “explicar” os fenômenos significativos da obra do mineiro. Como exemplo dessas chamadas questões “extraliterárias”, é possível exemplificar com o texto retirado de *Jorge Amado: vida e obra*, de 1961, de Miécio Tati:

Nós, quanta vez já se repetiu isso, somos uma geração essencialmente política. Lúcia Miguel-Pereira, como Cordeiro de Andrade e todos nós, não pôde fugir para a imparcialidade, para o terreno neutro. Era impossível. Então ficou amarrada a velhos conceitos, velhas fórmulas. Mas isso não é o que importa. Importa, sim, saber que a chamada arte pela arte, a arte sem finalidade política, não existe para mim nem existe para Lúcia [...] Apenas os nossos campos estão opostos. Mas são dois partidos políticos: o revolucionário e o católico. (TATI, 1961, p.59)

Com o fortalecimento do movimento de literatura psicológica - sobretudo com o “boom” de Clarice Lispector e Guimarães Rosa - a obra de Lúcio Cardoso passa a ser vista também como referencial de uma época da literatura brasileira - ainda que sua imagem de homem misterioso, exacerbado e soturno permaneça.

A seguir, serão apresentadas algumas leituras acerca da produção de poesia lírica de Lúcio Cardoso. É válido ressaltar a escassez de material encontrado durante a elaboração deste trabalho.

## 2.1 A POESIA CARDOSIANA

Foi homem de recolher à casa dos pais, mesmo sob os mais enérgicos protestos da família, qualquer poeta recém-chegado da província, perdido no Rio, mas capaz de guardar dentro o poema feito um acinte, e isto era o que Lúcio melhor adivinhava, posto que esta era a sua maior urgência de viver. Fez isso, sobretudo, com Walmir Ayala. Mas o fez, também, com poetas cujo segredo a sua lenda guardava feito uma esmeralda viva no bolso do velho paletó. (BUENO, Wilson. *Lúcio Cardoso: Ipanema e solidão*, 2010)

Lúcio Cardoso não escreveu apenas prosa, conforme mencionado brevemente no início deste texto. É possível imaginar que a poesia tenha sido sua primeira expressão literária - e sua última, uma vez que, pouco antes da morte, incapacitado da escrita devido à hemiplegia causada por um AVC, recitava poemas para que fossem transcritos - embora não tenha sido sua primeira publicação. Por isso, é interessante notar o que é ressaltado na obra *O riso escuro ou o pavão de luto* (2006), de Ésio Macedo Ribeiro:

[...] o principal denominador comum da crítica em relação à prosa de Lúcio Cardoso relaciona-se à identificação de densidade poética ou de poeticidade em sua escrita ficcional, a qual chegou a ser considerada, mesmo, como prosa poética. (RIBEIRO, 2006, p. 97)

No campo da poesia lírica, o mineiro publicou dois volumes de poemas intitulados *Poesias* (1941) e *Novas poesias* (1944) - e teve também uma edição póstuma *Poemas inéditos* (1982) organizada por Otávio de Faria.

Se na prosa é possível notar um apagamento de fortuna crítica em relação ao autor, na poesia lírica a situação só muda para pior. Reconhece-se que isso possa ocorrer devido à produção em menor escala, mas, sem dúvidas, este não é o único motivo. Entretanto, este trabalho não pretende propor uma razão específica ou resposta para essa falta. Objetiva, antes,

apresentar a fala de alguns estudiosos da literatura brasileira (e, especificamente, da literatura cardosiana) sobre sua obra poética, além de analisar a produção do autor para, assim, estabelecer um juízo acerca de sua obra. Salienta-se, mais uma vez, a escassez de material crítico encontrado acerca de sua produção em poesia lírica.

Para iniciar a explanação sobre a produção de poesia lírica de Lúcio Cardoso, traz-se Enaura Quixabeira Rosa e Silva, em *Lúcio Cardoso: paixão e morte na literatura* (2004), que salienta a importância da temática religiosa existente na poesia: “O combate espiritual realiza-se mais explicitamente no texto de *Novas poesias*, na voz do eu poético atravessado pelo desespero da certeza de que só há descanso no Deus com o qual se digladiar”. (ROSA E SILVA, 2004, p.100)

A presença (e ainda mais a ausência) de Deus é matéria primordial na construção literária de Lúcio Cardoso. Céu e Inferno são dois lados de uma balança desregrada e injusta, na qual o indivíduo é posto à prova. Dessa forma, em seus poemas, estas questões não poderiam ficar de fora. Tal concepção é notada por Rosa e Silva:

O que é o inferno de que fala o poeta? é uma descida ao interior humano até à epifania do mal para encontrar a dor do existir estilhaçado, personificado no desejar o outro, sinal de uma destinação da qual não se pode fugir nem negar a si mesmo. O inferno é o mundo ao contrário do estabelecido, é o mundo do avesso. Nele, encontra-se uma visão trágica do humano: a Queda sob o peso da carnalidade. (ROSA E SILVA, 2004, p. 103)

Beatriz Damasceno (2012) também destaca que

a escrita de Lúcio Cardoso é extremamente expressiva e não pode ser reduzida a uma leitura “médica” da escrita truncada, mas à interferência do corpo sobre o código. Lúcio Cardoso força os limites da linguagem para manter seu domínio de artista. (DAMASCENO, 2012, p. 64)

Tal força expressiva foi anunciada também por Mario Carelli, em sua obra *Corcel de fogo: vida e obra de Lúcio Cardoso (1912-1968)* (1988), que chega a questionar “se em Lúcio o romancista não oculta o poeta” (CARELLI, 1988, p. 102). Carelli ainda reforça a percepção de Rosa e Silva ao dizer que

para Lúcio, a poesia supõe antes de tudo um investimento violento da parte do poeta. O verdadeiro criador deve aceitar sua descida aos infernos; ele é posto à prova; é confrontado com forças obscuras que o atormentam [...] em outros termos, o poeta deve ter “a coragem de ser autêntico até próximo às proximidades da morte”. (CARELLI, 1988, p. 102)

Em *Gente nova do Brasil*, edição de 1948, Agrippino Grieco antevê tal pensamento ao dizer que

no sr. Lúcio Cardoso algo existe do visionarismo apocalíptico de um Julien Green. Talento admirável, como raras vezes se tem verificado em nossas letras, tratando-se de autor tão jovem. Precocidade que faz pensar na época romântica, quando surgiam temperamentos exaltados e ricos à Álvares de Azevedo. É um romancista, mas poderia ser também, se lhe aprouvesse, um grande poeta trágico. (GRIECO, 1948, p.62)

Ao comparar Lúcio Cardoso a Julien Green e Álvares de Azevedo, Grieco reconhece, prontamente, um grande talento para a poesia no autor mineiro. Embora não tenha desenvolvido um grande projeto para a poesia como o fez para a prosa, Lúcio, sem dúvidas, instigou a todos com essa revelação artística, deixando a dúvida permanente se há uma expressão (prosa ou poesia) que influenciaria as demais em sua gênese artística.

Se em *Novas poesias* Carelli (1988) diz que “escrever equivale com frequência a exorcizar a loucura que habita o espírito do poeta” (p. 106) e que “atravessado pelo tédio ou pelo ódio, pela revolta ou pela angústia, pelo remorso ou pelo chamado da loucura, o poeta sabe que só há descanso nesse Deus com o qual se bate”(p. 107), Ruth Silviano Brandão, em *Lúcio Cardoso: a travessia da escrita* (1998), texto homônimo do livro por ela organizado, afirma que, em um fragmento de seus *Poemas inéditos*, “pode-se notar a síntese de uma questão fundamental de Lúcio, que é o mal e suas figuras, seus avatares que se corporificam ou se ilustram na gratuidade do crime, da morte ou da ruína”. (BRANDÃO, 1998, p. 36)

Se sob essa perspectiva, o mal é corporificado de forma objetiva, o eu-lírico cardosiano revela, regularmente, a despersonificação da identidade plena. Ele provoca, antes, uma tomada de (in)consciência frente ao plano terreno e desintegra a realidade de satisfação. Não é só a identidade psicológica que se esfarela nos versos do sujeito poético de Lúcio Cardoso. É o próprio corpo que pende para a incapacidade de auto-aceitação, levando o indivíduo ao desmembramento das próprias necessidades vitais. Segundo Ruth Silviano Brandão, em *Lúcio Cardoso: príncipe, mas esfarrapado* (2007),

e de ruínas são feitos os textos de Lúcio, ruínas de uma grandiosidade idealizada e uma perda de ilusões, que, no seu caso, chega ao fascínio pela morte, pela decomposição do corpo humano, cuja beleza se marca por uma fragilidade que é a marca de seu horror. (BRANDÃO, 2007, p. 35)

Essa decomposição do ser afeta, diretamente, a possibilidade da coexistência da felicidade com o sujeito lírico. A tendência para a clausura transforma os versos cardosianos em labirintos opressivos cuja única saída - quando encontrada - é a consciência de que o mal é uma realidade inevitável. Ao observar tais características, Flávia Aparecida Hodas, em sua dissertação *Tormento e melancolia nos poemas de Lúcio Cardoso* (2016), observa que

existe uma tristeza profunda que percorre a sua obra poemática. Desde o seu primeiro livro de poesias, até os seus poemas publicados postumamente, a escuridão se faz presente de forma evidente. Dessa forma, seus versos, impregnados de um teor mórbido e soturno, abrem espaços para a descoberta de sujeitos poéticos que se veem envoltos em uma atmosfera melancólica. Não há espaço para a manifestação de alegrias. Tampouco o sol, símbolo da iluminação, exhibe-se em seus poemas. Apenas há lugar para a noite, a morte e uma tristeza profunda. A visão noturna da vida, a angústia e o desespero constantes, a imagem da morte e os conflitos que atormentam a alma são algumas das características que apontam, portanto, para a instauração de um discurso melancólico nas obras de Lúcio Cardoso (HODAS, 2016, p. 49-50)

É preciso destacar ainda o poder transformador da morte. Em seus versos, a desesperança e o prenúncio de um fim iminente rondam o imaginário do eu-lírico. A constatação da execução da vida é uma sombra que acompanha o discurso poético de Lúcio Cardoso em todas as suas expressões artísticas. Como um elemento de metamorfose, a morte não é o ponto final de uma vida explicada, mas sim a experenciação da travessia de uma ponte, o desabrochar de uma roseira, o movimento pendular de um terço que reage a uma oração.

Lido sob outra ótica, no entanto, a sensação da morte pode ser veículo condicionante da letargia do eu-lírico numa travessia que beira à loucura. Quando os signos assumem uma nova esfera de sentidos, a morte também transforma a si própria, reconstruindo um mundo-chave: um corredor capaz de levar o sujeito poético ao (re)conhecimento de suas fraquezas - não que isso o ajude a mudar, mas o leva a uma nova tomada de consciência. Tal impulso perturbador pode ser apreciado, consoante a leitura de Ésió Macedo Ribeiro, em *O riso escuro ou o pavão de luto*, do poema *A floresta*, presente em *Novas poesias* (1944), de Lúcio Cardoso:

Neste poema, que guardará ressonâncias do célebre soneto *Correspondences*, de Baudelaire, a lua sobe ao firmamento, como que criando uma atmosfera romântica e simbolista [...] Nesse ambiente irreal, a “loucura” ganha espaço e as forças primitivas da natureza vem à tona, como que buscando fitar o céu, local da liberdade [...] Apenas as rosas que, como o poema sugere, foram ceifadas da planta mãe, desejam a morte - além do eu poético. Um e outras, poeta e rosas, encontram-se em estado agônico, de letargia e, no entanto, cercados de beleza, mesmo irrompendo a “loucura” junto deles, “sob as árvores”. (RIBEIRO, 2006, p. 127-128)

Embora, conforme salientado no decurso deste texto, a fortuna crítica a respeito da poesia lírica de Lúcio Cardoso seja ainda ínfima, alguns há quem tenha reconhecido essa expressão artística do mineiro, não como secundária, mas sim como local de destaque no âmbito de seu projeto literário. É preciso, portanto, ressaltar Octávio de Faria, que, na elaboração de sua nota para o lançamento da edição de *Poemas inéditos* (1982), por ele organizada, disse:

Alegro-me de ter feito parte dos poucos que tiveram a graça e a honestidade de vislumbrar desde cedo, ao lado do grande romancista de *A luz no subsolo*, o poeta extraordinário que Lúcio Cardoso seria ao longo de sua vida. Desde *Poesias* (1941) e *Novas poesias* (1944) até agora, nesses *Poemas inéditos*. (CARDOSO, 1982, p. 11)

Por fim, cabe ainda destacar que o próprio Lúcio refletia muito sobre seu fazer literário. Em seus *Diários*, há diversas passagens que revelam ideias, conceitos e reflexões sobre a escrita da poesia. Como, por exemplo, no excerto a seguir:

Poema a ser feito, sobre o vento. A morte não é um fato isolado, um mal que nos sucede, tudo morre em todos os instantes, tomba, seca, rui e desaparece sem que nada possa reter esse imenso movimento de extermínio, levado a termo pela mão invisível da sombra [...] No fim de tudo, só o vento rodará pelos espaços vazios, senhor da sua vontade e dos infinitos abismos, onde sua cólera cega vaguará desamparada. (Éolo, príncipe antigo e de mente turbada...) (CARDOSO, 2012, p.265)

Além de diversos planejamentos e anotações, Lúcio revela em seus *Diários* as dificuldades do processo da escrita e os momentos de incapacidade de desenvolver suas ideias. O desenvolvimento de muitas de suas obras é revelado em pequenas entradas de seus cadernos íntimos, como por exemplo: “trabalho: um poema ‘As cores’, a ser refeito. Continuo as três novelas de ‘O menino e o mal’.” (CARDOSO, 2012, p. 426)

O exercício do pensar poético de Lúcio Cardoso já é em si um quase fazer lírico. Filosofia, literatura, religião, todas as grandes esferas que circunscrevem a vida do autor mineiro estão presentes, em maior ou menor grau, na escrita de suas ideias. Faz-se imprescindível citar o trecho a seguir:

O milagre não é poético, é violento. É uma violência, uma exacerbação, uma ruptura do natural, portanto chocante e traumático. Não acresce nenhum material lírico ao cotidiano - transcende-o, inutiliza-o, pulveriza-o. Todo milagre poético é de origem diabólica. A poesia é absorvível, e é isto o que faz seu caráter poético, o que nela é aquoso, assimilável, além da razão, imediata, avassaladora - o milagre é estático, revulsivo, difícil de ser entendido e assimilado - e quando o é, paralisa e trucidada. (CARDOSO, 2012, p. 482-483)

Após essa breve retomada da crítica em relação à produção poética de Lúcio Cardoso, será realizada a análise de material retirado de histórias da literatura produzidas entre os anos de 1956, com o *Quadro sintético da literatura brasileira*, de Alceu Amoroso de Lima, e 2007, com *História da literatura brasileira: da carta de Pero Vaz de Caminha à contemporaneidade*, de Carlos Nejar, com o intuito de verificar de que forma está posta a presença - e a ausência - de Lúcio Cardoso, ao longo das décadas, nas histórias da literatura brasileira.

## 2.2 VESTÍGIOS DE HISTÓRIA

Tenho o coração cheio com toda a minha alma. Bem pensado, o tempo é pouco para me destruir por tudo o que amo. Assim é o silêncio, para mim, é a manifestação de um coração pleno; no silêncio de uma sala, reconheço imediatamente os que batem sua concentrada sinfonia, fechados, solitários, enquanto o estrépito dos outros percorre o espaço indiferente como uma gama leviana de guizos... (CARDOSO, Lúcio. *Diários*, 2012)

Nas palavras de Tristão de Ataíde (pseudônimo de Alceu Amoroso de Lima), “Lúcio Cardoso era um extremista. Ou pelo menos, um extremado.” A passionalidade da obra cardosiana não passou em branco para ele. Entretanto, em seu *Quadro sintético da literatura brasileira*, publicado em 1956, o mineiro quase não é notado. Embora reconheça que o autor distingue loucura de paixão, o pouco espaço reservado a ele em seu levantamento da produção literária brasileira chama a atenção. Destaca-se o excerto abaixo:

(Lúcio Cardoso) vem publicando uma série de romances e novelas de grande penetração psicológica, depois de uma estreia de prosa descritiva: “Maleita”, “Salgueiro”, especialmente “A luz no sub-solo”(SIC) (1936), “Mãos vazias”, “Dias perdidos” (1943) são expressões primorosas do nosso romance moderno. (LIMA, 1956, p.84)

Se no texto de Alceu Amoroso de Lima não há destaque para Lúcio Cardoso, o mesmo não ocorre em *A literatura no Brasil - Modernismo*, de Afrânio Coutinho (1970). Ao reservar cerca de cinco páginas ao mineiro, o autor é introduzido, pela obra, da seguinte forma:

Lúcio Cardoso encarna, dentro do romance brasileiro, a figura solitária de um homem que somou ao fascínio pessoal e legendário, uma força criadora altamente romântica e

surpreendente [...] Lúcio Cardoso contraria a tudo o que a crítica ousou esperar de acabado e clássico, é um excessivo, superou todos os recordes que ele mesmo alcançou. (AYALA In: COUTINHO, 1970, p. 377)

Na obra organizada por Coutinho, é Walmir Ayala o responsável por tratar da obra do autor mineiro. Ele coloca Lúcio Cardoso na categoria dos escritores de “Psicologismo e costumismo”, ao lado de nomes como Cornélio Pena e Clarice Lispector. É válido ressaltar que Coutinho realiza mais do que um sumário de autores brasileiros. Ao ir além, ele efetua um exercício de crítica ao analisar a obra dos autores em seus devidos contextos. Pode-se observar esse movimento no trecho a seguir:

Aventura: palavra chave de todo o comportamento cardosiano. Aventura como inovação, como liberdade criadora, como arrogância e denôdo. Não deixariam de ser notadas, no estilo de Lúcio Cardoso, as raízes fundamentais da sonoridade e da côr. Sonoridade que seria como o reflexo de toda a sua narrativa, uma espécie de aura dinâmica das massas de côr com que forjaria seu panorama vocabular. (AYALA in: COUTINHO, 1970, p. 381)

A obra de Coutinho pode ser vista como referencial para este estudo, uma vez que não trata de inserir o nome de Lúcio Cardoso ao lado de vários outros, apenas como maneira de elencar uma tabela. Se comparado com Alceu Amoroso de Lima, a obra de Coutinho está no lado oposto da balança.

Já Michael Rössner, que organizou uma história da literatura latino-americana, na obra *Lateinamerikanische Literaturgeschichte* (2007), ao tratar de um recorte conhecido como literatura intimista na produção brasileira de meados da década de 40 e 50, diz que:

Também Lúcio Cardoso desenvolve suas narrativas psicológicas nessa zona limítrofe entre realidade e imaginação. Seu primeiro romance, *Maleita* (1934), situado na selva da província de Minas Gerais, rendeu-lhe de início a etiqueta do regionalismo, embora não estivesse tão preocupado em representar o sertão quanto a influência deste na alma daqueles que se expõem ao ambiente selvagem. Quando, nos romances que se seguem, *Salgueiro* (1935) e *A luz no subsolo* (1936), Cardoso permanece no ambiente das decadentes fazendas de Minas Gerais, já aparece neles seu interesse pelas obsessões quotidianas das personagens. Em sua obra principal, *Crônica da casa assassinada* (1959), Cardoso narra uma história de incesto, situada na atmosfera onírica de uma casa de campo em ruínas, na qual as anotações do diário e as cartas do protagonista revelam a estrutura alucinatória de uma paisagem interior. (RÖSSNER et al., 2007, p. 384, tradução de Pedro Theobald)

Outro nome que merece destaque dentro da obra de Coutinho é o de Temístocles Linhares. O crítico é recuperado pelo autor para dar voz a seu pensamento:

Ao senhor Lúcio Cardoso está reservado um papel de grande relevo na nossa incipiente literatura: o de ter aberto novos caminhos para o romance brasileiro, entrando neste terreno pouco explorado de lutas íntimas, de sondagens psicológicas, de introspecções e análises, sem a preocupação de fazer literatura exterior, de efeito somente para o artifício das coisas insinceras, abafando qualquer expressão de vida e humanidade. (LINHARES in: COUTINHO, 1970, p. 380)

Por fim, mas não menos importante, outro elemento que vale ser ressaltado quanto à obra de Coutinho é que Lúcio Cardoso é lembrado também como poeta, e não só de forma referenciada, mas recebe atenção e elogios:

Houve com os poemas um verdadeiro fenômeno. Tratava-se, evidentemente, de poemas de um poeta consumado, não de um romancista na linha do poético, muito menos de um prosador com habilidade poética. Pode-se afirmar, tranquilamente, que a poesia de Lúcio Cardoso continua sendo absolutamente nova e original dentro do panorama poético nacional. (AYALA In: COUTINHO, 1970, p. 381)

Não se pode mensurar com precisão a quem especificamente Ayala atribuiu os adjetivos nova e original dentro da poesia cardosiana, mas este destaque à obra não poderia passar em branco. Para realizar um contraponto à obra de Coutinho, é importante trazer a obra de Nelson Werneck Sodré, *História da literatura brasileira* (1995), na qual Lúcio Cardoso é brevemente citado com ênfase em seus primeiros romances: “Lúcio Cardoso, na linha do romance nordestino mas com temas do sudeste, publica *Maleita*, em 1934, e *Salgueiro*, em 1935; está pagando tributo ao modelo dominante”. (SODRÉ, 1995, p. 555)

No excerto citado, o historiador entende a estética do autor conforme um modelo em voga, em especial no nordeste do Brasil. Esta afirmação - de cunho quase preguiçoso, visto que foi ecoada em diversas análises críticas, pode ser entendida como injusta. Todavia, é importante destacar que em 1942, na obra *Orientações do pensamento brasileiro*, Sodré reconhece a alta carga dramática da obra de Lúcio Cardoso:

A sua força dramática se aviva e se intensifica no auge. No romance, Lúcio Cardoso chega a uma plenitude de expressão, a uma superioridade única e consegue fazer um livro diferente, um livro impar, não só pelas suas qualidades, mas pela sua feição, pela fisionomia que apresenta, pela maneira como foi composta a obra. (SODRÉ, 1942, p. 182)

Não muito diferente do tratamento dado por Nelson Werneck Sodré à obra cardosiana, tem-se Erico Verissimo com sua *Breve história da literatura brasileira* (1995), na qual, realmente de forma breve, o autor menciona Lúcio Cardoso no “Índice de autores representativos depois de 30”, destacando:

Lúcio Cardoso [...] tem o senso do drama, é sério e seus livros fazem-me pensar numa cruzada entre Julien Green e François Mauriac. Um de nossos críticos viu nele um Dostoiévski em potencial. Os próprios títulos de seus livros revelam suas tendências: *A luz no subsolo*, *Mãos vazias*, *O desconhecido*. (VERÍSSIMO, 1995, p. 147)

Como é possível observar, embora admirador da obra de Lúcio Cardoso, conforme pode-se notar em um excerto de carta enviada para o autor de *Mãos vazias* - “Gostei muito da sua novela. Acho que todos nós que brincamos de romancista você e o Graciliano são os que melhor nos dão o drama interior, os que melhor sabem criar um ambiente de drama (...)” - o olhar de Veríssimo recai sobre as influências notáveis de Lúcio Cardoso, não essencialmente em suas obras.

Por sua vez, Alfredo Bosi, em *História concisa da literatura brasileira* (1994) inicia seu balanço a respeito da obra cardosiana valorizando o autor desde o seu primeiro romance:

Desde *Maleita* [...], Lúcio Cardoso revela pendor para a criação de atmosferas de pesadelo. Já em 1936, com *A luz no subsolo*, o escritor se definiria pelo romance de sondagem interior a que lograria dar uma rara densidade poética. (BOSI, 1994, p. 413)

A classificação como romancista de atmosfera viria a ser muito utilizada para denominar a obra de Lúcio Cardoso ao longo dos anos. Sem dúvidas, seu projeto literário almejava alcançar o mais profundo do âmago individual: só dessa forma é que se poderia denunciar, de alguma forma, as condições sociais. Por não compreender tal posicionamento do mineiro, muitos críticos consideraram sua obra alienada.

Na página seguinte, Bosi volta a colocar Lúcio Cardoso no rol dos maiores artistas literários nacionais e reconhece influências menos óbvias em sua leitura:

Lúcio Cardoso e Cornélio Pena foram talvez os únicos narradores brasileiros da década de 30 capazes de aproveitar sugestões do surrealismo sem perder de vista a paisagem moral da província que entra como clima nos seus romances (BOSI, 1994, p. 414)

Se na poesia Lúcio Cardoso tem tido cada vez menos espaço nas críticas literárias, na sua obra memorialística de diários a revisitação de um olhar leitor especializado tem-se insurgido nos últimos anos. A qualidade de *literariedade* (ou poeticidade) pertencentes em todas as obras ficcionais de Lúcio Cardoso também pode ser encontrada em sua escrita do eu. Tal característica fora reconhecida por Bosi em sua história concisa:

Lúcio Cardoso não é um memorialista, mas um inventor de totalidades existenciais. Não faz elencos de atitudes ilhadas: postula estados globais, religiosos, de graça e de pecado. (BOSI, 1994, p. 414)

Um dos maiores nomes que têm reconhecido a obra cardosiana ao longo dos anos é o professor Massaud Moisés. Em sua *História da literatura brasileira: Modernismo (1922 – Atualidade)*(2001), Moisés dedica quase uma dezena de páginas ao autor mineiro. Merece destaque seu texto introdutório:

Das várias facetas da obra de Lúcio Cardoso, a primeira é a que lhe fixou o nome nos quadros da modernidade. Sua carreira de romancista inicia-se em 1934 [...] O emprego da primeira pessoa já apontava, no entanto, a inclinação posteriormente confirmada, e que o distinguiria dos (neo-)realistas do tempo voltados para o flagelo das secas, para o cangaço, ou para o apogeu e declínio do engenho de açúcar. (MOISÉS, 2001, p. 230)

Nesta obra finalmente é possível encontrar um verdadeiro exercício aprofundado de crítica literária à obra do artista mineiro. Mais do que qualquer outro, Massaud Moisés olha com certa minúcia a vasta produção artística de Lúcio Cardoso, dedicando-lhe páginas de comentários perspicazes:

[...] A ficção de Lúcio Cardoso se definiria por um intimismo onde nada se subtrai ao olhar do narrador e, portanto, do leitor, como se o inconsciente dos figurantes em cena (e por que não do autor?) se atualizasse permanentemente na consciência: fornecidas pelo narrador as chaves dos enigmas, as personagens põem à mostra o seu universo de sombras. (MOISÉS, 2001, p. 232)

Merece também menção neste trabalho o posicionamento de Moisés no tocante ao auge da carreira literária de Lúcio Cardoso. É de comum acordo da crítica especializada ao longo das décadas que o romance *Crônica da casa assassinada* representa o ápice da produção cardosiana. Também é preciso lembrar que na abertura do presente trabalho, é feita uma crítica quanto às pesquisas realizadas sobre o autor que, em sua maioria esmagadora, privilegiam apenas este romance. Consoante a isso, Moisés afirma que:

Há quem julgue *Crônica da casa assassinada* a realização máxima do autor, certamente movido pelo encontro das duas linhas de força. Tudo faz crer, entretanto, que a sua obra mais bem construída e que o coloca entre os primeiros no tempo é ainda *A luz no subsolo* ou, com mais probabilidade, *Dias perdidos*, onde os seus recursos romanescos alcançam o nível mais alto. (MOISÉS, 2001, p. 236)

E, como forma de sintetizar o estilo e estética do autor, Moisés diz que:

A tensão não permearia a obra de Lúcio Cardoso se lhe faltasse o estilo correspondente: além de possuir o dom da artesanaria romanesca, sabendo arrumar o enredo, visualizar situações, criar personagens e situá-las no palco dos acontecimentos, o autor de *Dias Perdidos* é senhor duma linguagem plástica, versátil, fluente, dum autêntico escritor. (MOISÉS, 2001, p. 237)

Em *História da literatura brasileira: da carta de Pero Vaz de Caminha à contemporaneidade* (2007), Carlos Nejar, dedica um espaço humilde para falar do escritor mineiro. Entretanto, seu posicionamento é definidor para os estudos realizados a respeito não só de Lúcio Cardoso, mas de toda a produção literária das décadas de 30 e 40 do século XX. De forma contundente, Nejar diz que:

Lúcio Cardoso, para alguns críticos, foi a figura-chave para a evolução do romance que ocorreu posteriormente com Clarice Lispector e Guimarães Rosa. Discordo. Acho que a chave oculta e autêntica está em Adonias Filho, formalmente bem mais vinculado a Clarice e Rosa, inventores de nossa dicção. Com Lúcio Cardoso, a primeira se aproxima mais no tema ou problematização de um trajeto espiritual, que foi também a ânsia da criação clariciana. Ele, para os profundos da alma, e ela, para a complexidade da relação humana. Ambos para o abismo. Pela passionalidade, mais fria em Clarice, mais vulcânica em Lúcio Cardoso (NEJAR, 2007, p. 359-360)

E, para encerrar o resgate em histórias da literatura brasileira até aqui proposto, é preciso ressaltar outra passagem na qual Carlos Nejar parece compreender aquele ocaso maldito que fora o artista mineiro e sua vasta produção intelectual: “A obra cardosiana não pode ser analisada apenas pela razão, há que vislumbrá-la também no plano da loucura e das obsessões, os limites da alma”. (NEJAR, 2007, p. 360)

Passadas mais de cinco décadas desde o lançamento de *Crônica da casa assassinada* (1959), considerada sua obra-prima, basta realizar uma breve pesquisa sobre a produção acadêmica a respeito do autor para constatar que esta é, ainda, uma das únicas obras que parece receber menção. Por isso e de acordo com o levantamento realizado da crítica à obra cardosiana, ficam algumas questões: mereceria Lúcio Cardoso maior espaço nas histórias da literatura brasileira? Sua obra responde a questões da contemporaneidade, isto é, ainda diz algo a quem o lê? Seria o autor subestimado pela crítica ou o local que ocupa (ou não) é resultado de um público leitor ínfimo?

Sem dúvidas, muitas dessas questões dificilmente poderão ser respondidas, nem é isso o que almeja esse trabalho. Contudo, tais questões servem como motivações para se pensar na produção artística do autor mineiro, bem como para realizar uma contextualização do ponto de partida para essa pesquisa.

É embasado nestas reflexões que este trabalho tem o objetivo de propor uma leitura crítica da obra poética de Lúcio Cardoso, desenvolvendo, assim, um estudo que, em dado nível, possibilite resgatar a obra do autor e trazê-la novamente para o campo das discussões literárias. Ao estabelecer um novo olhar sobre a poesia produzida pelo autor, o trabalho também possibilita uma nova repercussão a respeito do conjunto de suas obras, ao instigar a ponderação sobre o lugar deste artista nos estudos acadêmicos.

### 3 O PÂNTANO ONDE SE PODE FLORESCER: O DESEJO COMO MIRAGEM

A partir do resgate exposto no capítulo anterior, outras novas questões são levantadas: de que forma é possível apresentar uma renovação do olhar crítico sobre a obra de Lúcio Cardoso? Sua obra ainda estabelece comunicação com os dias atuais? Há outros temas presentes na obra do autor, sobretudo em sua produção poética, que ainda não foram devidamente explorados? É visando à tentativa de responder essas questões que esse trabalho propõe um olhar transversal sobre a obra *Novas poesias*, de Lúcio Cardoso, sob a referência temática do *desejo*, com um viés de cunho psicanalítico, mas com foco no estudo da poesia lírica. Acredita-se que essa é uma possibilidade de expandir a visão acerca da produção poética do autor, ao mesmo tempo em que coloca seu nome sob o holofote dos estudos acadêmicos.

Para realizar tal empreitada, é necessário construir uma jornada teórica. Chamamos de jornada, pois ela corresponderá ao exame e à revisão de alguns conceitos de diferentes áreas. O objetivo é recuperar tais estudos para, assim, elaborar uma leitura aprofundada da obra citada de Lúcio Cardoso. Por isso, serão revistos estudos psicanalíticos, sobretudo de Freud e Lacan, alguns textos de cunho filosófico, com Deleuze e Guattari, e desembocará em teóricos da literatura como Octavio Paz, Emil Staiger, Hugo Friedrich e outros.

A psicanálise contribuirá para a construção deste trabalho com algumas concepções da temática do desejo. Aqui serão retomados os caminhos subjetivos internos que o desejo percorre em cada indivíduo e de que forma ele é expresso (quando expressado), como acontece sua repressão e no que ela afeta e as diferentes vertentes que o desejo pode assumir como forma de expressão humana. Com a filosofia, a questão do desejo assumirá uma nova perspectiva, ao colocar o indivíduo em um contexto social no qual ele é, ao mesmo tempo, influenciado e influenciador. Por fim, com as teorias da literatura no que dizem respeito à poesia lírica, serão estabelecidas conexões entre a expressão poética e o desejo - sobretudo através do estudo aprofundado do *ritmo* enquanto elemento semântico do texto.

A partir de tais perspectivas, este capítulo se deterá a analisar um primeiro grupo de poemas da obra *Novas poesias*, de Lúcio Cardoso, com o objetivo de propor uma leitura na qual o desejo e o ritmo são elementos semânticos que, combinados, possibilitam o acesso a

uma chave de leitura para esta obra cardosiana. Neste primeiro grupo, o desejo será apresentado como a sensação de algo concluído, de algo tomado, mesmo que isso seja uma ilusão passageira. Os poemas apontam para um desejo saciado (ao menos parcialmente), compreendido ou domado. Aqui não há rebeldia, mas entrega. Os eus-líricos são revestidos de uma espécie de “consciência”, que os fazem perceber ou sentir que seu objetivo está concretizado - ainda que essa concretização seja a percepção de que perdeu algo. A morte pode ser o ponto de chegada para a conclusão de um desejo - uma camada subterrânea do ser, um tomar de si através da arte.

Lacan diz que todas as paixões, na medida em que são uma alienação do desejo num objeto, encontram-se no mesmo pé. (LACAN, 1999, p. 271) Por outro lado, ao se analisar a produção de textos poéticos, Anatol Rosenfeld, em *O teatro épico*, diz que:

A Lírica tende a ser a plasmação imediata das vivências intensas de um Eu no encontro com o mundo, sem que se interponham eventos distendidos no tempo (como na Épica e na Dramática). A manifestação verbal “imediata” de uma emoção ou de um sentimento é o ponto de partida da Lírica. (ROSENFELD, 2010, p. 22)

Dessa forma, é possível imaginar que tanto as paixões citadas por Lacan quanto a expressão Lírica evocada por Rosenfeld têm em comum a característica de ser fruto de uma produção discursiva do indivíduo em plena manifestação de suas ânsias e vontades.

*Desejo* tem origem na palavra latina *desiderium*, que significa desaparecimento ou queda de um astro. Essa expressão remonta à Roma antiga, quando os adivinhos que observavam as estrelas e realizavam profecias com base nos desenhos dos céus esperavam que seus prognósticos se cumprissem. Com o não cumprimento de suas visões, eles *desistiam das estrelas*, um gesto de desalento que simbolizava a *queda* (BONETTI, 2005). Por não poder mais crer na sina escrita pelos astros, os indivíduos precisavam responsabilizar-se por seus atos - e, claro, pelas consequências de suas ações. Dessa forma, o *desejo* que, em sua configuração mais antiga, representa a tomada de poder de escolha, simboliza também a ânsia por desbravar a ausência de fé, de certeza e de destino.

O desejo é um *não-lugar*. É a negação da presença. Conforme nos mostra Lacan (1999, p.185-220), o desejo primeiro sempre visa a algo proibido. Desejar algo é necessitar que a ausência torne-se algo significativo. E se, por um lado, o desejo é uma queda, uma desestruturação de algo que foi e não é mais, também é um querer ser que sempre se renova, ou como nas palavras de Cecília Meireles, “também é ser deixar de ser assim”.

Para elaborar uma conexão com a poesia, trazemos Octavio Paz, em *O arco e a lira* (1956), que diz:

A poesia é conhecimento, salvação, poder, abandono (...) (a poesia) é regresso à infância, coito, nostalgia do paraíso, do inferno, do limbo. Jogo, trabalho, atividade ascética. Confissão. Experiência inata. Visão, música, símbolo. Analogia: o poema é um caracol onde ressoa a música do mundo, e métricas e rimas são apenas correspondências, ecos, da harmonia universal. (PAZ, 1956, p.15)

A temática do desejo na poesia atravessa os horizontes geográficos e temporais. Não poderia ser diferente: arte capaz de transmitir, de forma intensamente subjetiva, os mais variados pensamentos e sentimentos, por um sujeito poético extremamente confessor e auto-reflexivo, a poesia é um claro instrumento de representação dos impulsos e angústias dos indivíduos. Seja com um Victor Hugo, na França, ou um Fernando Pessoa, em Portugal, a presença do desejo como *logos* simbólico na lírica moderna se faz presente desde seus primórdios, e chega também ao Brasil, na estética artística de Lúcio Cardoso.

Ora, todo indivíduo é uma criatura de desejos. Desde as primeiras pulsões da infância, com a tomada de consciência de sujeito ativo e influenciador no meio em que vive, todo ser é movido pela vontade de satisfazer suas ânsias. Segundo Lacan (1991, p. 385), ceder ao desejo é a primeira culpa de um indivíduo. Pode-se, então, pensar na vida como uma série de desejos que visam à plena satisfação do sujeito. Essa satisfação pode ser alcançada e, dessa forma, representar a realização do objetivo primordial, ou ser um fracasso ao não atingir a meta - ou ainda, embora atinja algum grau de satisfação, a meta pode se revelar insuficiente ou frustrante.

Para pensar em tais possibilidades, é possível traçar um paralelo entre o desejo, enquanto ferramenta de desenvolvimento da vida humana, em analogia com a criação artística. Para isso, evoca-se, outra vez Octavio Paz:

Qualquer que seja sua atividade e profissão, artista ou artesão, o homem transforma a matéria-prima: cores, pedras, metais, palavras. A operação transmutadora consiste no seguinte: os materiais abandonam o mundo cego da natureza para ingressar no das obras, isto é, no mundo das significações. O que ocorre então com a matéria pedra empregada pelo homem para esculpir uma estátua e construir uma escada? Ainda que a pedra da estátua não seja diferente da pedra da escada, e ambas sejam referentes a um mesmo sistema de significações (...), a transformação que a pedra sofreu na escultura é de natureza diversa da que a converteu em escada. O destino da linguagem nas mãos dos prosadores e poetas nos faz vislumbrar o sentido dessa diferença. (1956, p. 24-25)

Da mesma forma, o desejo pode assumir diferentes facetas referentes a uma pulsão. De acordo com Freud:

A vicissitude mais importante que um instinto pode experimentar parece ser a sublimação; aqui, tanto o objeto quanto o objetivo são modificados; assim, o que originalmente era um instinto sexual encontra satisfação em alguma realização que não é mais sexual, mas de uma valoração social ou ética superior. (FREUD, 1996, p. 309)

Se, conforme vimos na origem da palavra *desejo* há intrínseca uma necessidade de perda, de reconhecimento da falta, na poesia, conforme salienta Octavio Paz, em *Signos em rotação* (2003), o caráter significativo da palavra, assim como da vida do indivíduo, também passa por um processo de redefinição no seu centro predicativo:

Hoje a poesia não pode ser destruição e sim busca de sentido. Nada sabemos desse sentido porque a significação não está no que agora se diz e sim mais além, em um horizonte que mal começa a se aclarar. Realidade sem rosto e que está aí, diante de nós, não como um muro: como um espaço vazio. Quem sabe como será realmente o que vem a ser e qual é a imagem que se forma em um mundo que, pela primeira vez, tem consciência de ser um equilíbrio instável flutuando em pleno infinito, um acidente entre as inumeráveis possibilidades de energia? (PAZ, 2003, p. 121)

É preciso refletir sobre o possível papel da poesia como gestora do equilíbrio da natureza humana. Ainda que, conforme assinala Octavio Paz, ela não possua rosto, é ao encarar seus olhos vazios que o sujeito torna-se capaz de reconhecer a falta. A estética do desejo pressupõe uma vinculação entre satisfação e gozo. Porém, o que cabe aqui ressaltar é o percurso realizado por um ser, desde o ponto de largada, na conscientização (que nem sempre emerge absolutamente do inconsciente) de um desejo, até a chegada na sua consumação e conquista - ou reconhecimento da derrota. No meio do caminho, há-de se enfrentar, inevitavelmente, desafios de ordem moral. Segundo Lacan, em *As formações do inconsciente* (1999), “o sujeito humano é capaz de se apropriar das condições que lhe são impostas em seu mundo, como se essas condições fossem feitas para ele, e de se satisfazer com elas” (LACAN, 1999, p. 262). O poema a seguir, intitulado de *Velha fortaleza*, do livro *Novas poesias*, de Lúcio Cardoso, parece servir de exemplo para essa consciência de satisfação:

### **Velha fortaleza**

Vejo-te dormindo no silêncio antigo e forte.  
 Ouço as ondas que roçam tuas ilhargas de granito,  
 e o vento que desenlaça no espaço frio  
 a memória guerreira dos teus dias idos.

Sinto renovar-se em mim  
 o desejo desta vida que sonhei.  
 Ouço a voz das madrugadas sobre as rochas  
 e o mar remoto que soluça  
 junto ao aço morto dos canhões...

E vejo, ó fria sentinela,  
 o teu vulto crescer na linha do horizonte,  
 como um estranho navio que ancorasse  
 junto à cidade descuidada,  
 vazia de heroísmo e mocidade!<sup>4</sup>  
 (p. 283)

O título do poema, *Velha fortaleza*, é ecoado no primeiro verso da primeira estrofe com a analogia das expressões antigo e forte, o que estabelece, conforme será visto em sua continuidade, uma conexão com o porvir e o tempo que não cessa de correr. O sujeito lírico assume a condição de observador do mundo, e realiza seu exercício através dos sentidos da visão e da audição, seja vendo este Outro que, a princípio, está adormecido, seja ouvindo as ondas do mar batendo nas rochas.

Há duas imagens que servem como chave de leitura para este poema: primeiro, a memória guerreira, a convicção de que o passado não pode ser apagado, ao passo que ele é, também, responsável por ceder espaço para o futuro que se vislumbra promissor - embora possa ser dolorido; e segundo, o mar, que não apenas simboliza a “ponte” entre o antigo e o novo, uma passagem inevitável do ciclo da vida, como também demarca semanticamente o ritmo do texto.

---

<sup>4</sup> CARDOSO, Lúcio. *Poesia completa*. Organização de Ésio Macedo Ribeiro. São Paulo: Edusp, 2011. Todos os poemas analisados neste trabalho integram essa obra.

Estruturalmente, o poema apresenta uma forma progressiva: cada estrofe parece ganhar mais versos e, junto com o crescente dos versos, o desejo do eu-lírico de entregar-se a essa novidade também emerge. Na terceira estrofe do poema, o sujeito lírico declara abertamente a sensação de renovação de seu desejo: há aqui a transfiguração de uma esperança, um elemento positivo poucas vezes visto na produção artística de Lúcio Cardoso. Mas essa esperança não ocorre de forma totalmente pacífica. O mar remoto que carrega o antigo e o porvir enterra, em seu leito, diversas histórias de dor e sofrimento, “junto ao aço morto dos canhões de navios”. As guerras e a destruição aparecem de forma subjacente a uma renovação que, enfim, pinta no horizonte. E mesmo a música das ondas nas rochas das ilhargas não soa uma música feliz, mas letárgica. É como se o sofrimento não pudesse jamais ser esquecido - e os soluços do mar sempre o lembrarão - mas há um vulto que cresce, lá longe, como um estranho que se aproxima.

Ao retomar a metáfora do “iceberg”, SCOTTI (2011, p.1-2) diz que “qualquer ética que não leve em conta a dimensão do desejo inconsciente, é uma ética no mínimo superficial, para não dizer enganosa, o que em termos éticos já é uma falha de princípio”. T. S. Eliot diz, em seus ensaios, que a poesia pode comunicar-se ainda antes de ser compreendida. Da mesma forma age o desejo no subconsciente humano: como uma semente que se nutre do momento, do passado e do por-vir e que floresce, mesmo antes que se perceba sua existência. Analogamente, segundo Hugo Friedrich, em *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX* (1978), ao ler um poema “o leitor passa por uma experiência que o conduz - também ainda antes que se perceba disto.” (p. 15) O sujeito poético deste texto parece viver essa nova experiência. E, sozinho, alimenta uma esperança moderada, pois sabe do preço que se paga para conseguir um bem maior. Não é à toa que a sentinela ainda é fria, porque o futuro é incerto.

Essa frieza é observada desde o primeiro verso, devido à assonância de vogais fechadas em “o” e em “e”, em contraposição às aliterações frequentes de “s”, de um lado, e de “d” e de “t”, de outro. Se o “s” demarca a fluidez das ondas do mar que empurram e obrigam o novo a surgir, também o “d” e o “t” assinala a concretude árida dos fatos ocorridos e da necessidade de fixação de uma estabilidade que reacomode os ânimos. Nesse sentido, a pontuação também configura um ritmo crescente, mas receoso. A primeira estrofe é formada por um único verso finalizado com ponto final. A primeira percepção é de que o passado está se deformando e ficando para trás, mesmo resguardando sua grandeza. Na segunda estrofe, que contém três versos, há apenas uma vírgula no final do primeiro verso e um ponto final no

término do terceiro verso. Aqui a fluidez do mar, empurrado pelos ventos que anunciam um novo futuro, entra em ação. Por isso, os versos quase não apresentam quebras sintáticas. Da mesma forma, na terceira estrofe, os versos apresentam a mesma dinamicidade, com a novidade de o último verso ser encerrado por reticências, revelando o anseio do eu-lírico de não se alongar em seus apontamentos, devido ao que ainda sente pelo peso do passado, ao passo que deixa como um fluxo sugestivo as lembranças que poderiam dar continuidade ao verso. Já o primeiro verso da última estrofe apresenta, através de um deslocamento, o vocativo a quem o sujeito poético se referencia: a fria sentinela, que alterará sua vida definitivamente. A exclamação no último verso dessa estrofe representa o clímax do sujeito lírico ao perceber, desconfiado, mas esperançoso, que o seu tempo não possui heróis nem mocidade. Caberá ao futuro renovar as conexões sentimentais dos indivíduos, através de uma também renovação em suas expectativas.

Mas esse futuro chegará através de transformações temporais que são marcadas nos verbos do poema. No primeiro verso da primeira estrofe, há o verbo “dormir”, mas na forma de gerúndio, o que representa uma ação constante, repetitiva, atribuindo uma inércia a esse tempo a ser superado. Já na segunda estrofe, os verbos “ouço” e “desenlaça” estão em sua forma do presente do indicativo, mas ambos têm como sujeito o eu-lírico que está numa ação do presente, colocando movimento em seu estado. Na terceira estrofe, no segundo verso, há o verbo “sonhar” no pretérito perfeito, o que dá a ideia de uma ação concluída no passado desse sujeito poético, remontando à historicidade desse desejo, algo que ele carrega consigo e, portanto, não é novidade. E no terceiro verso da última estrofe, há o verbo “ancorar” em sua forma subjuntiva, revelando a percepção do sujeito lírico de que está lidando já com o mundo das possibilidades e das incertezas - o que, em última instância, faz analogia com o futuro.

Dessa forma, neste poema, o eu-lírico precisa entregar-se a incertezas que, de alguma forma, simbolizam uma renovação positiva para a vida em geral. Desde o início do texto, este eu fala diretamente com um tu observado através de seus olhos e ouvidos. No entanto, este Outro nada mais é do que seus próprios anseios. Como em um diário, o eu poético lança suas aflições e vontades para si próprio, como um jogo de bumerangue no qual o retorno, no tempo, é que demonstrará se o que foi projetado pode ser alcançado. Neste caso, o desejo é uma marca expressa abertamente, como uma forma de preencher uma ânsia que lhe consumia. As transformações que o mundo virá a ter é que lhe cederão o material a ser utilizado para saciar seus instintos, suas vontades, suas necessidades, conforme nos mostrou Lacan. Neste poema, o sujeito poético se coloca na condição de espectador de sua própria vida, à mercê da

força inescapável do tempo, o agente responsável por fazer com que o eu deseje, mesmo que de forma oculta, sentir: o que perdeu, o que sobrou e o que poderá vir a ganhar.

De maneira muito semelhante, é o que um texto faz com seu leitor. Experienciar a poesia é também saber observá-la, além de senti-la. O exame técnico de um texto pressupõe a capacidade de parar. Deixar de movimentar-se externamente para que o interior funcione como uma máquina eficaz de decifração. E decifrar a poesia é reconhecer o desejo de vê-la em ação, dançando. Segundo Ortega y Gasset, em *A desumanização da arte* (2001),

ver é uma ação a distância . E cada uma das artes maneja um aparelho projetor que alija as coisas e as transfigura . Em sua tela mágica as contemplamos desterradas, inquilinas de um astro inabordável e absolutamente distantes. Quando falta essa desrealização , ocorre em nós uma hesitação fatal : não sabemos se vivemos as coisas ou as contemplamos. (ORTEGA Y GASSET, 2001, p. 57)

Dito dessa forma, aquela busca de sentido observada por Octavio Paz parece fazer ainda mais sentido. É necessária certa distância para que uma jornada passe a significar algo. Uma jornada aparece sob a forma de uma brusca realidade externa, contudo, seu impulso surge de um viver subjetivo, um desejo, em última instância. É a procura por algo que lhe falta, algo inominável muitas vezes, que faz com que o sujeito coloque-se na esteira aventureira do mundo exterior. Conforme Deleuze & Guattari, em *O anti-Édipo* (2004) “O desejo faz constantemente a ligação de fluxos contínuos e de objectos parciais essencialmente fragmentários e fragmentados. O desejo faz correr, corre e corta”. (DELEUZE & GUATTARI, 2004, p.11)

Se a procura dentro de *si* faz-se necessária para uma melhor compreensão das motivações íntimas que influenciam no modo de ver e de conceber o mundo, também é necessário que se debruce com um olhar atento à poesia moderna. Conforme destaca Friedrich,

a princípio, não se poderá aconselhar outra coisa a quem tem boa vontade do que procurar acostumar seus olhos à obscuridade que envolve a lírica moderna. Por toda a parte, observamos nela a tendência de manter-se afastada o tanto quanto possível da mediação de conteúdos inequívocos. A poesia quer ser, ao contrário, uma criação auto-suficiente, pluriforme na significação, consistindo em um entrelaçamento de tensões de forças absolutas, as quais agem sugestivamente em estratos pré-rationais, mas também deslocam em vibrações as zonas de mistério dos conceitos. (FRIEDRICH, 1978, p. 16)

É precisamente neste jogo de anomalias dos sentidos, de obscuridade e de revelações de novas significações que o desejo torna-se objeto de análise. Um desmascarar-se é, também,

um acompanhar (ou deixar-se levar) da música que rege o universo, seguindo as palavras de Octavio Paz - ao passo que, citando mais uma vez Friedrich:

A consagração própria do poeta, as experiências autênticas ou artificiais da dor, da melancolia, da nulidade do mundo, libertaram forças que redundaram em favor da lírica (...) Aqui começa também a poesia que parte da linguagem, a apreensão do impulso ingênito na própria palavra, com consequências tão profundas para a poesia moderna. (FRIEDRICH, 1978, p. 31-32)

Conforme enfatiza Trindade (2005, p.12), “o desejo pode ser considerado como uma busca constante, nunca saciado por completo. A manutenção dele baseia-se na contínua insatisfação, sempre remetida a uma perda inicial, a qual busca incessantemente restituir”. Esse desmembramento da própria vontade, através de um jogo incessante de consciência, passa a ditar a cadência dos impulsos vitais de um sujeito. A sensação de incompletude, de estagnação e de apatia são características recorrentes que abarcam o comportamento de um indivíduo, tornando-o carente da busca por satisfação. Segundo Freud, em *Totem e tabu e outros trabalhos* (1987),

o desejo instintivo se desloca constantemente, a fim de fugir ao impasse, e se esforça por encontrar substitutos - objetos substitutos e atos substitutos - para colocar em lugar dos proibidos. Como consequência disso, a própria proibição também se desloca de um lado para outro, estendendo-se a quaisquer novos objetivos que o impulso proibido possa adotar. (FREUD, 1987, p. 50)

Estipular objetivos é uma forma de expressar os desejos de maneira clara. Mas nem sempre é possível externalizar com facilidade aquilo que o move. Somente um indivíduo que consegue reconhecer, em seu interior, a força que o põe em movimento é que também poderá notar os freios que o desaceleram. E é a partir dessa relação entre pausa e ação que o desejo pode ser substituído, sendo jogado de um foco para outro, conforme nos mostrou Freud. Entretanto, seria preciso uma energia capaz de deixar-se levar, livremente, de um campo para outro, sem resistência. E vale ressaltar: mesmo quando sob a aparência de um deixar-se guiar, há sempre um braço que impõe força no sentido contrário. Este braço nem sempre é consciente e independente. Mas é ele quem auxilia, de alguma maneira, a trajetória do desejo no sentido de sua concretização. No poema a seguir, o sujeito poético parece demonstrar convicção do que quer - mas parece, também, reconhecer que algo o impede de conseguir facilmente.

**Poema**

Ver a música cessar,  
ver extinguir-se a chama das flores no verão,  
ver a água fugir no frio azul sem termo,  
ver a onda dissolver-se no meio do oceano,  
e o vento retornar à sua guarida primitiva -  
estrelas sem luz, dias imóveis do céu alto,  
a desolação na própria eternidade!

Não mais sentir esta força imensa,  
este frêmito de amor que a terra estremece,  
não mais sofrer ao chamado noturno  
dos véus que a tarde desata sobre os montes...  
Não mais ouvir o canto das águas em viagem,  
nem a luz que se despede nas vidraças,  
nem o riso das crianças que regressam,  
nem o adeus das asas, nem o oceano que adormece!

Nem sequer a vida que cantei na mocidade,  
nem a cor, nem a luz dos olhos que amei,  
nem o frio perfume dos idílios de Junho.  
Só este grande vazio, só esta noite sem fim,  
só esta amarga obsessão do que não vive,  
este tédio das coisas, este gosto da morte!

(p. 285)

Neste poema, o eu-lírico encontra-se em estado de apatia sobre o mundo, que o leva a um sentimento aterrador de necessidade de perda. A estrutura do poema revela muito aos sentidos provocados pelo texto: são três estrofes de sete ou mais versos em cada, uma extensão que alude a um sistema análogo ao de uma narrativa tradicional: a apresentação do tema, as causas e efeitos apresentados em seu desenvolvimento e uma conclusão que resume a temática central. Além disso, também o ritmo é influenciado por essa estruturação: na primeira estrofe, por exemplo, os versos são intercalados por expressões de sonoridade aberta (“água”, “azul”, “alto”) e outros de vogais fechadas (“verão”, “termo”, “oceano”), o que apresenta um movimento de abertura para fechamento da musicalidade. Este elemento influencia a construção sonora da estrofe na forma de uma força decrescente. Além disso, a anáfora da expressão “ver”, nos quatro primeiros versos da primeira estrofe, age como forças que enfatizam a posição de observador do mundo assumida pelo sujeito poético. No primeiro verso da mesma estrofe, a antítese “ver a música” revela a capacidade sinestésica de percepção do mundo. E essa observação é, sim, sobre o mundo, mas, principalmente, sobre si próprio. Além disso, cada verso é encerrado com uma vírgula, marcação semântica de um sentido completo apresentado em cada um dele. No quinto verso, no entanto, a vírgula é substituída por um travessão, o que denota uma explicação resumida do que veio antes através dos versos posteriores.

A temática do desejo está subjacente desde o início, de forma elíptica. O sujeito lírico tem a vontade de suprir suas necessidades (seja vendo a música ou as chamuscas das flores no verão ou a água fugir...), e o “retorno do vento à sua guarida primitiva” pode ser análogo ao retorno das coisas da vida em seus devidos lugares - o que inclui um novo lar para sua existência. No penúltimo verso, a tal guarida é revelada: são as estrelas sem luz, que pairam no céu, símbolo da desolação. O eu-lírico revela sua identificação com esta prisão eterna de brilhos mortos. Não por acaso, o símbolo da estrela: conforme verificado anteriormente, a queda de um astro é um dos símbolos mais remotos da origem da expressão desejo. Também assim, semanticamente, o ritmo assume uma personificação do movimento estelar: as aliterações em “s” diagnosticam a fluidez do movimento, em contraponto à materialidade e firmeza da expressão “eternidade”, que é recheada de consoantes oclusivas “d” e “t”, e que encerra o verso em uma exclamação.

Na segunda estrofe, o sujeito poético assume uma nova postura. Após revelar seu desejo na estrofe anterior, a anáfora dos termos negativos “não” e “nem” auxilia na construção de versos que exploram a contrapartida da afirmativa. Nessa estrofe, expressões

paroxítonas ("força", "estremece", "chamado") se opõem a palavras oxítonas ("sentir", "amor", "sofrer"), causando um movimento de prolongações e retornos vocálicos, entre o abrir e fechar a boca em tempos distintos. Também agora o eu-lírico começa a se desprender da posição de observador para assumir o posto de criatura que vivencia, sente e ouve. Os recursos sinestésicos ampliam o horizonte do poema, apresentando um estado ativo deste "eu" que está em conflito, não mais apenas "olhando" a vida prosseguir. A inércia é substituída pela letargia de uma "força imensa" da qual o eu-lírico pretende se livrar e o ajuda a expandir os limites de suas percepções: vem da terra o amor, vem das águas um canto que o hipnotiza, vem do passado à tona, das recordações ("riso das crianças que regressam"), o poder capaz de adormecer o oceano. Mas essa força é filtrada por "véus", que são desatados ao anoitecer, porque é à noite que as forças ocultas agem e de onde o sujeito poético busca alimento para suprir suas ânsias.

Na terceira e última estrofe, o poema apresenta, teatralmente, seu ápice e encerramento: o sujeito lírico revela que seus desejos são, em uma instância, uma condição a ele inerente de pender para o término de tudo: seus sofrimentos, e sua completa apatia pelo mundo, seriam corrigidos através da morte. Mas não se trata apenas de uma morte física do indivíduo. É, antes, a destruição do vazio, um movimento antitético do preenchimento. Por isso, os verbos, nessa estrofe, em sua maioria, estão ocultos através de seu desaparecimento. Mas trata-se apenas de mais um "véu" que os invisibiliza a um olhar desatento. "Ouvir" e "ver" e "sentir" continuam existindo no vácuo deixado pelo seu próprio apagamento. Assim como as ondas que revelam uma música em seu movimento, a estrofe revela dois momentos musicais: nos três primeiros versos, a anáfora da palavra "nem" (negação que provoca a desintegração do porvir) é oposta semanticamente às expressões que concluem os versos ("mocidade", "amei", "idílios de junho", todos os elementos que despertam esperança e positividade). Os elementos apresentados nos versos, assim como as estrelas, apresentam um brilho que, na verdade, representa a morte. Bem como as estrelas que enxergamos a olhar o céu não estão lá - na verdade é uma luz lançada por elas pouco antes de morrerem e que atravessa o universo durante milhões de anos - a "cor" e a "luz" de olhos amados, a "vida" cantada na mocidade e o "perfume" dos idílios de junho são notas da derrota. São elementos que assinalam uma nostalgia quase pueril de um eu soterrado na sua própria desgraça. Nos três últimos versos da estrofe, a anáfora "só" tem dupla equivalência: um "só" que significa o resumo do que sobrou na vida deste eu, mas também um "só" que simboliza a solidão e insignificância perante a vida (e a morte). Nas palavras do sujeito poético, um "grande vazio",

uma “noite sem fim”, que são aquelas estrelas sem luz apresentadas na primeira estrofe: o desenlace almejado, o desejo a se concluir, de que tudo cesse de doer, de soar, de parecer. O “gosto” da morte exclamado no último verso é obsessão pela qual o sujeito do poema tanto enfrentou aquela força que o dominava em suas entranhas. Cada verso parece se desmembrar em outros dois: “só esta amarga obsessão”, “só esta noite sem fim”, “só este grande vazio” “este tédio das coisas”, “este gosto da morte!” - uma valsa ritmada que leva à aniquilação da vida. Há uma forte marca rítmica através dos pronomes demonstrativos “esta-este” em relação à expressão “só”, que simboliza a diminuição de importância que a vida representa frente à imensidão de possibilidade que há em viver. Uma individualidade substituída pela global decadência do tempo (infância), dos sentidos (ver, ouvir) e, é claro, dos desejos.

A associação da poesia à música é uma das marcas da Modernidade, mas também a desintegração do próprio poema em busca de novos sentidos, conforme demonstra Friedrich, aponta para um desprendimento de uma proposta estética da arte que buscava representar uma noção de “belo” como ideal a ser expressado. Por isso, deve-se pensar, a partir daqui, de que forma se dá a representação de determinadas expressões subjetivas na arte lírica. Quem oferece uma boa resposta para essa indagação é Emil Staiger, em *Conceitos fundamentais da poética* (1977). Ao analisar um texto de Goethe, o autor diz que:

Quem se encontra em disposição afetiva lírica não toma posição. Desliza com a corrente da existência. O momentâneo adquire para ele força exclusiva — aqui este tom, ali um outro. Cada verso o plenifica tanto que ele não pode especificar como o seguinte se relaciona com o anterior. (STAIGER, 1977, p. 27)

O excerto está relacionado, conforme fora mencionado, à leitura de uma obra de Goethe. No entanto, há aqui a possibilidade de se pensar em uma forma de ler a poesia, de um modo geral, menos particular e mais universalmente. A disposição afetiva mencionada por Staiger vai ao encontro de uma perspectiva na qual o leitor tem papel fundamental na identificação e na construção de significados para uma obra. É válido, portanto, destacar a influência de uma entidade que se encontra na linha oposta à do produtor da poesia. Para refletir sobre tal papel, citamos outro excerto da mesma obra de Staiger:

A disposição apreende a realidade diretamente, melhor que qualquer intuição ou qualquer esforço de compreensão. Estamos dispostos afetivamente, quer dizer possuídos pelo encanto da primavera ou perdidos no medo do escuro, enebriados [sic] de amor ou angustiados, mas sempre "tomados" por algo que espacial e temporalmente — como essência corpórea — acha-se em frente a nós (gegenübersteht). É portanto lógico que a língua fale tanto da disposição da noite como da disposição da alma. Ambos são uma e a mesma coisa sem qualquer distinção. (STAIGER, 1977, p. 28-29)

Se, conforme vimos, a representação dos símbolos na poesia se dá através de uma disposição anímica, a significação do desejo também depende do filtro da razão. Razão aqui deve ser compreendida como o próprio ato de pensar. Afinal, nas palavras de Freud (1996) [1900], “o pensamento, afinal, não passa do substituto de um desejo alucinatório, e é evidente que os sonhos têm de ser realizações de desejos, uma vez que nada senão o desejo pode colocar nosso aparelho anímico em ação”. (p. 595-596)

Até aqui viemos pensando em de que forma o desejo, enquanto tema representado pela arte, poderia significar em uma construção poética. Para dar o próximo passo, é preciso relembrar a definição de poesia para Octavio Paz como uma espécie de “música que rege o universo” - ou seria o universo a própria música? É preciso questionar tal apontamento que em si já revela uma grande carga metafórica para se pensar na questão da musicalidade na obra lírica. Se podemos pensar no desejo como um impulso único para desvencilhar-se do peso da inescrutabilidade das ações - e acredita-se que podemos - devemos enxergar um poema como um arranjo de símbolos e sons que conversam (e convergem) orquestradamente para promover a liberdade. Liberdade do artista e da arte (conforme nos mostrou Friedrich) e liberdade do próprio ousar-ser. Seguindo este raciocínio, há um elemento-chave para essa estruturação: o ritmo. Esta ideia não é nova e é possível encontrar importantes reflexões acerca do ritmo como elemento significativo em uma produção poética já em Tinianov:

A tendência que evidencia os grupos rítmicos esclareceu a essência específica do verso, que consiste na subordinação do princípio edificante de uma determinada série a um princípio unificante de outra série. O verso rebelou-se neste sentido como sistema não de associação, mas de interação complexa; metaforicamente falando, revelou-se em suma como luta, e não como colaboração de diversos fatores. Está claro que o *plus* específico da poesia está justamente no âmbito desta interação, em cuja base estão o significado construtivo do ritmo e a função deformante exercida pelo próprio, nos confrontos de fatores de outra série. (TINIANOV, 1975, p. 22-23)

Tinianov reconhece que, dentre os diversos fatores que contribuem para a construção de sentidos em um texto poético, o ritmo é aquele capaz de estabelecer um vínculo mais direto com a musicalidade (questão ancestral de toda a produção literária) em relação ao ato da leitura. O verso, que enfrenta diversas lutas, conforme o autor, impõe sua força também em direção ao ritmo, que distorce e se contorce conforme a melodia necessária para aquele agrupamento fônico, sintático e semântico que o artista necessita para se expressar. Seguindo nesta vertente, também Tomachevski pensou a respeito do ritmo enquanto responsável por efeito estético. Segundo o autor, em *Sobre o verso* (1973),

se designamos para a palavra 'ritmo' a todo o sistema fônico organizado com objetivos poéticos, sistema acessível à percepção dos ouvintes, claro está que toda a produção da palavra humana será uma matéria para a rítmica na medida em que participa de um efeito estético e organiza-se de maneira particular em verso. (TOMACHEVSKI, 1973, p. 141)

Como se pode perceber, a problemática do ritmo enquanto elemento fundamental na constituição de um poema passa a ser um dos focos de reflexão. Ao tratar de prosa e poesia como sistemas linguísticos distintos - que, portanto, possuem estruturas diferentes - Tinianov ainda vai ressaltar a concessão do ritmo como fator funcional no poema. Em outras palavras, o autor vai ressaltar o papel de organizador de uma obra literária, mais especificamente, de uma obra lírica:

Tem-se as condições mínimas do ritmo quando se verifica a possibilidade de que os fatores, de cuja interação ele resulta, sejam dados não como sistema, mas sob forma de signos do sistema. Portanto, o ritmo pode ser dado sob a espécie de um signo do ritmo, que seja ao mesmo tempo também signo do metro, fator indispensável do ritmo, como do agrupamento dinâmico e do material. (TINIANOV, 1975, p. 34-35)

Para analisar os fatores sonoros e semânticos que constituem o texto poético, tomemos como exemplo a obra a seguir:

### **Poema**

Somente agora ouço dizer o teu verdadeiro nome,  
aquele que nunca foi manchado, nem traído,  
nem perdido como sobre o mar a cinza morta.

Somente agora sei discernir a tua face radiosa  
da fria sombra de tantos erros dolorosos.

Somente agora és para mim tranquila paisagem,  
sombra de perfumes, memória de santas primaveras!

Infeliz do que ousou reconhecer-te na carne,  
do que misturou teu nome às flores do silêncio,  
do que te viu brilhar apenas nas pupilas deste mundo!

infeliz do que só te afagou entre franjas de seda,  
do que te emprestou as formas perecíveis do desejo,  
flama de uma noite sem aurora, delírio sem manhã!  
Pois não és senão o viço do outono viajante,  
música das águas, alegria das ilhas matutinas  
estrela vagando em pleno mistério da alvorada,  
o amor e o sol renascendo no silêncio das almas!  
(p. 287)

Este poema representa a passagem de um estado de efemeridade para a concretude de um sentimento vívido. Aqui o eu-lírico fala diretamente com um “tu”, tratado através da elipse dos verbos, de forma oculta (tu “és”) ou mesmo por pronomes diretos (“teu). Dividido em duas estrofes, o ritmo do poema é acentuado, especialmente, por repetições de expressões no meio dos versos e de anáforas em seus inícios. O primeiro traço semântico - e rítmico - a ser considerado no poema é a temporalidade: enquanto no primeiro verso da primeira estrofe há um “agora” que denota um presente da reflexão do eu-lírico, e que se repete, por exemplo, no sexto verso (“és para mim”), há marcas de pretérito no segundo verso (“nunca foi manchado”), no terceiro (“nem perdido”) e ao longo dos versos da segunda estrofe (“ousou”, “misturou”, “viu”, “afagou”), até retornar ao presente, no sétimo verso (“és”), e desembocar na forma de gerúndio dos dois últimos versos (“vagando”, “renascendo”). Esses registros temporais (e outros, presentes no poema) simbolizam um sujeito poético no presente imediato que lança um olhar para ações do passado, mas sem sair de seu tempo. Ao utilizar esse binóculo que amplia sua visão para através do tempo, este sujeito poético é capaz de realizar atos de julgamento moral sem sair de sua condição de mero espectador dessas ações decorridas. E é justamente através dessas viagens temporais que o desejo é salientado: fica evidente uma espécie de crítica e de desdém no que diz respeito à efemeridade de relações desse outro a quem ele fala. No passado, esse outro não possuía um nome como agora, não demonstrava uma face radiosa, nem recordava as santas primaveras. Este outro foi desbravado apenas enquanto corpo, forma vulgar e passageira, não sua alma, sua profundidade. O que é revelado, desde o primeiro verso da primeira estrofe - e que é consagrado nos versos finais do poema - é a concretização de um desejo: a tomada completa de consciência sobre um outro (que poderia ser o próprio eu que reflete?).

O poema apresenta, assim, uma forma concisa de descrição: o presente é apresentado de forma direta, ao apontar para a condição ideal alcançada, mesmo que o passado seja evocado a seguir para relatar o que foi vivido, como a vida aconteceu, pois o presente retorna em seguida para reafirmar a situação atual, que é surpreendentemente positiva. Há uma transição elucidativa de estados de ânimo: nos primeiros versos da primeira estrofe, alguns adjetivos de conotação negativa são sugeridos, como um nome que nunca foi “traído” ou “manchado”, uma face sem “fria” sombra de erros “dolorosos”; a seguir, gradualmente, a adjetivação é revestida de qualidades positivas, o que marca uma quebra rítmica dentro do poema, mas especialmente dentro da própria estrofe: a paisagem agora é “tranquila”, a sombra é de “perfumes” e as primaveras recordadas são “santas”. É possível associar esse movimento à temática do desejo, conforme mostra Lacan, ao partir do reconhecimento de uma ausência e o início da busca do preenchimento desse vazio. No poema, as lacunas, que existiram no passado, são recheadas no presente.

Na segunda estrofe, é importante ressaltar alguns signos evocados: no primeiro verso, infeliz é aquele que “ousou” reconhecer esse outro na carne. O verbo “ousar” no pretérito perfeito revela uma ação concluída, que não se repete mais. Além disso, ousar significa tomar a decisão de algo, o que pode simbolizar a desistência de investir em algo mundano, como o corpo, aqui retratado como carne. No segundo verso, o silêncio é simbolizado por flores: mortalidade explícita, as flores perecem com o tempo, e o silêncio não pode ser infinito, o que pode simbolizar a situação de transição do vazio para um todo ressignificado, assim como Clóris, a deusa grega dos jardins, que era uma ninfa até ser raptada pelo deus dos ventos, com quem se casa, e também como o desejo tratado, no poema, através de formas perecíveis. E, se antes, este outro era associado a boas primaveras, na segunda estrofe, ele passa a ser como o viço do outono, outra marca temporal de que, assim como o desejo era perecível, agora resiste às passagens temporais porque não mais diz respeito à intransigência do fútil.

A crescente ressignificação desse outro para o eu-lírico surge na primeira estrofe, com a recorrência de preposição (“de”), de comparativo (“como”), de conjunção aditiva (“nem”) e frases longas distribuídas nos versos poéticos. Assim, a métrica é irregular, mas o esquema sonoro segue uma dada coordenada: o primeiro verso apresenta uma situação que é ecoada nos dois próximos versos, mesmo com a construção em hipérbato do terceiro verso; outra situação é apresentada no quarto verso, e refletida no verso posterior; também o sexto verso apresenta um verbo (“és”) que servirá de base para as expressões posteriores do sétimo verso. E a segunda estrofe revela uma estrutura semelhante. É preciso também destacar as vogais

fechadas em “o” e em “e” para as terminações de versos que remontam ao passado - logo, à condição mais negativa – como “silêncio”, “mundo”, “desejo”, em contraponto às vogais abertas que simbolizam o presente positivo: “matutinas”, “alvorada”, “almas”. Novamente, é possível estabelecer uma analogia com o triunfo do desejo, iniciado sob a matriz fechada e desconfiada da falta e revelando-se, aos poucos, numa forma aberta de satisfação.

Nesse poema, o desejo surge sob a máscara de uma relação direta com um *Outro* que, conforme foi visto, não é regra, apenas possibilidade. Essa relação é posta em comparação constante, sobretudo em contraste com o passado, para evidenciar uma condição do presente indicativo como a consolidação das vontades desse eu-lírico confiante. Ao passo que esse tempo do agora é revestido com características positivas, também a vida passa a ser representada como uma esperança reacendida: “O amor e o sol renascendo no silêncio das almas”. Isto é, nem tudo está perdido. É válido ressaltar que os sujeitos poéticos de Lúcio Cardoso poucas vezes assumem essa perspectiva otimista. Outro ponto a ser ressaltado é a estrutura dada aos signos nesse poema: a transposição de estados anímicos que seguem o ritmo sonoro e semântico dos versos e das estrofes, do ruim para o bom.

Sob essa perspectiva, é possível vincular essa forma de organização do sistema de signos na conjugação do ritmo ao se pensar no *movimento* realizado em toda língua ao se falar. Como bem ressaltou Saussure, a linguagem humana é formada por pensamento-som. Dessa forma, pensar é escutar e estar sob o véu da sonoridade. Se a poesia, por sua vez, é a música que rege a todos, o movimento da língua é, primeiramente, o movimento de um corpo. Segundo BOSI (2000),

continua, porém, de pé a pergunta, a inquieta busca que a leitura poética sugere a cada passo: os movimentos, de que os fonemas resultam, não são, acaso, vibrações de um corpo em situação, *ex-pressões* de um organismo que responde, com a palavra, a pressões que o afetam desde dentro? (BOSI, 2000, p. 51)

Para realizar uma associação entre a força vital do fazer poético com os estudos sobre a psiquê humana, é válido destacar que, segundo Lacan (1999):

A relação do homem com o desejo não é uma relação pura e simples de desejo. Não é, em si, uma relação com o objeto. Se a relação com o objeto estivesse desde logo instituída, não haveria problema para a análise. Os homens, como se presume que faça a maioria dos animais, iriam em direção a seu objeto [...] Toda a evolução do desejo encontra sua origem nesses fatos vividos que são classificados na relação, digamos, masoquista, porque ela é a primeira que nos fazem extrair da ordem genética, mas chegamos a ela por uma espécie de regressão. (LACAN, 1999, p. 324)

Se desejo produz sentido, então produz movimento. E o contrário também é válido. As realizações do indivíduo, muitas das vezes, estão condicionadas a uma tomada notável de ação, um impulso que faz com que todo o resto do mundo gire em consonância às suas percepções. Assim, nenhum desejo é significativo sozinho - assim como os signos linguísticos que, em uma obra poética, necessitam da relação de uns com os outros. Só assim o ritmo pode ser compreendido. Afinal, como mostra Rosalva Simões de Oliveira, em *O ritmo no verso e na prosa* (1984):

Ritmo é imagem e sentido. O metro é medida abstrata e independente da imagem. Em si mesmo, o metro é medida vazia de sentido. O ritmo, pelo contrário, jamais se apresenta sozinho; não é medida, mas conteúdo qualitativo e concreto. Todo ritmo verbal contém, em si mesmo, a imagem e constitui, real ou potencialmente, uma frase poética completa. (OLIVEIRA, 1984, p. 37)

Para encaminhar essa reflexão, pode-se pensar conjuntamente na concepção de desejo presente em Deleuze e Guattari, em *O anti-Édipo*, na qual os autores colocam que:

Se o desejo produz, ele produz real. Se o desejo é produtor, só pode ser na realidade, e de realidade. O desejo é esse conjunto de sínteses passivas que maquinam os objetos parciais, os fluxos, e os corpos, e que funcionam como unidades de produção. O real decorre dele, é o resultado das sínteses passivas do desejo como autoprodução do inconsciente. Ao desejo não falta nada, a ele não falta seu objeto. É antes o sujeito que falta ao desejo, ou ao desejo que falta um sujeito fixo; só há sujeito fixo pela repressão. (DELEUZE; GUATTARI, 2004, p. 43-44)

Se o produzir, portanto, é um estímulo-gesto natural do ser humano, e o movimento deste é condicionado por um som que circunscreve toda a concepção de comunicação, em um discurso, como o da poesia, a noção de ritmo não só é possivelmente relacionada à temática do desejo, como também auxilia na compreensão global da linguagem embaçada, curva e polimórfica de que a literatura, de modo geral, se apropria. Cabe ressaltar a palavra de Alfredo Bosi mais uma vez ao se pensar que “estamos diante de um processo pelo qual se associam, no corpo-que-fala, dois movimentos: a) sensação (e, às vezes, o sentimento) que o objeto é capaz de provocar (...) e b) a sensação interna.” (BOSI, 2000, p. 61) Dessa forma, tanto o objeto, aqui representado como o desejo, e a sensação interna, aqui transposta na forma do ritmo estabelecem movimentos equiparáveis que se complementam. É a partir desse encadeamento simultâneo que se faz possível ler um poema e perceber (e sentir) um ritmo desejante e um desejo rítmico. Mesmo podendo assumir diferentes métricas, estruturas de versos e estrofes, todo poema clamará por um ritmo (uma música própria) singular, uma

forma de ser, de desejar, de porvir que o diferenciara de todas as outras possibilidades. Logo, conforme salienta Oliveira (1984),

o ritmo é estrutura e periodicidade, é a tessitura de expectativas, satisfações, desapontamentos e surpresas que a sequência das sílabas ocasiona. O ritmo é a “alma” do verso: é-lhe inerente uma energia especial, uma especial magia. (OLIVEIRA, 1984, p. 39)

Ao se deparar com a definição lacaniana de desejo como objetivo a ser alcançado, e, especialmente se comparado à noção de Deleuze & Guattari de desejo como um produto humano, será possível depreender que a satisfação é uma possibilidade que necessita, em primeira instância, da escolha do indivíduo. Faz-se mister que o sujeito reconheça-se na condição de figura desejante, ainda que ele seja influenciado por leis internas regentes de suas subjetividades. É, inclusive, a soma destas singularidades de emoções, memórias e vontades que torna cada ser uma máquina de expressões de modos de ser. Não é tão diferente das noções das teorias literárias de ritmo: O. Brik, em *Ritmo e sintaxe* (in *Teoria da literatura: os formalistas russos*, 1973), diz que um poema em si não possui o resultado de ritmo, somente ele em seu discurso poético, isto é, em seu movimento natural é que o tem. Além disso, para o autor, o ritmo é alternância, seja ela de palavras, de versos... e, então, por que não, de momentos de vida ou de vontade ou de sentidos?

De acordo com Freud (2006, p. 186), “Todos os desejos, impulsos instintivos, modalidades de reação e atitudes da infância acham-se ainda demonstravelmente presentes na maturidade e, em circunstância apropriada, podem mais uma vez surgir.” Se os desejos podem atravessar décadas, seria possível, então, dizer que os desejos não desaparecem. Não são perecíveis. Um desejo não pode simplesmente ser enterrado no interior da mente para ser superado. Hora ou outra, ele retorna, aparece como se nunca tivesse deixado de estar presente. Para aprofundar essa questão, é possível olhar para o poema “A barca”:

### **A barca**

Amo-te assim fremente sobre os mares incertos,  
 exposta ao rijo vento e às surpresas da noite.  
 Vejo do teu convés as estrelas que nascem,  
 nuvens que baixam à superfície das ondas,

gaivotas que passam, solitárias praias.  
 Amo-te assim ao rude embalo da viagem,  
 toda adornada de tristonhas luzes.  
 E enquanto os risos rolam à flor das águas ociosas,  
 segues em busca de um cego destino,  
 deixando na tua esteira papéis que voam  
 e essa música que parece vir da sombra  
 ou da líquida espuma que ao luar cintila.  
 (p. 289)

O poema “A barca” apresenta uma estrutura semelhante à construção textual de uma clássica carta de amor. Desde o primeiro verso, o sujeito poético evoca uma declaração amorosa a seu remetente, e todos os versos conseguintes descrevem a forma que esse amor assume, nas mais variadas composições. Esse amor é a plena satisfação do desejo: é a prova última de que esse sentimento pode superar as incertezas, como “os mares abertos”, e outras adversidades, como “as surpresas da noite”.

É imprescindível lançar olhar para o título. A barca não é um signo presente apenas como metáfora inicial, ela está ecoada no imaginário de todo o texto, com imagens de mar, ventos sombrios e, mesmo, na imagem do convés. A barca pode assumir diferentes simbologias: para os hindus, é um dos elementos que representa o ciclo do renascimento; para a mitologia grega, sinaliza para Caronte, o guardião que carregava as almas dos mortos por além do rio do submundo; na mitologia egípcia, a barca é um dos principais elementos que simbolizam o deus Osíris, cuja barca também levava os espíritos. No poema, a barca pode significar um rito de passagem, além de demarcar semanticamente o ritmo enquanto navegação por mares incertos. Embora haja um outro com quem o eu-lírico dialogue, é em si que a mudança maior ocorre. O amor, na forma de sublimação do desejo, só é possível porque o sujeito poético coloca-se à deriva numa relação de redescobertas.

Conforme dito anteriormente, o imaginário dos mares está posto de maneira explícita no poema. Entretanto, ele não enriquece apenas o vocabulário da obra, mas também corrobora com a construção de uma atmosfera rítmica capaz de marcar o compasso entre os versos. O poema é estruturado em uma única estrofe, que segue uma dada linearidade sonora, mas que não respeita uma métrica fixa - assim como a imensidão marítima, que, ao olhar desatento,

parece monótona e estável, mas que, de repente, pode transformar-se violentamente. A marca anafórica da expressão “Amo-te assim”, presente no primeiro e no sexto verso do poema, realiza um corte no desenvolvimento da leitura do texto. É como se os cinco primeiros versos formassem uma estrofe dentro da estrutura máxima do texto, e os demais versos formassem um segundo subgrupo - embora, no contexto geral, essas duas partes convirjam para um desenlace. Ao trazer a simbólica da navegação outra vez, é como se cada um desses blocos fosse a tomada de oxigênio de um sujeito lírico que toma fôlego, após um mergulho, para derramar a sua expressividade acerca de um amor quase utópico.

Devido ao signo da barca, a paisagem evocada pelo poema torna-se externa, e, além do mar, o céu também provoca um movimento de fusão dos horizontes, quando as “nuvens baixam à superfície das ondas”. Mas para que isso acontecesse, foi preciso entrega. O amor obriga a por-se à deriva. E essa sensação é devidamente representada com os adjetivos obscuros presentes nos cinco primeiros versos: os mares são incertos, o vento é rijo, as praias, solitárias. Porque amar é entregar-se ao desejo de deixar-se guiar. Cada verso apresenta uma nova condição de abertura desse eu-lírico, como o movimento do mar, uma onda para lá, outra para cá, o ritmo em deslocamento de idas e vindas. Toda a calma é mascarada pelo dia em mar aberto.

Na segunda parte do poema, o “embalo da viagem” aponta para a transição de um estado de dúvidas. Ainda que as luzes sejam tristonhas, as flores riem, uma imagem de grandeza resplandecente. O sétimo verso, aliás, salienta esse olhar otimista sobre o amor, enquanto a aliteração do “r” fricativo glotal das expressões “risos”, “rolam” dá um sentido de amplitudes e quedas sonoras, graças, também, às vogais tônicas na primeira sílaba, o que se contrapõe, novamente num ritmo de retorno, às “águas ociosas”, como se a aparência de calma escondesse um turbilhão de sensações interiores. Já no nono verso, a aliteração do “s” provoca uma sonoridade de fluidez, que também se contrasta às aliterações em “t” e em “p” dos versos seguintes, sons oclusivos linguodental e bilabial, que pontuam com firmeza as palavras e provocam um outro movimento acústico, assim como uma onda que bate sobre as rochas.

No último verso há a introdução de uma outra imagem paradoxal, dessa vez “líquida espuma”, que provoca um choque entre dois estados distintos da matéria. Mas é desse embate que o luar cintilante pode ser avistado. Ou seja: embora o desejo do amor provoque uma trajetória de dúvidas, o caminho é satisfatório porque o gozo é esse ápice em que o medo - embora não cesse de existir - é deixado de lado para que o *outro* seja a plenitude. De acordo

com o que foi dito, a barca pode assumir diversos papéis nos dicionários de símbolos, mas aqui ela transparece um código direto de movimento rumo a algo, porque, a questão maior sobre o desejo é entender como funciona a travessia em direção de. Que ele existe, é inegável. É justamente a ciência de que há essa força que provoca o movimento, e que esse movimento é representado das mais diversas formas, que condiciona um estudo da linguagem sobre o ritmo que essa força assume. Sob essa ótica, faz-se fundamental pensar em Deleuze & Guattari (2004), que dizem:

A questão do desejo não é «o que é que isto quer dizer?», mas como é que isto funciona? Como é que elas, as máquinas desejantes, funcionam, as tuas, as minhas, quais são as falhas que fazem parte da sua própria utilização, como é que conseguem passar de um corpo para outro, como é que se agarram ao corpo sem órgãos e confrontam o seu regime com o das máquinas sociais? Ou se está a preparar uma máquina bem lubrificada, ou, pelo contrário, uma máquina infernal. Que conexões, que disjunções, que conjunções, que utilização das sínteses? Isto não representa nada, produz, isto não quer dizer nada, funciona. E é no meio da derrocada geral da pergunta «o que é que isto quer dizer?» que o desejo aparece. (DELEUZE & GUATTARI, 2004, p. 114)

Esses atos desejantes são, em última instância, uma manifestação de uma necessidade de movimento. Porém, para que haja movimento, de fato, é preciso experimentar a falta. O contanto com um texto lírico também provoca o reconhecimento de uma perda - é a retirada de conceitos pré-estabelecidos acerca do mundo e de como ele funciona. Sim, há um outro mundo aqui também, mas as regras são absolutamente novas, e as instâncias de compreensão desse mundo são como dúzias de portas que se nos apresentam como possibilidades. Essas possibilidades são de encarar essa construção literária, mas também outras possibilidades de ser. Conforme Käte Hamburger, em “O gênero lírico”, terceiro capítulo do livro *A lógica da criação literária* (1986), ao entrar em contato com o texto lírico,

o que esperamos aprender ou experimentar não é nada objetivo, mas algo significativo. Este nosso ponto de vista em relação ao poema lírico não é uma experiência interior nova. De um outro modo já a conhecemos em comunicações não-líricas porventura feitas [...] experimentamos a enunciação lírica como enunciado de realidade, o enunciado de um sujeito-de-enunciação autêntico, que pode ser referido apenas a este mesmo. (HAMBURGER, 1986, p. 193)

Se para Hamburger o texto lírico é um enunciado proferido por um sujeito-de-enunciação, isto é, uma construção discursiva que constrói um mundo novo através da linguagem, o fator da criação literária torna-se alvo principal de uma investigação criativa. Esse sujeito autocentrado do texto lírico é o anfitrião das experiências particulares que os

indivíduos serão capazes de vivenciar como possibilidades do real. Segundo a autora, embora o texto lírico (literário, de modo geral) se aproprie do material comum à escrita não-literária, isto é, a linguagem, é com a criação de uma ilusão de realidade que o sujeito-de-enunciação assume uma postura egocêntrica e constrói discursos no âmbito de suas percepções de vida.

A partir desses apontamentos, pode-se pensar o que se destaca na interpretação de um texto lírico. O ato interpretativo é um ato individual e representa a experiencição de uma possibilidade que está no poema e no mundo construído através do discurso do texto lírico. De forma didática, Antonio Candido, em *O estudo analítico do poema* (1996), diz que a interpretação de um poema parte do estudo das minúcias sonoras e semânticas do poema para chegar à reintegração da estrutura total do texto, em busca de significados que visem a compreender a unidade textual (CANDIDO, 1996, p. 18). Não há dúvidas de que os elementos fônicos atribuem sentido e profundidade ao texto, como tem sido apresentado, com ênfase, o ritmo, ao longo deste trabalho. Antonio Candido diz que o ritmo é um movimento ondulatório dos sons (1996, p. 43) e que,

na verdade, devemos considerar o ritmo um fenômeno indissolúvelmente ligado ao tempo, e que apenas metaforicamente pode ser transposto aos fenômenos em que este não é elemento essencial. Metaforicamente, podemos falar do ritmo de um quadro; mas no sentido próprio, só falamos do ritmo de um movimento. O encadeamento dos sons, a sucessão de gestos possuem ritmos. (CANDIDO, 1996, p. 43)

Se o ritmo é um fenômeno relacionado ao tempo, também o texto lírico é refém de um tipo de temporalidade: um presente constante que permite pequenas incursões ao passado e olhares ao futuro, sem tirar os pés do agora. A atitude rítmica não se limita à percepção de semelhanças ou diferenças de sons no texto, por isso os poemas de Lúcio Cardoso têm sido analisados, com ênfase aos efeitos provocados pelo ritmo, em questões que transpõem a barreira das rimas dos versos. Acredita-se que essa atitude do ritmo no texto seja uma relação de simbiose entre a criação literária e o desenvolvimento social humano. Segundo Octavio Paz, em *O arco e a lira* (1956),

o tempo não está fora de nós, nem é algo que passa à frente dos nossos olhos como os ponteiros do relógio: nós somos o tempo, e não são os anos, mas nós que passamos. O tempo possui uma direção, um sentido, porque ele nada mais é que nós mesmos. O ritmo realiza uma operação contrária à operação dos relógios e dos calendários: o tempo deixa de ser medida abstrata e retorna ao que é: algo concreto e dotado de uma direção. (PAZ, 1956, p. 69)

Essa atitude concreta a que se refere Octavio Paz nem sempre é explicitamente visível em um poema. Sem dúvida, por se tratar de uma construção textual artística, os efeitos propostos pelo escritor podem variar e, com isso, a percepção rítmica, por exemplo, pode ser mais ou menos fácil de se depreender. Contudo, o que fica evidente é a força do elemento rítmico no texto lírico por ela representar a correnteza que empurra, atrai ou divide as margens da obra: a marcação do ritmo pode configurar uma sequência de signos que realizam uma cadência semântica, uma progressão simbólica, um apagamento, uma dispersão. São infinitas as possibilidades, porque, conforme disse Octavio Paz, o ritmo não está fora do texto, não é um elemento inserido depois da escrita do poema - ele é o poema. Consonante esse pensamento, traz-se, outra vez Antonio Candido, que pensa a gênese do ritmo em *O estudo analítico do poema* (1996):

Duas atitudes opostas quanto à origem do ritmo: ou ele preexiste à consciência do homem, pois já existe na própria natureza, inclusive nos movimentos fisiológicos; ou ele é uma criação do homem, derivando das atividades sociais. No primeiro caso, o homem traduz pelos seus meios de expressão um fenômeno que é anterior e superior a ele. No segundo caso, o homem cria um meio próprio de expressão, que é subordinado inteiramente a ele. Mais ainda: no primeiro caso, o ritmo seria um fenômeno natural, embora esteticamente disciplinado; no segundo, seria um fenômeno puramente estético, embora de origem social. (CANDIDO, 1996, p. 44)

Para observar esta e outras questões, observemos o poema *Brinde*, que segue:

### **Brinde**

Se hoje elevo esta taça onde fermenta  
a memória de todo o mal que me fizeram,  
se canto as lágrimas que brilham  
num céu de tormentas lembradas -  
se dentre o fulgor deste cristal  
vejo se elevar com os olhos calmos  
um mundo de dores concentradas -  
se de longe contemplo o imenso deserto  
em que se alonga o tédio desta vida,  
é que já saúdo a noite que desponta

e digo adeus ao teu sinistro fulgor.

Mas não fugiste do meu céu, ó asa!

Sinto em torno a mim abrir-se enorme

essa visão de imensa nostalgia.

Sinto esta taça que nítida rutila,

e levar-se à tua solitária onipotência,

ó rosa da insônia, ó astro do delírio!

Se minha voz chegar à fria imensidão

onde floresce a tua cólera soturna,

atende ao teu escravo, ó soberana,

e faça deste supremo pacto de morte

um sol de sangue à tua negra vitória!

(p. 293)

O título do poema diz muito sobre o caminho a ser seguido nessa leitura: a origem do gesto é difusa, mas muitos acreditam que, na Antiguidade, o ato de brindar era usado no momento de selar acordos. Para se ter certeza de que não haviam envenenado suas bebidas, os imperadores batiam seus copos como símbolo da aliança - e também por desconfiança. Há quem diga que o gesto do brinde tem origem na cultura japonesa e que seria um modo de, ao bater os copos, fazer com que o ruído espantasse os maus espíritos. No poema de Lúcio Cardoso, o brinde parece remeter à consolidação de uma conquista, à comemoração. No entanto, acaba por fazer jus ao envio de uma mensagem aos “fantasmas” do passado.

Dividido em duas estrofes, o poema segue uma linearidade sonora: há, por um lado, aliterações em “t” que, combinadas à assonância em “e” e em “o” provocam um fechamento sonoro dos versos que, por outro lado, se opõe às aliterações em “s” combinadas à assonância em “a” que provoca uma abertura fônica nos versos seguintes. Além de marcar o ritmo com essas curvas vocálicas, tais alternâncias assinalam, também, variações semânticas: a introdução de uma reflexão positiva oposta à lembrança de um acontecimento doloroso. No entanto, mesmo a percepção de vitória não é completa, pois os versos que a ela remetem são iniciados por expressões condicionais “se”, que revelam, em última instância, um paradoxo: a noção de uma conquista condicionada pela percepção de que é algo passageiro,

que o passado sempre retorna triunfante - é o caso, por exemplo, dos versos: “se de longe contemplo o imenso deserto”... “é que já saúdo a noite que desponta”.

Outro traço distintivo do ritmo no poema são os encadeamentos possíveis do primeiro para o segundo verso, do terceiro para o quarto, do quinto até o sétimo verso e do oitavo ao nono. Essa possibilidade de leitura tem o efeito de “cara e coroa”, apresentando as duas faces da reflexão do eu-lírico até então exploradas. A contemplação da vitória parece a satisfação plena de um desejo: o brinde é o gozo último de uma tomada de rumo de vida que o sujeito poético está explicitando. Contudo, a partir da segunda estrofe há uma mudança de estados: embora a sensação de vitória não desapareça, surgem sinais que apontam para um enfraquecimento da convicção do eu-lírico em relação a si próprio e a esse outro, que está oculto, mas presente ao longo de todo o poema. A ruptura dá-se no primeiro verso da segunda estrofe com a abertura com uma conjunção adversativa (“mas”).

A partir da segunda estrofe algumas mudanças são perceptíveis: os verbos de ação externa no presente do indicativo que permeiam a primeira estrofe (“elevo”, “canto”, “vejo”) são substituídos pelo verbo de ação interna “sinto”. O movimento que estava num fluxo de ação exterior passa para a condição de um movimento íntimo. A taça não mais é elevada, ela “eleva-se” à “solitária onipotência” desse outro, remetente evocado pelo sujeito poético. A noite, que na primeira estrofe é apresentada quase como um santuário, agora assume uma faceta sombria. A adjetivação nos versos passa pelo mesmo processo: na primeira estrofe, há “olhos calmos”; na segunda, “cólera soturna”, “negra vitória”, “sol de sangue”, “fria imensidão”. Os elementos vocativos apresentam grupos semânticos antitéticos: “rosa da insônia”, não uma flor perfumada que remete ao romantismo; “astro do delírio”, não a potência cósmica, mas a entrega à inconsciência. Também chama a atenção a assonância da vogal “i” (“delírio”, “nítida”, “rutila”, “fria”), segmento sonoro que, geralmente, é secundário e aqui assume destaque, causando um efeito de queda de rendimento do sujeito lírico: “essa visão de imensa nostalgia”, verso com vogais fortes, anterior a “sinto esta taça que nítida rutila”, com assonância em “i” que diminui o tom do verso.

Esse poema é emblemático para a análise do conjunto de textos selecionados neste primeiro grupo. Ele reúne alguns dos principais elementos que constituem grande parte dos textos de *Novas poesias*, desde versos livres, construções imagéticas paradoxais e signos noturnos e de horror. E mesmo a estrutura: duas estrofes, com mais de dez versos em cada, sem uma forma pré-definida, mas semelhante a diversos outros poemas presentes na obra. Essa observação faz-se importante pois leva, também, para a temática até aqui investigada: a

questão do desejo. Conforme dito no início desse estudo, a consumação do desejo é uma ilusão de algo passageiro. Ainda que a leitura proposta estabeleça conexões que propiciem a leitura dos poemas desse grupo, examinados ao longo deste capítulo, como concretizações do desejo, sob a perspectiva da psicanálise, é preciso salientar, outra vez, que essa consumação, a satisfação de um desejo - por mais obscuros que essa satisfação e esse desejo possam vir a ser - são apenas sensações inconsistentes, pois fugazes. Segundo Ana Suy Sesarino Kuss, na dissertação *Amor e desejo: um estudo psicanalítico* (2004),

o desejo é efeito de uma falta. Não de uma falta qualquer, mas da insuperável falta que é a marca da incompletude. O desejo sexual (todo desejo o é) não é uma produção original do sujeito, porque está endereçada ao Outro, isso porque é a partir desse Outro que nos constituímos. A falta é transmitida pelo Outro, e o desejo é a própria falta no Outro. Portanto, o ser humano sempre irá buscar objetos substitutivos na tentativa de restaurar esse objeto perdido. (KUSS, 2014, p. 15)

No poema *Brinde*, há um endereçamento das reflexões do sujeito poético a um “tu” que se oculta sob a máscara de “asa”, “rosa da insônia” e “soberana”. O desejo aqui é uma forma de demonstrar a vitória a esse tu, como se fosse possível superá-lo - mas o poema é construído com base em condicionais (“se”), que revelam as possibilidades por trás da insegurança do sujeito poético. Essa incapacidade de confiar na plenitude conquistada se desvela na segunda estrofe, quando o eu-lírico sente em torno de si a imensidão do vazio, um enorme buraco, pois sabe que sua visão de uma superação do passado é uma melodia com término inadiável. Ao cabo do poema, fica o pedido de que um “sol de sangue”, imagem que simboliza o astro-rei sob a forma de um guia, e do sangue, o sinal evidente do sofrimento, conduza o sujeito poético à vitória (enegrecida, pois o sabor de ganhar tem como consequência a consciência de uma derrota). É como aponta, outra vez, Kuss (2004):

Assim que a necessidade novamente surgir, aparecerá um impulso psíquico que reativará esse traço mnêmico, reconstituindo a situação da primeira satisfação. Desse modo, a aparição dessa percepção de caráter alucinatorio será a realização do desejo. Posteriormente essa alucinação será inibida pelo ego. (KUSS, 2014, p. 17)

É possível evidenciar tais traços devido à natureza do gênero lírico. A descrição dos fenômenos do mundo passa pelo filtro de um sujeito construído discursivamente. Logo, as ações e o repouso deste sujeito visam sempre a olhar a vida e apresentar suas perspectivas a respeito dela. Os traços da lírica conduzem à construção de um texto autorreferente: o “eu” que se pronuncia é um catalisador: experimenta, deduz, recorda, afirma, indaga, deseja. Todo

o mundo das possibilidades, de suas incertezas, de suas afirmações é o que transparece em sua expressão. Segundo Anatol Rosenfeld, em *O teatro épico* (2010),

quanto mais os traços líricos se salientarem, tanto menos se constituirá um mundo objetivo, independente das intensas emoções da subjetividade que se exprime. Prevalecerá a fusão da alma que canta com o mundo, não havendo distância entre sujeito e objeto. (ROSENFELD, 2010, p. 23)

Dessa forma, mesmo o desejo enquanto alimento precívél e ilusório é ressignificado pela ótica de um sujeito lírico que eleva, por exemplo, a condição de gozo a um patamar de intensidade muito mais duradouro do que, talvez, pudesse ser. A temporalidade, aliás, é um dos traços que corroboram com a construção de uma atmosfera poética estendida: não há uma narrativa sobre o passado; há uma degustação do presente e no presente sobre tudo o que o sujeito poético deseja relatar. Com o ritmo, ocorre algo semelhante: texto e ritmo são um mesmo organismo, e, por isso, as viagens de um texto por sobre o passado e futuro podem ser, em uma instância, um fio que demarca o caminho por onde o ar tomará forma de som - como uma harpa. Por isso, a presentificação de verbos, a resiliência de consoantes oclusivas velares e a vocalização de vogais abertas em oposição a fechadas, como ocorre no poema *Brinde* são pistas de como investigar o próprio texto. O ritmo é importante para um poema porque ele é o sangue que circula pelas artérias textuais. Ou, como mostra também Rosenfeld (2010),

à intensidade expressiva, à concentração e ao caráter “imediate” do poema lírico, associa-se, como traço estilístico importante, o uso do ritmo e da musicalidade das palavras e dos versos. De tal modo se realça o valor da aura conotativa do verbo que este muitas vezes chega a ter uma função mais sonora que lógico-denotativa. A isso se liga a preponderância da voz do presente que indica a ausência de distância, geralmente associada ao pretérito. (ROSENFELD, 2010, p. 23)

Antonio Candido (1996) chama o ritmo de disposição de linhas de uma paisagem (p. 42), pois se trata de uma combinação de formas (sonoras e semânticas) que despertam os sentidos evocados pelo texto, através do sujeito poético. Pode-se estabelecer uma conexão entre essa sequência com o próprio objetivo do poema, como assinalou, por exemplo, Octavio Paz, ao dizer que a poesia é a música do universo. Se a musicalidade é fundamental para que se compreenda o ritmo, pode-se entender que as cadências sonoras são uma forma de constituir o mundo, tal como foi organizado pelo discurso em posse de um eu-lírico. Em outras palavras, a ordenação do poema é uma síntese sempre singular de um modo de observar o mundo. Por se tratar de uma sequência de picos e pés sonoros e semânticos, o ritmo estabelecerá todas as articulações do grande corpo que é o poema. Ao tratar o texto

como uma conjuntura de organismos, o ritmo é aquele que estende uma estrada que permite conectar todos os outros organismos entre si, e, por conseguinte, também permite a relação entre os seres. O poema poderia ser visto, então, como uma forma de comunicação possível entre a expressão de um sujeito lírico a outro(s) indivíduo(s). A partir daí, é possível perceber que o desejo, enquanto força motriz de experiências de mundo, faz parte da natureza dessa harmonia de organismos. Conforme mostra Jacques Lacan, em *A lógica do fantasma* (2008),

é por isso que é justo dizer que o desejo, é o desejo do Outro. Sua falha se produz no lugar do Outro, já que é ao lugar do Outro que a demanda se dirige. É lá que ele deve coabitar com aquilo de que o Outro é também o lugar a título da verdade. No sentido de que não há em parte nenhuma o abrigo para a verdade, a não ser onde tem lugar a linguagem, que é no lugar do Outro que a linguagem encontra seu lugar. (LACAN, 2008, p. 443)

Se ambos, ritmo e desejo, estabelecem relações com o Outro, há-de se pensar, também, que a comunicação pode assumir diferentes formas. Assim como os signos dialogam entre si num mesmo verso, um verso pode influenciar um outro verso que pode estar, inclusive, em outra estrofe. Um exemplo típico é a rima, que pode ecoar dois ou três versos de distância de sua origem. Alguns diálogos podem não ser tão barulhentos, como vogais altas que se repetem, como coincidência, ao longo de um grupo de versos, ou mesmo a estrutura sintática: pontuação é uma curva melódica mascarada de silêncio. Para examinar mais a fundo essas e outras possibilidades de construção rítmica sob a condução do desejo, traz-se o poema a seguir:

### **O sonho**

O tempo se dissolve. Sinto o azul crescer,  
 imenso e leve como a nuvem matinal.  
 Nem desejos, nem visões de sentimentos,  
 idas emoções de uma vida já distante...  
 Apenas o puro céu, e a nebulosa  
 que aos poucos absorve meus sentidos,  
 flor de anil que as pétalas descerra,  
 estrela imóvel no horizonte.

Sinto que sou eu - ainda,  
não fosse o morno sangue que lateja  
neste corpo em febre. Vivo  
como vivem algas sobre as vagas,  
como vivem os pássaros perdidos  
e os corações desatinados.  
Vejo palmas solenes, musicais,  
olhos que passam, ilhas naufragadas  
num mar sereno e branco  
- o mar de outrora.  
Mas já não vejo mais as formas,  
tudo perdi no anseio de subir.  
Ó vida, que sois além de um sonho,  
a estes eternos divagantes? ...  
Viver é sentir o frêmito apenas  
de desejos que se esboçam à superfície...  
Estrela de anil, rosa que gira,  
sois asas que recortam em giros lentos,  
a doce carícia deste sono  
que aos poucos sobe em mim  
- e desfaleço.  
(p. 300)

No poema transcrito, há de se pensar a partir do título “O sonho”, que o sujeito poético está vivenciando um mundo de alucinações, de possibilidades de desejos e do irreal. O estudo do sonho, sob a ótica da psicanálise, é rico e detalhado, e não será abordada nesse trabalho. Contudo, é preciso levar em consideração o fenômeno do desejo enquanto explicitação nesse universo onírico. Em *A alteridade na conceituação freudiana de pulsão e desejo*, Pedro Rodrigo Peñuela Sanches diz que:

O desejo faz um movimento reflexivo e a satisfação tende a manter-se essencialmente alucinatória, já que, em tal condição, denominada de narcisismo primário, o sujeito permanece aprisionado a si, "apaixonado" pela imagem de uma individualidade há pouco conquistada. (SANCHES, 2010)

Esse aprisionamento do sujeito, embora possa ser fruto de uma vontade íntima, já começa a revelar uma espécie de fuga da realidade empírica, um modo de alcançar o que deseja, mesmo que isso não seja concreto na vida. No primeiro verso do poema, o sujeito poético revela que o tempo se dissolve. Primeira pista de um mundo onde as regras físicas não se aplicam. Além disso, a cesura, ainda do primeiro verso, estabelece uma fronteira entre os dois mundos: o real, em processo de abandono pelo sujeito poético, e o dos sonhos, no qual as sensações serão experienciadas. Neste mundo de possibilidades, conforme relata o eu-lírico do poema, não há desejos, nem sentimentos. Essas são sensações deixadas para trás e encaradas, agora, apenas como recordações. É como se a exteriorização de um desejo fosse algo de que se envergonhar ou culpar, portanto, o eu-lírico pretende se livrar das ânsias e sentimentos, viver apenas um estado etéreo - possível apenas no mundo dos sonhos. Há a revelação da pureza, presente nesse universo, que provoca uma espécie de letargia, suspendendo o eu-lírico numa forma imóvel de observação do mundo. A única sensação apreensível por esse eu é o azul crescente, uma imensidão que toma conta de seus sentidos e que lhe dá paz.

A primeira estrofe do poema revela, conforme Sanches (2010), que “o desejo é um desdobramento da busca pelo prazer, e visa, como meio de realizar tal descarga, a experiência da *identidade* entre um receptor atual e os estímulos que compuseram a vivência de satisfação primária” (SANCHES, 2010). As aliterações em “s” provocam essa expansão do efeito anestésico nos sentidos do sujeito poético, observado, por exemplo, no verso “que aos poucos absorve meus sentidos”. A primeira expressão do primeiro verso possui a tônica do verso “o tempo”, e todo o resto parece sucumbir. A relação anafórica da palavra “nem” age como ênfase de que nada mais importa ou incomoda esse eu-lírico, suspenso em um “puro céu” e em uma “nebulosa”, símbolos de leveza e contemplação. A estrela, signo de desejo, é um astro imóvel no horizonte, e o mundo parece seguir o seu curso natural com a vida e a morte e “as pétalas que se descerram”. O ritmo, até aqui, é marcado pelo compasso das vogais fechadas em “o” e das consoantes em “t”. A força rítmica da primeira estrofe age como uma enumeração semântica de fatos que assumem um novo significado para esse sujeito poético extasiado.

No primeiro verso da segunda estrofe, o verbo de ação interna “sentir” ressurgue, dessa vez revelando a condição passageira que se tornou, também, o “ser”. O sujeito poético sabe que ainda “é”, mas isso não durará para sempre, afinal, o mundo dos sonhos é provisório e temporário. São os elementos humanizadores que realizam o efeito de consciência desse corpo em evaporação: o sangue morno nas veias e os sentidos, como audição e visão, que já denunciam uma desintegração de suas funções - como os sons que passam a ser vistos, e não ouvidos. O ritmo ao longo da segunda estrofe é demarcado pelos verbos em primeira pessoa do presente do indicativo: no primeiro verso “sinto”, no final do terceiro verso “vivo”, no sétimo verso “vejo”; e pela listagem de fenômenos que sucedem o verbo anteriormente apresentado; também as analogias ganham força. O sujeito poético vive “como vivem algas sobre as vagas” e “como vivem os pássaros perdidos”, o que parece revelar um estado puro do presente, uma condição recente do indivíduo. Entretanto, nos versos “ó vida, que sois além de um sonho” e “tudo perdi no anseio de subir” há a revelação de uma condição que se perde, através da dúvida e da consciência, como se o eu-lírico fosse capaz de lançar seu olhar a um futuro próximo e perceber que essa presentificação eterna é insustentável.

Nos décimo quinto e décimo sexto versos da segunda estrofe, o sujeito poético parece resumir sua percepção sobre a vida: “viver é sentir o frêmito apenas” | “de desejos que se esboçam à superfície”. É como se o eu-lírico reconhecesse que sua ânsia de escapismo na atmosfera onírica fosse uma atitude frustrada. Dessa forma, o “desfalecer” do último verso teria um efeito contrário quanto à significação natural do termo: desfalecer seria acordar, perder o encantamento e a possibilidade de sonhar para aterrissar, novamente, na vida. A propósito da utilização dos signos, é interessante notar a recorrência do mar, da estrela e do céu nos poemas de Lúcio Cardoso até aqui apresentados.

Com a leitura global do texto, tanto do ponto de vista estrutural quanto do ponto de vista semântico, o poema apresenta um círculo fechado com início e final assinalados: a partir da estrutura, o sistema rítmico segue nuances que corroboram a evocação dos signos etéreos apresentados, como se a leitura fosse possível apenas com uma explanação aérea dos versos, uma distância de quem assiste sem poder interferir ao fluxo de consciência de um indivíduo. No primeiro verso da primeira estrofe há a profecia “o tempo se dissolve”, que é concretizada no último verso da segunda estrofe “- e desfaleço”. Esse plano imaterial apresentado pelo sujeito poético, em dado momento, começa a se autodestruir “mas já não vejo mais as formas” “tudo perdi no anseio de subir”. O sono, elemento que surge nos últimos versos do poema, parece representar justamente seu oposto mais próximo: o despertar. É contra essa inescapável

força que o sujeito poético luta. Dessa forma, o desejo enquanto impulso a uma satisfação necessita desse rompimento, pelo bem ou pelo mal, da cristalização do sonho. É o desejo em sua forma mais terrena e humana que vence, afinal, é preciso despertar para que a máquina-corpo busque o alimento-motivo para se viver.

Não é à toa que o discurso, nesse poema, assume uma forma tão irregular, se olhado sob a ótica da métrica: os versos são irregulares porque o mundo onírico não é coerente, nem linear. Embora haja marcações que permitem a sinalização de picos sonoros, conforme apresentado anteriormente, não é possível prevêê-los: nem os verbos ocupam a mesma posição ao longo dos versos, nem os substantivos e adjetivos são maniqueístas e unilaterais. Além disso, as sílabas tônicas também são divergentes, como exemplo dos dois primeiros versos da segunda estrofe (as sílabas em letras maiúsculas representam as sílabas tônicas, enquanto que as sílabas em letras minúsculas representam as sílabas átonas):

SINto que sou eu - aINda,  
 não FOSse o MORno SANgue que laTEja

O uso de pontuação também é expressivo: há vírgulas, pontos, reticências, interrogação e travessão. A excessividade de recursos sintáticos explorados no poema culmina em uma espécie de “poluição” dos sentidos. O ritmo, afinal, é uma manifestação do discurso poético, e, por isso, da relação convergente dele com os sentidos do texto. O aparente caos é necessário para que a reorganização do mundo - o despertar - encaminhe o sujeito rumo ao gozo pela satisfação do desejo de ser. O ritmo, assim como o desejo, é um fenômeno plurissignificativo, o que significa dizer que ambos podem assumir diversas representações.

Ana Maria Lisboa de Mello, em seu texto *O ritmo no discurso poético* (1999), retoma as origens da discussão do fenômeno rítmico: desde comparações com a música até o exame do metro enquanto base do ritmo, fica evidente que a questão, teoricamente falando, nunca passou despercebida ou de forma pacífica. Mello destaca que “assim como o discurso não se separa de seu sentido, o ritmo é inseparável do sentido de seu discurso. Se participa da organização do sentido, o ritmo não pode ser colocado em nível distinto” (MELLO, 1999, p. 8). Sem dúvida, um olhar atento notará a profunda relação entre ritmo e intensidade sonora das sílabas em um verso. São muitos os fatores que influenciam esse fator: altura, intensidade e duração, por exemplo, são apenas algumas das variáveis. Mello apresenta ainda questões como aceleração e pausa entre os picos e pés sonoros como outros elementos responsáveis pela musicalidade singular de um texto poético.

De acordo com essa abordagem, Norma Goldstein, em seu estudo *Versos, sons, ritmos* (1987), já destacava a importância da métrica enquanto construtora de sentidos e, sobretudo, como agente integrante de formação de sentidos pelo ritmo:

O ritmo pode decorrer da métrica, ou seja, do tipo de verso escolhido pelo poeta. Ele pode resultar ainda de uma série de efeitos sonoros ou jogo de repetições. O poema reúne o conjunto de recursos que o poeta escolhe e organiza dentro de seu texto. Cada combinação de recursos resulta em novo efeito. Por isso, cada poema cria um novo ritmo. (GOLDSTEIN, 1987, p. 12)

Goldstein ainda explica que cada época apresenta um ritmo - e, conseqüentemente, uma percepção sobre o modo de lidar com as regras métricas - afinal, o estilo de vida e as condições sociais e culturais de um dado período influenciam diretamente o modo de pensar o mundo e a si próprio e, por conseguinte, como um texto poético é feito por um indivíduo, é inevitável que isso repercuta no âmbito da produção literária. Dessa forma, tanto o posicionamento de Goldstein quanto o de Mello reforçam um mesmo ponto: o texto poético, enquanto produção discursiva, pressupõe um indivíduo inserido em um contexto social que produza um texto com intenções de ser literário e, especificamente sobre o texto poético, o ritmo funciona como uma conjuntura de características sonoras que, alinhadas, permitem a produção de sentidos sintáticos e semânticos, além de estabelecer possibilidades de caminhos a serem percorridos pelo ato da leitura.

Na mesma linha de ideia, Tinianov (1975) lembra que cada período histórico indica um dado segmento sonoro característico. As tendências de época citadas por Goldstein já eram percebidas pelo autor russo, que diz:

No desenvolvimento da poesia os períodos se sucedem evidentemente segundo uma certa alternância: a períodos nos quais prevalece no verso o momento acústico, se sucedem períodos nos quais este elemento acústico passa a segundo plano, enquanto às suas custas evidenciam-se outros componentes do próprio verso. (TINIANOV, 1975, p. 20)

A própria questão do ritmo pode ser percebida como um desses componentes que ganharam maior foco a partir de certo momento da história. Dessa forma, ao contextualizar a produção artística de um autor, torna-se mais fácil reconhecer os elementos por ele priorizados, além de compreender como foi possível que ele desenvolvesse (ou optasse por) tais técnicas. É o caso de Lúcio Cardoso: sua primeira obra de poesia foi publicada em 1941. As conquistas do cenário literário do século XX não podem ser mencionadas sem que se cite os simbolistas franceses e todas as barreiras ultrapassadas pela invenção da lírica

moderna. Ao falar sobre Rimbaud, Hugo Friedrich, em *Estrutura da lírica moderna* (1978), destaca, a respeito de sua obra, a desorientação “porquanto parte de uma linguagem que não só fere com golpes brutais, como pode ser também capaz das mais encantadoras melodias” (p. 61). Com a licença e o devido respeito, além de salvaguardar as devidas proporções, é possível dizer que existe um paralelo estético entre a obra de Rimbaud e o projeto literário de Lúcio Cardoso. A desorientação e a desintegração dos valores humanos são características facilmente lidas nas críticas acerca da obra cardosiana. A busca pelo desconhecido, o inominável, foi uma pulsão tão forte para o francês quanto para o mineiro. A obra em poesia de Lúcio Cardoso, assim como sua prosa, são retratos de uma estética de desesperanças, sintoma do indivíduo do século XX, que não é mais capaz de olhar com otimismo para o futuro. Ainda pode-se identificar em sua produção poética alguns raros suspiros de esperança, como flores que brotam sobre o pântano, mas são raios luminosos passageiros, efêmeros. Mesmo ao abordar as relações humanas, condição da existência, o desejo perpetuado existe enquanto fagulha de algo que se desvanece. Para observar essa e outras condições, trazemos o poema a seguir

### **Poema**

A visão que me segue não é a do teu corpo  
 repousando à sombra do mistério,  
 nem a dos teus lábios, nem a dos teus olhos  
 como rosas que ardem entre gazes molhadas.  
 É antes o desmaio das horas  
 na fluidez destes beijos vendidos,  
 emoções que pálidas se alteiam  
 como uma auréola sobre os leitos cansados.

Foge, ó espaço! Deixa vagar livremente  
 A demência deste sonho terrível!  
 Deixa subir o hausto das estradas  
 martirizadas na perpétua distância...

Deixa rolar em ondas o perfume  
destas lentas praias insepultas,  
pressentimento de paisagens vindouras,  
de ilhas ao primeiro espasmo da noite!

Foge, ó memória! deixa arrastar-me  
o ímpeto deste vento que assassina!  
Foge para que eu seja apenas  
como o som que se prolonga no vazio,  
ó muda permanência das estrelas  
que luzem em torno ao halo azul da lua,  
como outrora em torno de ti  
criei o esplendor de tantas horas supremas!  
(p. 312)

Não é comum encontrar cenas erotizadas ou românticas na produção literária de Lúcio Cardoso. Mesmo quando elas surgem, encontram-se sob o véu da noite, do proibido, do indevido. Nesse poema, o eu-lírico está descoberto e posto em evidência, através de pronomes pessoais em primeira pessoa do caso reto “eu” e oblíquo “me”. A primeira estrofe apresenta uma compulsão do desejo de um “eu” por um *Outro*, que é sedutor, e também correspondente direto do sujeito poético. O primeiro verso instaura uma atmosfera de sugestões “a visão que me segue não é a do teu corpo”, que será preenchida ritmicamente pelos complementos “nem a dos teus lábios, nem a dos teus olhos”. Embora esse corpo *Outro* repouse à sombra do mistério - afinal, na obra cardosiana, o *Outro* é sempre uma dúvida - parece claro para o eu-lírico a condição desejante como força impulsiva. Nesse caso, o desejo enquanto revelação de uma necessidade sexual de um *Outro* fica explícita, com imagens provocadoras como “rosas que ardem entre gazes molhadas”, pois uma paixão só pode ser controlada por entre sussurros e olhares.

Mas a relação não estabelece um canal fácil: os beijos são vendidos, e o tempo não colabora com o sujeito poético. Trata-se de uma luta definitiva para seus destinos. O verbo “repousar” aparece no segundo verso em sua forma de gerúndio, o que indica uma ação recorrente inacabada, como um movimento de desejos que se reintegram e se repetem, um

corpo que continua em seu jogo de cobrir e descobrir nas sombras. E, assim como o amor, que estabelece relações paradoxais (razão e emoção, acaso e destino), as sombras são postas no lado contrário à “auréola” que paira sobre os leitos cansados. A aliteração em “s” aparece mais uma vez dando a ideia do movimento escorregadio, sussurrante das emoções.

Já na segunda estrofe, a ideia da realização desse desejo aparece como uma aberração, um “sonho terrível”. A sensação de dor é externalizada de forma agressiva, porque o desejo do amor é o reconhecimento de uma derrota. O primeiro verso da segunda estrofe provoca eco no primeiro verso da terceira estrofe: “foge, ó espaço” e “foge, ó memória” como os elementos de distância e recordação (tempo) que constroem pontes entre os indivíduos, possibilitando seus encontros. Entretanto, como o desejo necessita de entrega, a fuga parece tentadora. Embora a distância seja um “martírio”, o sujeito poético não consegue entregar-se facilmente, vive o dilema da liberdade romântica. Mas esses receios terão fim, ainda que com relutância, na terceira estrofe: o eu-lírico quer torna-se “o som que se prolonga no vazio”, ocultar-se em suas fraquezas, e desvendar as luzes, a “auréola” antes visitada para poder alcançar esse Outro, e criar “o esplendor de tantas horas supremas”, onde o tempo real não importa, porque o desejo é finalmente consumado.

Sob a face de uma estrutura estática, esse poema provoca a dinamização de vontades e reflexões de um eu-lírico. O poema é formado por três oitavas, mas cada estrofe produz uma dinâmica particular para a construção discursiva do todo significativo. A forma dinâmica da poesia, aliás, era percebida já em Tinianov (1975), que diz:

A antinomicidade da forma consiste, nesse caso, na própria continuidade da sua interação (ou seja da luta) com a uniformidade do desenvolvimento que autoriza a sua força. Por isto a troca de relação entre o fator construtivo e os outros fatores é uma das exigências imprescindíveis de uma forma dinâmica. Sob tal aspecto a forma é uma contínua montagem de equivalentes diversos que incrementa o dinamismo do todo. (TINIANOV, 1975, p. 32)

Enquanto na primeira estrofe é apresentada a revelação do desejo do sujeito poético, na segunda, o mesmo sujeito do discurso introduz uma série de empecilhos que impossibilitariam a realização de suas vontades que, em última instância, são superadas na terceira estrofe. Não é só no nível semântico que o poema apresenta uma progressão sucessiva. No tocante ao ritmo, também há uma crescente tanto sonora quanto simbólica: na primeira estrofe, há uma espécie de somatória de efeitos sonoros, desde anáfora na expressão “nem” a aliterações em “m” e “d”, por exemplo, que marcam fonicamente a pronúncia dos versos, assim como assonância em “o”; é a partir da segunda estrofe que acontece uma

mudança mais significativa, com a força das aliterações na consoante “d” que perpassa diversas classes de palavras, desde verbo (“deixa”), até pronome (“deste”) e substantivo (“ondas”). Aqui, a tomada global de sons é marca fônica e semântica; por fim, na terceira estrofe, há uma passagem das aliterações em “s” (“assassina”, “som”, “se”) para o “t” (“outrora”, “ti”, “tantas”), que representa a transposição da condição desse sujeito de fuga e incerteza, através da fluidez contínua, para a concretude e certeza: o desejo do Outro é o desejo de si - e o contrário também! Embora tais apontamentos tenham sido considerados, é sempre válido ressaltar que não há uma fórmula pronta para se ler o ritmo, assim como não há uma maneira pré-estabelecida de interpretar um poema. Segundo Judson Gonçalves de Lima, que estuda, em sua dissertação, *Ritmo e melodia no poema lido e musicalizado: alguns exemplos do repertório brasileiro* (2007), as relações entre elementos presente no poesia, enquanto texto literário escrito, e a música:

Diferentemente do metro, que se constrói sobre o número de sílabas e alguns acentos e cesuras pré-definidas, o ritmo no poema se constrói sobre cada palavra e ausência de palavra e se materializa na leitura; se um poema é diferente do outro, temos ritmos diferentes mesmo que ambos tenham a mesma forma métrica. (LIMA, 2007, p. 11)

Dito dessa forma torna-se mais compreensível a ideia de que cada palavra no texto poético é proposital e intencional. Dela derivar-se-ão múltiplas possibilidades de sentido e, dentre elas, um caminho almejado pelo eu do discurso. O sujeito poético constrói um labirinto cuja chave está no outro lado da relação textual, com o leitor. Seja sob uma estrutura fechada e definida como um soneto, ou mesmo em versos brancos e, aparentemente “desordenados”, o ritmo é um dos elementos de fundamental expressão textual. Ele é no texto. E o texto só existe porque possui ritmo. Ainda segundo Lima (2007):

Não há, portanto, “arritmia”. Tanto “verso livre”, que se assemelha à formação frasal da fala cotidiana, ou a música atonal, que às vezes não possui pulso, possuem ritmo. Não é a recorrência que define a ritmicidade, ela apenas facilita a sua apreensão. Ademais, é do caráter das línguas possuírem algum grau de repetição, tanto que elas são classificadas de acordo com a periodicidade da produção de sílabas ou acentos, e no caso do português brasileiro, uma mistura dos dois, ao que parece. (LIMA, 2007, p. 16)

São diversos os fatores que constituem um texto literário. No gênero da poesia lírica, muitas são as características facilmente reconhecidas para legitimar o texto como pertencente a essa espécie. Esses elementos abrem um horizonte de modos: modos de ler, de pensar, de sentir. A obra poética de Lúcio Cardoso ainda apresenta vitalidade para ser lida e interpretada

sobre um olhar atualizado do século XXI. Neste capítulo, uma proposta de leitura começou a ser desenvolvida. A ideia de que o desejo é uma temática que perpassa os poemas presentes na obra *Novas poesias*, do autor mineiro, foi apresentada com o intuito de renovar a crítica acerca do projeto literário de Lúcio. O ritmo, enquanto constituinte fundacional do sistema de significados do texto, não foi elencado à toa. Percebe-se que, de modo geral, a poesia cardosiana não segue uma estrutura fixa. Autor moderno, Lúcio Cardoso usufruiu de muito do que permaneceu após a revolução - iniciada pelos franceses - do gênero lírico. O que cabe ressaltar é a liberdade: a possibilidade de ser e expressar o que quer. Como lado negativo, há a tendência de encarar o mundo de maneira embrutecida pela desesperança. No entanto, conforme tanto foi discutido ao longo deste capítulo, o desejo é um mecanismo de (sobre)vivência e, em última análise, viver é viver com o intuito de experimentar o mundo e o Outro. Por isso, o desejo é uma miragem: embora nunca completamente saciado, é uma força que coloca o sujeito em movimento em busca de algo. Assim sendo, mesmo na região mais pantanosa, o desejo pode ser uma bela ilusão de algo almejado.

No próximo capítulo, um novo grupo de poemas será apresentado. A noção de desejo assumirá uma nova faceta e, também, levantará novas questões: o que acontece com os desejos reprimidos? De que forma é expressado o desejo que não chegou perto de sua satisfação? Como é representado o desejo sob a máscara da descrença? Para estabelecer a reflexão sobre essas e outras questões, será realizado um estudo mais aprofundado sobre a metáfora e o símbolo, a partir de Paul Ricoeur, em sua *Teoria da interpretação*, e Octavio Paz, em *Signos em rotação*, além de outras contribuições teóricas que se mostrem produtivas na leitura e exame dos textos poéticos selecionados.

#### 4 O SEMPRE CALMO CÉU DA ETERNIDADE E A INIBIÇÃO DO DESEJO

A poesia lírica é a expressão de um *eu* que está sempre a confabular sobre o mundo e os seres, seus sentimentos e pensamentos. Este ato confabulatório é um exame intimista no qual a lente de contato é direcionada para si própria. Como um filtro que fosse capaz de diluir tudo o que existe e o que plausivelmente poderia existir, o eu-lírico concebe o mundo: ele dá à luz a vida e a morte. Os processos de ficcionalização das possibilidades de ser e de estar são possíveis somente através da linguagem verbal. Língua e sujeito caminham lado a lado, e mudam também juntos. Por isso, o indivíduo assume incontáveis comportamentos e tem diferentes respostas para as mesmas perguntas no decorrer de uma vida - porque a vida assume variados *ritmos* enquanto é experienciada. A experiência do viver não é estática: provoca, assimila, refuta. Ao longo dos tempos, as formas de expressão da lírica assumiram diferentes propósitos: desde serem coro e canto de uma sociedade até agradar aos deuses. Na Era Moderna, a expressão da poesia lírica volta-se para o uso do desregramento, do rompimento de normas, do uso do cotidiano, do que era visto como chulo e prosaico. De acordo com Hugo Friedrich, em *Estrutura da lírica moderna (da metade do século XIX a meados do século XX)* (1978): “Quando a poesia moderna se refere a conteúdos – das coisas e dos homens – não as trata descritivamente, nem com o calor de um ver e sentir íntimos”. (FRIEDRICH, 1978, p. 16) O que é comum ao povo pode se tornar material de expressão lírica. Essa nova forma de se relacionar com o mundo diz respeito à emergência de também novos conflitos de ordem filosófica, moral e social. Segundo Roland Barthes, em *A escritura e a fala*, texto presente em *Novos ensaios críticos seguidos de O grau zero da escritura* (1986),

a linguagem literária baseada na fala social nunca se liberta de uma virtude descritiva que a limita, já que a universalidade de uma língua é um fato de audição, nunca de elocução [...] o homem é oferecido, entregue por sua linguagem, traído por uma verdade formal que lhe escapa às mentiras interesseiras ou generosas. A diversidade das linguagens funciona, portanto como uma Necessidade, e é por isso que funda um trágico. (BARTHES, 1986, p. 163)

Essa necessidade citada por Barthes é traduzida, ao longo deste trabalho, sob o signo do desejo. Nas narrativas cardosianas, a presença de uma ausência é uma das principais antíteses que movem as personagens. Ao partir de princípios da psicanálise, pode-se

compreender que isso é possível: é como uma sensação de falta, algo que dificilmente é nomeado, mas que toma conta do sujeito. Na poesia lírica, conforme foi exibido no capítulo anterior, o desejo parece ser justamente a mão que empurra o ser em busca da satisfação dessa perda inata. E, por vezes, parece possível suprimir essa ânsia parcialmente, dando ao indivíduo a sensação momentânea de conquista. Entretanto, como será examinado ao longo deste capítulo, nem sempre o desejo possui poder o bastante para provocar uma ilusão perfeita. De acordo com Alfredo Bosi, em *O ser e o tempo na poesia* (2000),

a instância poética parece tirar do passado e da memória o direito à existência; não de um passado cronológico puro – o dos tempos já mortos -, mas de um passado presente cujas dimensões míticas se atualizam no modo de ser da infância e do inconsciente. A épica e a lírica são expressões de um *tempo forte* (social e individual) que já se adensou o bastante para ser reevocado pela memória da linguagem. (BOSI, 2000, p. 131-132)

É sobre o eco da reevocação iminente citada por Bosi que este capítulo visa à análise de sete poemas da obra *Novas poesias* (1944), de Lúcio Cardoso. Se o desejo pode revelar um “Lado B” de todo acontecimento, pode também espelhar a angústia sob a forma do fracasso: quando não se encontra resposta – porque o erro pode estar na pergunta inicial – o indivíduo pende para a aniquilação. Consumir-se é um puro ato poético, no qual o eu-lírico, não podendo ser um deus onipotente, sucumbe perante sua imagem refletida na derrota. Eis o desejo, que flui vagarosamente. Se em dado momento ele pode ser entendido como a fonte de água que surge em um oásis do deserto, isto é, o milagre da salvação, agora ele revela uma faceta contrária, a intensificação de um perder-se-para-sempre. Segundo Sigmund Freud no ensaio *Inibição, sintoma e medo* (2018),

a inibição tem uma relação especial com a função e não significa necessariamente algo patológico; uma restrição normal de uma função também pode ser chamada de inibição dessa função. O sintoma, em compensação, equivale ao indício de um processo patológico. Ou seja, uma inibição também pode ser um sintoma. O uso da linguagem procede de tal maneira que fala de inibição quando ocorre uma simples redução da função, e de sintoma quando se trata de modificação incomum desta ou de um novo desempenho. (FREUD, 2018, p. 45)

Dessa forma, pode-se pensar a inibição como o mecanismo interno que (des)regula as funções psicossociais que estão diretamente ligadas à satisfação do desejo. Sob esse prisma, o bloqueio projetado em um processo satisfatório pode interferir em todo o modo de ser e agir de um indivíduo. Ao se pensar nas conseqüências desse estado – possivelmente patológico – ao discurso de um sujeito poético, pode-se interpretar a inibição na construção discursiva de

um eu-lírico frustrado, confuso e incapaz de reconhecer a si próprio em suas vontades. A atitude lírica dá conta da expressão do sujeito poético no âmbito dessa atmosfera de contrações sociais e psíquicas.

Por outro lado, toda atitude poética é também uma atitude política, afinal um eu-lírico precisa conviver para existir – coexistir. A produção de uma lírica diz respeito também a uma produção social: enquanto há um sujeito autor que constitui uma obra, há um sujeito leitor que participará da produção de sentidos nela existente no ato da leitura. E se existe cooperação, em determinado grau, existe uma confluência social. Sob esse ponto de vista, o ato de deixar de ser de um indivíduo poético não poderia afetar também o grupo ao qual faz parte? Se uma atitude lírica é uma construção de discurso, não seria o sujeito poético um libertador? Afinal de contas, ler liberta. Se uma sociedade compartilha de um mesmo código, ela compartilha também da produção de uma lírica, mesmo que indiretamente.

Para lançar um olhar sobre este aspecto, este trabalho tem usado a noção de ritmo como uma espécie de representante de uma atitude lírica que pode ascender a um nível social, ao passo que o movimento de um poema é repleto de dinamicidade, assim como o ato de viver em grupo. Não que se almeje descobrir ou refletir a partir de um viés sociológico ou etnográfico a leitura da poesia aqui presente. Mas cabe abrir uma porta que, acredita-se, funcionará como a indicação (e provocação) de um caminho possível a ser eventualmente explorado em outro momento. Afinal, como diz Jean-Luc Nancy em *Resistência da poesia* (2005),

não é possível não contar com a poesia. Ou: é preciso contar com a poesia. É preciso contar com ela em tudo o que fazemos e pensamos dever fazer, pelo discurso, pelo pensamento, em prosa e na *arte* em geral. Independentemente do que se encontrar sob essa palavra, e supondo mesmo que nisso não exista nada que não esteja datado, acabado, desalojado, aplanado, fica essa palavra. Fica uma palavra com que é preciso contar, pois ela exige o que lhe é devido. (NANCY, 2005, p. 32)

Ao se atentar para o ponto de vista da função sexual do desejo, ainda de acordo com a perspectiva freudiana, podem-se ler os poemas a seguir e analisar os desdobramentos do mecanismo inibitório na projeção linguístico-semântica dos eu-líricos:

### **Improviso**

Ter diante de mim a imagem do tempo  
e nela gravado, como letras num mármore,  
o teu nome que brilha imperecível,

sílabas de fogo na escuridão do meu destino!  
 Ter horas que sangram como frutos maduros,  
 magnólias de Abril, lagos de luz  
 na paisagem enorme que se abre  
 avassalada ao silêncio primitivo  
 das emoções de adolescente...  
 Ter diante de mim, como um sino vibrando,  
 o teu riso que lembra manhãs já mortas,  
 misteriosas primaveras, procissões em marcha,  
 delírio azul das multidões em campos claros!  
 E não ter nada senão a febre que devora,  
 os minutos cheios desse amargo tumulto,  
 a paixão que espera, o amor que não consola!  
 (p. 282)

No poema descrito, o eu-lírico encontra-se em um transe febril, no qual enxerga e admira as possibilidades de uma relação com um Outro que não se concretizaram. A ânsia experienciada por esse sujeito revela uma condição na qual o desejo enquanto completude de um impulso para o exterior não foi recompensado. Nesse poema, a paixão, que está intimamente ligada ao desejo, é frustrada, restando ao eu-lírico apenas a contemplação de histórias que existiriam unicamente em sua imaginação.

Embora o poema seja estruturado em uma única estrofe, há quatro partes plenamente desenvolvidas: a primeira e a terceira são demarcadas pelo verso iniciado em “Ter diante de mim”, que ecoa na forma de anáfora e renova sua força expressiva; a segunda, de forma semelhante, apresenta “Ter horas”; e a quarta, a conclusão, é iniciada pelo verso “E não ter nada”. Em cada uma dessas entradas, o sujeito poético revela um novo aspecto de seu desejo.

É interessante notar como o ritmo influencia na construção poética desse texto: há uma forma consistente de introduzir uma experiência do sujeito poético em um verso e desenvolvê-la nos três ou quatro versos posteriores, como um cântico religioso que entoia o refrão e depois novas promessas em nome da fé para, em seguida, reforçar a convicção através do retorno do refrão. De acordo com Norma Goldstein, em *Versos, sons, ritmos* (1987),

a própria origem da palavra arte implica uma atividade transformadora realizada pelo homem. Esta atividade, por sua vez, traz sempre, direta ou indiretamente, certas marcas das condições concretas em que ela se efetua. Daí se compreende que o ritmo, componente do poema, deva ter, uma relação com a época ou a situação em que é produzido. (GOLDSTEIN, 1987, p. 4)

Além desse aspecto musical, os versos referidos são integrados pelo verbo “ter” (mesmo que sob a forma negativa, conforme visto no décimo quarto verso), que é um dos verbos de maior irregularidade em suas flexões e conjugações, tanto temporais quanto pessoais. No entanto, no poema, ele é introduzido apenas na forma do infinitivo, nunca assumido na conjugação da primeira pessoa “eu”. É como se o sujeito poético estivesse a revelar-se ao passo que tenta não mais se vincular àquelas sensações de forma pessoal, um recurso que mascara sua conexão ainda existente no plano do poema. Há, ainda, outros verbos que pontuam o ritmo no texto, uma vez que ecoam entre si em suas formas semelhantes. É o caso, por exemplo, dos verbos na forma do particípio (“gravado” e “avassalada”). É imprescindível também salientar que o poema apresenta um plano fônico no qual quase todos os versos terminam com sílabas sonoramente fechadas.

Ainda que o título do poema seja “Improviso”, e que isso indique a forma de expressão desse sujeito lírico como se fosse a interpretação de suas recordações no tempo presente, sem grandes filtros de julgamento, é perceptível que há um árduo trabalho sonoro que explora as dimensões dos versos. Essa expressão pode funcionar como a metaforização de um ato impensado. De acordo com Paul Ricoeur, em *A metáfora viva* (2000), “se bem metaforizar é ter o domínio das semelhanças, então não poderíamos sem ela aprender nenhuma relação inédita entre as coisas” (RICOEUR, 2000, p. 128). Não é coincidência que os versos, em sua maioria, terminam com expressões formadas pela vogal “o” (“tempo”, “destino”, “primitivo”, “vibrando”, “tumulto”) – que, de modo geral, são pronunciadas como “u”, visto que há uma tendência de se realizar um movimento articulatório de fechamento da emissão da vogal final em palavras paroxítonas - ou que existam expressões explicativas comparativas assinaladas pelo uso de vírgulas (“como letras num mármore”, “como um sino vibrando”), afinal os efeitos sonoros são respostas-condições à construção discursiva do sujeito poético.

Nos quatro primeiros versos do poema, o *outro* é um desejo de permanência no tempo, uma dimensão incontável e irrefreável. No entanto, como se sabe, nada perdura indefinidamente. Tudo perece. A relação que o sujeito estabelece consigo próprio está diretamente vinculada ao diálogo por ele estabelecido com o *tempo*. De acordo com Anthony Giddens, sociólogo britânico, em *Modernidade e identidade* (2002),

pensar sobre o tempo de maneira positiva — como algo que permite que a vida seja vivida em vez de algo que constitui uma quantidade finita que escoa — permite que evitemos uma atitude "desvalida, desesperada". O tempo que "nos transporta" implica uma concepção de sina como a que se encontra em muitas culturas tradicionais, onde as pessoas são prisioneiras dos acontecimentos e situações pré-construídas ao invés de serem capazes de submeter suas vidas aos impulsos de sua própria autocompreensão. Manter um diálogo com o tempo significa identificar os eventos causadores de tensão (eventos reais no passado e eventos passíveis de ser encontrados no futuro) e compreender suas implicações. (GIDDENS, 2002, p. 72)

O “brilho imperecível” da presença desse outro seria a energia capaz de iluminar (com “sílabas de fogo”) a escuridão que é a vida do sujeito poético enquanto indivíduo solitário. Do quinto ao nono verso, o tempo é renovado como um mergulho na adolescência longínqua como forma de se resgatar as esperanças desse desejo. Contudo, os frutos sangram, porque não se pode atingir a satisfação sem sofrimento. Além disso, a flor evocada é a magnólia, uma representação dos mistérios da vida: alguns acreditam que essa possa ter sido a primeira flor existente no planeta. Outros, devido à sua estrutura primitiva que nunca é alterada ao longo do tempo, atribuem à magnólia um caráter de perseverança. Para o sujeito poético, é como se o tempo invadisse a dimensão do espaço, e a magnólia fosse como um ícone indissolúvel de vitalidade mesmo perante as asperezas da vida. No décimo verso, há o retorno de “Ter diante de mim”, cuja anáfora retumba os versos iniciais do poema e aprofunda as experiências do sujeito poético: os efeitos sinestésicos agem de maneira que os desejos sejam transpostos do plano das vontades (e, por que não, delírios?) para o terreno das recordações, como se um desejo tão almejado, embora não atingido, pudesse tornar-se parte viva da memória desse eu-lírico. De acordo com Freud (2018),

quando o eu é absorvido por uma tarefa psíquica especialmente difícil, como uma situação de luto, uma imensa repressão de afetos ou a coação para conter fantasias sexuais emergindo constantemente, ele empobrece tanto no que se refere à energia que lhe está disponível que precisa limitar seu gasto em muitos pontos ao mesmo tempo, como um especulador que imobilizou seu dinheiro em seus empreendimentos. (FREUD, 2018, p. 51)

Assim, os sinos vibram e entoam uma canção particular que rememora a paixão, bem como o riso desse *outro* torna-se concreto e crível – mas os risos recordam as manhãs que já são mortas, sonhos enterrados. Se as manhãs não possuem vida, também a primavera é associada ao mistério e as procissões em marcha atribuem um valor sombrio às reminiscências desse sujeito poético: seria uma marcha fúnebre que toca em nome desse desejo soterrado pela impossibilidade? Seria um prazer culposos que impediu a satisfação? No

décimo quarto verso do poema, há uma volta adversativa: o verso é iniciado por “E não ter nada”, introduzindo o advérbio de negação na fórmula até então utilizada pelo verbo de posse do sujeito poético. Nesse ponto há uma espécie de aceitação da frustração: não resta nada senão o delírio, a febre incólume de um desejo absurdo, um gosto amargo e a eterna espera por uma paixão que nunca chegará. Como uma marca da produção artística de Lúcio Cardoso, a desesperança perante a desgraça. O amor não consola porque é irreal, apenas uma projeção almejada.

Tratar de sentimentos em estado de sublimação pressupõe que os seres humanos são criaturas capazes de sentir (ódio, amor, desesperança, tristeza, alegria...). Também esse parece ser requisito básico para ler a literatura. Um leitor é, afinal, um produtor de ilusões em dada escala, pois ler é completar sentido, é construir dentro de hipóteses. Portanto, sempre existe a chance de alguém *não sentir* a poesia, isto é, decodificá-la e achar-se incapaz de extrair dela qualquer significado. Afora a bagagem histórico-cultural individual, muitos pensadores da arte acreditam em uma condição na qual o sujeito põe-se em disposição para contactar a experiência estética da arte (a chamada disposição anímica). Não se pretende aqui suscitar grandes questionamentos acerca da existência ou funcionalidade de tal condição, mas pode-se considerar, segundo Paul Valéry no texto “Questões de poesia”, presente na obra *Variedades* (1991), que

quanto àqueles que não sentem com muita força a presença nem a ausência da Poesia, ela é para eles, sem dúvida, apenas uma coisa abstrata e misteriosamente admitida: coisa tão inútil quanto se quiser – embora uma tradição que convém ser respeitada atribua a essa entidade um desses valores indeterminados, como flutuam alguns no espírito público [...] imagino, sobre a essência da Poesia, que ela tenha, de acordo com as diversas naturezas dos espíritos, valor nulo ou importância infinita: o que a assimila ao próprio Deus. (VALÉRY, 1991, p. 179)

O comportamento humano é um mistério. As ações descontroladas, os impulsos mais ordinários e inimagináveis ainda espantam estudiosos de diversas áreas. Se é possível sentir-se arrebatado por um quadro pintado no século XVI e, em mesma medida, é possível não sentir nada a respeito do maior dos clássicos da literatura francesa, pode-se presumir que cada sujeito *sente* a vida de uma maneira particular. São estes modos de sentir e seus reflexos na ação exterior que conduzem ou não os indivíduos a ações questionáveis perante aos costumes da sociedade. Assim como uma pessoa pode passar uma vida toda agindo de maneira “exemplar” segundo os hábitos canonizados pelo grupo social, pode também um *outro* agir de

maneira impensada, imprevisível. O desejo suprimido pode desencadear reações imprevistas. Segundo Jacques Lacan, em *As formações do inconsciente* (1999),

Há sempre, na perversão, alguma coisa que o sujeito não quer reconhecer, com o que esse *quer* comporta em nossa linguagem - o que o sujeito não quer reconhecer se é concebível como estando articulado nela, mas, apesar disso, não somente desconhecido por ele, como também recai, por razões essenciais de articulação. (LACAN, 1999, p. 242)

No poema a seguir, o desejo parece surgir como polarização de conceitos cruciais de bem e mal que guiam o comportamento humano.

### Poema

Uns sabem onde pisam e dizem: aqui  
 é a terra onde viceja a erva brava,  
 aqui é o país onde reside o Mal.  
 Não irei onde meus olhos  
 não possam repousar em brancas águas  
 e voluptuosas correntezas. Só a música  
 dos espaços puros me atinge. Só a luz  
 e tudo o que é da noite me aborrece.  
 Mas eu, pobre de mim, não sei onde piso,  
 perdi a noção dos limites deste mundo,  
 onde julgo brilhar uma estrela nada existe,  
 uma flor é apenas uma asa que esvoaça,  
 o vento é música, o mal é o bem.  
 Como viver se o meu coração deseja  
 aquilo que não amo, como conciliar  
 estas duas almas que dentro de mim  
 acendem a luz dos mesmos olhos  
 assustados?  
 (p. 288)

O poema transcrito possui um ritmo construído através de encadeamentos dos versos poéticos. Embora cada verso de um poema seja uma totalidade de sentido, os encadeamentos

são uma possibilidade de se ler o texto poético e, nesses casos, o sentido mais profundo de um verso é recuperado em sua complementação no verso seguinte. Esse efeito renova as possibilidades de leitura de um poema. No caso do texto transcrito, o poema é estruturado em uma única estrofe, o que salienta ainda mais a potência dos *enjambements*.

Outro elemento que corrobora no estabelecimento do ritmo poético do texto é o uso dos elementos textuais em sua forma plural – que se estendem até o sétimo verso. Ocorre, então, uma cisão nos elementos de número que antes generalizavam o posicionamento do(s) *outro(s)* - somado a isso há a conjunção adversativa “mas”, no nono verso. A partir desse ponto, o eu-lírico centraliza sua reflexão em si próprio. Goldstein lembra que “a partir das primeiras décadas de nosso século, o ritmo dos poemas começa a ser cada vez mais solto e distanciado das regras da métrica tradicional” (GOLDSTEIN, 1987, p. 5) A significação do ritmo em uma obra poética representa, então, em certa medida, a mudança comportamental de uma sociedade em dada época. Não é à toa que a poesia produzida durante a chamada fase Moderna (na qual Lúcio está inserido) rompe com as formas tradicionais de métrica, afinal o sujeito moderno está em desequilíbrio e reconstrução. De acordo com Emil Staiger, em *Conceitos fundamentais da poética* (1977),

Na poesia lírica, a música da linguagem adquire enorme importância. A música endereça-se à audição. Ao ouvir, não temos que nos colocar, propriamente, diante do que será ouvido, como ao ver diante do que será visto. Concordamos em que a fenomenologia dos sentidos está pouco desenvolvida e justamente em tais domínios ficamos confundidos pelas divergências de interpretação. Todavia pode-se dizer que quando queremos admirar um quadro, afastamo-nos um tanto dele para conseguirmos abrangê-lo todo e perceber o que foi distribuído pelo espaço. A distância é essencial. Ao ouvirmos música, a distância ou proximidade só influem até certo ponto, porque os instrumentos a uma certa distância soam melhor. A distância ideal do instrumento é comparável à propícia iluminação dos quadros. A distância, todavia, não cria um frente a frente objetivo como no caso do quadro que nos é "exposto" e que podemos, quando ele não está presente, imaginar. (STAIGER, 1977, p. 24-25)

Por isso, pode ser que a musicalidade de um texto nem seja percebida de imediato. É mais provável que sejam necessárias diversas leituras para que se captem as ondulações, a tonicidade, a sintaxe e cada par silábico que vai desenhando um esquema sonoro cirurgicamente elaborado. E o ritmo ultrapassa a própria música. Conforme já foi mencionado ao longo deste texto, o ritmo é uma condição natural do ser humano: a vida é repleta da dinamicidade e de uma atrocidade irrefreável. As escolhas feitas durante a vida compõem um ritmo único. Não há dúvidas de que muito do ritmo de um poema deve à música, aos refrões, às repetições, às pontuações. No entanto, o ritmo é também o desenho dos versos, a maneira

com a qual as estrofes se interconectam, o plano paradigmático do léxico, a composição sintagmática, a palavra “belo” no lugar de “bonito”, a “coincidência” da repetição de vogais fechadas no final dos versos e tantos outros detalhes que podem parecer construídos naturalmente e sem esforço. Assim como – por que não? – o desejo, que parece ocasional, mas que pode tomar proporções incalculáveis. Conforme Freud (2018),

o recalçamento é equivalente a uma tentativa de fuga. O eu retira o investimento (pré-consciente) do representante impulsional a ser recalçado e o emprega na liberação de desprazer (de medo). O problema de saber como o medo surge no recalçamento pode não ser simples; seja como for, temos o direito de defender a ideia de que o eu é a verdadeira sede do medo e rejeitar a antiga concepção de que a energia de investimento da moção recalçada se transforma automaticamente em medo. (FREUD, 2018, p. 56)

A questão do desejo nesse poema, aliás, é explorada de forma a elucidar o confronto entre bem e mal, que reside no íntimo de cada indivíduo. E, assim, o medo pode emergir como resposta natural para a impossibilidade de se alcançar uma resposta definitiva. Há uma reflexão sobre o poder influenciador de cada lado da moeda que faz com que um sujeito penda para um ou outro lado no decorrer de seus atos. O sujeito poético do texto estabelece uma relação de eu e tu de forma clara: o outro é capaz de identificar bem e mal, e sabe por onde andar na trajetória de sua vida; o eu-lírico, no entanto, é incapaz de reconhecer essa diferença. Estaria o sujeito poético sendo, de fato, muito mais humano? Afinal de contas, seria possível para uma pessoa qualquer estabelecer com clareza os limites entre o certo e o errado? Fica evidente que nem todos conseguem. Conforme Giddens (2002),

a reflexividade do eu é contínua, e tudo penetra. A cada momento, ou pelo menos a intervalos regulares, o indivíduo é instado a auto-interrogar-se em termos do que está acontecendo. Começando com uma série de perguntas feitas conscientemente, o indivíduo se acostuma a perguntar "como posso usar este momento para mudar?" Nesse sentido a reflexividade pertence à história-cidade reflexiva da modernidade, uma forma distinta do monitoramento reflexivo mais geral da ação. (GIDDENS, 2002, p. 75)

No primeiro verso do poema é estabelecido o parâmetro: “uns sabem onde pisam”. E no décimo verso, a revelação: “Mas eu, pobre de mim, não sei onde piso”. Amor e desejo são questões antagônicas para o sujeito poético do texto transcrito. A partir do décimo quarto verso, o eu-lírico diz: “Como viver se o meu coração deseja/ aquilo que não amo”. Há um conflito interno que desestabiliza a vitalidade do indivíduo do poema. Existem “duas almas” que perpetuam uma luta incontrolável. O desejo, por estar no outro lado da balança em sua

vida, é uma força que o puxa e o impede de ser livre. É possível associar esse tipo de desejo ao efeito da quando o indivíduo vê-se obrigado a reprimir suas ânsias. Segundo Lacan (1999),

O objeto é confrontado com aquilo que chamamos privação na medida em que se trata de um desejo negativo, no qual há um objeto que pode ser demandado, e no qual e no plano da demanda que o sujeito vê recusado seu desejo. A ligação entre o desejo como recusado e o objeto, eis o que está no ponto de partida da constituição desse objeto como um certo significante, que assume um certo lugar, que substitui o sujeito, que se torna uma metáfora do sujeito. (LACAN, 1999, p. 313)

De acordo com o sujeito poético, o Mal é uma terra onde se pode pisar. Nesse caso, sendo o Mal um terreno inóspito, o julgamento de o que é certo e errado não estaria fadado a uma subjetividade ulterior à própria consciência? O Mal, no poema, é associado a “erva brava”, o que lhe atribui uma significação orgânica e natural. Além de ser fruto do mundo, seu reconhecimento pode ser conflituoso desde sua gênese. O eu-lírico revela: “onde julgo brilhar uma estrela nada existe/ uma flor é apenas uma asa que esvoaça/ o vento é música, o mal é bem”. Concomitante à noção espacial dos limites que ficam difusos, a música enquanto guia do ser humano também parece apresentar efeitos sonoros perturbadores, e já não se pode mais confiar na visão. É como se o Mal fosse capaz de, não apenas de forma simbólica, mas também literalmente confundir os sentidos do indivíduo. Além disso, o desdobramento do certo no errado parece seguir o curso natural da vida, afinal os padrões podem mudar e o que antes era condenável torna-se comumente aceitável. Essa força metafórica condiz com a ideia de Paul Ricoeur (2000), ao evocar Shelley em seu estudo, dizendo que

longe de ser um desvio em relação à operação comum da linguagem, a metáfora é o princípio onipresente em toda a sua ação livre; não constitui um poder adicional, mas a forma constitutiva da linguagem [...] Ora, a metáfora diz respeito às próprias profundidades da interação verbal. (RICOEUR, 2000, p. 128)

Ainda que o poema apresente uma estrofe de versos brancos, o trabalho sonoro é intenso: há a nasalização das consoantes “m” e “n” ao longo do todo o poema, o que causa um efeito de internalização dos símbolos evocados pelo eu-lírico; a aliteração do “s” proporciona um efeito de deslizamento pelas camadas desse sujeito que vai descobrindo, como quem se despe frente ao medo, que o Mal é uma condição inerente ao ser humano, e que amor e desejo não podem ocupar o mesmo espaço no mesmo tempo. É válido ainda ressaltar o uso de adjetivos: “erva brava”, “brancas águas”, “voluptuosas correntezas”, “espaços puros”, “olhos assustados”. Com exceção das águas brancas, que demarca o ingenuamente almejado, as outras expressões adjetivas correspondem a sentimentos sufocantes e incertos. Assim como o

próprio desejo nesse poema, que se mostra a partir de relações conflituosas, o ritmo ocupa sombras misteriosas dos versos, como se estivesse oculto, mas, na verdade, toma conta de toda a atmosfera do poema.

O desejo, nesse caso, apresenta-se como uma frustração aprisionada em “uma das almas” do sujeito poético. Contudo, embora ele possua duas, ambas “acendem a luz dos mesmos olhos assustados”, porque seja a consumação do desejo ou a vitória do amor, o Bem e o Mal nunca pertencerão a locais distintos. Do quarto ao sexto verso, o eu-lírico diz: “Não irei onde meus olhos/ não possam repousar em brancas águas/ e voluptuosas correntezas”. O movimento dessas águas indica as turbulências e as dúvidas que este *eu* enfrenta, afinal o repouso último nas águas brancas seria a plena satisfação do amor e do desejo. Por não ser possível alcançar tal grau de plenitude, o mundo ao seu redor começa a perder a forma estática.

No poema que sucede este texto, é possível identificar o retorno de questões que pendem entre noções morais. Observa-se:

### **O punhal**

Quantas vezes, no silêncio das horas,  
 vejo-te brilhar ao meu alcance,  
 imóvel, frio, triste aço sem vida?  
 Quantas vezes tomo-te nas mãos aflitas  
 e te aperto junto ao coração,  
 inutilmente - como se fosse outra a vida  
 que pedisse o teu cabo armado em cruz...

“Toma-me, mata!” - gritam os teus lampejos  
 ferindo a escuridão azul de espanto.  
 “Um instante - e depois a noite eterna”.  
 Mas fujo ao convite da tua lâmina,  
 procurando esquecer no meu delírio  
 a sábia nudez dos teus conselhos.

De novo descansas sobre a mesa.  
 Mas não me chames de covarde,

não fujas à mão que ainda afaga!  
 Que valeriam as mágoas já sofridas,  
 os amores perdidos no caminho,  
 e as tristes vitórias que acumulo?

Sim, jamais terás o que me pedes...  
 Jamais me vencerás no lúcido combate.  
 Mas ai de mim, quando a noite baixa,  
 vejo a tua imagem levantar-se enorme,  
 hirta num mar de negras chamas,  
 luzindo como o sinal de meu degredo,  
 obstinada - ó cruz do meu inferno!  
 (p. 290-291)

O punhal, nome que dá título ao poema transcrito, é um símbolo que atravessa culturas e crenças. Sempre conectado ao místico, o punhal é uma espécie de adaga que surge em inúmeras imagens religiosas como um instrumento utilizado em rituais. A conexão com o sagrado não é à toa. No poema cardosiano, assim como em boa parte de sua obra em prosa, a religião (Deus) surge como uma força oposta ao Mal, à doença e à morte. O conflito entre o profano e o divino é uma das marcas do conjunto artístico de Lúcio Cardoso. No poema evocado, a imagem do punhal é a responsável por martirizar o sujeito poético em meio ao seu particular conflito de como viver – ou deixar de ser. Por isso a imagem da metáfora surge como uma tensão dentro de outra tensão, isto é, um conflito significativo dentro do plano maior do poema. Assim, conforme Ricoeur (2000),

a metáfora mantém dois pensamentos de coisas diferentes simultaneamente ativas no seio de uma palavra ou de uma expressão simples, cuja significação é resultante de sua interação. Não se trata de um simples deslocamento de palavras, mas de um comércio entre pensamentos, isto é, de uma transação entre contextos. Se a metáfora é uma habilidade, um talento, é um talento de pensamento. (RICOEUR, 2000, p. 129)

O desejo, conforme estudado, é uma força existente na ausência, em um espaço que deveria estar preenchido, mas que, por algum motivo, carece de presença. Sob este domínio, o punhal é não propriamente um objeto concreto, mas uma ideia, um sentimento que inunda o eu-lírico do poema a ponto de consumi-lo. A questão do desejo circunscreve o campo da

possibilidade de esse sujeito enunciativo do poema sucumbir ou não à tentação. É como se a presença, a materialidade que lhe falta, estivesse ao alcance, tanto de forma literal quanto metafórica, mas a intenção que emerge por detrás da possibilidade é revestida pela obscuridade e pelo Mal. Para estabelecer uma relação concreta, Lacan (1999) diz que

É preciso que haja, inicialmente, o elemento libidinal que aponta para um certo objeto como objeto. Esse objeto torna-se, no sujeito, um significante, ocupando o lugar que desde então será chamado de Ideal do eu. O desejo, por outro lado, sofre uma substituição – um outro desejo surge em seu lugar. Esse outro desejo não vem do nada, não é o nada, ele existia antes, dizia respeito ao terceiro termo, e sai dele transformado. (LACAN, 1999, p. 308)

Através de um diálogo consigo próprio, o eu-lírico pesa prós e contras em sua possível investida à destituição do si mesmo. Isto é, consumir-se é deixar-se guiar pelo instinto mais primitivo do indivíduo: a bestialidade, a maleita, a individualidade. “Quantas vezes, no silêncio das horas, / vejo-te brilhar ao meu alcance, / imóvel, frio, triste aço sem vida?”, diz o sujeito poético ao mirar a ideia do punhal. Nota-se a relação ambígua do símbolo: é um “triste aço” que não tem vida, mas que “brilha” como se reluzisse uma chama que consome a si própria. Assim é o desejo, que explode como um cometa rompendo a atmosfera, sem aviso prévio, e que põe o aparentemente paralisado em movimento constante. E o sujeito poético prossegue: “Quantas vezes tomo-te nas mãos aflitas / e te aperto junto ao coração”. Percebe-se a necessidade de renúncia que advém de uma tomada consciente de ação, uma decisão que pode estabelecer um equilíbrio entre sagrado e profano ou amaldiçoar de vez o estado atual da vida: as mãos que tomam o punhal estão “aflitas” e, ainda assim, levam-no ao peito, próximo ao coração. Seria a emoção a chave para a escolha a ser feita? Seria possível que uma escolha não pudesse ser devidamente tomada por causa de uma força maior (o medo) que assoma e controla as pulsões de um eu? Freud (2018) diz que

o medo é, em primeiro lugar, algo sentido. Nós o chamamos de estado afetivo, embora tampouco saibamos o que seja um afeto. Como sensação, ele tem um caráter desprazeroso extremamente evidente, mas isso não esgota sua qualidade; não podemos chamar todo desprazer de medo [...] o medo precisa ter outras peculiaridades. (FREUD, 2018, p. 119)

Ao seguir esta perspectiva, o medo, em algum grau e qualidade, pode vir a ser uma forma de expressar a inibição do desejo, na ótica de um discurso poético. Talvez por isso ocorra diversos jogos no campo sonoro da produção poética cardosiana, por exemplo: como uma espécie de estímulo e reação, polos contrários condensam informações rítmicas que se

complementam. Por exemplo: enquanto a expressão “Quantas vezes” é repetida na primeira estrofe do poema, servindo como refrão para destacar a recorrência no tempo da análise iniciada pelo sujeito poético, cresce também a aliteração em /s/ (quantaS, vezeS, SilênCio, daS, horaS, alcanCe, triSte, aÇo, Sem, foSSe, pediSSe...) que vai evocando um movimento retilíneo no qual o eu-lírico parece deslizar, sem arrependimentos, para um desfecho. Mas como o poema trata de uma dualidade, também há aliteração em /t/ (quanTas, Te, TrisTe, Tomo, afliTas, aperTo, Teu) que, ao oposto de /s/, marca a firmeza, a tônica do ritmo nas ações. Aspectos sonoros como estes podem parecer ocasionais ou desprezíveis, mas de acordo com Goldstein (1987),

a organização do poema em versos agrupados em estrofes faz o ritmo saltar aos olhos do leitor. A rima, quando presente, acentua essa impressão. No entanto é a cadência do verso lido em voz alta que realmente indica a alternância de sílabas fortes e fracas. São as regras de versificação ou de metrificação que estabelecem onde deve cair o acento tônico em cada tipo de verso. (GOLDSTEIN, 1987, p. 7)

Conforme dito anteriormente, o punhal está presente no imaginário de diversas crenças. Ao se pensar no Cristianismo, por exemplo, que tanto circunscreve o espaço literário cardosiano, ele representa a traição, a deslealdade. Para corroborar a isso, surge na primeira estrofe, a cruz, símbolo sacro da fé cristã, na bainha do punhal. É como as duas faces de uma moeda: a vida que pende entre Bem e Mal, certo e errado, convivessem. No entanto, esse espaço, o sujeito poético, já não pode mais suportar a convivência entre o desejo e o autocontrole, chegando a ouvir do punhal, na segunda estrofe, um grito desesperado (“Tome-me, mata!”) que, em última instância, vem de si próprio. Como forma de se convencer, há a promessa: “Um instante – e depois a noite eterna”, afinal, a morte não é o término, mas a execução de um recomeçar.

O desejo é uma zona de guerra: de um lado há os “sábios conselhos” do punhal; de outro, a percepção do delírio envolta sob a esperança do amor. Na terceira estrofe, o eu-lírico realiza uma reflexão mais profunda, na qual analisa a própria vida em busca de um sentido maior que o ampare frente à tentação. Se o suicídio é condenatório para tantas religiões, como é o caso do Cristianismo, precisaria o eu-lírico de contornar a ação tentando promovê-la a um *status* sacralizado, como um ato de heroísmo: “Que valeriam as mágoas já sofridas, / os amores perdidos no caminho, / e as tristes vitórias que acumulo?” questiona o sujeito de enunciação. Mas é interessante cogitar: ainda que as imagens suscitem a ideia geral de um suicídio, com a tensão entre punhal e cruz, parece mais assertivo dizer que o eu do poema esteja tratando de uma morte simbólica, uma destruição de um modo de viver em detrimento a

outro. E é só na última estrofe que a conclusão aparece: “Sim, jamais terás o que me pedes...”, diz o eu-lírico ao encarar o punhal – a ideia de Mal, a concepção de um jeito errôneo de ser.

O desejo - a força atroz que o impulsionara - é retido. Após afirmar “Jamais me vencerás no lúcido combate”, o sujeito poético parece findar a batalha. Mas só parece. A partir do terceiro verso da mesma estrofe, a resiliência demonstra fraqueza: “Mas ai de mim, quando a noite baixa, / vejo a tua imagem levantar-se enorme”. Fica evidente: o conflito não pode ser concluído. E eis a revelação: não se pode parar a dualidade, a vida em conflito, porque viver é estar no eterno jogo de equilíbrio entre Bem e Mal, entre moral e imoral. Não existe definição nem totalidade em ambos os lados desta batalha. O desejo nasce como faíscas que incentivam a tomada de um dado caminho. Mas todo caminho é bifurcado. Assim como o ritmo que no poema provoca o deleite e as batidas sonoras que ora freiam ora conduzem a leitura, as vogais participam do jogo em um processo de alternância entre fechadas e abertas, sobretudo /a/ e /ó/ (“vencerÁs”, “enOrme”) em oposição à /e/ e /o/ (no ditongo “nOite”, e na paroxítona “nEgras). Ao mesmo tempo, no plano imagético, a cruz marca o inferno do eu-lírico.

Assim como a Poesia, a vida também trata de confabulação. Parece um esforço notável tentar extrair lógica e concretude do discurso literário – como se assim, apreendendo a literatura e pondo-a no bolso fosse possível, junto, apreender a vida e domá-la ao bel prazer. O mistério da criação é fonte de imaginação para os leitores. Talvez por isso ler seja tão prazeroso: porque ao ler, o sujeito torna-se cúmplice do autor, como se através da obra ambos se alimentassem do mesmo pecado e explorassem as mesmas ilhas mágicas. A música servia como forma de agradar aos deuses: ao passo que os humanos pediam perdão e leveza em suas punições, a música era a mensagem derradeira em nome de uma sociedade escravizada por si própria. Não é à toa que onde há música, há o mistério do prazer íntimo, do sexo, do desejo, da dor, da memória. Segundo Paul Valery (1991), acerca da musicalidade,

Por mais que contemos os passos da deusa, que observemos a frequência e o comprimento médio, não obteremos o segredo de sua graça instantânea. Até hoje não constatamos que a louvável curiosidade que se consumiu escrutando os mistérios da música feita para a linguagem "articulada" tenha nos proporcionado produções de importância nova e essencial. Ora, tudo está lá. A única garantia do saber real é o poder: poder de fazer ou poder de predizer. Todo o resto é Literatura... (VALERY, 1991, p. 180)

Tamanha é a nebulosa relação que se estabelece com os efeitos sonoros de um texto, que o ritmo assumiu, ao longo do tempo - graças ao estudo primeiro dos formalistas russos a

respeito da linguagem literária e, depois, do rompimento da tradição com o Modernismo instaurado por Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé – papel de destaque na interpretação da poesia lírica. Não mais compreendido como efeito acessório ao dito, mas uma forma de comunicar dentro da expressão poética, o ritmo parece corroborar a constituição de um paradigma semântico que completa os sentidos de um texto. Mas a relação entre texto, ritmo e sujeito, conforme mencionado anteriormente, é nebulosa. A opacidade, típica da literatura, parece intensificada quando se trata de um texto do gênero lírico. Isto pode se dar por diversos fatores, mas com o propósito de se prosseguir a discussão elencada ao longo deste texto, pode-se considerar a histórica e tênue vinculação entre o gênero com a vocação para a divindade e com funcionalidade social antes de subjetiva como uma maneira de questionar o papel da poesia lírica e, sobretudo, do leitor. Sabe-se que era através dos cantos orais que o poeta se comunicava com os deuses na Antiguidade. Como se relaciona o sujeito poético em uma poesia com o tempo? Qual é o papel do *ser* na constituição de uma identidade poética? De acordo com Alfredo Bosi, em *O ser o tempo na poesia* (2000),

A instância poética parece tirar do passado e da memória o direito à existência; não de um passado cronológico puro – o dos tempos já mortos -, mas de um passado presente cujas dimensões míticas se atualizam no modo de ser da infância e do inconsciente. A épica e a lírica são expressões de um *tempo forte* (social e individual) que já se adensou o bastante para ser reevocado pela memória da linguagem. (BOSI, 2000, p. 131-132)

Para dar continuidade às reflexões até aqui estabelecidas, leia-se o poema a seguir:

### **Num jardim**

Quando sobre mim baixar a vida o seu velário  
e a oculta chama que me habita há tanto tempo  
romper vitoriosa a prisão em que agoniza  
e subir ao sempre calmo céu da eternidade...

Quando a hora vier em que o solene adeus  
velar na sombra a visão daquilo que foi meu,  
que outra voz repetirá estes gritos terríveis  
com que maldisse o esplendor da minha vida?

Quem guardará a memória deste velho jardim,  
a tristeza da rua em que morei noutro inverno  
e o silêncio dos sinos sobre as frias cidades?

E quem, nesta noite que aos poucos me absorve,  
saberá retirar de tão vil elemento das horas  
a lágrima que a esperança arrebatou à morte?

(p. 308)

No poema transcrito, o elemento da noite como momento de ápice das agonias do eu-lírico surge como um feixe determinante na expressão poética. O título da obra “Num jardim” é alusivo: existindo no mínimo desde os egípcios antigos, o jardim é percebido como uma área geralmente planejada de uma localidade na qual vegetais são plantados. Além de adornar um ambiente, o jardim revela outros aspectos: como um microcosmo, um jardim representa a noção de harmonia daquele que o criou. Além disso, é comum relacionar um jardim a um espaço de calma e adoração. Na mitologia grega, por exemplo, o Jardim das Hespérides é o local onde Zeus casa com Hera. No imaginário cristão, o Jardim do Éden é conhecido como o local primeiro de onde irradia o início da História, através de Adão e Eva. Essa atmosfera de paraíso e local sagrado atribuído ao signo do jardim, no entanto, parece corrompida em certa medida no poema de Lúcio Cardoso. Embora haja a presença de elementos sacros como o velário, que se associa à igreja, no poema transcrito trata-se de um “velho jardim” que resguarda a tristeza e o sofrimento. Assim, a tensão entre dois polos constitui um clima enigmático e metafórico. Para Ricoeur (2000), “a metáfora confere um *insight*. Organizar um tema principal por aplicação de um tema subsidiário constitui, com efeito, uma operação intelectual irreduzível, que informa e esclarece como nenhuma paráfrase o poderia fazer”. (RICOEUR, 2000, p. 139-140)

O sujeito poético do texto parece lançar questões para si próprio, ao passo que questiona também um *Outro*, intrínseco ao ato da leitura. O movimento de desvelar o jardim, que aparentemente não é especial, é até ordinário, a partir do título do poema (“Num” jardim) transforma-se em uma relação pessoal na terceira estrofe: “Quem guardará a memória deste velho jardim, / a tristeza da rua em que morei noutro inverno / e o silêncio dos sinos sobre as frias cidades?” O jardim acaba surgindo não como um local do acaso, mas um símbolo do passado sofrido e de um futuro condenado. Não seria esta a relação com o desejo de que todos

estão fadados a ter? a noção de desejo, sob o viés da psicanálise, mostra que sua existência é condicional para que o indivíduo busque aquilo que, mesmo sem saber, falta a ele. Não seria, então, o desejo um jardim que recebe cuidados e de cujo futuro nada se sabe além de um passado repentino? Giddens (2002) diz que

A linha de desenvolvimento do eu é internamente referida — o único fio significativo de conexão é a trajetória da vida como tal. A integridade pessoal, como a realização de um eu autêntico, vem da integração das experiências da vida com a narrativa do autodesenvolvimento — a criação de um sistema de crenças pessoal por meio do qual o indivíduo reconhece que "sua primeira lealdade é devida a si mesmo". Os pontos de referência centrais são colocados "a partir de dentro", em termos de como o indivíduo constrói/reconstrói a história de sua vida. (GIDDENS, 2002, p. 78)

Ao se atentar aos elementos rítmicos construídos no poema, pode-se perceber que a primeira estrofe, desenvolvida em quatro versos, representa um fluxo de questionamento inacabado, uma formação sintagmática sem fim. O sujeito poético apresenta uma possibilidade inconclusa, sem dizer o que de fato pode acontecer. As reticências presentes ao cabo do quarto verso expandem os limites frasais do verso poético. É como se o ritmo de poema fosse o ritmo da inconstância do eu-lírico. Conforme Octavio Paz em *Los signos en rotación* (2011),

La experiencia de la otredad abarca las dos notas extremas de un ritmo de separación y reunión, presente en todas las manifestaciones del ser, desde las físicas hasta las biológicas. En el hombre ese ritmo se expresa como caída, sentirse solo en un mundo extraño, y como reunión, acorde con la totalidad. Todos los hombres, sin excepción, por un instante, hemos entrevisto la experiencia de la separación y de la reunión. (PAZ, 2011, p. 40-41)

Há de se notar também a repetição das expressões circunstanciais de tempo ‘quando’, que iniciam as duas primeiras estrofes do poema, e ‘quem’ que iniciam a terceira e a quarta estrofe. É um modo de criar harmonia no desenvolvimento do poema, mas também demarca sonoramente o eco entre as questões, afinal tirante a primeira estrofe, as demais são finalizadas com uma interrogação. Ainda sobre os aspectos sonoros do poema, diversas aliterações são construídas no decorrer das quatro estrofes, em jogos de repetição de consoantes em palavras consecutivas como, por exemplo, no primeiro verso da primeira estrofe ‘vida’ e ‘velário’; segundo verso da primeira estrofe ‘tanto’ ‘tempo’; quarto verso da primeira estrofe ‘subir’, ‘sempre’, ‘céu’; e continua nas próximas estrofes, como ‘velar’, ‘visão’, no segundo verso da segunda estrofe ou ‘silêncio’, ‘sinos’, ‘sobre’ no terceiro verso da terceira estrofe. A repetição constante dos sons consonantais faz com que cada verso

tenha personalidade própria, mesmo dentro de uma mesma estrofe. Além disso, desenvolve um esquema crescente na leitura vocalizada do poema.

A escolha de locuções adjetivas revela muito do sujeito de enunciação do poema. A chama é ‘oculta’, o céu é ‘sempre calmo’, o adeus é ‘solene’ e as cidades, ‘frias’. Apenas com estes exemplos é possível notar a forma de ver o mundo desse eu-lírico: a desesperança e apatia pela vida parecem tomar conta desse indivíduo. As expressões revelam certa mágoa com o mundo. É como se o contato com o desconhecido afligisse, de alguma forma, o sujeito poético. De acordo com Freud (2018),

se o indivíduo entra numa nova situação de perigo, poderá ser inadequado que responda com o estado de medo, a reação a um perigo anterior, em vez de adotar a reação adequada ao perigo de agora. Mas a adequação volta a se destacar quando se reconhece a aproximação da situação de perigo e ela é sinalizada pelo ataque de medo. Então o medo pode ser substituído imediatamente por medidas mais apropriadas. (FREUD, 2018, p. 124)

Seria possível ocorrer um procedimento oposto com o desejo sendo a situação nova? E se o recalçamento de uma satisfação for a resposta frente ao desconhecido? Poderia um sujeito poético expressar uma contradição entre o desprazer e a aventura recém descoberta? No poema transcrito, parece que sim. O ‘sempre calmo céu da eternidade’ ao passo que finge revelar uma noção cristã de redenção divina, também pode apresentar certa ironia; o adeus ‘solene’, em mesmo âmbito, não pode ser assim fácil, assim despreocupado, porque o sujeito poético ainda cuida do velho jardim de suas memórias, e o *desejo* sob a forma de força centrípeta de suas ações faz com que ele retorne sempre ao ponto de partida, sem de fato jamais conhecer a tranquilidade do céu ou o grito terrível da noite, porque tudo são hipóteses e conjeturas. A ironia disfarçada de calma revela apenas que as proposições de vida são desconhecidas – por isso questões sem resposta, perguntas para o desconhecido. A vida teve seu ‘esplendor’, conforme salientado no quarto verso da segunda estrofe. Mas teria ele desaparecido por completo ou assumido uma nova forma?

Segundo a Psicanálise, quando o desejo não consegue ser saciado, o delírio pode ser uma válvula de satisfação. É como se a mente buscasse uma maneira de conceder um gozo falso a um corpo que fracassou. Na última estrofe do poema, ao perguntar “E quem, nesta noite que aos poucos me absorve, / saberá retirar de tão vil elemento das horas / a lágrima que a esperança arrebatou à morte?” não poderia ser uma tomada de consciência de que o tempo, que parece ser material de preocupação para o sujeito do poema, é seu inimigo? Não seria a noite uma ilusão da realidade? Segundo o dicionário de simbologia, sonhar com um jardim

tem relação com o estado do indivíduo frente a seus desejos. Um jardim é um local onde se planta esperança, afinal cultivar uma flor qualquer é cultivar a ideia de que seu esforço gerará vida, gerará futuro. O que resta a um jardim sem desejos? De acordo com Jacques Lacan, em *A ética da psicanálise* (1991), a respeito da experiência da fé em relação ao desejo,

é aí efetivamente que reside a operação religiosa, sempre tão interessante a discernir para nós. O que é sacrificado de bem para o desejo – e vocês observarão que isso quer dizer a mesma coisa que o que é perdido de desejo para o bem –, essa libra de carne é justamente aquilo com o que a religião desempenha seu ofício e que se aplica em recuperar. É o único traço comum a todas as religiões, isso se estende a toda a religião, a todo o sentido religioso. (LACAN, 1991, p. 377)

Não é por acaso que a experiência da maioria dos sujeitos poéticos de Lúcio Cardoso passa pelo plano da religião e da fé. Os dilemas do desejo sempre foram, em muitos casos, atinentes a questões moralmente religiosas. Não é raro ver em declarações de ordens sacras uma espécie de atribuição de um caráter pecaminoso ao desejo. O eu culpado por desejar é uma marca da literatura cardosiana. Mas essas relações mal resolvidas vão além: poderia a obra poética de Lúcio ser uma resposta a sua fé teimosa? Seria capaz a poesia de refletir um estado ulterior a revoluções de fé? Teria a produção lírica a força de instigar perguntas acerca da privação do desejo?

Poder-se-ia dizer que, em certa medida, a lírica cardosiana dialoga com a “espiritualidade inflamada” de Baudelaire, como chamou Hugo Friedrich. Se no poeta francês “a lírica não aspira à cópia fácil, mas sim à transformação e dá caráter dinâmico ao mal instintivo, transformando-o em satânico” (FRIEDRICH, 1978, p. 53), em Lúcio o Mal é uma mutação inata ao indivíduo, uma condição contra a qual se luta e da qual raras vezes parece possível se fugir. O desejo parece emergir dessa dúvida, do local mais íntimo do ser humano, do não revelado, da sombra que o persegue. No poema a seguir, alguns destes elementos são explicitados.

### **Margens**

Que dizer se as palavras não exprimem  
o sentimento que se abriga na minha alma?  
Que dizer se além de mim tudo é silêncio,  
se na penumbra o mundo inteiro se dilui  
como os seres que perderam a Tua luz?

Mas quem me soprou esse desejo estranho  
 de dar um rosto ao meu próprio sofrimento?  
 Oh! a melancolia de voltar às paisagens  
 onde outrora tantas vezes viajei - ilhas,  
 horizontes da terra, frias searas de amor  
 onde a manhã não doura a messe condenada...

É tarde, vem, ó sol dos meus enganos!  
 Que ao meu olhar palpite a flor humilde,  
 asa que espande em céu de primavera!  
 Mas aí, sinto a luz fugir do que amei  
 e lento vir a mim o espírito da noite.  
 Sinto nascerem, como um jato de sangue,  
 as palavras que assomam ao lívido papel.  
 Ó tempo, quando serei de novo o grito,  
 somente o grito que soa aos pés de Deus  
 como uma voz de puro entusiasmo?  
 (p. 310)

No poema transcrito, o sujeito poético vive um dilema da ordem do sagrado, assim como no poema “O punhal”, analisado anteriormente. No entanto, aqui se estabelece uma relação diferente: a expressão verbal, isto é, a comunicação parece corresponder ao encontro entre terreno e divino, em uma tentativa de transcendência. E o desejo surge para este sujeito da enunciação como uma trava que o incapacita, porque ele não pode confiar em si próprio, em sua visão, em sua percepção. O desejo enquanto força motriz coloca o todo em movimento, mas isso não significa que a direção para a qual o indivíduo é empurrado seja um caminho seguro.

A partir da expressão anafórica “Que dizer” presente no primeiro e no terceiro verso da primeira estrofe, o sujeito poético revela sua dificuldade em encontrar palavras para expressar seus sentimentos. Mas mais do que isso: ele compreende que as palavras não são capazes de ir a um local tão profundo quanto o cerne humano. Ao constituir uma conexão entre a ordem da comunicação, isto é, da palavra com o próprio *eu*, o sujeito do poema percebe que o mundo é um vazio esperando ser preenchido pela presença do indivíduo: “Que

dizer se além de mim tudo é silêncio, / se na penumbra o mundo inteiro se dilui / como os seres que perderam a Tua luz?” Além disso, o mundo desvanece, perde forma e sentido, porque sem a luz divina que ilumina a Palavra no Ser, não resta nada. Do sexto verso em diante (“Mas quem me soprou esse desejo estranho / de dar um rosto ao meu próprio sofrimento?”), o desejo assume o controle ao perturbar a sintonia do universo: embora pareça que ele (o desejo) foi soprado ao indivíduo, assim como acontece em diversos mitos gregos, ele surge em si mesmo. O sujeito estaria, em última análise, pondo a si próprio em questionamento, em condição de falha. E tal perspectiva torna-se necessária, pois somente através do desconforto é que a dinamicidade da vida adquire novas cores e formas. Segundo Hugo Friedrich, em *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX* (1978),

a poesia moderna gosta de acentuar a ambiguidade sempre presente no discurso humano, para assim elevar a linguagem poética acima da linguagem usual, ainda mais amiúde do que o fez a poesia anterior. A tarefa mais urgente da linguagem usual permanece a comunicação fidedigna que, em regra, tem como consequência uma ação, um comportamento, uma orientação prática. (FRIEDRICH, 1978, p. 157)

Não seria a lírica cardosiana um exemplo pungente do estranhamento da discursividade humana? A linguagem elevada ao nível de confissão, de reflexão de um fazer per si encaminha a escrita de Lúcio, sobretudo no gênero da poesia lírica, para um estágio obscuro da linguagem. E parece que seu objetivo é mesmo este: obscurecer, dificultar. Não que sua lírica seja incompreensível. O que se revela, antes, é a elaboração de sujeitos poéticos desconcertados e taciturnos. Não é coincidência que a temática do desejo atravesse suas vozes poemáticas: enquanto o desejo existe no âmago de todo indivíduo e gera expectativas no plano das ações externas, os sujeitos líricos cardosianos parecem exercer uma atividade de movimento oposto: como se o mundo penetrasse em suas ânsias até alcançar seus desejos mais sórdidos – e é neste ponto que o mundo é regurgitado sob uma disforme capa que nunca servirá ao sujeito. O ritmo, em seus poemas, parece ser a única sinfonia ajustada (mesmo quando orquestrada por vozes demonizadas). É como se o fim de tudo estivesse milimetricamente endireitado por movimentos ensaiados de natureza.

“Margens” é o título dado ao poema transcrito e aqui se pode erigir uma ideia interessante: assim como a concepção de margem é uma noção teórica de “limites” em torno de algo, a capacidade de expressão e a reflexão acerca da presença Divina parecem circunscrever um único sujeito: o da enunciação. É uma relação direta produzida pelo desejo sob a forma de ânsia do ego, afinal a percepção de si mesmo em relação a outros é uma

vivência no limite, na borda. A experiência instigada pelo desejo assume moldes únicos, por isso cada pessoa experimenta a vida e as “necessidades do ego” de uma maneira inédita. Em *A metáfora viva* (2000), Ricoeur diz, a respeito do jogo metafórico que

toda uma lógica de explicação é posta em jogo no trabalho de construção do sentido. Dois princípios regulam essa lógica, que é agora possível transpor da miniatura à obra inteira, da metáfora ao poema. O primeiro é um princípio de conveniência ou de congruência: trata-se de decidir qual, entre as conotações do modificador, convém ao tema [...] o segundo princípio corrige o primeiro, pois é um princípio de plenitude: todas as conotações que podem ajustar-se ao restante do contexto devem ser atribuídas ao poema: este “significa tudo o que pode significar”, e este princípio corrige o anterior no sentido em que a leitura poética, à diferença da leitura de um discurso técnico ou científico, não é posta sob a regra de se escolher entre duas significações igualmente admissíveis no contexto. (RICOEUR, 2000, p. 151)

Assim, as duas (ou mais) significações possíveis em um dado contexto poético são evocadas e sustentadas concomitantemente. No tocante ao plano do ritmo, pode-se dizer que ele é estruturado de forma sistemática no poema: cada verso é constituído de no mínimo seis palavras e, em sua maioria, a última palavra de cada verso é paroxítona (“exprimem”, “alma”, “silêncio”, “estranho”, “sofrimento”, “condenada”). Ou seja, as tônicas aparecem quase sempre na mesma “margem”, utilizando de um trocadilho com o título do texto. Além disso, a pontuação também ganha destaque no poema: interrogações e exclamações surgem nas duas estrofes, marcando sintática e semanticamente cada período poemático, ao passo que enfatiza reações emotivas (“É tarde, vem, ó sol dos meus enganamentos!”). É válido também ressaltar a aliteração em diversos tipos de /r/, em início, meio e final de palavras, que causam a vibração do som. A consoante /s/ é combinada ao /r/ e, ambas tendo como característica em comum o fato de serem classificadas como alveolares integram uma produção sonora de semelhante ritmo respiratório e articulatorio. Para o poema, tais aliterações corroboram à emotividade do sujeito poético, uma vez que lhe parece faltar o ar a cada proposição sintagmática longa, na qual a respiração encontra obstáculos causados pela ansiedade e dúvida. De acordo com Octavio Paz é graças a Mallarmé e a toda a filosofia engendrada pelo Modernismo que a arte literária, e mais especificamente a poesia lírica, foi capaz de recuperar sua potência plurissignificativa. Assim como as margens exploradas no poema de Lúcio Cardoso atingem os confins da humanidade, Octavio Paz analisa o cenário em reestruturação das margens da produção poética e pondera que

al mismo tiempo, la página evoca la tela del cuadro o la hoja del álbum de dibujos; y la escritura se presenta como una figura que alude al ritmo del poema y que en cierto modo convoca al objeto que designa el texto. Al servirse de estos medios, la poesía

recobra algo que había perdido y los pone de nuevo al servicio de la palabra. (PAZ, 2011, p. 58-59)

Na segunda estrofe do poema, o desejo já perturbara a visão de mundo do eu-lírico, a ponto que nem mesmo a luz divina é por ele percebida (“Mas aí, sinto a luz fugir do que amei / e lento vir a mim o espírito da noite”). A clássica antítese entre luz e sombras, dia e noite, elementos antagônicos que representam, em inúmeras mitologias, o conflito entre Bem e Mal. É um conflito que se vincula à ordem moral do religioso, que, conforme mencionado em outros momentos é tema recorrente na produção artística de Lúcio Cardoso. A vida à margem pode significar uma vida na qual a moralidade soe corrompida. O “puro entusiasmo” no grito que ecoe aos pés de Deus mencionado pelo sujeito poético pode ser associado de forma direta a uma redenção, a uma súplica por perdão. Mas essa necessidade de perdão parece ter início em si próprio. Antes mesmo de externalizar ou internalizar sua fé (de acordo com o movimento particular de cada um), o indivíduo parece carecer de paz consigo próprio. É como se viver o desejo fosse justamente a atitude que o faria desprezar a vontade divina e perder sua luz. Mas é possível abandonar o que se precisa ser em prol do que gostaria de se tornar? O sujeito poético diz “Sinto nascerem, como um jato de sangue, / as palavras que assomam ao lívido papel”. Estaria aquela dificuldade em se comunicar associada ao fazer poético? O nascimento da expressão literária vinculada ao jato de sangue, como o sofrimento do artista para produzir. Afinal, seja a crença qual for, nenhuma é capaz de conceder um dom mágico para a arte. O fazer do poeta é um trabalho árduo e, por isso, sangra para compreender o desejo e transformá-lo em produto artístico. Ao menos o papel é ainda “lívido”, resguardando dada pureza. Estaria o indivíduo, como um Deus, corrompendo a si próprio para que se torne possível corromper o papel?

De acordo com Deleuze & Guattari, em *O anti-Édipo* (2004), “pode-se acreditar em desejos libertados, mas que, como cadáveres, se alimentam de imagens. Não se deseja a morte, mas o que se deseja está morto: imagens. Tudo trabalha na morte, tudo deseja para a morte” (DELEUZE; GUATTARI, 2004, p. 353) Sob essa perspectiva, a lírica Cardosiana parece se inserir em uma zona na qual o discurso, elaborado através do eu-lírico, intensifica a busca pela imagem, de maneira a corromper a si próprio – quase como um Hércules condenado. Se o desejo, conforme se tem visto ao longo deste capítulo, nem sempre é saciado, não significa que sua fome morra. E qual a melhor forma para mastigar emoções senão culpando si mesmo por condenar Deus? Afinal, na linhagem católica da literatura de Lúcio

Cardoso não seria raro encontrar passagens que denunciam a escravidão do sujeito a costumes questionáveis em busca de um mérito sagrado. Conforme Deleuze & Guattari (2004),

Há um investimento libidinal inconsciente de desejo que não coincide necessariamente com os investimentos pré-conscientes de interesse, e que explica como é que estes podem ser perturbados, perversos, na “mais lúgubre organização”, por baixo de qualquer ideologia. (DELEUZE; GUATTARI, 2004, p. 361-362)

A busca anteriormente elencada – que pode surgir muito mais na forma de uma trajetória anti-heróica – parece ser elucidada no poema a seguir:

### **Poema**

Ah, quem me viu em pleno amanhecer,  
 quem me viu alto como o lírio,  
 quem me viu sereno como a estrela,  
 ou como a águia sobre o abismo,  
 como a vaga ou a nuvem que passa,  
 livre, livre como a alegria nos caminhos,  
 pueril e belo na máscula pureza!  
 Ah, quem me viu nesta hora perdida,  
 nesta manhã cuja glória não retorna,  
 pode chorar agora o meu destino...  
 Quem me viu assim sabe o segredo  
 destes mares em que vou sofrendo...  
 Sabe que esta sede de partida,  
 esta ânsia de lutas e bandeiras, este tédio e a cólera deste riso,  
 são a poesia atormentada do impossível,  
 visões que se debatem na minha alma,  
 carne que grita à morte: vem!  
 - enquanto a música trágica perdura  
 no eterno abismo inconsciente...

(p. 278)

No poema transcrito, o eu-lírico vive uma condenação cujo preço é a própria liberdade – de ser e de sentir. Como uma espécie de justificativa para a condição atualmente sufocante de seus sentimentos, o poema é a elaboração discursiva desse sujeito poético que relata a transição de um estado de pureza para sua total deturpação. Embora seja estruturado em uma única estrofe, o poema apresenta duas subdivisões internas: a primeira corresponde à rememoração subjetiva do eu-lírico, que relata a força que possuía; a segunda, no entanto, conta com a reflexão e a justificativa a respeito de seu estado de alma: uma luta preenchida pelo tédio e a raiva. É como se as ordens travassem uma árdua tarefa no interior do sujeito lírico: a vida concreta não corresponde às referências instigadas pelo desejo. Segundo Octavio Paz, em *O arco e a lira* (1982),

o poema não só proclama a coexistência dinâmica e necessária de seus contrários como sua identidade final. E essa reconciliação, que não implica redução nem transmutação da singularidade de cada termo, é um muro que até agora o pensamento ocidental se recusou a saltar ou a perfurar. (PAZ, 1982, p. 123)

O sujeito poético deste poema fundamenta suas reflexões na certeza de um espectador que existiu e presenciou sua glória do passado, e de outro que o vê no presente e que, talvez, não pudesse compreender os motivos de sua ânsia sem conhecimentos prévios da mudança que sua vida teve. A partir da expressão “Ah, quem me viu”, o eu-lírico compõe o ritmo e a atitude poética dos versos da primeira parte da expressão lírica de seu poema. Se, por um lado, essa opção discursiva corresponde a uma existência que se debruça sobre si mesma, movimento efetuado pelo sujeito de enunciação do poema, por outro, cria um laço com um *outro* cuja existência pode ser fictícia, mas que se mostra importante como testemunha virtual dos desdobramentos que o desejo assumiu ao longo da vida desse eu poético. A noção de desejo está recorrentemente associada a uma ideia de satisfação. Anthony Giddens, na obra *A transformação da intimidade* (1993), ao citar Erving Goffmann, ressalta que

o êxtase é aquilo que os indivíduos buscam quando procuram onde está energia – uma experiência isolada das características habituais, das características mundanas da vida cotidiana. É uma sensação momentânea de exaltação que a pessoa desfruta quando uma sensação “especial” é produzida – um momento de libertação. O êxtase é às vezes, embora nem sempre, uma sensação de triunfo e também de relaxamento. (GIDDENS, 1993, p. 84-85)

Essa sensação de liberdade concedida pelo êxtase, de acordo com Giddens, pode ser associada à satisfação de uma ausência, conforme disse Freud. Dessa forma, a expressão anafórica “Ah, quem me viu”, entoada no primeiro verso do poema, ecoa ao longo dos doze

primeiros versos do poema, consolidando uma memória rítmica que auxilia na interpretação do texto. A interjeição “ah” sugere uma relação emotiva com as memórias e os sentimentos retomados; já a estrutura “quem me viu” seguida pela adjetivação do sujeito poético é o que dita a sonoridade, em primeira instância, do poema. Ao longo dos sete primeiros versos do poema, são elaboradas qualificações comparativas e revestidas de características positivas: “alto como lírio”, “sereno como a estrela”, “livre como a alegria nos caminhos”; a partir do oitavo verso, há uma mudança no tom das memórias revividas pelo sujeito poético: a amargura e o sofrimento brotam como uma ponte que permite a transição natural entre o passado utópico e o presente desgraçado: “Quem me viu sabe o segredo / destes mares em que vou sofrendo...” desse ponto em diante, os elementos “partida”, “ânsia”, “visão” e “carne” conectam-se às ações do eu-lírico, tomando seus sentidos e seus gestos, retumbando em uma “música trágica” que o guia ao “abismo”. A significação do ritmo ultrapassa os planos divididos da linguagem (sintático, semântico...). É a justa combinação que se só exclusivamente no plano da linguagem que o ritmo humano pode ser traduzido no ritmo da poesia – e vice-versa. Segundo Octavio Paz (2011),

ritmo hecho de un doble movimiento de separación y reunión. Pluralidad y simultaneidad; convocación y gravitación de la palabra en un aquí magnético. Así, leído en silencio por un solitario o escuchado y tal vez dicho por un grupo, el poema conjura la noción de un teatro. La palabra, la unidad rítmica: la imagen, es el personaje único de ese teatro; el escenario es una página, una plaza o un lote baldío; la acción, la continua reunión y separación del poema, héroe solitario y plural en perpetuo diálogo consigo mismo: pronombre que se dispersa en todos los pronombres y se reabsorbe en uno solo, inmenso, que no será nunca el yo de la literatura moderna. (PAZ, 2011, p. 60)

Ao se atentar para o plano sonoro do poema, é possível perceber a escolha minuciosa de palavras paroxítonas dominantes na maior parte do texto (“pleno”, “alto”, “lírio”, “sereno”, “estrela”, “abismo”, “nuvem”, “livre”, etc.) marcando o compasso rítmico para a construção de sentidos: são palavras de rápida pronúncia, que contrastam com palavras de maior extensão sonora (embora algumas também sejam paroxítonas) reveladas, principalmente, nos versos finais do poema (“impossível”, “perdura”, “debatem”, “inconsciente”, “atormentada”, “trágica”). Outro aspecto notável quanto à sonoridade do poema, diz respeito às palavras finais de cada verso: são expressões de vocalização fechada com vogais dominantes em “e” e “o” (“amanhecer”, “abismo”, “destino”, “sofrendo”, “inconsciente”), o que corrobora com a ideia de um relato pessimista e fechado. Vale ainda destacar que o ritmo é “corrompido” apenas em um verso que, não por acaso, aborda o presente mais sombrio do sujeito poético

(“esta ânsia de lutas e bandeiras, este tédio e a cólera deste riso”). Tanto na extensão quanto na fórmula, o verso transcrito destoa do restante. É como se, finalmente, o eu-lírico fosse capaz de retomar a liberdade perdida.

O tema do desejo, no poema transcrito, corresponde à perda de liberdade do sujeito poético. Essa deficiência, por sua vez, corresponde à insatisfação do modo de viver, visto que há um processo de desintegração das formas e tons que não satisfazem mais esse indivíduo do poema. Se o desejo pode ser a reação frente à perda de algo, à inexistência de um fator que deveria existir, para o sujeito lírico do poema a destituição de seu passado de glórias representa um futuro (presente do texto) condenado. Desejar é colocar-se em movimento, atirar-se em direção de. No entanto, para este sujeito poético, a ânsia de viver um novo, que responderia às necessidades novas, perdeu-se. Fica evidente que o ritmo musical obtuso desenvolvido na reflexão poética do eu-lírico está, em última instância, arraigado ao sentimento de isolamento. Isolar-se é impedir que o desejo natural do ser humano se cumpra. E isolar-se, no poema transcrito, é viver com o conhecimento de que seus próprios desejos se foram para sempre. Em *A ética da piscanálise* (1991), Jacques Lacan questiona:

O que significa dizer que somos responsáveis pelo que desejamos, mesmo que este desejo seja inconsciente? Em última instância, isso significa dizer que o inconsciente faz parte de nós e que, talvez, ele seja mesmo a nossa própria essência, nosso ser ou nosso não-ser. (LACAN, 1991, p. 385).

Se o desejo pode ser um mecanismo atuante – mas também uma maneira de reagir – leva a crer que o ato de *ser* é uma guinada inconsciente rumo à consciência primordial. Esse processo de conscientização de *si* necessita de uma passagem turbulenta pela noção de sociedade, afinal ninguém é sozinho. Mesmo as vontades e os desejos mais íntimos só os são porque há um *Outro* em uma outra ponta que providencia a comunicação entre dois seres (mesmo que este outro seja apenas uma projeção utópica de um eu). Não parece absurdo imaginar que o sujeito poético cardosiano vive essa tensão entre o estado de ser e agir da vida material. Preso, muitas vezes, em questões abstratas de integridade moral, o eu-lírico não pode ou não sabe como trilhar uma rota social, afinal o coletivo sempre lhe foi negado. Segundo Ana Suy Sesarino Kuss, em sua dissertação *Amor e desejo: um estudo psicanalítico* (2014),

É na tentativa de aniquilar a sua falta original que um sujeito se move em direção a um objeto. Mas esse encontro nunca acontece plenamente, visto que o que ele encontra não é aquilo que causou o seu desejo. O desejo é indestrutível porque não tem um objeto para satisfazê-lo plenamente. Só existem satisfações parciais, o que

implica seu infundável retorno. Porém, o que retorna não é o desejo imutável, há alterações. (KUSS, 2014, p. 21-22)

O que acontece é um encontro do sujeito com sua frustração, mas não em um âmbito que possa significar a perda de tempo na investida por algo. É uma frustração que diz respeito a uma tomada de consciência, uma espécie de percepção de que a busca almejava algo irrecuperável. A respeito de uma jornada íntima como forma de resgatar a imaterialidade do desejo, olhemos o próximo poema:

### **A loucura**

Ouçõ os teus passos ao longo destas horas lívidas,  
vejo o teu vulto atravessar as muralhas do meu sonho.

E vejo crescer no teu olhar de úmida luxúria,  
a tormentosa imagem dos meus trágicos amores.

Vejo-te em cada gesto desta vida que não amo,  
sob o sinistro luar dos becos solitários,  
no veneno ou no frêmito suicida das lagoas.

Vejo-te enorme sobre as casas fechadas,  
espreitando as cortinas onde o crime estremece.

Vejo o sangue espirrar sobre os alvos cetins,  
portas violadas, o incêndio e o tumulto.

E vejo-te dentro de mim mesmo,  
no esforço atroz de uma luta primitiva,  
aprisionada em mim como o silêncio num cadáver...

(p. 280)

No poema transcrito, o eu-lírico encontra-se num conflito de ordem moral e psicológica. Por um lado, a loucura, tema e título do texto, apresenta-se como uma condição inerente à vida do indivíduo, uma forma de escape, mas, ao mesmo tempo, de prisão. Visto por outro ângulo, no entanto, a loucura é uma espécie de repressão, uma vez que se torna uma lente pela qual o sujeito poético viaja através do tempo e do espaço. Em outras palavras, torna-se um modo de ver o mundo. O desejo e a loucura são questões paralelas, em muitos casos. Não é incomum a existência de indivíduos que procurem auxílio psiquiátrico para lidar

com seus desejos. Ao longo do tempo, muitas dessas questões advindas dos desejos de um eu (em muitos casos, questões sexuais) foram tratadas como desvios de uma norma. No poema analisado, não é por acaso, a loucura é um remetente com quem o eu-lírico estabelece um diálogo. Ao efetuar um movimento de colocar essa condição no posto de uma terceira pessoa do singular, estabelece-se uma distância confortável tanto para tratar do assunto quanto para delimitar o espaço do eu como sendo diferente do “ela” (a loucura). No plano discursivo do poema seria possível que o tema-chave fosse uma evocação de auto-imagem do eu-lírico? No meio dessa trama é possível pensar em Ricoeur (2000), ao dizer que

a colisão semântica confere à atribuição metafórica não somente um caráter singular, mas um caráter construído; não há metáfora no dicionário, ela não existe senão no discurso; neste sentido, a atribuição metafórica revela melhor que qualquer outro emprego da linguagem o que é uma palavra viva, que constitui por excelência uma instância do discurso. (RICOEUR, 2000, p. 152)

Nota-se um tom narrativo para esse poema, que é estruturado em duas estrofes de sete versos cada. É como uma história policial de suspense que fosse sendo desvelada a cada verso, que apresenta uma musicalidade construída sintática e semanticamente. Os versos parecem ganhar extensão sonora, uma vez que, em sua maioria, não apresentam pontuações que causem quebras rítmicas. O verbo “ver” sob a forma da primeira pessoa do singular e no presente do indicativo é responsável por salientar cada início de potência sonora e semântica (é os casos de “vejo” e “vejo-te”). O eu-lírico expressa-se a partir do uso de efeitos sinestésicos: na primeira estrofe, a audição percebe esse *outro* que o ronda, graças aos sons ambientes: a loucura assume forma física e é capaz de caminhar (“Ouço os teus passos ao longo destas histórias lívidas”) e possuir forma corporal (“vejo o teu vulto atravessar as muralhas do meu sonho”). Mas é mesmo o olhar, conforme mencionado anteriormente, que dita as regras do poema. A distância pré-estabelecida em relação ao outro, que assume a forma da própria loucura, perde força no decorrer do texto, e sua presença é notória e inevitável. Nas palavras do próprio sujeito poético, trata-se de um “vulto” que é ouvido e logo avistado, uma energia inevitável que toma conta. De acordo com Octavio Paz, em *O arco e a lira* (1982),

o ritmo é algo mais que medida, algo mais que tempo dividido em porções. A sucessão de golpes e pausas revela uma certa intenção, algo como uma direção. O ritmo provoca uma expectativa, suscita um anelo. Se é interrompido, sentimos um choque. Algo se rompeu. Se continua, esperamos alguma coisa que não conseguimos nomear. O ritmo engendra em nós uma disposição de ânimo que só poderá se acalmar quando sobrevier “algo”. Coloca-nos em atitude de espera. Sentimos que o ritmo é um

“ir em direção a” alguma coisa, ainda que não saibamos o que seja essa coisa. Todo ritmo é sentido de algo. (PAZ, 1982, p. 68-69)

Dessa maneira, o ritmo e o desejo parecem ter um objetivo em comum: organizar, enquanto se busca algo inominável, a própria vida. A expectativa por um acontecimento, a certeza de uma força que cresce e que está prestes a realizar algo envolve tanto o ritmo em um poema, como descreveu Octavio Paz, como também a tensão do desejo que se frustra, eletriza. A atitude de esperar, uma ação interna que condiciona todo o desdobramento das atitudes do sujeito lírico, é uma das máscaras criadas na lírica cardosiana. Máscara porque representa uma verdade insuficiente: o sujeito lírico não está em modo de repouso ou apenas servindo como válvula pela qual passará uma sensação. A espera é uma ação virulenta que ocorre no interior do indivíduo, um combate em busca de harmonizar da melhor forma possível a tempestade, que é o desejo.

Há uma luta em pleno curso: embora o eu-lírico reconheça a inescrutabilidade da loucura, do seu próprio transtorno, sua relação com tal condição não é pacífica. Ela é vista “em cada gesto da vida que ele não ama”, isto é, ela é associada aos momentos mais difíceis e dignos de serem esquecidos. A falta de amor revela uma associação ao obscuro, ao não desejado. E é justamente ao renegar e não querer que a loucura toma conta, como uma atadura que reprime as possibilidades de se viver do sujeito poético. O “crime” e o “sangue” são outros signos associados à repressão dos desejos. Há uma divisão clara de certo e errado, uma forma objetiva de encarar o mundo a partir de preceitos que ditam o modo de se viver. O “incêndio” e o “tumulto” parecem descrever a força atroz dos desejos que não florescem, dos gritos silenciados pela dor. Não seria o silenciamento das vozes uma marca do autoritarismo que sobreescreve os regimes da sociedade ocidental? Falar de uma lírica poética não seria, em última instância, falar de uma lírica do social, uma vez que toda arte é produzida por sujeitos? De acordo com Theodor Adorno em sua *Palestra sobre lírica e sociedade* (1975), a universalidade do lírico é social. O autor diz que:

Só entende aquilo que o poema diz quem escuta, em sua solidão, a voz da humanidade; mais ainda, a própria solidão da palavra lírica é pré-traçada pela sociedade individualista e, em última análise, atomística, assim como, inversamente, sua capacidade de criar vínculos universais vive da densidade de sua individualização. (ADORNO, 1975, p. 67)

Não seria a loucura uma tentativa de encontrar essa humanidade na solidão? Consonante à temática de tons pesados, o esquema fônico construído no texto acompanha o

uso de combinações vocálicas fechadas em detrimento a algumas poucas expressões sonoramente abertas. Estaria a reclusão do indivíduo frente à massiva exposição ao mundo relacionada à oclusão também dos sons vocálicos desse sujeito poético? É como se o sujeito do poema fizesse um jogo de silêncios e gritos. “Ouço os teus passos” e “vejo o teu vulto” parecem se opor no plano sonoro a expressões como “portas violadas” e “casas fechadas”. Atenta-se ao fato de que a oposição sonora não condiz, necessariamente, com uma oposição semântica, visto que o vulto ouvido e avistado é o mesmo que parece causar a clausura de portas e casas. O desenvolvimento do ritmo é sustentado justamente por esse paradoxo entre valor semântico “negativo” em sintagmas com vocalização aberta em “a” ou “ó”.

A escolha de dadas combinações sintagmáticas revela a colisão desses mundos opostos: “horas lívidas”, “úmida luxúria”, “trágicos amores”, “sinistro luar”, “portas violadas” e “esforço atroz” são exemplos do choque entre desejo e repressão, vontade e punição, razão e instinto. E é justamente a interrelação entre elementos de ordens aparentemente distintas que projeta a confissão de um desejo impossível – sob o signo da loucura – que não está tão distante, e nem é observado de fora, mas que se mostra, no final, “aprisionada em mim como o silêncio num cadáver”, como um segredo rompido. Não é, afinal, a lírica uma forma de expressar também as divergências do indivíduo em relação ao mundo? Ao se pensar mais uma vez em Adorno (1975), ele traz que

a idiosincrasia do espírito lírico contra a prepotência das coisas é uma forma de reação à coisificação do mundo, à dominação das mercadorias sobre os homens, que se propagou desde o início da Era Moderna e que, desde a Revolução Industrial, desdobrou-se em forma dominante. (ADORNO, 1975, p. 69)

Sob essa ótica, seria a expressão lírica uma forma de combate e resistência, conforme destaca Jean-Luc Nancy. Como diz a canção “*Come to mama*”, de Lady Gaga, “as únicas prisões que existem são aquelas nas quais colocamos uns aos outros” (tradução nossa). Seria isso um pacto proposto pelo sujeito lírico do poema transcrito em pleno devaneio? Poderia, em um lampejo de sanidade, o eu-lírico revelar que a prisão do poema é uma forma de se lidar com a loucura? Seria o desejo a libertação ou a condenação?

A partir da leitura proposta ao longo deste trabalho parece possível dizer que a produção lírica de Lúcio Cardoso é, sim, condensada pelos signos da noite e da morte, mas que a potência plurissignificativa de seus poemas possibilita leituras que expandam o imaginário literário cardosiano e, por que não, brasileiro. O tema central das discussões aqui elencadas orbita a questão do desejo, seja ele como uma força que condiciona o sujeito ao

consumo de necessidades que surgem da ausência, seja como uma amarra que, embora parta da mesma falta, não consegue nunca atingir a satisfação plena. Seja qual for a perspectiva adotada, o epicentro da temática diz muito a respeito da produção discursiva de um *eu* auto-centrado, que examina e explora o mundo a partir de suas convicções e ideias. Dessa forma, é imprescindível que a figura do sujeito poético assuma o posto central no exame da poesia lírica – não como um substituto ao narrador do gênero narrativo, mas como uma construção linguística que possibilita reflexões acerca de um tempo sempre renovado e presente, que só é possível no gênero da poesia lírica. O tempo, aliás, é o maior aliado (ou rival) do eu-lírico. Ao assumir a proposta discutida ao longo destas páginas, o tempo se mostrou como uma das principais forças atuantes na constituição e captação daquilo que chamamos de ritmo. E, conforme foi tratado no decorrer da leitura dos poemas selecionados, o ritmo transgride as “coincidências sonoras” óbvias de um verso ou de uma estrofe. Afinal, o ritmo é humano, antes de ser literário, conforme destacou Octavio Paz. Corrobora a isso o momento em que Lúcio produz sua obra: duas décadas após a Semana de Arte Moderna de São Paulo, as reflexões e propostas vanguardistas do pensamento Moderno ainda estavam efervescentes, e cada artista, ao seu modo, tratava de traduzir as experiências provocadas pelo movimento em sua produção. No entanto, os ecos de uma estrutura que não segue, necessariamente, a fixidez de formas clássicas e a presença abundante de versos brancos e livres são identificados lá nos franceses do século XIX. Conforme foi dito sutilmente em alguns pontos deste texto, é possível notar semelhanças entre os traços líricos de Lúcio e Rimbaud, por exemplo.

Na outra ponta do projeto, as concepções advindas dos estudos de psicanálise de Freud e Lacan auxiliaram não apenas na tradução de alguns de seus conceitos para a temática *desejante*, mas para possibilitar uma maior compreensão das necessidades e formas de experimentar o mundo por um sujeito, mostrando que, no final das contas, não se trata de uma ponta tão extrema a outra. Entende-se ainda que diversas outras leituras possam ser realizadas acerca da poesia cardosiana (e não apenas de seu segundo livro aqui examinado), como a análise mais atenta ao plano temporal como ideia semântica que perpassa a maior parte de seus poemas, bem como a condição espacial que revela inúmeras formas de ver o Brasil pelos olhos dos sujeitos poéticos condenados de Lúcio.

Como disse, em dado momento, Mario Carelli (1988), “Lúcio não deixa os leitores indiferentes; alguns o amam de modo incondicional, outros o rejeitam em uma reação quase sempre epidérmica” (CARELLI, 1988, p. 13). E que este seja um grande argumento para que mais estudos sobre a obra cardosiana, seja no gênero lírico ou no narrativo ou dramático,

surjam: que a inquietação inevitável frente a sua obra provoque incontáveis desejos de lê-lo e desvendá-lo – ainda que, ousado profetizar, este último jamais se realize.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O trabalho desenvolvido pretendeu identificar e propor uma escritura acerca dos discursos elaborados na poética cardosiana de seu segundo livro de poemas, *Novas poesias*, a fim de estabelecer uma chave de leitura que compreendesse o ritmo como vetor semântico das variadas concepções de desejo de seus sujeitos líricos. Para discutir poesia lírica neste trabalho, fez-se necessário recuperar algumas das noções referentes à lírica moderna, sobretudo no que dizem respeito ao ritmo como elemento significativo no texto. Optou-se por lançar um olhar atento ao ritmo do poema por dois principais motivos: primeiro porque o ritmo é uma condição humana, conforme nos mostra Octavio Paz. Ele não está à frente, nem à volta, mas em nós; e, segundo, porque se acredita que, em um texto poético, o ritmo não seja mero acessório ou elemento figurativo inserido em uma pós-edição textual, mas que coincida com uma espécie de ação naturalmente ritmada do sujeito.

A primeira questão norteadora elaborada na concepção do projeto desta dissertação foi “de que forma é possível compreender a elaboração de um poema?”. Talvez essa seja uma das questões que há tanto tempo tem inquietado as discussões e reflexões dos estudos do gênero literário. Embora não tenha havido tamanha pretensão de respondê-la plenamente, desenvolveram-se algumas perspectivas que, em dado grau, se não respondem, ao menos instigam ainda mais o tema: qual é a função do ritmo para uma construção poética? Ele é capaz de atribuir sentidos para o texto? Como se configuram os discursos de desejo na lírica? E mais: como é a expressão poética em Lúcio Cardoso? Esta última talvez seja a mais fascinante questão que movimentou esta pesquisa do início ao fim.

A obra de Lúcio Cardoso é inquietante. E não o é apenas hoje, em 2018. Também o foi nas décadas de 30, 40 e 50 do século vinte. Talvez mesmo ao tentarem negar os discursos cardosianos e a refutar sua inserção no cenário artístico brasileiro, suas perguntas e suas obsessões permaneceram enraizadas em todo indivíduo que teve algum contato com sua obra. Conforme foi dito nas páginas iniciais deste trabalho, o maior destaque crítico de Lúcio foi sua produção em prosa. Contudo, o mineiro sempre manteve suas lentes abertas – afinal suas perguntas eram muitas e variadas e intensas – produzindo em diversos gêneros e em múltiplas áreas. Estudar a obra cardosiana mostrou-se um estudo de origens: uma jornada em busca de sentimentos. Afinal, mesmo que esta tarefa pareça inviável, através da obra cardosiana existem maneiras de garimpar esse passado originário. A poesia de Lúcio parece abrir caminhos, tanto no período em que foi escrita e publicada como agora. Afinal, a tentativa de

se compreender o motivador para a satisfação humana tem sido tema central de diversas áreas de estudo, desde a psicanálise clínica à filosofia.

Embora seja material desconhecido de uma grande parte do público, para o campo dos estudos literários a contribuição da lírica cardosiana também é grande: ela dialoga, por exemplo, com obras como as de Luís de Camões e de Carlos Drummond de Andrade, inspira e aconselha a produção de Clarice Lispector, ao passo que se percebe, conforme assinalado em dado momento deste percurso, certo grau de sintonia com a herança dos revolucionários franceses, como Rimbaud. Faz-se necessário ainda destacar outro ponto, que por tantos anos foi motivo de polêmicas em relação à recepção da obra de Lúcio: é possível identificar, contrariando algumas percepções, a preocupação do poeta com as condições da sociedade. Não de uma maneira tão “engajada” - para manter o vocabulário da crítica especializada - tampouco “panfletária”, mas crê-se na existência de um trabalho por parte do autor, à sua maneira, sobre esta seara. Esta perspectiva não foi devidamente abordada ao longo deste trabalho por correr ao lado da proposta aqui desenvolvida, mas acredita-se que seja imprescindível que novos olhares recaiam sobre esta questão em futuros estudos de suas obras.

Acredita-se que a principal obsessão de Lúcio era a paixão. Mas sua forma de encarar tal tema não se apresentava necessariamente de maneira tradicional. Se, por um lado, havia grandes tabus de religiosidade e de homossexualidade em sua vida privada, por outro, existiam também em suas obras. Mas se o ser humano era fadado ao Mal, conforme discursos elaborados em tantos de seus romances e novelas, também o era destinado a amar. Amar fervorosamente. Eis sua obsessão pela temática da paixão, seja ela numa forma violentamente amorosa ou de maneira ressentida e culposa. Assim, poderia o desejo ser um dos possíveis pontos centrais da sua reunião de poemas? Foi esta a questão que impulsionou a escrita destas páginas. Muito se falou sobre a dualidade entre Bem e Mal e as perspectivas mostradas por seus eus-líricos ao longo dos poemas estudados. Em conclusão, parece que na poesia cardosiana há justamente um constante equívoco gerado pela dúvida. Ao não saber o que é certo e errado, os sujeitos poéticos cardosianos vivem dilemas intensos que os corroem e corrompem. Mesmo os signos que podem facilmente ser identificados por outros indivíduos como elementos positivos – tal qual a paixão – no universo lírico de Lúcio, esta simplicidade torna-se uma máquina monstruosa através da razão. E talvez os conflitos presentes nos discursos dos sujeitos poéticos sejam resultado de uma batalha anterior: quais seriam os limites da razão e da emoção? Como seria possível distingui-las? Elas são rivais? Há sujeitos

dominados mais por uma do que por outra? O mundo lírico do autor mineiro coloca o indivíduo em suspensão: por não saber lidar com as possibilidades e, sobretudo, por estas o amedrontarem, a possível pureza de um amor é capaz de conduzi-lo à mais torpe loucura.

Se a identidade do sujeito parece condicionada à satisfação de seus desejos, como movimentos de idas e vindas, também parece haver dinamicidade nos discursos dos sujeitos líricos na poesia cardosiana. Por tal razão, o olhar apurado ao ritmo, enquanto elemento constitutivo dos significados de um texto poético fez-se necessário para a elaboração desta pesquisa. Pode-se constatar que o plano sonoro dos poemas, de modo geral, apresenta fluidez e movimentos provocativos: é como se os versos dançassem e dessa dança nascesse sua própria música. A flexibilidade das consoantes “s”, por exemplo, desenhavam o poema, atravessando cada verso e cada estrofe como lembretes de uma dinâmica entre corpo e alma. Também é válido ressaltar o embate sonoro das consoantes oclusivas como “d” e “t”, que demarcam a rigidez do discurso em contrapartida às variações entre vogais abertas em “a” e “é” e vogais fechadas em “e” e “o” –, como se as palavras escolhidas representassem milimetricamente os conflitos internos dos sujeitos discursivos. É como se o ritmo fosse um punhado de flores sobre um pântano atormentado, que é a contenda identitária e desejanse de cada eu-lírico: uma música afinada mesmo em situações de horror. A irregularidade da métrica atuando como a irregularidade das vontades de um eu. Os versos, geralmente sem rimas, são construídos com pontuação díspar. Há uma constante utilização do efeito de anáforas, que parecem ecoar os desejos contidos ou ressentidos dos sujeitos poéticos. O ritmo está de tal forma atrelado aos sentidos dos poemas, que as palavras soam como únicas e misteriosamente destinadas a compor o discurso destes indivíduos.

Se em algumas das principais histórias da literatura brasileira Lúcio Cardoso é uma ausência ou apenas uma nota de rodapé, em outras seu impacto e sua influência são reconhecidos em autores como Walmir Ayala, Clarice Lispector e Cornélio Pena. Portanto, pode-se imaginar que as obras de Lúcio tenham sofrido o impacto dessa variação brusca no decurso da História. Felizmente existem pesquisadores que realizaram trabalhos profundos sobre os mais variados campos de atuação de Lúcio, embora tenham privilegiado a prosa. Mesmo temendo esquecer-se de algum nome, é válido citar os seguintes, que contribuíram para a concretização deste estudo com suas obras publicadas: Beatriz Damasceno, Écio Ribeiro, Ruth Silviano Brandão, Valéria Lamego, Cássia dos Santos, Enaura Quixabeira Rosa e Silva, Mário Carelli, dentre outros. Embasado no levantamento previamente realizado, foi necessário elaborar uma forma de ver o mundo cardosiano. Para isso, pensou-se a noção de

*desejo* sob uma perspectiva psicanalítica, a partir de contribuições constantes das obras de Sigmund Freud e Jacques Lacan. Ao passo que a discussão nos capítulos três e quatro provocava a construção de um imaginário desejante, o diálogo com o capítulo dois esteve sempre aberto para se pensar a produção dentro de sua própria trajetória como artista. Foi a clareza de uma bagagem que carrega todos os elementos anteriormente citados que oportunizou as ferramentas utilizadas ao longo da escrita deste trabalho.

Ao questionar se é possível estabelecer um diálogo entre alguns conceitos freudianos e lacanianos de desejo com a produção de um texto poético, os capítulos três e quatro buscaram, a partir de uma prévia seleção de poemas da segunda obra de poesia lírica do autor mineiro, identificar a construção discursiva dos sujeitos líricos. Espera-se que tenha ficado claro e respeitoso o foco pretendido, mas vale ressaltar: não se pretendeu, em momento algum, colocar os sujeitos discursivos de Lúcio em um tipo de divã para analisá-los. Ao cruzar o referencial da psicanálise com o da poesia lírica, objetivou-se mesclar as concepções de identidade na tentativa de aprofundar os questionamentos anteriormente levantados de forma subjacente ao texto.

Além disso, com este estudo, foi possível concluir uma série de fatores que, embora não tenham sido todos apontados no decorrer do trabalho, merece menção, até mesmo como forma de sugestão para estudos posteriores: primeiro, a poesia lírica de Lúcio Cardoso mantém um diálogo fino com sua obra em prosa, através de referências implícitas em seus poemas que permitem identificar vozes de narrativas que ainda não haviam sido publicadas pelo autor e que muito provavelmente estavam em produção ou no plano de suas ideias; segundo, a riqueza estética da obra poética do autor revelou maturidade e consciência do lugar e condição do autor; há ainda lugar para destacar as temáticas em sua poética: dizem que todo escritor tem suas obsessões. Na poesia cardosiana é possível perceber a preocupação com o tempo nos discursos elaborados bem como, é claro, com a relutância e o conflito de identidade dos sujeitos, que deságuam em perspectivas às vezes cínicas de seus desejos, conforme os desdobramentos apresentados. Sobre este último, fazem-se necessárias mais algumas palavras: por motivos de organização e estruturação, este trabalho propôs dois vieses para o discurso do desejo nos sujeitos poéticos da obra cardosiana. No entanto, trata-se de uma escolha subjetiva no âmbito de uma pesquisa acadêmica, afinal acredita-se que todo pesquisador propõe uma possibilidade de leitura em cada trabalho. Assim, salienta-se que outras escolhas acarretariam diferentes propostas e, conseqüentemente, outras percepções a respeito da obra poética de Lúcio Cardoso. Sobre o rumo tomado, concluiu-se que: a poesia

cardosiana oferece material suficiente para inúmeras leituras que podem levar a diferentes impressões temáticas e estéticas. A noção concretizada sobre o desejo como fio condutor resulta ainda em dois principais pontos: a temática cardosiana transcende muito os signos da morte e das sombras, adentrando em espectros íntimos da constituição humana como o medo, o amor, a identidade e a liberdade; e a produção lírica de Lúcio merece maior destaque no rol de suas realizações porque, ainda que tenham sido publicados apenas dois volumes de poemas em vida, nota-se a preocupação do autor com o gênero desde, no mínimo, seus relatos em seus *diários*. E essa preocupação mostra o resultado em seus textos lançados.

Nas diferentes concepções de desejo identificadas na obra cardosiana, alguns fatores parecem corresponder a um eixo no qual os dois capítulos de leitura e escritura se cruzam: a rebeldia ou a aceitação frente ao fracasso; a ilusão ou não da satisfação e a presença ou ausência de fé no alcance do gozo. Entretanto, o que realmente parece circunscrever toda a atmosfera literária da produção desejante na poesia cardosiana são os discursos da paixão como forma de produção de sentidos identitários para os sujeitos líricos. E é neste ponto que os maiores dilemas aparecem: paixão e liberdade podem conviver? Seria a paixão uma navalha para qualquer frágil tentativa de ser livre? Ou seria justamente o oposto: um indivíduo livre é um indivíduo que se apaixona? Pode-se concluir que há muito para se estudar na obra poética de Lúcio. Almejou-se, por isso, levantar algumas perguntas ao longo da elaboração deste trabalho para, assim, despertar o interesse em um eventual leitor. Não há dúvidas de que a produção poética do autor mineiro seja capaz de ser renovada com a leitura aguçada (e apaixonada) de um novo público. Mesmo sem saber se algum dia sua obra alcançará novos indivíduos, este trabalho tentou, reconhecendo a modéstia do que foi proposto, suscitar novos debates e lançar novo olhar para a obra cardosiana. Afinal, como diz o eu-lírico de seu poema “O sonho”, “viver é sentir o frêmito apenas / de desejos que se esboçam à superfície...”.

## REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor. *Palestra sobre lírica e sociedade*. In.: *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril S/A, 1975.
- BARTHES, Roland. *Novos ensaios críticos seguidos de O grau zero da escritura*. São Paulo: Cultrix, 1986.
- BONETTI, Maria Iole. *Desejo combina com paixão*. Clube Stum. Disponível em: <<http://somostodosum.ig.com.br/clube/artigos.asp?id=21438>> Acesso em 01.12.2017
- BORBA, Osório. Alguns fatos do ano intelectual de 1940. Anuário Brasileiro de Literatura, Rio de Janeiro, *Pongetti*, nº 5, p. 17-20, 1941.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 37. ed. São Paulo: Cultrix, 1994.
- \_\_\_\_\_. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- BRANDÃO, Ruth Silviano (org.). *Lúcio Cardoso: A travessia da escrita*. Belo Horizonte: Editora da Universidade Federal de Minas Gerais, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Lúcio Cardoso: príncipe, mas esfarrapado*. Ipotesi, Juiz de Fora, vol. II, nº I, p. 31-38, junho de 2007.
- BUENO, Wilson. *Lúcio Cardoso: Ipanema e solidão*. 2010. Disponível em: <<http://www.revistatropico.com.br/tropico/html/textos/2920,1.shl>> Acesso em: 10 de março de 2018.
- CANDIDO, Antonio. *O estudo analítico do poema*. 3ª edição. São Paulo: Humanitas publicações, USP, 1996.
- CARDOSO, Lúcio. *Novas poesias*. São Paulo: José Olympio, 1944.
- \_\_\_\_\_. *Poemas Inéditos*. Apresentação e edição de Octávio de Faria. Prefácio de João Etienne Filho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- \_\_\_\_\_. *Poesia completa*. Organização de Ézio Macedo Ribeiro. São Paulo: Edusp, 2011.
- CARDOSO, Maria Helena. *Por onde andou meu coração*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Vida-vida*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.
- CARELLI, Mario. *Corcel de fogo: vida e obra de Lúcio Cardoso (1912-1968)*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1988.
- CIABATTARI, Jane. *Ten books to read in december*, 2016. Disponível em: <<http://www.bbc.com/culture/story/20161130-ten-books-to-read-in-december>> Acesso em: 8 de março de 2018.
- COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil - Modernismo*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Editorial Sul Americana, 1970.
- DAMASCENO, Beatriz. *Lúcio Cardoso em corpo e escrita*. Rio de Janeiro: Editora da Universidade do Rio de Janeiro, 2012.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O Anti-Édipo*. Tradução de Joana Moraes Varela e Manuel Maria Carrilho. Lisboa: Assírio e Avim, 2004.

- FARIA, Amanda Guimarães. O espaço em Crônica da casa assassinada, de Lúcio Cardoso. *Crátulo*, Pato de Minas, nº 4, p. 76-84, 2011.
- FREUD, Sigmund. *A interpretação dos sonhos (segunda parte)*. In: Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1996, v. V.
- \_\_\_\_\_. *Dois verbetes de enciclopédia*. In: Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1996, v. XVIII.
- \_\_\_\_\_. *Inibição, sintoma e medo*. Tradução de Renato Zwick. Porto Alegre: L&PM, 2018.
- \_\_\_\_\_. *Totem e tabu e outros trabalhos (1913-1914)*. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1987, v. XIII.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. Trad. Marise M. Curioni. São Paulo: Duas cidades, 1978.
- GIDDENS, Anthony. *A transformação da intimidade*. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Unesp, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Modernidade e identidade*. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.
- GOLDSTEIN, Norma. *Versos, sons, ritmos*. Editora Ática, 1987.
- GRIECO, Agripino. *Gente nova do Brasil*. 2ª edição. Rio de Janeiro: José Olympio, 1948.
- HAMBURGER, Käte. *A lógica da criação literária*. Editora Perspectiva, 1986.
- HODAS, Flávia Aparecida. *Tormento e melancolia nos poemas de Lúcio Cardoso*. 2016. 110f. Dissertação de Mestrado - Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2016.
- KUSS, Ana SuySesarino. *Amor e desejo: um estudo psicanalítico*. 2014. 95f. Dissertação de Mestrado - Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2014.
- LACAN, Jacques. (1959-1960). *Livro 7: A ética da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.
- \_\_\_\_\_. (1957-1958). *Livro 5: As formações do inconsciente*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.
- \_\_\_\_\_. (1966-1967). *A lógica do fantasma*. Recife: Centro de Estudos Freudianos de Recife, 2008.
- LAMEGO, Valéria Fernandes. *O conto e a vida literária de Lúcio Cardoso (1930-1950)*. 2013. 186f. Tese de Doutorado - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.
- LIMA, Alceu Amoroso. *Quadro sintético da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Livraria Agir Editora: 1956.
- LIMA, Judson Gonçalves de. *Ritmo e melodia lido e musicalizado: alguns exemplos do repertório brasileiro*. 2007. 152f. Dissertação de Mestrado - Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2007.
- MARTINS, Maria Terezinha. *Luz e sombra em Lúcio Cardoso*. Goiânia: Editora da Universidade Federal de Goiás, 1997.
- MELLO, Ana Maria Lisboa de. *O ritmo no discurso poético*. Letras de Hoje, Porto Alegre, nº 34, p. 7-31, março de 1999.
- MOISÉS, Massaud. *História da literatura brasileira: modernismo (1922 - Atualidade)*. São Paulo: Cultrix, 1989.
- NANCY, Jean-Luc. *Resistência da poesia*. Tradução de Bruno Duarte. Lisboa: Vendaval, 2005.

- NATAL, Rivaldene Rodrigues. *Lúcio Cardoso e a Crônica da casa assassinada: a visão do autor sobre a decadência patriarcal através da ficção*. Anais do XXVI Simpósio Nacional de História, ANPUH, São Paulo, julho de 2011.
- NEJAR, Carlos. História da literatura brasileira: da carta de Pero Vaz de Caminha à contemporaneidade. Rio de Janeiro: RelumeDumará: Copesul, 2007.
- OLIVEIRA, Rosalva Simões de. O ritmo no verso e na prosa. *Sitlentibus*, Feira de Santana, nº 4, p.35-45, junho de 1984.
- ORTEGA Y GASSET, José. *A desumanização da arte*. Tradução de Ricardo Araújo. 3ª edição. São Paulo: Cortez, 2001.
- PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1956.
- \_\_\_\_\_. *Los signos em rotación*. Madrid: Fórcola, 2011.
- \_\_\_\_\_. *Signos em rotação*. Rio de Janeiro: Perspectiva, 2003.
- PEREZ, Renard. *Escritores brasileiros contemporâneos*. 2ª série. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1971.
- RIBEIRO, Ésio. *Lúcio Cardoso: Diários*. São Paulo: Civilização brasileira, 2012.
- \_\_\_\_\_. *Lúcio Cardoso: Poesia completa*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2011.
- \_\_\_\_\_. *O riso escuro ou o pavão de luto*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.
- RICOEUR, Paul. *A metáfora viva*. São Paulo: Loyola, 2000.
- ROSA E SILVA, Enaura Quixabeira. *Lúcio Cardoso: paixão e morte na literatura brasileira*. Maceió: Edufal, 2004.
- ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2010.
- RÖSSNER, Michael et al. *Lateinamerikanische Literaturgeschichte*. 3. erw. Aufl. Stuttgart: Metzler, 2007.
- SANCHEZ, Pedro Rodrigo Peñuela. A alteridade na conceituação freudiana de desejo e pulsão. *Revista brasileira de psicanálise*, São Paulo, vol.44, nº.4, 2010.
- SANTOS, Cássia dos. *Polêmica e controvérsia em Lúcio Cardoso*. Editora Mercado das Letras, 2001.
- SCOTTI, Sérgio. *Psicanálise: uma ética do desejo*, 2011. Disponível em: <<http://www.psicanalise.ufc.br/hot-site/pdf/Palestras/01.pdf>> Acesso em 01.12.2017
- SILVA, Ana Karina da. *Estética da angústia: uma leitura do romance "A luz no subsolo", de Lúcio Cardoso*. 2012. 102f. Dissertação de Mestrado - Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012.
- SILVA, Carlos Roberto da. *No rumo(r) do rio: notas de leitura de Maleita, de Lúcio Cardoso*. Revista Alpha, Patos de Minas, nº 14, p. 18-26, novembro de 2013.
- SODRÉ, Nelson Werneck. História da literatura brasileira. 9. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.
- SOUZA, Glória Regina Carvalho de. O desencontro de duas cidades: uma leitura de Salgueiro, de Lúcio Cardoso. *Cadernos do CNLF*, Rio de Janeiro, vol. XI, p. 94-107, 2008.

- STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Trad. Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1977.
- TINIANOV, Iuri. *O problema da linguagem poética I: o ritmo como elemento construtivo do verso*. Coleção Diagrama 5. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.
- TÁTI, Miécio. *Jorge Amado: vida e obra*. Editora Itatiaia: 1961.
- TIBURRI, Roberta Alina Boeira. *Atmosfera de paixão e tempestade: as dimensões do espaço ficcional na Crônica da casa assassinada, de Lúcio Cardoso*. 2013. 139f. Dissertação de Mestrado - Universidade de Caxias do Sul, Caxias do Sul, 2013.
- TOMACHEVSKI, Boris. *Sobre o verso*. In.: *Teoria da literatura: formalistas russos*. Editora Globo, 1973.
- TRINDADE, Tarso Ferrari. *A criação em dois momentos: diálogos entre Freud, Deleuze e Guattari*. 2005. 167f. Dissertação de mestrado - Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2005.
- VALERY, Paul. *Variedades*. Tradução de Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1991.
- VERÍSSIMO, Érico. *Breve história da literatura brasileira*. Trad. Maria da Glória Bordini. São Paulo: Globo, 1995.