**Universidade de São Paulo
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada**

Elizabeth da Penha Cardoso

**Feminilidade e transgressão — uma leitura
da prosa de Lúcio Cardoso**

(Versão corrigida)

**São Paulo
2010**

Elizabeth da Penha Cardoso

Feminilidade e transgressão — uma leitura da prosa de Lúcio Cardoso

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Universidade de São Paulo, como parte dos requisitos para a obtenção do grau de doutora em Letras.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Cleusa Rios Pinheiro Passos

Versão corrigida, de acordo
Prof.^a Dr.^a Cleusa Rios Pinheiro Passos
_____ (___/___/___)

São Paulo
2010

À minha mãe Benedita, bendita mãe minha.

Ao Emmanuel, companheiro de todas as jornadas.

Agradecimentos

À Fundação de Amparo e Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), pela concessão da bolsa de doutorado. Agradeço também à bolsa da Capes, durante os três primeiros meses da pesquisa, e à bolsa do Santander, em convênio com a USP, pelo estágio na Espanha.

À professora Cleusa Rios Pinheiro Passos pela orientação: o equilíbrio perfeito entre exigência e amizade.

Aos professores da banca de qualificação Maria Cecília Q. de Moraes Pinto e Marcos Antonio de Moraes, pelas relevantes sugestões.

À professora Ana Maria Leyra Soriano, que me recebeu fraternalmente na Universidade Complutense de Madri (Espanha).

À professora Joan Copjec, pelo apoio durante o semestre que passei pesquisando no Centro de Estudos de Psicanálise e Cultura, da Faculdade de Artes e Ciências, na Universidade Estadual de Nova York (Suny), Universidade de Buffalo (Estados Unidos).

Ao grupo de pesquisa “Crítica literária e Psicanálise” da FFLCH/USP.

Aos funcionários do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada (FFLCH/USP), especialmente a Luiz de Mattos.

Às amigas e aos amigos: Cristina Yamagami, sempre pronta a ajudar; Élcio Roefero, parceiro de pesquisa e de vida; Bruno Simões, companheiro de bibliotecas, compartilhando ansiedades; Neide Mayumi Osada, diletta presença madrilenha; Silvia Cunha e Hebe Ester, pacientes leitoras; e à querida irmã, Ana Paula de Oliveira, pela revisão final.

Aos familiares: avós (Luiza e Benedito, com saudade), meus pais (Benedita e João), queridos irmãos (Roxane e Pedro) e a bela Maria Luiza, sobrinha-afilhada. Agradeço, especialmente, por respeitarem minhas ausências durante esse percurso.

Ao meu marido Emmanuel, meu primeiro leitor, pela amorosa paciência e, principalmente, por acreditar e apoiar, sempre.

RESUMO

CARDOSO, Elizabeth da Penha. **Feminilidade e transgressão – uma leitura da prosa de Lúcio Cardoso**. 2010. 225 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

O presente estudo é dedicado à interpretação da prosa de Lúcio Cardoso (1912-1968) e está norteado pela personagem feminina, devido à sua constante presença e importância nos livros do autor.

Parte-se aqui da ideia de que a figura da mulher constitui a base de seu fazer artístico, como se ela fosse, a um só tempo, o enigma e a resposta. Ao menos três aspectos contribuem para esse efeito: a proliferação de personagens femininas nos títulos, a centralidade do feminino em paralelismo com a opção por uma prosa de *tensão interiorizada* e a feminilidade atuando no arranjo dos acontecimentos. Lúcio Cardoso elabora seus textos no bojo da insatisfação das personagens femininas, gerando transgressão; no fato de as mulheres exercerem o mal, visando à destruição do *status quo*; e na multiplicidade, vinculada à própria indefinição do feminino e responsável por uma ficção plena de ambiguidades e *enganos*.

A seleção do *corpus* se fez com o intento de eleger um livro representativo de cada década (1930, 1940 e 1950) da produção de Lúcio. São obras que, simultaneamente, abarcam temas recorrentes e condensam o período abordado. Desse modo, *Mãos vazias* (1938), *Inácio* (1944) e *Crônica da casa assassinada* (1959) ocupam o primeiro plano, com análise textual aprofundada, e os outros títulos atuam na busca de constantes diálogos que os aproximem. As leituras foram sustentadas pela intersecção com a psicanálise e a história, tendo sempre em vista o benefício da interpretação do texto literário.

Palavras-chave: Literatura brasileira, Lúcio Cardoso, literatura e psicanálise, literatura e mulher, *Mãos vazias*, *Inácio*, *Crônica da casa assassinada*.

ABSTRACT

CARDOSO, Elizabeth da Penha. **Femininity and transgression — a reading of Lúcio Cardoso's prose.** 2010. 224 f. Ph.D. Thesis – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

The present study is dedicated to the interpretation of Lúcio Cardoso's prose (1912 -1968) and it is guided by the feminine character, due to its constant presence and importance in the author's works.

The thesis starts with the main idea that the figure of the woman constitutes the expressive part of his artistic production. It is, at the same time, the question and the answer to understand Cardoso's novels. At least three aspects contribute to this effect: the expressive number of feminine characters in the titles, the central place of the feminine, in parallelism with the option for the *interiorized tension* in the prose, and the femininity's influence in the course of the narratives. Lúcio Cardoso elaborates his texts on the dissatisfaction of the feminine characters, generating transgression; on women's evil behavior, aiming to the destruction of the *status quo*; and on multiplicity, linked with the non-definition of the feminine, creating a fiction full of ambiguity and misconceptions.

The *corpus* was selected aiming to include a representative book of each decade (1930, 1940, and 1950) of Lúcio's production. They are novels that, simultaneously, deal with recurrent themes and condense the period of time analyzed in the study. In this way, *Mãos vazias* (1938), *Inácio* (1944), and *Crônica da casa assassinada* (1959) constitute the first plan, with an in-depth textual analysis, and the other titles aim to develop intensive dialogues to approach them. The readings had been supported by the intersection with the psychoanalysis and history, always aiming to improve the interpretation of the literary text.

Key-words: Brazilian literature, Lúcio Cardoso, literature and psychoanalysis, literature and women, *Mãos vazias*, *Inácio*, *Crônica da casa assassinada*.

Sumário

Capítulo 1 - Introdução

O feminino e suas faces.....	08
1.1 Trajetória de interpretação.....	16

Capítulo 2

Mulher e insatisfação: encontro marcado.....	20
2.1 Outras marcas dos anos de 1930 na prosa de Lúcio Cardoso.....	21
2.2 Mulheres de Lúcio Cardoso – um capítulo à parte.....	30

Capítulo 3

O caminho discursivo de Ida, em <i>Mãos vazias</i>	36
3.1 Com três romances se faz uma novela?	36
3.2 Feminilidade circundada.....	43
3.3 A perda do filho, a morte da mãe.....	47
3.3.1 A domesticidade perdida.....	55
3.4 Abismos especulares.....	57
3.4.1 Elos de desejo na trajetória de Ida: impossibilidade e repetição.....	65
3.4.2 Para além de partir, repetir.....	72
3.4.3 <i>Mãos vazias</i> e a psicanálise.....	78
3.5 Discurso da incompreensão: o enigma da feminilidade.....	81
3.5.1 Silêncio feminino: significante de resistência.....	84

Capítulo 4

O que cala uma mulher? – Mal, multiplicidade e mudez em Stela, <i>Inácio</i>	91
4.1 O legado de Stela.....	91
4.2 O isolamento de <i>Inácio</i>	92
4.2.1 Genealogia em desordem.....	95
4.2.2 Seres predestinados ao mal.....	98
4.2.3 Stela e a origem do mundo sem Deus.....	104
4.3 Stela: multiplicidade e indefinição.....	112
4.3.1 A estranha família de Rogério.....	116
4.4 A linguagem silenciosa das mulheres em Lúcio Cardoso	122
4.5 A fala de si na representação do Outro.....	130

Capítulo 5

Leituras de enganos e a feminilidade em <i>Crônica da casa assassinada</i>	137
5.1 O gênero da destruição.....	137
5.2 Pluralidade do feminino.....	139
5.2.1 O desafio de representar-se.....	143
5.2.1.1 Os trajes falam.....	145
5.2.1.2 Nina, senhora das horas.....	152
5.2.3 Uma mulher em primeira pessoa.....	161
5.3 A exclusão do outro.....	169
5.4 Mulheres más.....	179
5.5 Uma prosa sinfônica.....	190

Considerações finais.....	210
Referências bibliográficas.....	215

Capítulo 1 — Introdução

O feminino e suas faces

A fortuna crítica sobre Lúcio Cardoso (1912-1968) proliferou nos últimos dez anos. Contudo, na maioria dos ensaios, teses e artigos, o interesse recai quase que exclusivamente sobre *Crônica da casa assassinada* (1959), sua obra mais renomada até o momento. Essa carência de leituras sobre outros títulos de sua produção é uma das principais razões que motivaram a análise apresentada, pois é desafiante o propósito de abordar mais amplamente o plano ficcional de Lúcio Cardoso em benefício de renovadoras e globalizantes interpretações.

Aqui a personagem feminina norteia a leitura, devido à sua constante presença e importância nos livros de Lúcio. De fato, as mulheres ocupam lugar central na obra do autor¹; quando não são personagens principais, como em *Mãos vazias* (1938), *A professora Hilda* (1946) ou *Crônica da casa assassinada* (CCA), são fundamentais para o desenrolar da ação, por exemplo, em *Salgueiro* (1935), *Dias perdidos* (1943) ou *O anfiteatro* (1946). Lembrando-se de que CCA é elaborada e realizada em torno de uma mulher, Nina, a personagem mais conhecida da criação de Lúcio.

No âmbito desta tese, interessa a maneira pela qual o romancista configura a personagem feminina, bem como de que forma as especificidades dessa feminilidade marcam sua prosa. Parte-se da ideia de que, guiada pela mulher, a leitura dos livros de Cardoso vislumbra possibilidades textuais até então pouco exploradas, ou seja, a personagem feminina revela aspectos da sua prosa que, em outras abordagens, permaneceriam imperceptíveis. A figura da mulher está na base de seu fazer artístico, como se fosse, simultaneamente, o enigma e a resposta. Ao menos três níveis, não hierárquicos, nem separáveis, contribuem para esse efeito: a presença acentuada de personagens femininas nos títulos; a centralidade do feminino em paralelismo com a opção por uma prosa “intimista” e a mulher circunscrevendo enredos, ou seja, além de ser tema, a feminilidade também demarca o arranjo dos acontecimentos ficcionais nos

¹ A obra em prosa de Lúcio Cardoso é composta de seis romances, não estando incluído nessa classificação *O mistério dos MMM*, de 1962, por ter sido escrito por vários autores. Trata-se, em relação a *O mistério dos MMM*, de “romance policial escrito por Rachel de Queiroz, Antônio Callado, Dinah Silveira de Queiroz, Orígenes Lessa, Viriato Corrêa, José Conde, Jorge Amado, Lúcio Cardoso, Guimarães Rosa e Heberto Sales” (RIBEIRO, 2006, p. 170). Além disso, somam-se, a essa lista de romances, sete novelas, não se considerando *Céu escuro* (1940), publicada apenas em jornal. Apesar de o romancista possuir ainda trabalhos de poesia, crítica literária, tradução, cinema, teatro e artes plásticas, é a produção em prosa que define sua expressão artística.

textos de Cardoso. Tais hipóteses serão desenvolvidas ao longo deste trabalho, mas, a título de apresentação dos caminhos a serem seguidos, cabe comentá-las já de início.

A importância do feminino na vida artística de Lúcio pode ser indicada com um episódio ocorrido em 1962, quando, após sofrer um acidente vascular, ficando impossibilitado de escrever, Lúcio inicia carreira curta, porém produtiva, nas artes plásticas, e seu primeiro desenho a giz, realizado na lousa presenteada pela irmã², é uma cabeça de mulher (o autor deixou mais de 500 telas, resultado do trabalho de seis anos de criação). É importante frisar que sua obra em prosa conta com cerca de 67 personagens significativas³ (relevantes para o desenrolar de cada história), sendo 33 delas mulheres. Esse equilíbrio entre personagens masculinas e femininas é raro, mesmo na literatura brasileira contemporânea. Nossa ficção foi e continua sendo, majoritariamente, narrada e protagonizada por personagens masculinas. Dalcastagnè (2006), em pesquisa com 258 romances brasileiros, publicados entre os anos de 1990 e 2004, num total de 1.245 personagens, nota que 62,1% delas são do sexo masculino, contra 37,8% do sexo feminino. Deve-se ressaltar ainda que “em apenas quatro livros do *corpus*, isto é, 1,6% do total, não há nenhuma personagem importante do sexo masculino, ao passo que as personagens do sexo feminino estão ausentes de 41 romances (15,9%)” (DALCASTAGNÈ, 2006, p. 15). Note-se que esses dados são referentes à produção atual, após as décadas de 1970 e 1980, levando em conta a incorporação de todas as consequências socioculturais da revolução sexual e do movimento feminista. Lúcio Cardoso, produzindo nos anos 1930, 1940 e 1950, deu relevância ao feminino, trazendo para seus livros as atividades, os amores, os medos, o modo de viver e de morrer das mulheres.

Apesar da prevalência do feminino, essa questão específica na produção de Cardoso foi tema de poucos trabalhos, podendo-se citar Tomaz (1999), Almeida (2004), Barbosa (2005) e Brandão (2006), sendo que a maioria escolheu Nina, de CCA, como objeto de estudo; a exceção é Barbosa (2005), com leitura sobre a peça *O escravo* (1937). Porém, no geral, apesar de não se ocuparem de maneira exclusiva ao tema aqui pesquisado, os ensaios sobre CCA não escapam de dedicar atenção diferenciada às personagens femininas do romance, Nina, principalmente, mas também Ana e até a casa

² Maria Helena Cardoso narra essa passagem em seu livro *Vida-vida: memória*. Cabe notar que, assim como Carelli (1988), alguns críticos veem o retrato forjado na ambiguidade entre masculino e feminino: “seria Nina ou André?” (CARELLI, 1988, p. 11).

³ Ver Rosa e Silva (2004).

(dos Meneses), vista como elemento importante no enredo e representante do feminino, caso dos trabalhos de Barros (2002) e de Santos (2005).

A força do romance é tão intensa que Carelli (1988) defende a tese de a produção de Lúcio Cardoso anterior a *CCA* (principalmente as novelas) ter sido “um laboratório para o autor”, um exercício de escrita culminado em *CCA*. Mesmo com restrições à hipótese de Carelli — que pode dar motivação para uma leitura evolucionista da obra de Lúcio, na qual se iria do pior para o melhor, enquanto é preferível ler, nesse conjunto, uma ausência de uniformidade, intercalando livros mais e menos relevantes —, é inegável, em *CCA*, a presença de elementos das novelas e dos romances anteriores. Da mesma forma, é notória a antecipação de características de Nina nas personagens femininas criadas por Lúcio, até mesmo vinte anos antes da primeira edição de *CCA*.

Nesse sentido, e a exemplo dos demais ensaios sobre a obra de Lúcio Cardoso, também aqui se almeja uma aproximação de Nina, porém, com outra proposta de leitura. Vai-se na esteira da personagem André, que, nas primeiras linhas de *CCA*, diz ser possível encontrar um pouco de todas as mulheres em Nina e vivenciar facetas de Nina em todas as outras mulheres:

Até quando, longe de mim, já sob a terra que agasalhará seus restos mortais, terei de refazer neste mundo o caminho do seu ensinamento, da sua admirável lição de amor, encontrando nesta o aveludado de um beijo [...], naquela um modo de sorrir, nesta outra o tombar de uma mecha rebelde dos cabelos — todas, todas essas inumeráveis mulheres que cada um encontra ao longo da vida, e que me auxiliarão a recompor, na dor e na saudade, essa imagem única que havia partido para sempre (*CCA*. Diário de André (conclusão), CARDOSO, 1996, p. 5).

De certo modo, neste trabalho, segue-se a mesma trilha, pois se busca a composição do feminino, tendo-se Nina como referência. Tanto ela quanto *CCA* não serão abordadas como ponto de chegada, nem de partida, mas como um patamar, um lugar privilegiado para a observação do entorno, um solo central para fazer circular as demais personagens femininas. Ao lado de Nina, estará Ana, sua antagonista e, mais do que contrário, complemento. Sem perder o masculino do horizonte, tendo em vista a importância dos opostos para as conceituações, buscam-se similaridades e diferenças entre as figuras femininas das demais obras e de *CCA*, uma vez que o feminino se revela uma constante ampla e ambígua.

A prevalência do feminino alarga a força da prosa de Lúcio no que diz respeito ao conteúdo e às configurações temáticas, conforme será abordado, visto que a

centralidade da mulher na literatura de Cardoso está em paralelismo com sua opção por uma prosa que, em tempos de dissensão entre “intimismo” e “regionalismo”, buscou ambiguidade estilística privilegiando a *tensão interiorizada*⁴, sem excluir os conflitos exteriores às personagens.

Ao enfatizar em seus livros uma personagem social, a mulher, marcada pela sujeição de seu desejo à repressão sexual e moral (religião) e por um contrato social/sexual com cláusulas que não discutiu, nem escolheu, já que casamento, maternidade e serviço doméstico eram, praticamente, obrigatórios para ela, até a primeira metade do século XX⁵, Lúcio, simultaneamente, cria ambiente tanto para os afetos (angústia, tristeza, melancolia, solidão, incomunicabilidade, desespero), os quais compõem presença tão significativa em sua obra, como para as situações sociais de sua época (a autoridade déspota do patriarcado, as transgressões miúdas de mulheres, jovens e homossexuais no cotidiano, as injustiças do Estado e da família contra os mais fracos).

Em outras palavras, a figura feminina insuflou a tendência das criaturas de Lúcio aos diálogos internos, pautados pelas dúvidas ontológicas, e ao silêncio. Com tal recurso, Cardoso amplia seu texto, pois ao evidenciar a mulher, cria, simultaneamente, ambiência de *tensão interiorizada* e de *tensão crítica*. Um recurso notável para um escritor que iniciou e desenvolveu sua prosa em tempos maniqueístas, como foi a década de 1930, conforme detalhado no próximo capítulo.

A leitura dos textos de Cardoso, desobrigada de enquadrá-lo como estritamente “intimista” e afeito aos aspectos histórico-sociais, indica a busca de uma prosa capaz de mediar a realidade com prevalência dos afetos e das reflexões das personagens sobre o mundo e seus acontecimentos. A figura central desse projeto de Lúcio — a personagem feminina — possibilita, a um só tempo, a emersão de questões coletivas e íntimas.

Aqui, o desenvolvimento das perspectivas sociais que envolvem a representação do feminino criará fronteiras e intersecções com a história. Não há a intenção de tornar o texto literário um documento histórico, mas sim empreender uma leitura consciente da dinâmica dos contextos sociais atuantes no autor, parte ativa da rede social sustentadora do sistema literário. Na esteira de Antonio Candido (2006A) e Edward Said (1984), compreendem-se os escritores e seus textos numa complexa malha social, envolvendo aspectos estéticos de forma e conteúdo.

⁴ Utiliza-se aqui o conceito de Bosi (2004), o qual será aprofundado no capítulo seguinte.

⁵ A esse respeito, uma leitura especialmente relevante é a proporcionada por Paterman (1993).

Se a história realça os ângulos sociais presentes na mulher de Cardoso, a psicanálise salienta um não-saber ambíguo, atuante na composição artística. Os aspectos abarcados pela preferência do autor à introspecção — que não é negada por esse trabalho, mas sim ponderada — têm dado margem a interpretações de cunho psicanalítico. A designação de sua prosa como “intimista”, “psicológica” ou de “introspecção” já assinala as matizes que marcaram a leitura de críticos, os quais, no momento de analisar a produção do escritor e diante de suas preocupações ontológicas, fizeram várias referências à sexualidade, à loucura, ao inconsciente, ao complexo de Édipo, às fantasias, ao duplo, ao narcisismo e a outros conceitos vinculados à psicanálise. Porém, em muitos casos, são terminologias desvinculadas da análise textual e relacionadas à biografia do autor ou ao diagnóstico das personagens⁶.

Neste trabalho, considera-se que outra forma de escrever — fora dos padrões restritos do realismo — requer outros caminhos de leitura, mesmo porque parte do expediente que a crítica literária dispensava ao texto de Lúcio Cardoso não deu conta de interpretá-lo satisfatoriamente, acabando por reduzi-lo a uma classificação limitadora. Já o encontro entre literatura e psicanálise cria possibilidades de leituras solicitadas pela prosa de Lúcio Cardoso, permitindo outra visada sobre a feminilidade e redimensionando o modo textual de o romancista projetar sua literatura no campo da fragmentação, dos silêncios e da ambiguidade. Tais aspectos, lidos fora da perspectiva psicanalítica, facilmente irrompem nos clássicos comentários sobre a poética de Lúcio no âmbito da inverossimilhança, desorganização, pregação moral, entre outros. No entanto, a confluência entre literatura e psicanálise favorecerá a visão de faces ainda pouco enfocadas em suas obras.

Na articulação do encontro desses saberes, circunscrita pela linguagem, o estudo proposto pressupõe que o autor mineiro aprofunda, durante três décadas de produção, a principal característica da figura feminina — a indefinição —, em paralelo com as considerações de Freud e Lacan sobre a feminilidade.

Freud transforma, aprimora, revê suas teses sobre a questão, chegando mesmo a considerar que ninguém nasce uma mulher, mas se torna uma, para depois, em seus dois textos mais importantes sobre o assunto, *A sexualidade feminina* (1931) e *Feminilidade*

⁶ Ver, por exemplo, Raymundo (1974) e Besançon (1996). Como exceção, podem-se citar Barros (2002), Rosa e Silva (2004) e Brandão (2006).

(1933)⁷, concluir de modo enigmático e polêmico: a mulher é indefinível. Interessa observar que, com isso, ele não cria conceitos fixos a respeito do feminino, relacionando-o com um “saber faltante”, um não-saber. No artigo de 1933, o psicanalista suspende a reflexão sobre o assunto, delegando aos poetas a função de esclarecer a feminilidade.

Lacan dá continuidade às pesquisas do mestre e transforma a dúvida em certeza: não há definição para a mulher enquanto classe ou grupo, ela só pode ser pensada uma a uma. Conforme afirma em seu Seminário 20, *Mais, ainda*, “A Mulher não existe” (LACAN, 1985B, p. 15). Com isso, pode-se entender que não existe um significante do sexo feminino no inconsciente. O órgão sexual das meninas está lá como qualquer outra parte do corpo; o sexo, contudo, é designado por um órgão, que se representa por sua ausência ou por sua presença.

Para chegar à máxima “A Mulher não existe”, Lacan parte da reunião do conceito de supermacho (seguindo *Totem e tabu*, de Freud) e do mito de Don Juan, afirmando que aos homens é possível a congregação em um grupo coeso, podendo este até mesmo ser representado por um deles. Entretanto, com as mulheres não acontece o mesmo, na medida em que não existe um significante que as reúna em uma imagem ou conceito — as designações envolvendo a feminilidade não são suficientes para defini-la⁸. Daí a voracidade de Don Juan em apaixonar-se constantemente por diferentes mulheres, motivado por traços do feminino desconhecidos para ele, exemplifica Lacan. Essa existência múltipla implica indefinição, o que faz surgir, então, a associação do feminino com a ausência que o caracteriza no inconsciente.

É importante salientar que essa *falta* não é carência, mas sim suplemento, pois em Lacan, a ausência (do falo) não é reducionista, ao contrário, torna a mulher complexa, retirando-a dos preconceitos envolvendo a passividade, a inveja do pênis e os papéis coadjuvantes. Para o psicanalista francês, a prevalência fálica limita o masculino. No entanto, como representar um ser que se desdobra em indefinições? O psicanalista francês coloca o tema nos seguintes termos:

⁷ Cabe ressaltar que a obra de Freud foi preferencialmente consultada na Edição *Standard* Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud (ESB), de 1996. Outras edições, entretanto, como a de 1972 e a de 2006, também serviram como referência. No corpo do texto e nos rodapés, quando não houver indicação do ano da edição brasileira é porque se refere à de 1996, caso contrário, a data será especificada. Como é de praxe, os textos desse autor virão acompanhados do ano da primeira publicação.

⁸ Serge André escreve: “A feminilidade se revela dividida diante da castração: uma mulher se desdobra, mais do que se unifica, sob o significante ‘mulher’” (ANDRÉ, 1998, p. 222).

[...] O ser sexuado dessas mulheres não-todas não passa pelo corpo, mas pelo que resulta de uma exigência lógica na fala. Com efeito, a lógica, a coerência inscrita no fato de existir a linguagem e de que ela está fora dos corpos que por ela são agitados, em suma, o Outro que se encarna, se assim se pode dizer, como ser sexuado, exige esse *uma a uma* (LACAN, 1985B, p. 19).

Em outro trecho de *Mais, ainda*, Lacan associa mulher, ficção e verdade, afirmando que só se pode definir a mulher “no nível em que a mulher é a verdade. E é por isso que só podemos semi-dizê-la” (LACAN, 1985B, p. 141). Só se pode saber da mulher inconclusivamente, pois ela se dá dentro da linguagem, o espaço onde o saber completo escapa⁹. O leitor de Lacan reconhece embutida aí outra de suas máximas: a verdade se estrutura como ficção. Ora, se a verdade se estrutura como ficção e a mulher é a verdade, conforme ele afirma na citação destacada, a mais eficaz versão feminina parece ser a ficcional. A prosa de Lúcio Cardoso pode ser lida como uma inversão desse axioma — sua ficção mais eficaz é a que se feminiliza.

Ecos dessas considerações psicanalíticas são encontrados na mulher configurada na prosa de Lúcio. Durante o terceiro, quarto e quinto capítulos, dedicados à interpretação dos textos, serão vistas em detalhes várias intersecções de tal ordem, mas, para exemplificar, basta lembrar que a motivação ficcional de *CCA* é descobrir quem é Nina. Sua obra mais elogiada e sua personagem mais marcante estão vincadas num discurso aparentemente fragmentário: uma série de depoimentos pessoais sobre uma mulher que ninguém sabe ao certo quem foi, tecendo uma narrativa aos pedaços, unificada pela condensação entre o corpo enfermo de Nina e a decomposição da casa

⁹ Não se quer com isso afirmar que o masculino está fora da linguagem. Lacan mesmo preferia se referir ao ser humano como ser falante. O discurso transpassa a tudo e a todos, mas o masculino tem sua inscrição menos dependente da linguagem, pois se beneficia das evidências corporais; já as mulheres só se revelam enquanto letra, discurso. Desde Freud já estava acentuado um processo de maior complexidade para tornar-se mulher. Enquanto o menino, ameaçado pela castração, desloca seu interesse da mãe para outras mulheres, a menina, sem temer tal ameaça, deve fazer duas passagens de interesse, da mãe para o pai e do pai para os outros homens. Soma-se a isso o fato de que a garota deve transferir sua sexualidade de um órgão a outro, ao passo que o menino permanece com sua sexualidade em apenas um órgão (FREUD, *Feminilidade*, 1933, ESB, Volume XXII). Curioso também o exercício de discurso realizado pelas crianças para explicar o feminino, que se define, caprichosamente, pela ausência. Como indicado por Freud, para decifrar o órgão da menina, garotos e garotas partem do que sabem, do que é concreto, do que veem e, num raciocínio de comparação, não renomeiam o sexo feminino, mas o designam pelo que nele falta. “Eles negam essa falta, acreditam ver apesar de tudo um membro, encobrem a contradição entre observação e preconceito dizendo-se que ele ainda é pequeno e crescerá dentro em pouco, e depois chegam lentamente a esta conclusão, de grande alcance afetivo: antes, de qualquer modo, ele estava lá, em seguida foi retirado”, e Freud arremata: “Em tudo isso, o sexo feminino parece não ser jamais descoberto” (FREUD, *A organização genital infantil*, 1923, ESB, Volume XIX). O objetivo aqui é ressaltar a maneira pela qual, desde Freud, a construção do feminino está no âmbito do discurso, devido à sua dificuldade de representação, ao passo que o masculino, ao se fazer representar no inconsciente, não prescinde exclusivamente da linguagem para existir. Lacan torna essas hipóteses mais agudas ao colocar a linguagem no centro de suas teorias sobre inconsciente.

dos Meneses. Os mistérios, indefinições e ambiguidades dessa mulher inspiram os narradores do romance e guiam sua organização.

É nessa ordem de leitura que toma corpo outro aspecto importante da centralidade da personagem feminina na prosa de Lúcio: a feminilidade circunscreve sua obra, nela o feminino não é apenas tema, mas também enredo.

As características próprias do feminino, tais como a indefinição, a fragmentação e, mais especialmente, a urgência de a mulher compor um discurso sobre si para alcançar sua subjetividade atravessam os livros de Lúcio.

Tome-se a composição de *Mãos vazias*, apoiada nos meandros da trajetória de Ida, engendrando o desejo feminino; ou, ainda, as múltiplas faces de Stela, encadeadoras do narrar de Rogério em *Inácio* (1944); e o enredo de *CCA*, marcado pela ambiguidade de Nina e Ana. Nos três casos surge a feminilidade dando forma à prosa. Mas há também uma espécie de equivalência entre o ato de narrar, de transgredir as regras e inscrever-se de modo autônomo como caminho para constituir-se sujeito, abandonando o papel de objeto.

O ponto de partida é histórico. Lúcio lança mão de configurar uma mulher que, assim como as mulheres da primeira década do século XX, está reduzida à vida do lar patriarcal, sem os direitos básicos de ir e vir, de autossustentação, de livre-discurso. Trata-se de uma mulher aprisionada no papel de dona-de-casa-mãe-esposa, às voltas com a solidão e o silêncio. No entanto, a personagem de Lúcio não concorda com o lugar a ela relegado e parte para a transgressão, realizando atos aparentemente corriqueiros de adultério, fuga, loucura, que não importam necessariamente em si, mas em suas tramas, pois é nesse âmbito que a mulher constrói seu discurso autônomo. Assim, Ida *conta* sua história na repetição do ato de partir, Stela tem justamente em seu silêncio o catalisador de suas versões, Nina (como Ida) *se inscreve* na repetição da partida e nos significados das roupas, enquanto Ana inova assumindo a narrativa sobre si.

Assim, em um só nó Lúcio traz à tona as questões histórico-sociais envolvendo a mulher e também imbrica a relação do narrador com as personagens femininas. O narrador, ao mesmo tempo em que nega voz à mulher, já que narra, preferencialmente, em terceira pessoa, salvo a exceção de Ana¹⁰, retrata a anulação do feminino na

¹⁰ Cabe notar que um esboço de narração em primeira pessoa com voz feminina foi feito em *Baltazar*. Além disso, sabe-se que Nina e Betty também assumem a narrativa em *CCA*. No quinto capítulo será detalhado por que Ana é considerada aqui a narradora mais relevante da prosa de Lúcio.

sociedade, configurando as mulheres na busca de outro discurso possível, ou seja, delineando-as justamente na luta por uma fala autônoma ou no âmbito da importância do discurso sobre o feminino para autocompreender-se, como é o caso de Rogério, em *Inácio*. Em outros termos, para retratar a insatisfação e a transgressão da mulher, Lúcio configura as personagens femininas burlando o comando do narrador, o qual admite, por sua vez, essa transgressão para evidenciar a insatisfação feminina.

Nesse bojo, Lúcio metaforiza e dialoga com a psicanálise, que, como abordado, aponta a indefinição do feminino no âmbito da ausência de uma imagem agregadora, de um significante, que traduza “A Mulher”, assim como o falo representa o masculino. Ora, as mulheres de Lúcio antes de desejarem a liberdade, o amor, a compreensão, buscam a possibilidade de falar sobre si. Tal terreno é propriedade do narrador, que articula suas histórias por meio desse desejo feminino de construir um discurso próprio. É dessa forma que a configuração da personagem feminina torna-se um privilegiado ponto de reflexão sobre a obra do autor: os aspectos da feminilidade revelam os da prosa e vice-versa.

Vale reafirmar que o encontro entre literatura e psicanálise ocorre na tentativa de vislumbrar o modo de composição da prosa, com especial atenção à construção da figura feminina. O saber psicanalítico contribui para a literatura em sua especificidade de interpretar discursos formadores e oriundos da subjetividade dividida do ser humano e sua relação com a sociedade — campo de interesse especial para Lúcio Cardoso. Cabe ressaltar que sua obra, antes de almejar desvelar os meandros da afetividade humana, intentou apreender a maneira pela qual os afetos se expressam. Portanto, o saber dedicado à interpretação do sonho, do desejo inconsciente e dos segredos humanos auxiliará no enfrentamento de ler uma obra que se vale da ausência, do equívoco e da ambivalência para se configurar.

1.1 Trajetória de interpretação

A tese está organizada em quatro capítulos, além desta introdução e das considerações finais. O próximo capítulo antecede as análises propriamente ditas e abre parêntese sobre as relações entre o cenário literário da década de 1930, época das primeiras publicações de Lúcio Cardoso, suas opções enquanto romancista e o papel da figura feminina nesse cruzamento. O objetivo é sugerir a insuficiência da classificação da prosa de Lúcio como “intimista”, percebendo-se que, por intermédio da personagem

feminina, seus livros alcançam significativos patamares, pois, ao contrário do comumente divulgado, eles abordam a sociedade patriarcal, desigual e injusta que compunha o Brasil da primeira metade do século XX. Para tanto, a correspondência de Lúcio (e de outros autores), a crítica da época relativa aos seus livros, além de sua obra, serão revisitadas. Ao final, aponta-se que a análise conduzida pela personagem feminina possibilita uma leitura que vai além da introspecção e do retrato apenas documental da sociedade, indicando a prosa de Lúcio como uma aguda mediadora da sociedade e dos afetos humanos.

O terceiro, o quarto e o quinto capítulos são dedicados à interpretação das figuras femininas. Inicialmente a ambição era recobrir toda a ficção do romancista, salvo poesia. No entanto, durante o processo de pesquisa e leitura verificou-se que a temática, os recursos e as formas de Cardoso perpassam todos seus títulos e um levantamento detalhado dessas repetições não colaborariam com a análise textual em profundidade de nenhuma das obras, resultando em um estudo panorâmico.

Como as publicações de Lúcio englobam as décadas de 1930, 1940 e 1950, a opção foi enfocar um título representativo de cada década, o qual, simultaneamente, abarcasse temas recorrentes e condensasse o período abordado, sem ignorar aspectos das demais obras relacionados à interpretação do livro selecionado. Assim, uma obra de cada período passou a ocupar o primeiro plano, com análise textual aprofundada, e os outros títulos atuam na busca de constantes diálogos com elas. É importante esclarecer que, apesar da divisão dos capítulos ser feita de acordo com as décadas, tal arranjo não constitui empecilho para o fluxo de ideias e as relações entre obras de outras épocas, tanto que, já no terceiro capítulo, há referências sobre aspectos de *Dias perdidos* e *CCA*, respectivamente de 1943 e 1959.

O primeiro desafio, então, foi eleger um título dos anos 1930. A escolha recaiu sobre *Mãos vazias*, a última obra da década, devido à qualidade de sua realização e posicionamento na trajetória de Lúcio Cardoso. Se *Maleita* (1934) guarda forte diálogo com as tendências da *tensão crítica*, *Salgueiro* (1935) está dividido entre as forças da *tensão crítica* e da *tensão interiorizada* e *A luz no subsolo* (1936) é uma radicalização da *tensão interiorizada* (conforme discutido no segundo capítulo), *Mãos vazias* (1938) é o livro em que Lúcio parece suficientemente desobrigado das disputas editoriais e ideológicas, retratando livremente os desejos humanos.

A interpretação de *Mãos vazias* tem lugar no terceiro capítulo. Depois de uma introdução, na qual são esclarecidos os critérios de escolha dessa novela como

representativa da ficção do autor, persegue-se a trajetória de Ida, a protagonista, em suas facetas de mãe, esposa e amante. Papéis assumidos, e abandonados, por ela para se constituir sujeito de seu desejo. Acompanhando o seu metafórico caminhar, a leitura revela a cadeia significativa cujo principal efeito é comunicar a insatisfação dessa mulher e ir além dos limites impostos a ela.

Inácio foi a novela escolhida para representar a década de 1940, enfocando-se a configuração do mal e da pulsão de morte e suas relações com o feminino. Stela é central para a percepção desses dois aspectos no conjunto da ficção de Lúcio, pois nela a mulher surge como uma espécie de agente do mal, desencadeando processos irreversíveis de demolição. Também haverá menção a *O desconhecido* (1940), *Dias perdidos* (1943), *A professora Hilda* (1946) e *O anfiteatro* (1946), além de referências a *CCA* (1959), *O enfeitado* (1954) e *Baltazar*¹¹, outras duas novelas que compõem a trilogia “O mundo sem Deus”, iniciada com *Inácio*. Os livros contemplados no quarto capítulo não estão unidos apenas pelo aspecto cronológico, mas também pela pulsão de morte como traço importante da família desfeita, núcleo desencadeador da destruição tão característica nos textos escolhidos.

Inácio parece ser a melhor realização de Lúcio no período. Nela a temática do mal alcança configuração exemplar ao ser condensada nos efeitos da inquietante estranheza (*Das Unheimliche*) freudiana que perpassam a novela, (des)velando o inusitado reconhecimento do mal contido nas entranhas de uma família. E Stela se destaca na galeria de personagens do autor por suas múltiplas faces (antecipando Nina), seu silêncio e sua analogia com o mal, similar ao de outras personagens femininas, mas peculiar na relação com o demoníaco Inácio. Ela condensa os principais traços do feminino presentes também nas demais obras: insatisfação, transgressão e poder de transformação — ainda que silenciada pela morte. É seu mutismo que motiva as várias versões sobre ela, encaminhando, por exemplo, o filho (narrador) a refletir sobre a importância de conhecer a mulher (o outro) para saber de si.

Por fim, o quinto capítulo será dedicado à análise de *CCA*, representando a década de 1950. O romance é fundamental, tanto por sua importância no conjunto ficcional do autor, como por quase não apresentar concorrência com outra obra no

¹¹ A novela *Baltazar* foi publicada postumamente em 2002, com base em fragmentos organizados por André Seffrin. A inclusão de *Baltazar* no estudo é limitada, visto sua condição de edição incompleta e sem a supervisão do autor. Mas, por compor a trilogia de “O mundo sem Deus”, ela colabora com a interpretação das duas outras novelas, e também por esboçar a primeira tentativa de Lúcio constituir um narrador feminino.

período, praticamente todo dedicado à sua confecção (salvo *O viajante*, livro inacabado e, a exemplo de *Baltazar*, organizado e publicado por terceiros após o falecimento do romancista)¹².

Nesse capítulo são contemplados três aspectos básicos: a configuração do feminino, o foco narrativo e a peculiar abordagem da verossimilhança em *CCA*. O seu início é dedicado aos múltiplos modos de a feminilidade se delinear, uma vez que, num primeiro olhar Nina e Ana são opostas, uma leitura guiada pela psicanálise revela semelhanças entre elas. Ambas estão unidas pela multiplicidade, pela necessidade de expressar-se, por serem alvo de ataque dos Meneses e pela transgressão. Em seguida, o capítulo retoma a questão do foco narrativo, discutindo a sinfonia de múltiplas vozes de *CCA* — uma das portas de entrada para tratar das características da dúvida e do engano que percorrem o romance.

Os enganos se constituem elementos estruturais e se integram às incertezas que envolvem as figuras femininas. Quem são Nina e Ana, o que elas desejam, amam e odeiam são as questões que persistem ao longo da obra. Se na década de 1930 a figura feminina foi o principal aspecto para Lúcio Cardoso projetar a *realidade* dos afetos, e os anos de 1940, essenciais para o autor dar contorno ao seu peculiar conceito de mal, na década de 1950, a personagem feminina foi determinante para discutir a *verdade*: a verdade ficcional (verossimilhança), a verdade da religião (a existência de Deus) e a verdade dos afetos (quais são os limites entre amor e ódio?). E é no campo da dúvida que ele escreve a sua (não) resposta, à moda de padre Justino, de *CCA*:

Assim é a verdadeira lei de Deus: pode assumir o aspecto e a cor do instante em que é citada. Dubiedade, transigência? Não, é que a verdade tem de cingir todos os aspectos da contingência humana. Que nos adianta ela quando abraça um único aspecto das coisas, e designa apenas uma face, que muitas vezes esconde a verdadeira essência dos fatos? Repito, a lei de Deus é mutável e vária, exatamente porque tem a candidez, a austeridade e a fluência do líquido: penetra e umedece, e torna viva e fecunda a terra que antes não produzia senão a folhagem seca da morte (CARDOSO, 1999, p. 498).

¹² A organização d' *O viajante* foi de Octávio de Faria e sua publicação data de 1973. Cabe lembrar ainda que, durante a década de 1950, Lúcio Cardoso escreveu o *Diário*, volume de escrita sobre si não incluído no escopo desta tese por escapar ao conceito de prosa ficcional, e publicou *O enfeitado* (1954), englobado na interpretação de *Inácio* por fazer parte da mesma trilogia deste. Santos (2005) ressalta que, no período, Lúcio iniciou outros projetos, também inacabados, como *O menino e o mal* e *As cidades estêreis*, além de manter uma coluna de pequenos contos policiais intitulada "O crime do dia". Santos sugere que Cardoso começou a escrever *CCA* em 1952, finalizando-a em 1957, sendo a primeira edição de 1959.

Capítulo 2

Mulher e insatisfação: encontro marcado

O modo de Lúcio Cardoso escrever e a maneira de ler sua produção literária estão marcados pela década de 1930. E, em favor da apreensão da personagem feminina do autor e de seu plano ficcional, algumas considerações sobre o cenário literário da época e opções terminológicas são obrigatórias.

Não será empreendida, contudo, uma análise exaustiva desse importante período da prosa brasileira, nem serão reavivadas discussões acerca das disputas e diferenças entre “intimistas” e “regionalistas”¹³, pois concorda-se aqui com a afirmação de Bosi (2004) de que fracionar dessa forma a produção literária colabora didaticamente, porém, em termos de interpretação das obras, é ineficiente porque “acaba não dando conta das diferenças internas que separam os principais romancistas situados em uma mesma faixa” (BOSI, 2004, p. 390). Antes dele, Georg Lukács havia considerado as subclassificações do romance não agregadoras de valor de análise, avaliando as divisões insuficientes e não reveladoras. É curioso notar que, para desenvolver seu argumento contra esse expediente, o crítico húngaro escolhe justamente o romance psicológico. Para demonstrar a ineficácia do procedimento, designa todos os romances como psicológicos e considera a insistência no adjetivo qualificador uma saída reacionária, com o objetivo de separar a vida social da vida emocional/psíquica, como se ambas fossem independentes (LUKÁCS, 1983, p. 240). A interpretação deve voltar-se para o texto literário o mais livre possível de pré-concepções. Esse modo de compreender pressupõe a leitura de Lúcio sob a orientação de Antonio Candido (2006A): deve-se desconfiar das “verdades” estabelecidas concernentes ao escritor, verificando se os conceitos divulgados sobre as obras foram elaborados a partir delas.

Procura-se aqui ir além das classificações, priorizando-se o texto literário. Embora a pesquisa e a interpretação requeiram nomeação, para fins didáticos e de organização das ideias, é necessário constantemente ponderar que tais recursos auxiliam, porém de modo algum determinam ou encerram a interpretação. Alfredo Bosi propõe solução para o impasse classificatório da prosa de 1930. Primeiro, Bosi não classifica, mas nomeia as diferentes formas do romance contemporâneo de *tendências*, substituindo “intimista” por *tensão interiorizada* (“o herói não se dispõe a enfrentar a

¹³ Aspectos já tratados por Candido (1967 e 2006B), Lafetá (2001) e Bueno (2006).

antinomia eu/mundo pela ação: evade-se, subjetivando o conflito” [BOSI, 2004, p. 392]) e “regionalista” por *tensão crítica* (no qual o “herói opõe-se e resiste agonicamente às pressões da natureza e do meio social, formule ou não em ideologias explícitas, o seu mal-estar permanente”, [idem]). A ideia de tendência anula o efeito dicotômico e aponta para zonas mistas entre as vocações do romance, evitando visões redutoras. Igualmente, cabe ressaltar que a opção em subjetivar o conflito não elimina as complexidades sociais e históricas da crise. Para o estudo das figuras femininas de Lúcio Cardoso, é importante ter no horizonte as revoltas e os atritos envolvidos na introspecção, pois eles afetam as questões históricas e sociais mimetizadas pelo literário, ao passo que o termo “intimismo” pressupõe, de certo ponto de vista, um sujeito contemplativo e ensimesmado ao ponto de isolar-se da sociedade.

As tendências propostas por Bosi ajudam a leitura dos romances de 1930 ao relativizar as dicotomias anunciadas até então. Por isso, ainda que seja mais comum a alocação da obra de Lúcio Cardoso como intimista, neste trabalho será adotada, preferencialmente, a conceituação sugerida por Alfredo Bosi, *tensão interiorizada*, pois está menos marcada pelos preconceitos políticos e históricos que envolvem os termos “intimismo”, “espiritualismo”, “psicológico” e “introspectivo”.

Sem as amarras da clássica categorização do romance de 1930, pode-se visualizar mais ambiguidade do que radicalismo na prosa de Lúcio. Tal efeito já está indicado nos comentários da época sobre sua obra, o que passou despercebido foi a causa: a configuração do feminino e sua relevância na obra em questão.

2.1 Outras marcas dos anos de 1930 na prosa de Lúcio Cardoso

O mineiro de Curvelo Joaquim Lúcio Cardoso Filho muda-se definitivamente para o Rio de Janeiro (RJ) no início da década de 1930. Inquieto e criativo, reconhecido por sua inabilidade para institucionalizar-se e por sua vocação para as letras, depois de algum tempo, Lúcio começa a trabalhar na companhia de seguros de seu tio Oscar Netto, sócio do poeta Augusto Frederico Schmidt, também proprietário da editora que acabara de lançar Jorge Amado (*O país do carnaval*, 1931), Armando Fontes (*Os corumbas*, 1933) e Graciliano Ramos (*Caetés*, 1933). Incentivado pelo editor Schmidt e pelos conselhos dos escritores que frequentavam o prédio onde dava expediente, Lúcio, então com 22 anos de idade, publica, em 1934, seu primeiro livro, *Maleita*.

A base do romance está inspirada na fundação da cidade de Pirapora, em 1893, margeada pelo rio São Francisco, por seu pai, Joaquim Lúcio Cardoso. Ao tornar ficção esse episódio da história paterna, Lúcio explorou a importância do rio na vida das comunidades e deu destaque às estratégias de sobrevivência em terras áridas e abandonadas pelo Estado, pela Lei e por Deus. Tais características apoiaram a leitura de *Maleita* como mais um romance da safra “regionalista”, como classificado por Agripino Grieco e muitos outros. Alguns críticos, todavia, já entreviam algo anímico, indicando ambiguidade no trabalho do jovem autor. É o inferido nas análises de Jorge Amado e Octávio de Faria. Amado considerou-o “regional”, mas não o suficiente, e Faria o qualificou “introspectivo”, porém não tanto quanto o desejável; cada um aliciando o iniciante para seu lado ideológico¹⁴.

Um aspecto a ser salientado dessa crítica de Octávio de Faria sobre *Maleita*, de interesse para a tese aqui formulada, é que, em certa altura do artigo, ao desenvolver o argumento sobre Lúcio equivocar-se quando dá ênfase às ações e não aos sentimentos, o crítico aponta: “Quando muito se entrevê (confessemos, aliás, que admiravelmente) alguns dos motivos que fazem agir a mulher do personagem central. E o resto some completamente, absorvido pelo interesse na narração dos fatos [...]”. Aqui, Faria faz claramente a ponte entre a presença do feminino e a qualidade do primeiro livro de Lúcio.

O romance seguinte, *Salgueiro*, editado pela José Olympio, também dividiu os comentaristas em avaliações e interesses, conforme a ideologia pessoal. A ala “esquerdista” elogiou o apelo ao ambiente do morro e das dificuldades da comunidade proletária presentes no livro, enquanto a vertente “direitista” aprovou as tendências ontológicas do autor, lendo suas personagens, massacradas por um destino incompreensível, em busca de uma explicação divina para os acontecimentos e não de estratégias para mudar suas vidas. O que para um agrupamento era qualidade, o outro avaliava como defeito: as mesmas considerações com sinais trocados. Vinicius de Moraes, em missiva datada de 30 de janeiro de 1935, relata suas impressões sobre a terceira parte do romance, ainda inédito (o poeta refere-se aos originais). Apesar de argumentar que “se você fizer o seu terceiro romance nessa progressão de aperfeiçoamento breve teremos o maior braço do romance no Brasil”, Vinicius pondera ter preferência pela última parte do livro, numa referência à sua discordância com o tom

¹⁴ Ver Grieco (1948). Os artigos de Jorge Amado e de Octávio de Faria, ambos intitulados “Maleita”, constam em Bueno (2006, pp. 204-205).

social dominante nos dois capítulos iniciais. Já o crítico português Albano Nogueira, em carta também a Lúcio Cardoso, de novembro de 1938, elege, em tom de ensaio, o capítulo 3 de *Salgueiro* como o mais problemático da obra:

[...] Não tenho relutância em lealmente lhe confessar que considero a última parte menos feliz do seu livro. Menos feliz porque é de algum modo uma traição ao tom anterior — e ainda porque se me figura notar em Geraldo insuficiência para ir tão longe na meditação ou não ver nele possibilidade de tão altas intuições.

Em outro trecho, Nogueira acentua o exercício de Lúcio na busca de um texto que abarcasse as ansiedades das duas vertentes do romance de 1930:

[...] há em Lúcio Cardoso isso que podemos considerar como tendência centrípeta dos romancistas seus compatriotas: a brasilidade dos temas, a raiz que mergulha fundo no torrão e na alma brasileira, ao mesmo tempo uma projecção universal de tudo isso e ainda um ver claro, sintético e sem peias. Mas não deixa de manifestar-se também nele a tendência centrífuga — a presença daquele tom ou modo que acredita e define a autonomia dum romancista.¹⁵

Em 1936, com a leitura de *A luz no subsolo*, a crítica chegou ao veredicto, Lúcio revelava por completo suas ambições existencialistas. O romance conta a história de um casal em crise e combina uma sequência de traições, roubo, fuga, assassinato e morte com uma profunda e angustiante perseguição. As personagens pouco dialogam ou se relacionam. Na maioria das cenas, estão solitárias em seus quartos, salas ou jardins ruminando segredos, delírios e medos. Se por trás das ações há uma trama emocional, suportando essas facetas há ainda uma discussão ética sobre crime, punição e culpa; numa referência clara a Dostoiévski, que tanto irritou Mário de Andrade¹⁶. Nessa perspectiva, o ser humano encontra seu mais severo júri, não as leis dos homens, nem as de Deus, mas ele mesmo e sua ética pessoal. Certamente, com esse livro, Lúcio se posiciona como autor de *tensão interiorizada*. Ler, entretanto, a ausência completa dos aspectos sociais na obra bloqueia a interpretação desse romance como uma das mais interessantes representações artísticas da angústia do entre-guerras e do mal-estar da modernidade nascente em sua época. E desconsidera o fino retrato da situação opressiva e submissa da mulher refletido em Madalena.

¹⁵ As cartas de Vinicius de Moraes e Albano Nogueira estão disponíveis para leitura no Arquivo de Lúcio Cardoso, localizado no Arquivo-Museu de Literatura Brasileira da Fundação Casa de Rui Barbosa.

¹⁶ Em carta a Fernando Sabino, Mário declara: “O que o livro [*A luz no subsolo*] vem falando pra cima de moa é assim: Eu cá sou de Dostoiévski pra cima, não deixo por menos. Eu e Proust, Eu e Goethe, Eu e Aristóteles. [...] eu tenho medo que o Lúcio represente: uma mania de grandeza, uma reação abusiva contra o nosso complexozinho de inferioridade que era prejudicial mas que enfim tinha a simpatia de ser modesto” (ANDRADE, 1981, p. 102).

Entretanto, os acontecimentos políticos da década de 1930 impunham tomada de posicionamento e a crítica acentuava cada vez mais o abandono, pelo autor, de uma prosa com as raízes regionais para se alinhar ao “intimismo”. Tal atitude era característica do processo pelo qual o mundo passava. Com o fim da Primeira Guerra Mundial, as propostas totalitárias e autoritárias ganharam força em suas vertentes antagônicas. O fascismo de Mussolini e o nazismo de Hitler, de um lado, e o comunismo stalinista, do outro, polarizavam as soluções apontadas para resolver a situação de crise mundial. Protestavam, especialmente, contra a pobreza e a desesperança causadas pelo desemprego massivo, sob a administração do capitalismo liberal-democrata — inimigo comum de ambos¹⁷.

Nesse sentido, ao adentrar a década de 1930, pós-crise de 1929, a política, a economia, as artes, a imprensa, a população global, enfim, o mundo foi rachado em dois e o radicalismo de ambos os lados, aliado ao crescente fracasso da força mediadora do liberalismo, pressionou todos a assumirem posições, voluntária ou involuntariamente, pois a sociedade acabava por classificar e alocar cada um à esquerda ou à direita. Candido (2006B, p. 220) formula a respeito: “Mesmo os que não se definiam explicitamente e até os que não tinham consciência clara do fato, manifestaram na sua obra esse tipo de inserção ideológica, que dá contorno especial à fisionomia do período”. Seria adequado complementar a avaliação do crítico, observando que essas tomadas de posições não estiveram livres de dúvidas e crises pessoais dos vários jovens escritores envolvidos pelo tempo e pela história. Rachel de Queiroz conta sobre o interesse de José Lins do Rego, um reconhecido “regionalista”, pelo integralismo (QUEIROZ e QUEIROZ, 1998, p. 75), e até o comunista Jorge Amado foi confundido com os católicos por causa da religiosidade de seu primeiro editor, Schmidt. Ou seja, os posicionamentos eram mutáveis, havendo oscilações de parte a parte. Hoje, com o distanciamento histórico, começam a aparecer as porções “intimistas” nos “regionais” e *tensão crítica* nos romances de *tensão interiorizada* (BUENO, 2006).

A trajetória de Lúcio Cardoso está sintonizada com essas forças. Desde seus dois primeiros trabalhos, ele guarda ambivalência quanto ao caráter “regional” e “psicológico”. Mas, em 1936, Lúcio aprofunda (sem limitar ou restringir) sua

¹⁷ A configuração política e econômica do período está descrita por Fausto (2001, pp. 243-462) e Hobsbawm (2004, pp. 29-219). Quanto à configuração ideológica da época, remeto o leitor à obra de Wilson Martins, *História da inteligência brasileira*, volumes VI e VII. Especialmente aos seguintes capítulos: “A era modernista”, “O fermento revolucionário, ou o Cidadão Fardado”, “O cosmopolitismo dos nacionalistas” (volume VI) e “O tempo das opções”, “Jesus Cristo Superastro”, “Missão e profissão do intelectual” (volume VII).

preferência pela introspecção. Possivelmente, parte do direcionamento do escritor rumo ao romance de *tensão interiorizada*, emblematicamente expressa em *A luz no subsolo*, deve-se à sua amizade com Octávio de Faria.

Os dois se conheceram e se tornaram amigos-de-vida-toda na época da publicação de *Maleita*. O editor de Lúcio, Augusto Frederico Schmidt, fez a aproximação entre os dois, com a intenção de que Octávio “aconselhasse” o jovem autor. Além da literatura, a paixão em comum pelo cinema os aproximou imediatamente. Naquele momento, Octávio de Faria era reconhecido crítico, além de ensaísta, amante e historiador do cinema. Para Cardoso, com seus 22 anos de idade, conhecê-lo e fazer parte das rodas frequentadas e lideradas pelo novo amigo, no Rio de Janeiro dos anos 1930, era muito estimulante enquanto escritor e pessoa (SARACENI, 1993).

Aqui, o interesse por essa amizade assemelha-se ao de Mário de Andrade, apesar de motivado por fins distintos¹⁸. O crítico modernista vai perguntar retoricamente, em carta a Fernando Sabino, de 1940, a medida da influência de Faria em Cardoso: “Eu desejava muito saber como e quando o Lúcio conheceu o Otávio. Porque se foi entre *Salgueiro* e *Luz no subsolo*, então fico com muito pouca dúvida sobre a influência deletéria decisória do Otávio” (ANDRADE, 1981, p. 102). Mário apontava o contraste entre o tom social do romance sobre o morro carioca e a nota de *tensão interiorizada* de *A luz no subsolo*. Sua intuição não falha e, aparentemente, Faria, leitor dos originais de Cardoso, oferecia várias sugestões ao texto do escritor mineiro. Mas, como visto em seu comentário sobre *Maleita*, Lúcio parecia continuar a não ouvi-lo completamente, a recusar o radicalismo e a insistir na ambivalência. No trecho seguinte, de carta enviada a Lúcio, datada de 18 de abril de 1936, Faria explicita discordâncias e demonstra certa impaciência com a insubmissão do jovem autor, voltando a elogiar, contudo, a configuração do feminino:

Parece que as críticas que fiz a *Luz*, naquela tarde, não foram muito bem compreendidas. Falei de perto, de detalhes — e parece que você transportou tudo para o plano geral do romance. Paciência. Mas as críticas, deixo para o artigo. A única de mais séria, você conhece: acho que você deveria deixar o romance dormir mais. Uma personagem como Madalena, todos os lados — passado, Isabel, etc., de Pedro, não lucrariam — não teriam mais como lucrar. Mas o resto sim — Bernardo, Emanuela, certos aspectos de Pedro, etc. Por sinal: o trecho publicado em *Letras*

¹⁸ Na carta citada na nota 16, Mário de Andrade faz duras críticas a Lúcio e aos católicos em geral, sugerindo a presença de Octávio de Faria de modo decisivo no processo, porém com ênfase negativa. Evitam-se aqui juízos de valor, buscando-se apenas marcar a importância dessa amizade na literatura do autor mineiro.

impressiona muito, mesmo lido assim sozinho. Grande qualidade. Nossos amigos Zé Lins e Jorge Amado já não devem estar dormindo direito. E Amado voltou a reler uns capítulos da Rua do Siriri, para se convencer de que não tem “competidor”... “Qual, seu Octávio, aquela Madalena pode ser muito maluca, mas não tem tanta vida como a minha Esmeralda!...”¹⁹.

Mais uma vez, Octávio anota as qualidades de Lúcio Cardoso em relação à personagem feminina, prescrevendo a contribuição desse elemento para a fatura global do texto. Contudo, percebe-se que Lúcio não está seguindo as orientações de Faria, ao que tudo indica, sobre a necessidade de maior incorporação do expediente “intimista”. Ao discordar do influente-crítico-amigo, Cardoso indica que sua literatura se quer introspectiva, porém autêntica, fora das dicotomias, em diálogo com as zonas intermediárias das forças contemporâneas a ele.

Fernando Sabino, em carta datada de 1º de dezembro de 1943, também avaliou o patamar de atuação de Octávio na produção de Lúcio, discordando de Mário de Andrade. Na missiva, Sabino tece considerações sobre a carreira do amigo mineiro; especificamente, aborda *A luz no subsolo* para analisar *Dias perdidos*. Numa certa altura, dispara:

[...] Interessante é a presença de Octávio, que a gente sente em algumas passagens do livro (a briga de Silvio com Chico, a leviandade de Diana, a iniciação de Silvio) e de um certo modo na sua essência. Influência eu não vejo absolutamente nenhuma, até pelo contrário: você despreza elementos que o Octávio aproveitaria, você dominando a forma, Octávio deixando-se levar, você tirando do sofrimento do homem diante de sua mísera submissão ao contingente, uma melancólica consciência do efêmero das coisas e a um tempo uma esperança de libertação (enquanto Octávio aquela submissão implacável). [...] Nada existe de decisivo, nem o bem, nem o mal, nem a desgraça, nem a felicidade — tudo se dissolve e desaparece, nada é eterno sobre a terra, só o desespero corrompe e mata [...] ²⁰.

Sabino leu em Lúcio o texto aberto ao contemporâneo em busca do sujeito fragmentado diante de uma *realidade* que lhe escapa. Nesse ponto seria errôneo desprezar as influências das artes do início do século XX na prosa de Lúcio Cardoso. Além do contexto social e histórico, o escritor também respondeu ao impacto causado pelas vanguardas e suas novas abordagens de realidade, que passam a ser flexibilizadas diante da possibilidade ficcional de mimetizar o *mundo concreto* por meio do aprofundamento na interioridade das personagens.

¹⁹ Carta disponível para leitura no Arquivo de Lúcio Cardoso, localizado no Arquivo-Museu de Literatura Brasileira da Fundação Casa de Rui Barbosa.

²⁰ Carta também disponível para leitura no Arquivo de Lúcio Cardoso.

O alinhamento de Lúcio a essas ideias está estabelecido em um texto, de 1938, com caráter de manifesto, bem à moda das vanguardas do início do século, no qual, num momento de reflexão sobre seu fazer literário, o autor expõe suas diretrizes. Trata-se de carta enviada à imprensa para aclarar algumas de suas opiniões sobre o romance brasileiro, divulgadas anteriormente. A certa altura, Lúcio delimita claramente seu posicionamento frente ao realismo festejado pela crítica:

Já em várias ocasiões me referi a essa crença dominante na maioria dos nossos romancistas de que a “fidelidade à vida” — oh! Deus! — consistia na observação direta dos fatos e das coisas — espécie de espionagem em torno de características puramente sociais ou aparentes em prejuízo dos fatores profundos que as determinam. E isto tinha levado a maioria dos romancistas brasileiros a uma pura paisagem, quase sempre levantada com talento de narrador, mas sem raízes na vida. A origem era quase exclusivamente nascida no desprezo em que mantinham uma das faculdades básicas em qualquer obra de arte — a imaginação. Todos pareciam de comum acordo em ignorar que é neste ponto que se manifesta a força do dom que um artista recebe no berço. Entretanto, o real que era tão vigorosamente apregoadado, é tão diferente, tão mais profundo e misterioso do que parece, que será ingenuidade concordar em que um simples golpe de vista “documentário” o apreenda; que de energia e de paixão, de angústia e de entusiasmo foge da mão do romancista que tenta indolentemente fixá-lo. Quase sempre nada consegue senão a imagem que rege o mecanismo da vida, mas a vida em si está ausente. [...] é preciso dizer mais uma vez que a vida não é a constatação do ambiente exterior, a escada de um pardieiro, a rua, as fachadas das casas, os barcos, os rios, os tetos e os jardins — a vida é ao contrário o que o homem sofre, a história das suas reações, os sentimentos que o habitam, as paixões que o conduzem. A vida não é o que os olhos vêem, mas o que a alma guarda (CARDOSO, 1938).

Analogamente, esse modo de representar a vida já não era novidade na Inglaterra e na França. Os pressupostos naturalistas e realistas de descrição fotográfica da concretude da sociedade, aproximando-se da exatidão de diagnósticos e da generalização das visões deterministas, sofriam, já havia alguns anos, abalos estruturais, com a percepção anacrônica, personalista e intermitente da nova prosa. Seus exemplos mais marcantes são *Em busca do tempo perdido* (1913-1927), de Proust, *Ulisses* (1922), de James Joyce, e *Mrs. Dalloway* (1925), de Virginia Woolf, que subvertem a noção do tempo no romance e consolidam o monólogo interior das personagens como recurso narrativo substituto da observação aguda do *mundo concreto*²¹.

Mas, aparentemente, tais referências sobre o romance moderno foram divulgadas no Brasil com certo atraso. Nos anos de 1930, grande parte da crítica, apesar de já experimentada pelo movimento modernista de 1922, enfrentou a tarefa de

²¹ Não se está aqui afirmando que Lúcio escrevia à moda de Joyce, mas sim que a força do *novo romance* do início do século XX influenciou sua escrita, marcada pela valorização do tempo individual, dos monólogos e solilóquios.

interpretar as dezenas de livros que chegavam às livrarias levando em consideração critérios convencionais. Mesmo com as questões ideológicas e políticas pesando no momento de analisar as novas obras ou de se calar diante de outras, por princípio de profissão, uma justificativa estética e literária fazia-se obrigatória. E uma das frequentes ponderações aos títulos considerados “intimistas” era a de não serem *romance*, “no sentido exato da palavra”. Assim, a noção de *romance*, elenco de aspectos que supostamente o gênero deveria carregar (especialmente, linearidade do enredo e representação “fiel” da sociedade, associando entretenimento e educação do leitor), parece ter servido de argumento para evidenciar a maneira pela qual a produção de índole “psicológica” estava equivocada em sua proposta — tal argumentação foi assídua nas análises sobre Lúcio Cardoso.²²

O quadro pode ser ilustrado quando, em 1941, quase dez anos após Cardoso iniciar sua carreira, Sérgio Buarque de Holanda, num artigo dedicado à análise de *O desconhecido* — novela de Lúcio publicada um ano antes e alvo de críticas desfavoráveis pela falta de ação na narrativa —, defende e elogia o livro sentenciando: “[...] é tão absurdo querer julgar sua obra [a de Lúcio Cardoso], admirável em tantos aspectos, segundo critérios ajustados às formas tradicionais do romance, do romance realista, como condenar essa imaginação que não é matinal nem risonha” (HOLANDA, 1996, p. 326).

Ora, o autor de *Raízes do Brasil* recoloca a crítica sobre Lúcio do ponto de vista de não ser recomendável avaliá-lo com critérios rígidos de formas literárias. Além disso, fica clara a informação de ser comum o uso de tal expediente. Ao dividir o gênero em duas categorias e definir uma delas (a “intimista”) como não cumpridora do programa, grande parte da crítica literária se equivocou, pois viu o romance de modo fechado e definido. Não atentou para o que Bakhtin (1988, p. 402) entendeu sobre essa forma literária se caracterizar por sua flexibilidade e as considerações de Henry James sobre “as formas como ele [o romance] é livre para tentar atingir esse resultado [de ser interessante] são surpreendentemente numerosas, e só podem sofrer com as restrições e prescrições” (JAMES, 1995, p. 26).

Para se ter medida do quão era usual esse recurso, basta lembrar o próprio Lúcio Cardoso. Em 1944, o autor inicia, ironicamente, uma defesa de *Perto do coração*

²² Quanto a isso, ver, por exemplo, Cabral (1943) e Milliet (1981).

selvagem, de Clarice Lispector, que vinha sendo mal recebido pela crítica — Álvaro Lins, por exemplo, o considerou uma experiência “incompleta”:

Tenho escutado várias objeções ao livro, inclusive a de que não é um romance. Concordo em que não seja um romance no sentido exato da palavra, mas que importância tem isso? Por mim, gosto do ar mal arranjado, até mesmo displicente em que está armado. Parece-me uma das qualidades do livro, este ar espontâneo e vivo, esta falta de jeito e dos segredos do ‘métier’, que dá a *Perto do Coração Selvagem* uma impressão de coisa estranha e agreste (CARDOSO, 1944, p. 3)²³.

Lúcio Cardoso, que ofereceu várias sugestões a Clarice, incluindo a indicação do título do livro²⁴, busca defesa para si próprio e Clarice, contribuindo também como crítico para a efetivação de um ambiente nas letras brasileiras que fosse propício à consolidação da prosa de *tensão interiorizada*. De todo modo, vale notar a força exercida pela noção de romance realista com a qual a crítica muitas vezes deixou de perceber a capacidade da forma literária abrigar expedientes diversos, deixando de ver no “mal arranjado”, como acentuou Cardoso, a possibilidade de uma nova faceta.

Ressalva-se que não se objetiva escamotear as imperfeições e irregularidades da prosa de Lúcio. De fato, há livros melhores e piores na bibliografia assinada por Cardoso, especialmente na década de 1940, quando sua produção sofre considerável desnível (com a exceção de *Inácio*), como será abordado no quarto capítulo. O que se pretende destacar aqui é que, primeiro, Lúcio Cardoso, a exemplo de outros escritores, tem uma obra desigual, mas isso não abala o valor dos livros bem realizados; segundo, as críticas dirigidas à sua literatura não se restringem a problemas de continuidade ou ambientação, abarcando toda a obra numa classificação reducionista de introspecção gratuita e falta de ação (como comentado por Sérgio Buarque de Holanda). A título de exemplo, cabe retornar ao texto de Eloy Pontes, à época colunista do jornal *O Globo*, sobre a escritura de Lúcio, tomando referencialmente *O desconhecido* (1940): “Toda essa história do homenzinho que não se define, não tem nome, não faz nada numa fazenda onde há sempre o que fazer, constitui baboseira sem gosto” (PONTES, 1942, p.

²³ Textos de Lins e Cardoso estão disponíveis para leitura no Arquivo de Lúcio Cardoso, localizado no Arquivo-Museu de Literatura Brasileira da Fundação Casa de Rui Barbosa.

²⁴ Lúcio indicou à Clarice a leitura de *Um retrato de artista quando jovem*, de James Joyce, e, segundo a correspondência trocada entre os autores, durante os comentários sobre a obra, parece ter surgido a sugestão do título do livro da autora. Provavelmente, a frase que inspirou a conversa e o título foi a seguinte: “He was alone. He was unheeded, happy and near to the wild heart of live” (JOYCE, 1996, p. 195). A correspondência entre Cardoso e Lispector está disponível para leitura no Arquivo de Lúcio Cardoso.

14). Na leitura do crítico, o constante fluxo de ideias, os monólogos interiores e a lógica própria do inconsciente e da memória não convencem.

Na verdade, o tempo da memória em primeiro plano impôs aos leitores uma ampliação dos conceitos de verossimilhança (no romance de *tensão interiorizada*, perfeitamente mais próxima de coerência interna do que de probabilidade do real), tempo e espaço. No entanto, a *realidade* social e histórica não está ausente, apenas é mimetizada de outra maneira que não a realista.

Essa preferência de Lúcio Cardoso pela reflexão dos fatos aos acontecimentos em si tornou-se seu maior adjetivo, para o bem e para o mal — um autor “intimista”, ou como adotado aqui, de *tensão interiorizada*. Entretanto, a primazia do que passa por dentro das pessoas e não ao redor delas não exclui, como afirmado, os aspectos social, histórico e cultural presentes em toda a obra de arte. E foi na mãe, na trabalhadora, na religiosa, na esposa, na amante, na prostituta que Lúcio encontrou ambiência verossímil para seu texto introspectivo, sem deixar de ser mediador da sociedade. A intelectualidade, preocupada com a primazia do político-social nas letras, foi muito apressada quando leu em Lúcio apenas a interiorização de suas intrigas, esquecendo-se da tensão ali instalada. E o grupo identificado com a “introspecção” equivocou-se ao aceitar ser adjetivado por um termo anistórico, o que reduziu a obra de autores como Cardoso a uma falsa simplificação. Ambas as vertentes estavam mais empenhadas em vencer uma batalha mais ideológica do que literária e quem perdeu foi justamente a literatura brasileira, roubada por ter um de seus períodos mais promissores rebaixado a uma dicotomia vã (BUENO, 2006). É tempo de ler Lúcio Cardoso, com seu potencial ambivalente e múltiplo, preñado de complexidade psíquica e social. A porta de entrada para essa leitura é a figura da mulher. Um dos pontos centrais do plano ficcional do autor mineiro, o feminino lhe dá condições para desenvolver um ambiente pleno de introspecção, motivado pelo tempo e pelo espaço da escritura.

2.2 Mulheres de Lúcio Cardoso — um capítulo à parte

Anterior à tese aqui apresentada, sobre a importância da personagem feminina na obra de Lúcio, já se tem apontado que o grande tema do romancista é a condição humana (CARELLI, 1988; ROSA E SILVA, 2004). O interesse do autor estaria em investigar o que torna o ser humano esta criatura vincada pelo pecado e pela morte, errante de lugares fechados, curtindo dores de culpa e de solidão, à espera da redenção e

da anistia terrena e etérea para então seguir numa vida nova, purificada pelo sofrimento (COELHO, 1968). Aqui a leitura de Cardoso segue o mesmo rumo, mas com uma perspectiva diferente, pois, apesar de reconhecer a preocupação do romancista em retratar a condição humana, defende que Lúcio elegeu a mulher como sua figura exemplar, a personagem representante de seu plano ficcional, sua visão de mundo e da condição humana.

Tal fato ocorre num momento, decênio de 1930, no qual a literatura está envolta pelo desejo agudo de retratar o Brasil, tornando ficção o modo de o sujeito viver, especialmente no interior do país, até então, pouco abordado pela prosa mais entusiasta do litoral brasileiro para palco das ações (GALVÃO, 2000). Nesse bojo, o brasileiro comum, o proletariado urbano e rural, com ênfase no segundo, entra em cena como protagonista, trazendo com ele suas estratégias de vida, amores e história. Os romancistas optam por diminuir a distância entre a classe trabalhadora e a intelectualidade, muitas vezes grafando o português oral, na tentativa de dar voz à parte da sociedade que até aquele momento, salvo exceções, encontrava-se marginalizada tanto fora dos livros, quanto em suas páginas. Outros excluídos e *invisíveis* também começaram a ocupar posição privilegiada no romance e no conto nacional, entre eles, a criança, o jovem, o louco, o homossexual e a mulher:

A incorporação dos pobres pela ficção é um fenômeno bem visível nesse período. De elemento folclórico, distante do narrador até pela linguagem, como se vê na moda regionalista do início do século, o pobre, chamado agora proletário, transforma-se em protagonista privilegiado nos romances de 30, cujos narradores procuram atravessar o abismo que separa o intelectual das camadas mais baixas da população, escrevendo uma língua mais próxima da fala. Junto com os “proletários”, outros marginalizados entrariam pela porta da frente na ficção brasileira: a criança, nos contos de Marques Rebelo; o adolescente, em Octavio de Faria; o homossexual, em *Mundos Mortos*, do próprio Octavio de Farias e no *Moleque Ricardo*, de José Lins do Rego; o desequilibrado mental em Lúcio Cardoso e Cornélio Penna; a mulher, nos romances de Lúcia Miguel Pereira, Rachel de Queiroz, Cornélio Penna e Lúcio Cardoso (BUENO, 2006, p. 23).

O interesse de Lúcio pela mulher confirma suas tendências para a prosa de *tensão interiorizada*, demonstra que o autor não era indiferente à realidade circundante e indica seu intento de responder a uma demanda ao mesmo tempo social e ficcional de seu tempo. Seguindo sua própria intuição, talvez aconselhado por Octávio de Faria e, sobretudo, apoiado na experiência da escrita, o romancista mineiro parece ter vislumbrado na mulher ficcionalizada uma maneira de dar vazão ao caráter ambivalente

de sua obra, que se inscrevia interiorizada, sem abrir mão da tensão social, perfazendo assim um retrato subjetivo da sociedade brasileira.

A condição precária da mulher, enquanto cidadã e trabalhadora, surge expressa na elaboração artística das personagens femininas de Cardoso com suas trajetórias vinculadas pela opressão, sofrimento e morte (sendo vítimas ou perpetradoras). Por meio delas, o texto de Lúcio ganha ares da definição de romance já presente em Lukács: um mundo abandonado por Deus revelando a inadequação das personagens. O teórico separa os heróis em dois grupos: “A alma é mais estreita ou mais ampla que o mundo exterior que lhe é dado como palco e substrato de seus atos” (LUKÁCS, 2006, p. 99). Tal percepção está também em Bakhtin: “um dos principais temas interiores do romance é justamente o tema da inadequação de um personagem ao seu destino e à sua situação. O homem ou é superior ao seu destino ou é inferior à sua humanidade” (BAKHTIN, 1993, p. 425).

As mulheres de Lúcio transcendem a sua sorte. Por isso a necessidade de acentuar a inadaptação da figura feminina do autor à galeria dos fracassados referidos por Mário de Andrade ou à dos pobres-diabos de José Paulo Paes, característicos do romance da década de 1930²⁵. Concentro-me no termo de Paes, por estar mais livre de disputas ideológicas, como ele mesmo comenta a respeito das intenções de Mário. Para Paes o pobre-diabo é uma “figura sem interesse dramático, sem surpresas, sem gestos marcantes” (PAES, 1990, p. 41)²⁶.

²⁵ Vale a transcrição de um trecho dos argumentos de Mário: “Mas vejo que acabei de empregar, pela segunda vez nesta crônica, a palavra ‘fracassado’... É estranho como está se fixando no romance nacional a figura do fracassado. Bem, entenda-se: para que haja drama, para que haja romance, há sempre que estudar qualquer fracasso, um amor, uma terra, uma luta social, um ser que faliu. Mas o que está se sistematizando, em nossa literatura, como talvez péssimo sintoma psicológico nacional, absolutamente não é isso. Um Dom Quixote fracassa, como fracassam Otelo e Mme. Bovary. Mas estes, e com eles quase todos os heróis do bom romance, são seres capacitados para se impor, conquistar, vencer na vida, mas que diante de forças mais transcendentais, sociais ou psicológicas, se esfacelam, se morrem na luta. E não estará exatamente nisto, neste fracasso, na luta contra forças imponderáveis e fatais, o maior elemento dramático da novela? Mas em nossa novelística (e é possível buscar bastante longe as raízes disto, num *Dom Casmurro*, por exemplo, ou sistematicamente num Lima Barreto) o que está se fixando, não é o fracasso proveniente de forças em luta, mas a descrição do ser incapacitado para viver, o indivíduo desfibrado, incompetente, que não opõe força pessoal nenhuma, nenhum elemento de caráter, contra as forças da vida, mas antes se entrega sem quê nem porquê à sua própria insolução. Será esta, por acaso, a profecia de uma nacionalidade desarmada para viver?” (ANDRADE, 1993, p. 181). Os demais críticos citados são Paes (1990) e Bueno (2006).

²⁶ Vale mencionar algo mais do trecho de Paes, para marcar a semelhança do pobre-diabo com algumas personagens masculinas de Lúcio Cardoso, como Felipe, marido de Ida, em *Mãos vazias*, e Pedro, marido de Madalena, em *A luz do subsolo*. Paes prossegue afirmando que o pobre-diabo é um “patético pequeno burguês quase sempre alistado nas hostes do funcionalismo público mais mal pago, [o qual] vive a beira do naufrágio econômico que ameaça atirá-lo a todo instante à porta da fábrica ou ao desamparo da sarjeta, onde terá de abandonar os restos do seu orgulho de classe” (PAES, 1990, p. 41). É contra essas

Lúcio quer tratar de certo mal-estar obsedante dos civilizados²⁷, para tanto, não enfoca camponeses, retirantes, pequenos comerciantes ou burocratas; seu alvo são as mulheres, seres capazes de desprezar o suposto conforto do lar burguês em nome da autenticidade e da liberdade. Suas figuras femininas possuem tudo, *aparentemente*, desejável por uma mulher dos primeiros 50 anos do século passado: casamento estável, filhos, certa comodidade, nome e sobrenome. Mas apesar do visível conforto, são inconformadas, insubmissas, inconquistáveis, indefinidas. Não por buscarem ascensão social ou estabilidade financeira para aprofundar e consolidar a vida de burguês, mas sim por discordarem do lugar que ocupam enquanto sujeito nessa engrenagem. Elas querem ir além do destino determinado pelas posições sociais para viver seu desejo plenamente. Oprimida e sufocada pelo espaço caseiro e interiorano, a mulher de Lúcio não deseja sobreviver, pelo contrário, ela é flagrada em instantes-limite em que se mata ou se morre em nome da mudança, do novo. Lúcio Cardoso imprime a insatisfação do feminino e traduz as misérias e torturas enfrentadas com ambiguidade poética e reveladora da complexidade feminina. As mulheres de Cardoso questionam seus destinos e buscam a impossível completude²⁸.

Ao contrário de Luís da Silva (personagem do romance *Angústia*, de Graciliano Ramos, lançado no mesmo ano de *A luz no subsolo*, 1936), que se considerava “um valor, valor miúdo, uma espécie de níquel social, mas enfim um valor” ou “um molambo que a cidade puiu demais e sujou” (páginas 38 e 20 do referido romance), a mulher de Lúcio ultrapassa os limites da morte por não suportar a mediocridade. Ida

características, presentes em seus companheiros, que as mulheres de Lúcio se rebelam, justamente por não aceitarem fazer parte desse jogo social, ainda mais como objeto manipulado pelo pobre-diabo.

²⁷ Em *O mal-estar da civilização*, 1930/1978, Freud discute a designação da sociedade pelas limitações impostas pela civilização. O psicanalista destaca ser “impossível desprezar o ponto até o qual a civilização é construída sobre uma renúncia ao instinto, o quanto ela pressupõe exatamente a não-satisfação (pela opressão, repressão, ou algum outro meio?) de instintos poderosos” (p. 157), e pondera que a civilização tem os objetivos de “proteger os homens contra a natureza e ajustar os seus relacionamentos mútuos” (p. 151) para questionar “de que nos vale uma vida longa se ela se revela difícil e estéril em alegrias, e tão cheia de desgraças que só a morte é por nós recebida como uma libertação?” (p. 150). É justamente esse sentimento de impotência que está presente nas mulheres de Lúcio Cardoso.

²⁸ O sentimento de inadequação diante do mundo não é exclusividade das figuras femininas de Cardoso. As masculinas, em alguns momentos, também padecem dessa percepção sobre si mesmas. Basta lembrarmos Pedro (*A luz no subsolo*) e Rogério (*Inácio*) para flagrarmos homens obsedados por seus destinos. Mas, mesmo aí, o feminino é central, ora catalisando a crise, ora como obstáculo a ser superado para então alcançar a plena felicidade. É o que ocorre com Pedro. Culpado pela morte da menina Isabel, ele acumula atos na tentativa de sublimar seu possível envolvimento no desfecho fatal. Frustrado, Pedro passa a assediar sexualmente mulheres frequentadoras de sua casa. Simultaneamente, começa a desprezar Madalena, sua esposa, julgando-a culpada por todos os seus males, acabando por planejar sua morte com a ajuda da mãe. Em *Inácio*, é um ato de Stela (possível adultério) que decompõe a vida burguesa da família Palma e transforma Inácio em demônio.

(*Mãos vazias*) vai questionar desesperada: “Por que será que Deus cercou-me apenas de criaturas medíocres?”.

A insatisfação feminina é traço marcante na obra de Lúcio Cardoso. No entanto, cabe ressaltar que, no bojo das nuances compósitas de sua prosa, os elementos sociais e históricos muitas vezes não estão detalhados, apenas sugeridos, tendo em vista sua prioridade de evidenciar as consequências dos fatos nos afetos das personagens e não nos acontecimentos em si.

De fato, o romancista mineiro é muito sutil ao tratar historicamente seu texto, com olhar voltado para o interior das personagens e atento às miudezas fundamentais da vida cotidiana. Em seus romances e novelas, as referências históricas estão dispersas. Suas personagens sentem as influências de sua época no cotidiano de seus afetos, não se dão conta do que está acontecendo coletivamente, não fazem análises políticas, sendo alienadas nos seus mundos e problemas. Mas, se Lúcio se nega a dar um peso político às suas mulheres, não se recusa de todo em marcá-las historicamente. O autor trata do tema em carta publicada pela revista *Letras Brasileiras*, em 1944:

[...] alegam que o romance deve refletir sua época, seu tempo, condições e não sei que mais. Evidentemente é menosprezar o verdadeiro escritor. Não que ele não deva refletir seu tempo, mas o fato que se “existe” nele um grande artista, queiram ou não queiram os políticos e os acusadores, refletirá o tempo na sua obra, e isto, não porque saia de caderninho em punho tomando nota do que se passa, mas porque é próprio dos verdadeiros artistas modelar a fisionomia da época em que vivem.²⁹

Suas desesperadas figuras femininas refletem no espelho marcado pelo fazer artístico a realidade enfrentada por muitas das brasileiras que viveram, ou sobreviveram, na primeira parte do século XX, período caracterizado por uma rígida divisão dos papéis sexuais. Além de não ter direito ao divórcio (permitido apenas a partir de 1977), a brasileira administrava uma degradante vida de semiclausura social e de exclusão do mercado de trabalho. Tal situação era reafirmada por um sistema educacional — a bem dizer insuficiente na época para ambos os sexos — que priorizava o ensino dos afazeres domésticos para as mulheres (higiene, culinária, economia doméstica e educação dos filhos). Não por acaso o censo de 1940 indica 82,16% das mulheres exercendo atividades domésticas³⁰.

²⁹ CARDOSO, Lúcio. Os romances do ódio. In: *Letras Brasileiras*. Rio de Janeiro, ano II, n. 14, jun. 1944. O texto foi publicado parcialmente no trabalho de Santos (2001), de onde foi extraído o trecho citado.

³⁰ Os dados referentes à mulher das décadas de 1920, 1930 e 1940 foram retirados do trabalho de Ismênia Spínola Silveira Truzzi Tupy, *Retratos femininos: gênero, educação e trabalho nos censos demográficos*.

Nos livros de Lúcio Cardoso, o leitor se depara com mulheres sufocadas em seus espaços privados, entediadas com os afazeres caseiros, questionadoras da função social da maternidade, desejosas da liberdade e da realização pessoal prometida pelo espaço urbano das grandes cidades. Essas mulheres acabam perturbando a paz dos lares mineiros e ganham fama de Lilithis, mensageiras do mal e da destruição, justamente por representarem a sede pela modernidade, como desabafa Nina para Betty (CCA), sobre a inimizade dos Meneses em relação a ela: “Essas famílias sempre guardam um ranço no fundo delas. Creio que não suportam o que eu represento: uma vida nova, uma paisagem diferente” (CARDOSO, 1996, p. 70). É nas malhas da insatisfação feminina que a prosa de Lúcio Cardoso se ergue e se sustenta, revelando as finas e permeáveis fronteiras entre *tensão crítica* e *tensão interiorizada*. As análises textuais revelam como Lúcio mantém tal efeito.

1872/1970. São Paulo, 2003. Tese (Doutorado em História) — Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. Além do estudo de Tupy, várias outras pesquisas retratam a situação da mulher, podendo-se destacar as de Alves (1980), Avelar (2001), Barroso (1982), Blay (1990), Cardoso (1981), Saffioti (1969) e Telles (1993).

Capítulo 3

O caminho discursivo de Ida, em *Mãos vazias*

3.1 Com três romances se faz uma novela?

A assertiva de Carelli (1988) sobre as novelas de Lúcio serem um laboratório para o seu romance é conhecida pela crítica dedicada ao autor. O estudioso tinha em mente a produção precedente a *CCA*, que, com exceção de *Dias perdidos* (1943), foi formada por novelas, ficando os romances concentrados na década de 1930. A proposta de Carelli guarda uma visão quase que purista de gêneros, ao passo que em Lúcio Cardoso — e na literatura, especialmente a partir do século XX — os gêneros se mesclam e se influenciam mutuamente, tornando as classificações artificiais. E, tentando-se separar a prosa de Lúcio entre novelas e romances, os pressupostos conceituais de gênero literário não se aplicariam com eficiência. Pois, para determinar tipos distintos de gêneros, teríamos que “encontrar o denominador comum de um tipo, os seus recursos literários compartilhados e o objetivo literário” (WELLEK e WARREN, 2003, p. 320)³¹.

Ora, ao se comparar novelas e romances do autor mineiro, não salta aos olhos diferença de atitude; ao contrário, sublinham-se traços de homogeneidade, concernentes à temática e aos procedimentos formais, presentes tanto nas novelas, quanto nos romances. O trabalho de Rosa e Silva (2004) ilustra bem esse cenário.

Outra opinião embutida na máxima de Carelli é certa inferioridade do *gênero* novela em comparação ao romance, como se ensaiando em textos *mais curtos e menos complexos* o autor reunisse condições para executar uma obra de *maior fôlego*, *CCA*, por exemplo.

Interessante notar que a afirmação de Carelli poderia ser invertida, se a perspectiva fosse alterada: seriam os romances de 1930 “laboratório” para a novela *Mãos vazias* e suas sucessoras? A pergunta é retórica e só vale como provocação, contudo abriga uma certeza: *Mãos vazias* é o texto mais bem-acabado de Lúcio Cardoso na década de 1930.

³¹ Ensino semelhante é anotado em Rosenfeld: “a maneira pela qual é comunicado o mundo imaginário pressupõe certa atitude em face deste mundo ou, contrariamente, a atitude exprime-se em certa maneira de comunicar. Nos gêneros manifestam-se, sem dúvida, tipos diversos de imaginação e de atitudes em face ao mundo” (ROSENFELD, 1985, p. 17).

Ao contrário do que possa parecer, não vai aí concordância com a visão evolucionista da obra de Lúcio, indo do pior para o melhor. Sua obra está formada por pontos luminosos sem obedecer à ordem de gêneros literários ou de cronologias. “Livros são influenciados por livros; os livros imitam, parodiam, transformam outros livros — não meramente os que os seguem em estrita sucessão cronológica”, afirmam Wellek e Warren (2003, p. 321) pensando no diálogo entre autores e épocas. O raciocínio vale, no entanto, também para refletir sobre a produção de um mesmo escritor.

O que se lê na obra de Lúcio é o processo de criação que resulta em equívocos e acertos, não necessariamente nessa ordem. Não são, esquematicamente, novelas ensaiando romances, nem romances gerando novelas, mas sim prosa constituindo-se como corpo análogo em constante diálogo com suas diferenças, aproveitando esforços e descartando equívocos, reescrevendo-os incessantemente. Em Cardoso, esse intercuro textual resulta mais em unidade do que em heterogeneidade. E é justamente o processo de configuração da obra — incluindo, descartando, reinventando e ampliando elementos de títulos publicados em livros presentes — que acentua o tom de coesão.

O feminino na prosa do autor elucida seu procedimento. Pode-se notar, na alteração da plasticidade das personagens femininas, uma constante que se inscreve livro a livro, buscando uma literatura capaz de decifrar afetos enquanto medeia a existência desvendando suas formas mais íntimas e inconfessáveis. A feminilidade oferece-se a Lúcio como campo reservatório de emoções, segredos e recordações, envolto por uma sociedade conservadora, decadente, hipócrita e injusta. É importante notar que na passagem da década de 1930 as personagens femininas vão assumindo um lugar cada vez mais evidente na prosa de Lúcio, saindo das margens da intriga para ocupar, paulatinamente, espaços de maior destaque. Em outros termos, na contraposição entre feminino e masculino, o romancista parece estabelecer um singular equilíbrio, configurando homens cada vez mais frágeis, dependentes e atormentados por um feminino que não podem controlar, nem entender.

No romance de estreia, *Maleita* (1934), a figura masculina é central. O protagonista-narrador surge como desbravador e construtor do mundo civilizado. Decidido e capaz, é contratado pela família Menezes, formada por importantes comerciantes de Curvelo (cidade mineira onde nasceu o autor), para fundar Pirapora, às margens do rio São Francisco. Suas atribuições englobavam construir o porto comercial e representar “com todas as regalias, a companhia Cedro e Cachoeira de Fiação e

Tecido. Teria a obrigação de organizar o comércio local e incentivar a vida no povoado nascente” (CARDOSO, 2005, p. 10). Recém-casado, leva a esposa consigo. No entanto, Elisa, delicada e avessa ao sertão, não se acostuma com a falta de conforto mínimo e os hábitos do lugar, adoece e morre em decorrência da maleita, tal como inúmeras outras personagens. Depois de muitos empreendimentos desgraçadamente fracassados, devido à força da natureza ou à irracionalidade dos nativos, o narrador abandona Pirapora.

Aqui a figura feminina parece reminiscência da civilização, representando uma reserva do mundo deixado para trás e uma promessa do que Pirapora poderia ser, mas que não resiste e falece. O narrador deixa clara sua prioridade: trabalho e progresso, e, como é o chefe da família, a esposa deve adaptar-se a essa realidade. “Casei-me e ela veio de livre vontade. Tenho que lutar. Minha vida será difícil, áspera... Amanhã mesmo começarei a fazer pesquisas...” (CARDOSO, 2005, p. 23), responde para um caboclo preocupado com a situação de Elisa.

Maleita é o cartão de visitas do jovem autor mineiro no disputado mercado editorial do Rio de Janeiro, pós-revolução de 30. Em suas páginas, e, principalmente, comparando-se com a produção e a história precedente de Lúcio, é possível observar sua tentativa de ser incluído nesse mercado. De formação conservadora, Cardoso bamboleia para fazer seu narrador apresentar o povoado de negros e pobres sem ser preconceituoso e a tinta fica carregada quando tenta trazer a oralidade para os diálogos. Não por acaso, essa tendência mais explicitamente social ficará fora de seus textos seguintes.

Em *Salgueiro* (1935), o autor começa a apontar mais nitidamente suas preocupações com o que encerra o pensamento das pessoas, nas reflexões sobre seus atos. A divisão em três partes — “O avô” (primeira parte), “O pai” (segunda parte) e “O filho” (terceira parte) — indica tratar-se de um legado que passa de uma geração a outra. A herança em questão é o fracasso de uma vida de pobreza, sem saída e esperança. O avô, Seu Manuel, simplesmente desistiu de viver.

Diferentemente do herói de *Maleita*, Seu Manuel é vinculado ao feminino, chegando a ser sustentado pela esposa, Genoveva, que assume a família, criando os dois filhos, Marta e José Gabriel. Logo nas primeiras linhas, há a apresentação de Marta se preparando para acalantar o pai doente, vítima de uma tuberculose que, de uma maneira ou de outra, sempre marcara sua frágil saúde. Com a mãe envelhecida e cansada de uma vida inteira dedicada ao marido, aos filhos e à lida de um lar miserável, Marta assume os cuidados com o pai — novamente o masculino frágil e dependente do feminino. Na

ausência de recursos, pouco se pode fazer pelo enfermo, algum caldo, às vezes um copo de água, certa iluminação noturna ou, nos momentos de crise, raras e curtas conversas fingidoras de atenção e interesse. Porém, sem alternativas, Marta passa a se prostituir. A segunda geração de mulheres rejeita o destino de arrimo da pobreza e busca emancipação, ao contrário dos herdeiros masculinos, perpetuadores do malogro. José Gabriel, o pai da segunda parte do livro, trabalha fora de casa e tenta sustentar a família; e o adolescente Geraldo, o filho que dá nome à terceira parte, busca um emprego, mas, sem conseguir encontrá-lo, acaba vivendo por ali, fazendo pequenos trabalhos, auxiliando um e outro.

José Gabriel, operário mal remunerado, nada interessado em progressos ou novas civilizações, só tem olhos e pensamentos para Rosa, sua companheira. A mulata não é bem-vinda na família por seus hábitos e preferências: adora beber, dançar e namorar. Com má fama por todo o morro, é predecessora de várias outras figuras femininas de Lúcio Cardoso, especialmente Nina, por representar a mulher fatal, agente potencializadora de crises, responsável pela destruição do lar e dos homens com ela envolvidos. Rosa domina a casa e tudo acontece sob seus auspícios, o que a torna particularmente intragável para Marta. E eis aí outra presença de *CCA* já atuante em *Salgueiro*: o duplo Nina/Ana espelhado em Rosa/Marta³². Cabe mencionar, ainda, os paralelos entre as personagens masculinas de *Salgueiro* e de *CCA* – basta pensar na pasmaceira definidora de José Gabriel e Valdo (marido de Nina). Tais espelhamentos entre obras tão distanciadas no tempo reforçam as relações poéticas ao longo de sua prosa.

A submissão de José Gabriel às mulheres fica patente no final do romance, quando Rosa, para se vingar de uma briga, ocasião em que foi espancada pelo companheiro, conta à polícia sobre um roubo cometido por José Gabriel. Este inicia então um ciclo de fugas e esconderijos, até terminar morto por outra mulher, também sua amante. Dentro dessa história, circulam várias figuras femininas e suas estratégias de vida.

A crítica, bem impressionada com o primeiro romance, recebe a narrativa sobre o morro carioca com menos entusiasmo, pois, como já discutido no capítulo anterior, não encontra classificação definitiva para a obra. De fato, o romance parece fendido em dois momentos: o primeiro capítulo, preocupado em ambientar fenômenos sociais, e o

³² As semelhanças entre Rosa e Nina foram ressaltadas por outros pesquisadores, como Carelli (1988) e Santos (2001).

terceiro, empenhado em ângulos ontológicos. A segunda parte mescla ambas as propostas e separa os dois capítulos, configurando uma ponte entre as duas tendências que marcaram literariamente a década.

Nas páginas de *Salgueiro* é possível ver a maneira pela qual Lúcio buscava, na época, uma marca própria. Aparentemente, talvez seguindo a tendência da *tensão crítica*, o projeto inicial do livro tinha o morro como personagem principal, fazendo desfilar sobre ele figuras que mais eram compostas pelo ambiente do que o compunham. Contudo, os habitantes de Salgueiro e seus afetos vão, página a página, ganhando força: tira-se a ênfase do ambiente para se focar nas personagens. Assim, no segundo capítulo, o narrador passa a contar, com mais intimidade, as aflições sentimentais de José Gabriel, às voltas com as aventuras de sua inquieta companheira. No entanto, não é no pai que se instaura um campo propício para empenhar questões ontológicas e religiosas (futuro traço característico do narrador de Lúcio), mas sim no filho, Geraldo, um adolescente, e nas figuras femininas, Marta e Rosa, irmã e esposa de José Gabriel, respectivamente.

Com tantas alternâncias de foco e com um autor ansioso para abandonar definitivamente o retrato da sociedade e dedicar-se à reflexão dos afetos, *Salgueiro* é a junção das propostas literárias que mais se destacavam no Brasil da trintena do século XX. Justamente por representar esse embate, a obra sobressai na produção de Cardoso, apesar de certos deslizes em sua realização³³. Mas no conjunto o romance comove, especialmente pelas cenas expressionistas passadas no morro carioca tingido de vermelho, vermelho de sangue, de sal, de Salgueiro. Uma delas é inesquecível, a cena de Rosa enfrentando todos os obstáculos físicos, sociais e emocionais para se despedir do amante defunto durante o velório. Não obstante, *Salgueiro* é berço de algumas das

³³ O romance apresenta alguns descuidos, como o tempo verbal da narrativa. Na maioria das vezes figura o pretérito, mas em alguns trechos, especialmente na primeira parte, encontramos descrições e relatos no presente: “Junto ao Trapicheiro, nos fundos da Rua Piratini, há um beco singular. É uma vila de casas velhas, paredes mal-rebocadas, janelas baixas e desmanteladas, [...]. Algumas são enfeitadas de bandeirolas de papel. Mas todas são pobres e tristes [...]” (CARDOSO, 1984, p. 31). Tal ocorrência pode estar atrelada ao fato de ser justamente na primeira parte do livro que Lúcio busca um diálogo mais estreito com a literatura de preocupações sociais e acaba *presentificando* os cenários e as ações para ganhar um realismo jornalístico. A linguagem acompanha, em paralelismo, a mudança de projeto que o livro, aparentemente, sofre — um primeiro capítulo mais próximo de *Maleita* e um terceiro nas cercanias de *A luz no subsolo*. Assim, inicia-se com uma tentativa de linguagem própria da crônica ou do jornalismo, para terminar com algo mais abstrato: “Sentia-se como o ponto onde afluem as águas de muitos rios; sobre a sua cabeça, os detritos se amontoavam e a água turbilhonava rapidamente. Findara ali um estranho período da sua vida. Gestos, pensamentos, dores futuras guardariam para sempre o travo daquele tempo sombrio...” (CARDOSO, 1984, p. 234). Além dessas questões, uma personagem como Vicente, O aleijado, que ganha ares míticos, poderia ser mais bem desenvolvida para justificar sua grande influência e importância sobre Geraldo.

mais importantes características da prosa de Lúcio Cardoso, a tensão sexual e as dúvidas religiosas (como principais catalisadoras dos atos humanos) e o mal (gerador de destruição e consequente inovação), ambos os aspectos permeados da forte presença feminina, conforme veremos no próximo capítulo.

Em *Salgueiro* se encontra um traço importante dessa convivência entre masculino e feminino na obra de Cardoso, de forma a auxiliar na percepção do feminino como um dos pontos irradiadores de sua literatura. Trata-se da personagem Teresa-Homem, mulher que se passava por homem: “Usava sapatos de homem, paletó e chapéu desabado, andando no meio dos malandros e navalhando aqueles que se mostravam mais ousados. [...] Parecia que não conhecia os homens senão para imitá-los e desprezá-los” (CARDOSO, 1984, p. 29). Teresa acaba por revelar-se mulher e apaixona-se desesperadamente por José Gabriel. Aqui o autor ainda anuncia a masculinidade significando um valor a ser imitado e utilizado como estratégia de sobrevivência. Em seu último romance, ocorre o contrário, um homem travestido de mulher. Timóteo, com suas jóias e vestidos, é uma ode à potência feminina, a ponto de, mesmo sendo um Meneses, abdicar da força masculina para sobreviver graças à ardileza feminina, tramando com Nina a vingança contra sua família. O excêntrico cunhado de Nina até cita sua inspiração, a ancestral Maria Sinhá — forte, cruel e soberana, ela se assemelhava a um homem, mas isso em outros tempos, quando o masculino era índice de poder. Na mudança de perspectiva torna-se evidente o poder feminino, mais camuflado inicialmente, para depois se expor em primazia.

Com Pedro, de *A luz no subsolo* (1936), serão os fluxos de pensamentos e os delírios intensos e herméticos que revelarão a crise masculina. Protótipo de intelectual com sede em Curvelo, Pedro é um professor, demitido sob a acusação de influenciar negativamente os alunos. Apesar do malogro profissional, ele se tem em alta conta e despreza a esposa, Madalena, que constantemente compete com os livros e os jornais do marido por um minuto de sua atenção. Endividado, frustrado e sem perspectivas, a vida pessoal desmorona quando seus hábitos sexuais vêm à tona: seduzir as domésticas, ainda adolescentes, empregadas em sua casa. A ascensão de Madalena está em simetria com a falência de Pedro, cada vez mais delirante e confuso. Com o passar das páginas ela rememora sua vida e percebe o plano elaborado pelo marido para destruí-la. Fortalecida e disposta a assumir seu destino, ela emerge do escuro subsolo para sobreviver, mesmo que sua vida dependa da morte de Pedro. O amor intenso de Madalena por Pedro transforma-se em ódio, e ela acaba por matá-lo, como ocorre em

Salgueiro, em que também há o assassinato de um homem por sua companheira. Diante da crescente debilitação de Pedro, as figuras femininas tomam o comando, e o livro termina por ser a história de Madalena, e não a dele.

Tal interpretação está sustentada pelo percurso das personagens. Madalena, no decorrer da obra, transforma-se, aprende, descobre, liberta-se. Já Pedro começa e termina na mesma posição. Porém, aparentemente, se levarmos em conta o título e a insistência nos temas ontológicos que perseguem Pedro, o projeto inicial do romance está focado na personagem masculina e suas angústias. Ainda assim, mais uma vez, a personagem feminina ganha força e se oferece como território ficcional propício para abordar os temas que interessavam ao autor: a memória, os afetos, a solidão, a melancolia, a (falta de) liberdade, o desejo, o ódio. Forçoso recordar a opinião de Octávio de Farias sobre Madalena ser a personagem mais bem-acabada do romance.

Um ano sem publicar (1937), o primeiro intervalo desde que se lança como autor, e, em 1938, Lúcio edita *Mãos vazias*, sua primeira novela. Difícil estabelecer os parâmetros que o levaram a classificar os gêneros de seus textos, talvez a extensão, pois a estrutura não diverge consideravelmente, ou, ainda, a tentativa de conotar despreensão com o novo trabalho, haja vista as crescentes críticas desfavoráveis.

Mas interessa ressaltar a confirmação de uma tendência que se esboça em Eliza, passa por Rosa e Marta, agudiza-se em Madalena e torna-se mais forte em Ida, personagem central de *Mãos vazias*: o deslocamento da figura feminina das bordas para o centro da ação. Outras linhas de forças presentes em Ida não apenas sintetizam a mulher configurada por Lúcio na década de 1930 como ecoam nas personagens femininas de suas obras precedentes: a maternidade em desacordo com os padrões estabelecidos pela sociedade; a importância da relação entre as mulheres e suas casas; a triangulação mulher-amante-filho delimitando o ponto de virada das histórias; e a trajetória feminina para abandonar o papel de objeto de desejo e assumir-se como sujeito. Um último aspecto que justifica a escolha de *Mãos vazias* para representar a mulher na produção do autor da década de 1930 é quão bem-acabado está o livro, contrastando com as realizações de *Salgueiro* e *A luz no subsolo*³⁴.

³⁴ Sobre *Salgueiro*, alguns comentários foram feitos anteriormente. Em *A luz do subsolo*, o maior problema é um narrador mais preocupado em construir um “sermão” do que narrar uma história. A tendência expande-se progressivamente, encontrando seu ápice no último capítulo, com a proliferação de metáforas, histórias encaixadas e delírios filosóficos que confundem o leitor. Muito desse ciframento acontece porque as situações envolvem Pedro, personagem que deveria estar mais desenvolvida para alcançar a força que o autor (parece) esperar dela no livro como um todo. O conjunto da prosa de Lúcio

Mãos vazias representa a maturidade literária conquistada por Lúcio, nessa década, como autor, não pela questão cronológica, mas por sua qualidade literária. A novela simboliza superação das indecisões da disputa entre *tensão interiorizada* e *tensão crítica*. Se *A luz no subsolo* anuncia a possibilidade da *tensão interiorizada*, *Mãos vazias* a realiza graças a uma prosa em que prevalecem os afetos, os sentimentos e as reflexões das personagens a respeito do mundo e seus acontecimentos. E a figura central desse projeto parece ser a personagem feminina, que possibilita, a um só tempo, a emersão de questões coletivas e íntimas. Ida é figura emblemática de tal proposta.

3.2 Feminilidade circundada

Mãos vazias inicia com a morte do filho de Ida, Luisinho, vítima de uma tuberculose aos seis anos de idade. O casamento com Felipe já conta sete anos e, com a morte do garoto, uma crise latente se aprofunda e vem à tona. A narrativa se passa em três dias e três noites, nos quais Ida percorre a pequena cidade de São João das Almas em busca de uma resposta e de uma saída para seus questionamentos interiores. O narrador (onisciente) apresenta Ida como uma mulher introspectiva, entediada, mãe dedicada, esposa insatisfeita com o casamento³⁵. Na infância e na juventude, ela construíra fama de “estranha”: não gostava de bordar, gastava seu tempo lendo romances e dedicava amizade a mulheres de vida *questionável*, como a prima Maria, que, vinda da cidade grande, se divertia na cachoeira com amigos do sexo oposto, ou Ana, *a amigada*, situação civil inaceitável nas décadas de 1930 e 1940.

Todos em São João das Almas avisam Felipe de que o casamento com Ida poderia não ser feliz. Felipe, entretanto, insiste. Ele nunca aceitara muito o modo peculiar e calado da esposa, apenas se acostumara. Acostumar-se, acomodar-se são características de Felipe e das demais personagens de *Mãos vazias*, para desespero de Ida, que se pergunta, atordoada: “Por que será que Deus cercou-me apenas de criaturas medíocres?”. Felipe, gerente do banco local, desconfia, mas não consegue imaginar a dimensão do desprezo que a mulher nutre por ele e por sua passividade exacerbada.

Dotada de complexidade, Ida constantemente surpreende com suas ideias e atitudes. Já Felipe pode ser definido com uma palavra: conformismo. Até o último

faz com que o autor mereça o benefício da dúvida e, talvez, *A luz do subsolo* seja uma obra enigmática à espera de um crítico capaz de lançar um novo olhar sobre ela.

³⁵ Ao indicar a angústia na obra de Lúcio Cardoso, Rosa e Silva (2004) afirma que Ida “representa a mulher que deseja libertar-se da exploração social” (ROSA E SILVA, 2004, p. 85).

momento ele aceitará tudo e implorará para Ida segui-lo nesse intento. Entretanto, ao invés de comungar a placidez do companheiro, ela cada vez mais se exaspera com seus lugares-comuns. Tais características tornam impossível a vida a dois.

No amanhecer seguinte ao enterro de Luisinho, Ida, depois de ter uma relação sexual com o médico do menino enquanto Felipe dormia na sala, desperta e, ainda na cama, reflete a respeito do marido:

A esta hora [Felipe] já devia estar na sala preparando tranqüilamente o café. Não podia imaginar por que a revoltava tanto a passividade daquele homem. Era ridículo vê-lo com o avental passado na cintura, lidando com objetos que destoavam estranhamente nas suas mãos. E ele fazia tudo com uma despreocupação de criança. Passava a roupa quando ela se achava muito cansada, molhava as plantas, fazia as compras, ajudava-a a lavar a louça suja do jantar. Nunca tinha feito uma queixa, nunca uma palavra mais áspera saíra dos seus lábios. Beijava-a na nuca quando a encontrava distraída, escutava histórias na rua para lhe contar, fazia projetos para o futuro, enquanto ela costurava as meias de lã já bastante gastas. Ida, ouvindo o barulho do ferro chiando sobre a roupa molhada e sentindo o cheiro do carvão, tentava calar a sua revolta. É que no fundo aquela bondade cobria-a de humilhação. Queria-o mais ríspido, imaginava proezas que o pobre Felipe nunca chegaria a realizar. Nem sequer seria capaz de compreender o seu pensamento, quando chegasse a descobrir os estranhos desejos que a perturbavam. [...] Na realidade, ele seria incapaz de descobrir o desejo que a devorava silenciosamente. E todos diziam que Felipe era um homem inteligente (CARDOSO, 2000, p. 216).

O trecho expõe o drama de Ida: uma insatisfação absoluta com um casamento supostamente feliz — esconderijo de um homem fraco vivendo às voltas com atividades que sublimem o fracasso do matrimônio e de uma mulher que silenciosamente morre sufocada pelo cotidiano.

Ida, porém, faz uma última tentativa de mudar a situação, confessando ao marido a noite de sexo com o médico. Ela provoca Felipe ao limite, à espera de uma reação. Mas nada acontece: Felipe elogia o fato de ela ter contado tudo e sugere dormirem, pois “amanhã pensaremos nisso”. “Amanhã” é muito tempo para ela. Na mesma noite, sai de casa e dá início a um peculiar percurso. Felipe, depois de uma peregrinação para encontrá-la, acaba por trazê-la de volta a casa, mas os dois acabam discutindo no portão. Ele insiste em deixarem tudo como antes, e Ida, massacrada pela desesperança, entrega-se ao rio que corre ao fundo da casa.

A sugestão de morte remete ao esvaziamento derradeiro. A novela, no entanto, narra um processo paulatino. Ida, no caminho trilhado, tenta despojar-se dos papéis sociais e simbólicos que a vinculam à vida redutora que despreza. Esse intento indica seu desejo de escapar do peso dos papéis sociais que a sobrepõem.

Com a morte do filho, ela deixa de ser mãe; com o adultério e o abandono do lar, renuncia ao *script* de esposa; e sua declarada indisposição com a única amiga indica sua total contrariedade com a sociedade que a cerca, rejeitando assim sua faceta mais sociável. Apesar de “tentar despojar-se”, essas máscaras retornam constantemente. A mãe ressurge na dor do luto, enquanto o casamento e a vida social a cercam por todos os lados. *Mãos vazias* aborda os meandros da constituição da mulher como sujeito de seu desejo, estabelecendo o lugar minúsculo e redutor reservado ao feminino na sociedade. Dez anos depois Simone de Beauvoir (2009, p. 361), com *Segundo sexo*, anunciará que “ninguém nasce mulher: torna-se mulher”.

Para configurar tal feminilidade, que se quer constituir autonomamente, o narrador a faz deslizar por um curioso caminho, realocando elementos para propiciar a emersão de um sujeito feminino que não necessite obrigatoriamente dos atributos de mãe, esposa ou amante para existir como tal.

Nesse bojo, a atitude primordial de Ida é a transgressão e dois momentos da novela surgem como capitais para o desenrolar de suas ações de insurreição: a noite de sexo com o médico de seu filho e a abrupta separação conjugal. Não por acaso essas duas cenas de *Mãos vazias* são as que mais parecem intrigar e incomodar os leitores, especialmente os da época de seu lançamento³⁶.

São pontos marcantes da novela intimamente ligados com a doença e a morte do filho, fatos que arrastam Ida para uma revisão de sua vida, resultando na sua recusa de pactuar com a mediocridade que considera cercá-la. Em meio a lembranças e reflexões, ela tem uma relação sexual com o médico da família, iniciando, na sequência, o que aqui está nomeado de *primeira movimentação*, constituída pela saída de seu quarto, caminhando em meio ao espaço doméstico, passeio com Ana, retorno ao espaço doméstico e, novamente, ao seu quarto de dormir. No dormitório também se dá a cena de sexo com o médico, o sonho de Ida e o relato do adultério. Nesse lugar, Ida decide

³⁶ Os comentários dos críticos Mário Cabral e Oscar Mendes talvez sejam os mais emblemáticos da surpresa causada pelas atitudes de Ida. O primeiro expressa de modo direto a impressão geral do livro: “na realidade a heroína de Lúcio Cardoso sofria de uma moléstia chamada, em bom português, pouca vergonha [...] Admite-se, sem dúvida, um gesto ou uma atitude fora do estalão da existência comum. Torna-se ilógico, porém, que duas personagens como as que apresenta o autor, de formação social e espiritual semelhante a de todas as pessoas dos pequenos aglomerados urbanos, exibissem, sem razão plausível, essa verdadeira série de falsas determinantes psicológicas” (CABRAL, 1943). Oscar Mendes também considera alguns atos insensatos, como a procura de Felipe pela esposa: “Não se compreende também que o marido de Ida, no dia da fuga desta, numa cidadezinha do interior onde todos se conhecem, a tenha procurado em todas as casas menos precisamente na da única amiga de Ida. É um arranjo evidente do novelista” (MENDES, 1982, p. 318). Interessante notar que, ainda hoje, estudiosos de Lúcio Cardoso concordam com tais observações, como Cássia Santos, que considera as afirmações de Mendes providas de “bastante propriedade” (SANTOS, 2001).

fugir, iniciando a *segunda movimentação*, composta pelas passagens ao cemitério, à farmácia, à estação ferroviária, à casa de Ana, sua amiga, à casa do médico, novamente à casa de Ana e, por fim, seu retorno à própria casa, onde se entrega ao rio.

A trajetória de Ida caracteriza-se por uma aparente incoerência, desde os gestos, como a escolha singular dos destinos ou a longa espera na estação para não embarcar quando o trem chega, até o tom estimulador das ações, paradoxalmente, transgressor e conciliador em um só tempo. As duas cenas selecionadas como fulcrais colaboram para o entendimento dessa contradição, pois são transgressoras — na medida em que precedem ações de mudança e contrariam o recomendável para a vida corrente, atuando no âmbito do ir além dos limites impostos —, mas também conciliadoras, por buscarem o consolo para o luto.

Na primeira cena, a da relação sexual, Ida é uma mulher que deseja ultrapassar as regras e experimentar a liberdade, mas também desafiar a morte. Simultaneamente, a excitação de infringir a regra e a oportunidade de travar contato com a vida em contraposição com a morte acabam por movê-la. Em ambos os casos, para Ida, o homem é um veículo, um meio para alcançar algo. Apesar de o ato sexual lhe trazer uma “alegria desconhecida [...] no fundo da sua consciência” e causar um “calor que irradiava [do] seu corpo”, quando pensa no parceiro sua reação é de indiferença. Como ela mesma assume ao recordar o acontecido, “tinha se entregue ao médico friamente, sem nenhum desejo”. O que a mobiliza é o ato em si, não afetos amorosos ao jovem médico.

De todo modo, nessa cena, pela primeira vez o luto aparece como negação, escondido pela intenção de transgredir, de ser uma mulher livre do casamento e de suas regras limitadoras³⁷. As cenas seguintes, composição da *primeira movimentação*,

³⁷ A título de ilustração, transcrevo o “Decálogo da esposa”, citado por Maluf e Mott, publicado na *Revista Feminina*, periódico de forte impacto junto ao público feminino durante as primeiras décadas do século XX: “I – Ama teu esposo acima de tudo na terra e ama o teu próximo da melhor forma que puderes; mas lembra-te de que a tua casa é de teu esposo e não de teu próximo; II – Trata teu esposo como um precioso amigo; como a um hóspede de grande consideração e nunca como uma amiga a quem te contam as pequenas contrariedades da vida; III – Espera teu esposo com teu lar sempre em ordem e o semblante risonho; mas não te aflijas excessivamente se alguma vez ele não reparar nisso; IV – Não lhe peças o supérfluo para o teu lar; pede-lhe sim, caso possas, uma casa alegre e um pouco de espaço tranqüilo para as crianças; V – Que teus filhos sejam sempre bem-arranjados e limpos; que ele ao vê-los assim possa sorrir quando satisfeito e que essa satisfação o faça sorrir quando se lembre dos seus, em estando ausente; VI – Lembra-te sempre que te casaste para partilhar com teu esposo as alegrias e as tristezas da existência. Quando todos o abandonarem fica tu a seu lado e diz-lhe: Aqui me tens! Sou sempre a mesma; VII – Se teu esposo possuir a ventura de ter sua mãe viva, seja boa para com ela pensando em todas as noites de aflição que terá passado para protegê-lo na infância, formando o coração que um dia havia de ser teu; VIII – Não peças à vida o que ela nunca deu para ninguém. Pensa antes que se fores útil poderás ser feliz; IX – Quando as mágoas chegarem não te acovardes: luta! Luta e espera na

reafirmam esse intuito, mas o luto volta subliminarmente. Da mesma maneira, o abandono do lar parece estar voltado para a afirmação de uma nova vida, sem as amarras conjugais. Mas, nos atos subsequentes (*segunda movimentação*), Ida visita lugares que lembram o filho e remetem ao luto. Dessa vez, é o luto que a paralisa e termina por encobrir e negar suas metas de liberdade e transgressão, que reaparecerão nas narrativas especulares (a serem analisadas) recordadas por Ida, em dois de seus destinos.

Esse modo de deslocar-se, estruturando o enredo, está articulado pelo nome de Ida, que anuncia seu destino errante. Nesse sentido, a interpretação perseguirá os efeitos da cadeia significante que Ida percorre e conduz enquanto repete sua dupla resistência³⁸: a de completar o luto pelo filho e a de partir rumo a uma nova vida. É na confluência entre desejo e resistência, reforçada por uma sociedade repressora do feminino, que Ida é configurada.

Buscando-se clareza no desenvolvimento das ideias até aqui indicadas, o presente capítulo está dividido em partes. A próxima seção abordará a *primeira movimentação* de Ida, auxiliada pelas relações psicanalíticas (Freud) dos conceitos de negação, luto e melancolia, com parênteses a respeito da configuração do espaço na novela. A seção seguinte comportará a *segunda movimentação* de Ida, com atenção especial para as narrativas especulares. Uma quarta parte unirá as trajetórias de Felipe e Ida. Nesse ponto, o auxílio dos conceitos de cadeia significante (Lacan) e repetição (Freud e Lacan) serão proveitosos para a interpretação. Uma quinta parte incluirá observações sobre o narrador e a presença da voz feminina.

3.3 A perda do filho, a morte da mãe

Nas narrativas de Lúcio Cardoso, a relação mãe e filho, para além dos aspectos biológicos e estruturais, está vinculada à maternidade construída historicamente e imposta às mulheres por motivos socioeconômicos e filosóficos, ligados, respectivamente, à manutenção da família, à perpetuação da raça humana e relacionados à construção da felicidade e da imagem feminina (BADINTER, 1985). Tal tendência é

certeza de que os dias de sol voltarão; X – Se teu esposo se afastar de ti, espera-o. Se tarda em voltar, espera-o; ainda mesmo que te abandone, espera-o! Porque tu não és somente a sua esposa; és ainda a honra do seu nome. E quando um dia ele voltar, há de abençoar-te” (MALUF e MOTT, 2008, pp. 394-396).

³⁸ O termo será contextualizado mais adiante.

crescente na história da mulher alcançando seu ápice entre as duas guerras mundiais do século XX e nos pós-guerras. Tratando dessa questão, Michelle Perrot afirma que “[...] como a família está no coração de uma política social preocupada, antes de tudo, com a natalidade, a educação das crianças e o pleno emprego, a concepção que ela tem da mulher é muito instrumental. As mulheres nunca são visadas enquanto tais, mas sim como mães” (PERROT, 2005, p. 441). Simone de Beauvoir, pioneira na reflexão sobre a mulher, é mais direta e afirma que na maternidade há uma forma de escravizar as mulheres: “é como Mãe que a mulher é temível; é na maternidade que é preciso transfigurá-la e escravizá-la” (BEAUVOIR, 2009, p. 246). Ida, consciente das amarras sociais advindas do fato de ser mãe, estabelece uma relação paradoxal com a maternidade.

Cabe notar que em toda a prosa de Lúcio a relação da mulher com seus filhos e enteados é circundada por revolta. Rosa (*Salgueiro*), por exemplo, é repreendida, inclusive por meio de violência, para cumprir seu papel de mãe (madrasta) de Geraldo, filho de José Gabriel com sua primeira mulher (morta pela violência do morro). Rosa não aceita o *script* e deixa o menino abandonado pelas vielas do Salgueiro. Madalena e Pedro (*A luz no subsolo*) não têm filhos, mas têm mães: Camila, mãe de Madalena, é tudo que não se espera, convencionalmente, da maternidade — alcoólatra, mesquinha, decadente e fria. Adélia, mãe de Pedro, aproxima-se do estereótipo da *bruxa má* e chega a ajudar o filho a envenenar a esposa, não por amor a ele, mas por desprezo. Clara (*Dias perdidos*), apaixonada pelo marido ausente, tenta mantê-lo junto a si por meio da gravidez. As coisas, porém, não saem como planeja, e Silvio, seu filho, torna-se quase um estranho em sua casa. Criado por Áurea, uma amiga da família, o menino acaba conquistando os cuidados e a atenção da mãe, contudo não fica claro se esta age movida pelo amor maternal ou por ciúme de Áurea, ou, ainda, pelos sinais do pai no filho. Stela abandona Rogério e Lina prostitui a filha (ambas da trilogia “O mundo sem Deus”). O quadro dessa maternidade não convencional pode ainda ser observado em Hilda (*A professora Hilda*), que obriga a filha adotiva a mentir em seu benefício, levando-a ao suicídio, e nas incestuosas relações em *O anfiteatro* e *CCA*. Por sua vez, Ida (*Mãos vazias*), além de ser a primeira mãe a ocupar o plano central na obra de Lúcio, talvez seja a mais complexa ao revelar, concomitantemente, a não naturalidade da maternidade³⁹ — suas amarras sociais envolvendo a relação mãe e filho, nas primeiras

³⁹ Sobre a maternidade não ser natural, Simone de Beauvoir (2006) afirma: “Uma tal obrigação [ter filhos] nada tem de *natural*: a natureza não poderá nunca ditar uma escolha moral; esta implica um

décadas do século XX, ou até em datas mais recentes⁴⁰ — e os afetos considerados nessa relação, especialmente a dor da perda do filho.

Iniciada *in medias res*, a novela imediatamente introduz o leitor ao centro da crise de Ida. Seu filho acabara de morrer e ela não é mais mãe. O impacto dessa nova situação é tremendo, por mais que fosse esperada e até *ansiada*, uma vez que Luisinho estava enfermo havia dias e Ida associava suas obrigações maternas com a vida tosca que levava. Mas, apesar de sufocada pelos afazeres de mãe, Ida ama o filho e se ressentida de sua morte. Essa contradição é definidora da relação mãe e filho em *Mãos vazias*.

O nascimento de Luisinho coincide com a florada do jardim da casa de Ida e esse período de fertilidade é revigorante para ela: “Naquele momento, somente naquele momento poderia ela dizer que alcançara uma certa plenitude” (CARDOSO, 2000, p. 228)⁴¹. O transcorrer do tempo, porém, modifica os fatos. Felipe amofina quando descobre que não podem ter mais filhos. Frustrado, passa a ausentar-se mais de casa, dividindo seu tempo entre o trabalho no banco e a emblemática criação de coelhos de raça, relegando o filho aos cuidados da esposa. Felipe tem relação especular com outros pais da prosa de Lúcio Cardoso: omissos e ausentes, à espera que o feminino assumisse toda a educação e criação da prole. Em seu caso até nutre certo desprezo pelo garoto: “E forçoso era confessar que ele, Felipe, nunca encontrara no filho a alegria de um pai. O menino vivia distanciado, entretido com coisas que na realidade pareciam denunciar certa fraqueza mental” (p. 277).

O acúmulo dos afazeres maternos faz Ida sucumbir, entediada pelos cantos da casa:

[...] ela já não podia tolerar aquela vida de sombra, vigiando continuamente as travessuras do pequeno. A revolta começara a alimentar o fel no fundo do seu espírito. Tornava-se amarga, a existência parecia-lhe desprovida de qualquer sentido. Sentia-se envelhecer, e essa descoberta fez-lhe nascer um desespero obscuro que ameaçava a devorá-la (CARDOSO, 2000, p. 228).

compromisso, dar à luz é assumir um compromisso; se a mãe não o cumpre a seguir comete um erro contra uma existência humana, contra uma liberdade; mas ninguém pode impor isso a ela. [...] Sob esse pseudonaturalismo esconde-se uma moral social e artificial. Afirmar que o filho é o fim supremo da mulher tem exatamente o valor de um *slogan* publicitário” (BEAUVOIR, 2006, p. 694).

⁴⁰ Em pesquisa realizada em revistas e jornais especializados no público feminino, Bassanezi (1996) mostra que o ideal da mãe sagrada, completamente devotada ao lar e aos filhos, avança pelas décadas de 1960 e 1970. Por aí pode-se mensurar o que Ida representa na sociedade brasileira do início dos anos 1930.

⁴¹ Doravante, todas as vezes que uma referência à novela *Mãos vazias* aparecer no corpo do texto, virá entre aspas, mas, para evitar repetições, não haverá indicação da edição, que será sempre a de 2000, da Civilização Brasileira.

Tal perfil de Ida acaba por isolar Luisinho em seu mundo. Cabe notar que a figura da criança é escassa na obra de Lúcio Cardoso. Em *Dias perdidos*, há passagens sobre a infância de Silvio; em *O anfiteatro* e *CCA*, há pequenos trechos a respeito da meninice de Cláudio e André, mas nada relevante. A existência, para o autor, começa na adolescência, talvez inspirado por Octávio de Faria e seu *Mundos mortos* (1937). Em *Dias perdidos* essa influência é notável nas descrições sobre a adolescência de Silvio e suas relações amorosas e de amizade. De todo modo, as crianças na obra de Lúcio sempre guardam certa tendência melancólica e os meninos (maioria) são fisicamente frágeis, possuindo ares delicados de reserva social e interesse por livros.⁴²

No entanto, diante da pneumonia do filho, Ida recupera a fleuma inicial e passa a dedicar total atenção à sua saúde: “A doença de Luisinho afastara-a daqueles desvarios. A sua atitude alterou-se bruscamente, parecia que o eixo das coisas tinha se transformado. Em lugar de apatia, surgia uma febre constante, tomara-se de cuidados doentios pelo filho [...]” (pp. 228-229).

A maternidade interessa a Ida em seus momentos essenciais, quando está em questão o controle da vida e da morte, por isso seu empenho no papel de mãe nas duas circunstâncias em que a sobrevivência do filho depende dela — o nascimento e a recuperação de uma enfermidade grave. Com seu fracasso no segundo caso, Ida assume, porém, uma postura de indiferença ao filho e passa a negar o luto.

Desde o início, com o desmaio, a ausência no velório (que também coloca em relevo o desaparecimento da mãe junto com o filho) e a aventura com o médico, Ida acena (ou encena) a irrelevância da morte de Luisinho. É notável que, a partir de certo momento (quinto capítulo), a morte do menino praticamente não seja mencionada na novela, ressurgindo ocasionalmente na fala de Ana, do médico e de Felipe, para justificar as recentes atitudes de Ida. Diante de tais analogias, ela reage com irritação, considerando banal justificar sua crise com o desaparecimento do filho:

⁴² Em *Dias perdidos*, Camilo, amigo de Silvio, e o próprio Silvio preferem os livros, as conversas íntimas e não cultivam muitas amizades e popularidade. O primeiro morre romanticamente muito jovem e o segundo, durante a adolescência, tenta uma vida boêmia e mais agitada socialmente, mas sua ingenuidade persistente traz-lhe muitas decepções. Rogério, de *Inácio*, faz uma força tremenda para aparentar maturidade, experiência de vida, conhecimento sobre mulheres e bebidas, elementos que ele pensa serem próprios do homem com destaque na sociedade, como seu pai. Mas sua vida solitária, de estudante adoentado cercado por livros e pensamentos filosóficos, revela-se continuamente presente. André, de *CCA*, carrega o peso de ser um Meneses, educado para comandar um império de terras e cavalos, mas acaba dividindo as cavalgadas com leituras de romances e participa de caçadas apenas para agradar ao pai.

— O que você tem é um abalo nervoso — disse [Ana]. — É natural, depois da morte de Luisinho.

Ida pensou em dizer que nada lhe importava a morte de Luisinho. Vagamente, odiou a amiga por ter rompido o silêncio de modo tão banal. Imóvel, sentia crescer a sua lucidez e julgava distinguir até mesmo o movimento do sangue nas próprias veias. [...]

— Não, Ana, não é a morte de Luisinho que me faz mal (CARDOSO, 2000, p. 270).

Anteriormente a esse diálogo, Ida já havia comentado com Ana que tinha “estado todo esse tempo aprisionada”, referindo-se ao período da enfermidade de Luisinho (p. 220), e conclui sobre o desfecho: “Um alívio, bem pesados os fatos, um alívio para todos” (p. 203).

Mas essa negação pode afirmar justamente o contrário, se admitirmos a perspectiva psicanalítica de que, quando o sujeito nega algo, pode estar, em verdade, afirmando-o e indicando que gostaria de mantê-lo incógnito.⁴³ Nessa atitude de negar o afeto pelo intelecto está envolvida uma lógica específica na qual o importante é manter os sentimentos mais íntimos em segredo e ainda assim expressá-los, só que por vias não convencionais. É nessa articulação freudiana que reside um aspecto importante para compreender o peculiar luto de Ida. Pois, ao não se deixar tomar pela dor da perda do filho, por meio dos modos tradicionais, Ida inaugura uma sucessão de atos de transgressão.

Para Ida, negar é um modo de sentir fora dos padrões, é um libertar-se das regras desafiando-as muito de perto. No mesmo artigo citado anteriormente, Freud dispõe que o sujeito nega para mostrar independência aos mecanismos de repressão, dando passagem para o material inconsciente se fazer percebido. O paralelo com Ida se estabelece na medida em que ela, ao negar o luto, está burlando as regras sociais para, de um lado, expressar sua revolta contra a vida que leva, e, de outro, sentir e fazer notar sua dor em perder o único filho, ainda que negada no discurso, mas presentificada no ato.

Assim, o narrador sustenta o tema da maternidade num ambiente ambíguo, configurando Ida num campo sinuoso composto pela não naturalidade da perda de um filho e a maternidade imposta socialmente. Essa dubiedade atravessa toda a novela, seja

⁴³ Em seu texto sobre o tema, Freud argumenta que no trabalho da clínica psicanalítica é recomendável dispensar a negação e ficar apenas com a associação efetuada pelo conteúdo restante: “Em nossa interpretação, tomamos a liberdade de desprezar a negativa e de escolher apenas o tema geral da associação” (FREUD, *A negativa*, 1925, ESB, p. 265). Em outro trecho, o psicanalista une negação e material reprimido: “A negativa constitui um modo de tomar conhecimento do que está reprimido; com efeito, já é uma suspensão da repressão, embora não, naturalmente, uma aceitação do que está reprimido. Podemos ver como, aqui, a função intelectual está separada do processo afetivo” (idem, pp. 265-266).

nas contradições presentes nos afetos de Ida, seja nas discrepâncias entre seus atos e o que ela pensa e sente, segundo nos conta o narrador, o qual faz questão de acentuar a ambiguidade, como no trecho que se segue. Note-se o alto grau de onisciência da passagem, a qual se assemelha a um solilóquio:

Era uma obsessão, [Luisinho] queria Ida o mais perto possível, vigiava os seus movimentos, perdia o sono, atormentado pela desconfiança. De olhos fechados, experimentava chamá-la para ver se ela não tinha se afastado, recusava o alimento que viesse por outras mãos, estabelecia com as suas exigências um círculo de tirania mórbida em torno da sua pessoa. Lamentava-se, tinha tiradas de um espírito maduro, chorava porque ia morrer a mínguas de cuidado. [...] **É que em certas pessoas o amor se reveste dos mesmos aspectos que a crueldade. E ela sentia que uma dor viva se espalhava no fundo do seu ser, como se dali alguma coisa tivesse sido arrancada.** Do amálgama onde se incrustavam essas pequenas lembranças, surgiam também momentos longínquos dos primeiros anos dessa vida que se estiolara tão cedo. Entretanto, todos eles estavam envenenados, como se nascessem diretamente da atmosfera pesada onde reinava o cheiro dos remédios. Esses vinte dias de angústia tinham devorado para sempre os seis anos de Luisinho. Ida só conseguiu revê-los através dessa nuvem de sono e de sobressaltos. Pouco a pouco, porém, tudo desaparecia e ela mergulhava de novo na inconsciência (CARDOSO, 2000, p. 208, grifos meus).

A passagem está dividida em duas partes. Na primeira, há uma mãe consciente da manha e dos abusos do filho; na segunda, uma figura materna que busca rememorar os tempos felizes, mas que acaba sendo impedida pela ameaça da morte. Tal cisão é sustentada pelo conhecimento de que o amor pode estar revestido de crueldade. Mas a qual amor o narrador se refere, o amor de Luisinho para com a mãe ou da mãe para com o filho? Na sequência, outra frase dúbia: “E ela sentia que uma dor viva se espalhava no fundo do seu ser, como se dali alguma coisa tivesse sido arrancada”. O que estava sendo arrancado, o filho pela morte ou sua liberdade pelo filho? A mesma dubiedade pode ser encontrada com o verbo “esperava” no trecho seguinte:

No final fazia os gestos maquinalmente, procurando o pulso sem nenhum interesse, dosando o remédio com o desânimo das atitudes que se realizam diante do irremediável. Esperava, a cada tentativa para que o filho adormecesse, não mais rever-lhes os olhos pousados no seu rosto — como que a todo instante pressentia no quarto a sombra gelada da morte (CARDOSO, 2000, p. 202).

Ida esperava/desejava a morte do filho ou esperava/aguardava o desfecho abominável, porém inevitável? A ambiguidade de Ida tenta encobrir o luto. No entanto, ele vem à tona, em meio à sua trajetória de transgressão.

A respeito de tal questão, cabe salientar que sua *primeira movimentação* (saída de seu quarto, pós-intimidade com o médico; caminhar pelo espaço doméstico; passeio

com Ana; novo caminhar pelo espaço doméstico; volta ao seu quarto antes da fuga) caracteriza-se pela contradição entre os atos de Ida e seus sentimentos, envolvendo a personagem em um jogo de “aparência” e “realidade”, no qual esses termos assumem um significado singular. Em *Mãos vazias*, contrariando o senso comum, os atos de Ida, facilmente acessíveis à verificação visual, documentação e certificação de testemunhas, não passam de uma dissimulação, uma representação; já seus afetos, sentimentos, reflexões compõem uma realidade. Tal abordagem reafirma a ênfase da prosa de Lúcio na *tensão interior* como efeito principal da relação entre o sujeito e o mundo, conforme debatido no capítulo anterior:

Ao amanhecer, quando o médico já tinha partido, ela sentiu que esses acontecimentos deslizaram tranqüilamente para a sombra. Nenhum deles deixara a mais leve marca na sua consciência. Ida atravessava um desses momentos em que a força de transformação poderosa que vem se processando numa alma parece subtraí-la à contingência dos fatos exteriores. **Aparentemente** ela se erguia com o ímpeto de quem para viver se apóia numa secreta esperança. Há muito tempo mesmo que não se sentia tão leve. **Mas, na realidade**, era apenas um ser em quem as vozes do mundo não tinham senão uma débil ressonância. Nesse estado de espírito é que ela se levantou e abriu a janela. O tempo melhorara, o sol começava a fulgurar no teto escuro das casas. Na cerca carcomida do jardim o vento fazia oscilar um ramo de rosas amarelas (CARDOSO, 2000, p. 215, grifos meus).

Nos três últimos períodos do trecho acima, o contraste entre esperança e desilusão, luz e escuridão, assim como decadência e beleza, dá a medida da força antagonica que impulsiona Ida. Nas páginas seguintes (especialmente 216, 217 e 218), ela migra da vontade de se alimentar, dos planos de uma imperiosa arrumação na casa, do enfrentamento do marido, à desesperança e à resignação. Cada cômodo da casa, a mobília e sua disposição lembram Luisinho. E a visão do quarto do garoto, que a paralisa, faz com que tome contato com sua dor a ponto de concluir que “todas essas divagações não bastavam para esconder o vazio que tinha se aberto na sua alma” (p. 218).

Se lembrar, pensar e planejar não são suficientes para camuflar seu luto, Ida então decide agir e sai para dar um passeio. Na porta de casa encontra Ana e decidem caminhar juntas. No desenrolar da cena, a intenção de transgredir as regras impostas pela sociedade assume força, e, no lugar de Ida abordar a dor da perda recente, o que seria mais comum, propõe que tratem da vida destinada às mulheres e dispara: “Ana, é possível que você viva conformada com a sua existência?” (p. 221). Diante da resposta da amiga (o casamento lhe basta), Ida define-se na divergência: “É que em mim existe alguma coisa diferente” (p. 222).

De volta ao ambiente doméstico, toda a sua frustração recai sobre o marido, “pela primeira vez ela o contemplava como se contempla um inimigo” (p. 223). O luto vai então para o segundo plano, deixando espaço para que a esposa em rebelião crie ambiente e força para completar seu ato de transgressão, iniciado com o adultério, ao confessar seu *delito*.

Mas Ida encontra dificuldades. Em meio a tentativas vãs, diante de um marido reconciliador e imperturbável, ela se desespera e, um pouco antes da fala definitiva, é a imagem do filho que abre caminho para a revelação conjugal. “Lembrou-se do corpinho magro de Luisinho sob as colchas amarfanhadas” (p. 232), relatando, em seguida, sua aventura para Felipe. A negação do luto mais uma vez emite sua fatura no âmbito da pulsão de morte, enquanto “potência de destruição”⁴⁴ e mudança, pondo fim ao casamento. Nesse jogo de esconde-revela, a dor pela morte do filho parece superada, mas, como veremos, é esse afeto maternal que designa os próximos destinos da mulher livre dos papéis de mãe e esposa.

Nesse momento da novela, há uma passagem relevante para ilustrar a relação entre a personagem feminina e as ambições literárias de Lúcio Cardoso. Por meio da mulher, ele encontra caminhos para retratar uma sociedade católico-patriarcal decadente do ponto de vista da parte subjugada, insatisfeita e interessada em revisar o grau da gravidade dos pecados e suas respectivas punições: “Nesse momento, ela julgava sinceramente que a confissão nascia no seu espírito como um grande movimento de **contrição**. Mas, tocando os cabelos de Felipe com a ponta dos dedos, verificou que ele dormia profundamente” (p. 230, grifos meus).

Ida, inicialmente, quer confessar seu pecado, no sentido católico, daí a presença da palavra “contrição” na passagem⁴⁵. Porém, diante do sono letárgico do marido, ela apenas relata o acontecido, deixando entrever seu não arrependimento, declarando sua contumácia em afirmar até o fim que nunca mais voltaria a ser o que era antes da morte do filho. Em *Mãos vazias*, o condenado acaba sendo Felipe: “A impossibilidade que sentia naquele homem para compreender o turbilhão que ia se agitando no seu espírito era alguma coisa que o **condenava** irremediavelmente” (p. 231, grifo meu). No presente capítulo serão apontados os diversos momentos nos quais o narrador reforça,

⁴⁴ Tal conceito será ampliado no próximo capítulo.

⁴⁵ Contrição é o arrependimento sincero e completo dos pecados. No culto cristão, a contrição envolve três momentos: o convite ao arrependimento, a oração de confissão e a absolvição, os quais formam os ritos penitenciais. Para mais detalhes, ver *O culto cristão*, de J. J. Von Allmen (1968).

insistentemente, a tese desse masculino passível diante de um feminino que busca ir além, numa remissão à cena do pecado original⁴⁶.

3.3.1 A domesticidade perdida

A *primeira movimentação* está determinada pelo espaço doméstico como cenário de clausura e ambiente propício para a insurreição de quem vive ali contrariamente. Uma das particularidades da prosa de Lúcio Cardoso é a atmosfera de aniquilamento — suas personagens agonizam num mundo sem saída. Essa atmosfera é em boa medida conquistada por meio da configuração do espaço⁴⁷. De fato, a angústia, a tensão e o desespero na obra do autor estão intimamente associados a seus espaços minúsculos, à escuridão (quase sempre é noite ou as janelas estão fechadas ou a iluminação é precária), às casas empobrecidas ou atulhadas de bibelôs e a outros objetos de mau gosto. Não se respira; a sensação de sufocação compete com a de degradação para compor o drama íntimo das personagens.

A casa é cenário fundamental nessa poética e sua relação com o feminino, uma constante. As mulheres de *Salgueiro* ressentem-se e reagem aos barracos miseráveis do morro; Madalena (*A luz no subsolo*), uma das criaturas mais solitárias da galeria de incompreendidos, encontra alguma satisfação apenas fora de casa, tornando inesquecível a passagem em que se despe e se entrega à terra úmida do jardim, uma das poucas *cenas de sexo explícito* nos textos de Lúcio Cardoso. Sem mencionar o definhamento paralelo entre Nina e a casa dos Meneses (*CCA*), ambas vítimas do despotismo patriarcal de Demétrio, como se verá no último capítulo da tese.

Em *Mãos vazias*, a configuração de Ida está intensamente vinculada com sua casa. Já na cena de abertura, um dos dados que mais informam sobre essa personagem feminina é o pequeno e irrespirável banheiro onde vai buscar os apetrechos para compor o pequeno defunto. Toda a descrição que se segue da casa — sua desordem, seu mobiliário pobre e sua localização periférica — é para reforçar a degradação e a mesquinharia que cercam Ida.

⁴⁶ No quarto capítulo apontarei com mais detalhes que o bem não é suficiente para as mulheres da prosa de Lúcio e que elas encontram no mal o poder de destruição necessário para empreender recomeços.

⁴⁷ Coelho (1968) sugeriu o paralelo entre a caracterização do ambiente dos livros de Lúcio e suas personagens. Outros autores também indicaram a peculiar representação do espaço na obra de Cardoso, podendo-se destacar Carelli (1988), Barros (2002), Santos (2005) e Brandão (2006).

O ardil de enclausurar a mulher em casa foi uma tentativa de barrar seu crescimento econômico, político, intelectual e artístico, havendo, a fim de mantê-la no lar, uma supervalorização desse espaço. Durante o século XIX e a primeira metade do século XX, o discurso da imprensa, do Estado e da Igreja cobriu o lar de *glamour* e importância, acentuando seu posicionamento estratégico para a economia, a saúde e a educação da família e da pátria. Porém, como observa Perrot (2005), é especialmente curioso como não apenas o lar é elogiado, mas o social também domesticado. Os espaços públicos frequentados por mulheres ganham ares de cozinhas e salas de estar, e mesmo os escritórios, bancos e hotéis ficam cada vez mais parecidos com casa, sinônimo de conforto, segurança e bem-estar. Nesse contexto, para muitas mulheres ser a “rainha do lar” não era demérito algum. Muitas delas, contudo, não estavam contentes. Esse sentimento de insatisfação torna-se, assim, um dos motivadores dos movimentos de mulheres, desde o final do século XIX, e feminista, em meados do século XX.

Daí a sutileza da crítica social em Lúcio Cardoso ao abordar a situação feminina sem adornos apaziguadores, para tratar do que lhe interessava mais: a vida secreta de suas personagens. Em sua literatura há a mediação da insatisfação feminina com seus limitadores papéis de mãe e esposa no miúdo da vida, longe dos grandes centros urbanos, na solidão de seus lares-prisão.

Emanam dessa visada, e da considerável presença feminina na prosa de Lúcio, a prevalência dos espaços privados da casa. O ambiente público, próprio do masculino, estava reservado para as mulheres apenas em ocasiões específicas (PERROT, 1998), tornando a vida das mulheres reduzida ao lar, mais especificamente ao quarto, pois mesmo as salas assumiam ares de espaço público com a presença de visitas ou durante recepções sociais.

Nesse contexto, Ida não visualiza alternativa, salvo a porta da rua. Mais uma vez, análogo à *A luz no subsolo* e a *CCA*, a beleza e a alegria iniciam-se da porta para fora, no jardim — sempre florido —, como se a soleira representasse uma promessa de felicidade ou, ao menos, a possibilidade de escapar. Daí a satisfação inicial de Ida com seu passeio matutino aos arredores da casa, durante o qual volta a experimentar uma vida social discreta, com a amiga. Se a mãe estava confinada ao quarto do filho, a esposa *amplia* seus horizontes até os muros do quintal. Constrói-se, assim, a figura da mulher que ensaia uma vida pública.

Mais uma vez, teatralmente, Ida lança mão de objetos para compor sua nova versão. Se na cena da morte de Luisinho foram o frasco de álcool e o algodão,

conotando a mãe cuidadosa, agora os artefatos que usa e abandona dialogam com a composição de sua subjetividade.

No trecho em que Ida, *aliviada* pela morte do filho e orgulhosa pelo ato rebelde de dormir com o médico, sai ao passeio público para tomar ar puro e encontra-se com Ana, há uma rápida associação de ideias relacionando sombrinha, rosas, *écharpe*, sedução, traição e mulher com vida social. As mãos de mãe, que ficaram vazias com a morte do filho, voltam a se ocupar com adereços femininos, sendo o primeiro deles a sombrinha, ao mesmo tempo índice de feminilidade, por ser próprio da mulher; de sedução, já que é artefato do jogo de esconde-mostra; e do público, por ser usada apenas na rua.

Nesse momento da novela, a mulher pública, com vida social, ganha algum relevo, com a vida doméstica distanciando-se. E o erotismo retorna no contato com a sombrinha, tanto que, ao tocá-la, Ida recorda da noite com o médico, estabelecendo-se uma ligação entre o sexo proibido e o passeio público, como se ambos desafiassem as leis do casamento e da sociedade em geral⁴⁸. Mais uma vez o narrador de Lúcio Cardoso maneja habilmente o espaço em favor da composição narrativa e da configuração do feminino.

3.4 Abismos especulares

Aparentemente desnuda de suas máscaras de mãe, esposa, amante e dona-de-casa, Ida conquista o espaço público em busca de um futuro menos mesquinho. Da vida passada não carrega nada, nem a valise que havia preparado, pois num lapso ela esquece a bagagem. Tal lapso trata-se de mais um artifício do narrador para indiciar o descontentamento de Ida com a vida que leva — primeiro, pelos esquecimentos estarem fundados numa tentativa de evitar o desprazer⁴⁹; segundo, pelo fato de a roupa

⁴⁸ De fato, o deslocamento feminino, especialmente da mulher sozinha, representava desonra para seu marido (PERROT, 2005, p. 295). Maluf e Mott observam, citando conteúdo da *Revista Feminina*, que no Brasil das primeiras décadas do século XX era altamente recomendável “que a mulher sensata, principalmente se fosse casada, evitasse ‘sair à rua com um homem que não seja o seu pai, o seu irmão ou seu marido’”. Caso contrário, iria expor-se à maledicência [...]” (MALUF e MOTT, 2008, p. 369). Para uma senhora ou senhorita estar desacompanhada na rua era impossível. Curioso que a mesma revista também dava espaço para as mulheres expressarem suas discordâncias com as regras que regiam suas vidas. Maluf e Mott destacam o que uma leitora escreve sobre “as mulheres ‘vítimas do preconceito’, que viviam fechadas no lar, arrastando ‘uma existência monótona, insípida, despida de idéias’, monetariamente algemadas aos maridos” (idem, p. 371).

⁴⁹ Freud afirma que “na totalidade dos casos, o esquecimento mostrou basear-se num motivo de desprazer” (FREUD, *Sobre a psicopatologia da vida cotidiana*, 1901/2006, ESB 6, p. 143). O psicanalista

representar uma segunda pele, indumentária social que sustenta as máscaras do convívio civilizador⁵⁰.

Mas para onde ir? Essa é a pergunta feita seguidamente por Ida (os capítulos sétimo, oitavo e nono iniciam-se com essa interrogativa). Aparentemente sem destino, ela começa a *segunda movimentação* de sua trajetória, buscando “salvar a sua existência da morna indecisão que a devorava” (p. 242).

Se, no conjunto da *primeira movimentação*, a cena capital da transgressão é a noite de sexo com o médico, na *segunda* esse *status* pertence à cena da fuga, de seu abandono do lar. Mantendo a simetria com o argumento até aqui apresentado, as expectativas não se confirmam e por fim desenha-se uma inversão: se, durante a *primeira movimentação*, o leitor espera uma mulher devastada pela morte do filho e se depara com Ida articulando aventuras amorosas, refeições, arrumações, passeios e separação do marido, na *segunda movimentação*, quando se espera um aprofundamento de suas atitudes de independência, o leitor encontra a prevalência de uma mulher fragilizada, amedrontada e sofredora das dores pela perda do filho.

Se, na *primeira movimentação*, a intenção de reaver sua vida sem as amarras do matrimônio esconde o luto, no *segundo movimento*, o luto encobre essa ambição. É na mútua negação que seu intento de, simultaneamente, transgredir e consolar-se acaba se afirmando (já que, como visto anteriormente, o sujeito do inconsciente não nega).

O indício da prevalência do luto, nos dois primeiros destinos dessa segunda sequência, surge durante a organização da fuga, quando Ida é atraída por certas luzes vermelhas que, posteriormente, saberá pertencer ao cemitério, lugar onde o filho fora enterrado. Em frente ao cemitério, “Ida calculou que deveriam ser aquelas as luzes que

classifica esse tipo de lapso como “esquecimento de intenção”. Nessas ocasiões o sujeito esquece de fazer, ou não faz o que deveria ser feito, impulsionado por um forte sentido de desprazer inconsciente. Lacan pondera que “todo ato falho é um discurso bem-sucedido, ou até formulado com graça, e que, no lapso, é a mordaca que gira em torno da fala, e justamente pelo quadrante necessário para que um bom entendedor encontre ali sua meia palavra” (LACAN, 1998, p. 269). Mais à frente, será visto como isso se dá também com Felipe, quando esquece de procurar Ida na casa de Ana.

⁵⁰ A relação estabelecida aqui é Ida ter guardado roupas na valise (esquecida) e as vestimentas, especialmente as femininas, estarem associadas à moda. Gilda de Melo e Sousa afirma que “A moda é um todo harmonioso e mais ou menos indissolúvel. Serve à estrutura social, acentuando a divisão em classe; reconcilia o conflito entre o impulso individualizador de cada um de nós (necessidade de afirmação como pessoa) e o socializador (necessidade de afirmação como membro do grupo); exprime idéias e sentimentos, pois é uma linguagem que se traduz em termos artísticos” (MELO E SOUZA, 1996, p. 29). A autora observa que, no tema sobre a moda, o mais impressionante é a diferença estabelecida entre a vestimenta masculina e a feminina, indicando seus lugares sociais. Essa relação do feminino com suas roupas é explorada por Lúcio Cardoso em *CCA*, especialmente na cena em que Nina queima todo seu vestuário para anunciar sua morte próxima.

vira da janela do seu quarto e não pôde deixar de sorrir, lembrando-se de que saíra atendendo ao apelo daquelas pobres lamparinas” (p. 241).

As luzes se destacam porque a cena da fuga (de transgressão) se realiza nas matizes do claro-escuro e na ordem do sentido auditivo. Tudo se passa na escuridão, sendo que a obscuridade do ambiente contrasta com sua certeza sobre o que deveria ser feito: partir, “nunca existira tanta lucidez em seus atos” (p. 238). A precipitação dos movimentos, enquanto arruma a mala e se veste, está em paralelo com a presença sensorial dos galos, que a cada momento multiplicam seu canto, na mesma proporção em que aumenta a rebeldia da mulher prestes a cometer o ato mais grave perante aquela comunidade: abandonar o marido um dia depois da morte do único filho:

Outros galos começavam a cantar na escuridão, uma pequena luz brilhou ao longe. Ida não teve mais dúvida de que tudo se achava consumado. Aquele minúsculo ponto vermelho oscilando na treva exercia agora sobre ela uma estranha fascinação. Os cantos se amiudavam, os galos pareciam se multiplicar na penumbra dos quintais. Uma vida diferente, sombria e impetuosa, começava a subir desse amálgama onde a noite palpitava (CARDOSO, 2000, p. 238).

Os galos conotam as potências que animam Ida, que se sente, nesse momento, possuída por forças desconhecidas (pulsão de morte como potência de destruição?) e se perguntará: “Que demônio era aquele que lhe agitava o ser?”. Ora, sabe-se que, habitualmente, essa ave é relacionada ao início de novas fases — passagem do dia para a noite e vice-versa. O galo simboliza também a discórdia, a poligamia e o masculino — defesa de território e acasalamentos constantes. Na tradição católica, a ave é associada ao Cristo — esposo místico, líder e defensor dos fiéis. No Primeiro Testamento, a única referência ao galo está em *O livro de Jó* (traduzido por Lúcio Cardoso), “Quem deu ao galo a inteligência?” (38: 39). O Segundo Testamento apresenta, por sua vez, quatorze citações à ave, entre elas a sequência da Paixão de Cristo, quando os cantos do galo antecedem a negação de Cristo por Pedro. Na tradição judaica, o galo evoca fertilidade e direção, daí sua posição de destaque nos pontos cardeais, nos tetos das casas e dos templos religiosos. Todas essas indicações⁵¹ podem ser reduzidas a duas palavras: fertilidade e inteligência (no sentido de um saber especializado para a direção, ordem e organização).

Em *Mãos vazias*, a fertilidade está aterrada pela morte e pela impotência — antes da morte do filho já havia a impossibilidade de o casal aumentar a família — e a

⁵¹ As referências estão em Miranda (2003, pp. 121-130).

ordem, substituída pelo caos. O mais importante indício dessa situação não é a aparente falta de sentido nas atitudes de Ida, mas sim o desalinho biológico que é um filho morrer antes da mãe.⁵²

Na novela, tudo está fora da ordem, inclusive os galos. Em São João das Almas os galos erram e induzem Ida ao erro, pois o dia não estava amanhecendo, nem anoitecendo (momentos certos para o canto). Essa informação equivocada fará com que Ida passe a noite na estação ferroviária. O guarda do estabelecimento lhe avisará que o próximo trem entrará na plataforma apenas às seis da manhã, “só então ela percebeu que tinha se enganado, a madrugada estava longe ainda” (p. 249).

Antes de ir à estação, e já se movendo numa esfera desordenada, na qual a convenção não encontra eco, Ida comparece ao túmulo do filho, mas mesmo um dia depois dos rituais fúnebres não é possível para ela enfrentar a morte do menino, “uma repugnância instintiva afastou-a daquele caminho, e em breve a solidão tornava a envolvê-la de todos os lados” (p. 241).

A questão do tempo fora da ordem, metaforizada pelos galos confundidos, atravessa *Mãos vazias* desde a primeira linha. Toda a cena do primeiro capítulo não duraria mais do que alguns minutos, o suficiente para ir buscar um frasco no banheiro e voltar.⁵³ Entretanto, no tempo de Ida, privilegiado pelo narrador, há um alongamento da cena, pois mais do que acompanhar a ação, o leitor vislumbra os afetos e as lembranças da personagem. Outros elementos textuais emprestam lentidão à narrativa, como os gerúndios (“procurando”, “vindo”, “atravessando”) e figuras de linguagem, principalmente a sinestesia e o animismo, empregadas para referir-se ao tempo como entidade viva, quase concreta, e como algo que atinge todas as coisas, desenhando imagens sobre o arrastar das horas (com a “massa espessa das horas” e uma “chuva que agora se arrastava monótona”) e até mesmo sobre o silêncio (“cheio de lassidão”).

⁵² O “normal” da natureza é que os mais velhos morram antes dos mais novos. Nesse caso, são os filhos que enterram os pais, dentro de uma ordem harmônica. Roitman et al. (2002) chamam a atenção para o fato de que quando uma pessoa perde o marido ou a esposa, é nomeada de viúvo(a); no caso de perder os pais, o substantivo é órfão(ã). Mas não há uma palavra para nomear quem perde um filho, tamanha a estranheza e a dor envolvidas nessa situação de luto.

⁵³ Se seguissemos o tempo do relógio, o primeiro capítulo duraria alguns minutos. Já no segundo capítulo, há um tempo não referido, que é o do velório, evento fúnebre que, dependendo da região, poderia durar de um a dois dias, nas primeiras décadas do século passado, mas nada se diz sobre isso. Talvez o capítulo perpassasse todo o velório ou dure apenas minutos, o suficiente para Ida acordar já com todo o ritual consumado. Impossível ter certeza sobre esse ponto, já que estamos em pleno momento do tempo indivisível. O terceiro capítulo e seus sucessores, até o oitavo, passam-se em 24 horas, um dia e uma noite. E todos os demais capítulos dizem respeito ao dia consecutivo. O nono, décimo e décimo primeiro capítulos tratam da manhã, da tarde e do anoitecer de Ida; os capítulos de números 12, 13 e 14 cobrem a manhã, a tarde e a noite de Felipe; e no capítulo 15 o casal reencontra-se para fechar a novela no fim da noite.

No entanto, dentre os efeitos do texto, destaca-se menos a lentidão do que a multiplicidade temporal. Há o tempo da ação (pegar o frasco); o tempo das lembranças e reflexões de Ida; o tempo do narrador, que, ao levar o leitor para dentro da narrativa, gera uma sensação de presente, com usos de “agora” e “ultimamente”, apesar de a história ser contada no passado; e o tempo da leitura. Ou seja, a temporalidade do discurso, que ordinariamente encadeia os fatos numa ordem cronológica, mescla o passado e o presente da história e da narração, resultando um efeito de *presentificação*, que é reforçado pelo ato da leitura (NUNES, 1988). Esses tempos correm paralelos e se entrecruzam, enlaçando-se e se soltando. As voltas ao passado tornam Ida remissiva e alongam o tempo da narrativa, estabelecendo assim uma estreita relação entre tempo e memória.

Nesse entroncamento, além da desobediência ao relógio, ocorre a infração da censura psíquica inerente a todo sujeito que lembra. Para Freud, a memória, assim como o sonho, chega ao consciente seguindo caminhos “facilitados” pela censura e orientados pelo princípio do prazer, “na maioria das vezes os sonhos seguem antigas facilitações”.⁵⁴ Em outras palavras, lembrar é burlar, transgredir.⁵⁵

No decorrer da novela, além do tempo, a memória de Ida também comanda seus destinos. É o caso da direção tomada após abandonar as mediações do cemitério, pois segue para outro ambiente impregnado pelas lembranças de Luisinho, a farmácia. Era nesse estabelecimento que, esperançosa da cura, ela aviava as receitas e recebia a atenção do atendente, que continuamente lhe perguntava sobre a saúde do filho. Esse segundo destino de Ida indica que, apesar de negar, no discurso, a influência da morte do filho em seu ânimo, seus atos confirmam uma ligação estreita entre o luto e os destinos escolhidos pelo caminho. A partir da próxima parada (a estação ferroviária), o luto perde cada vez mais espaço para a transgressão. Da mesma forma, o recordar, barrado pela dor de lembrar o filho morto, é paulatinamente substituído pelo repetir (como veremos mais à frente), sendo que nenhum dos dois cessa, havendo apenas alternância da primazia de um ou de outro.

⁵⁴ FREUD, *Publicações pré-psicanalíticas e esboços inéditos* (1886-1899, ESB, Volume I, p. 449).

⁵⁵ Mais à frente, retoma-se a questão da memória e sua articulação com a linguagem. Por enquanto, vale ponderar que a memória é conceito fulcral para os estudos de Freud e perpassa toda a sua produção, desde *O projeto de 1895* (ESB, Volume I), passando pela *Interpretação dos sonhos* (1900, ESB, Volumes IV e V), *Sobre a psicopatologia da vida cotidiana* (1901, ESB, Volume 6) e vários relatos clínicos, como “O homem dos ratos” (1909, ESB, volume X), “O caso Dora” (*Fragmentos da análise de um caso de histeria*, 1905, ESB, Volume VII), entre outros.

Nas passagens pelo cemitério e pela farmácia, lembrar e repetir mesclam-se, pois Ida recorda (a transgressão) e repete (o luto) simultaneamente. Se o luto está ausente do discurso e presente no ato, a transgressão toma conta do discurso por meio das lembranças de Ida, especialmente nas duas histórias encaixadas. Em ambas, Ida posiciona-se do lado dos infratores, e não das supostas vítimas. Tal escolha dá a medida de seu ânimo: ela prefere os atos criminosos à aparente harmonia de uma vida monótona e medíocre. A primeira narrativa encaixada é a do farmacêutico e a outra, que se desenrola enquanto Ida está na estação, é sobre um falsário.

Na farmácia, em meio ao seu desespero, Ida relembra comentários da cidade sobre o comerciante, cuja esposa, depois de anos submetida à violência, morre vítima de um colapso; sozinho, ele não resiste à solidão e à culpa e passa a viver insone nas dependências da farmácia, seu refúgio e prisão. Ida compara a própria situação com a do viúvo, ambos aturdidos com uma morte que foi paradoxalmente temida e *esperada*. Assustada com o ambiente de decadência, ela foge:

[...] compreendia bem por que a luz permanecia acesa naquela sala e por que todas as coisas para o homem pareciam mortas. Também se trancara entre quatro muros e, no dia em que estes tinham desabado, vira que sua existência fora apenas um sono prolongado. E Ida começou a sentir que uma nova força dominava seu ser. Era preciso evitar o contato daquele destroço humano para que também não naufragasse (CARDOSO, 2000, p. 246).

Afetos presentes na história do farmacêutico, como o rancor, intimidam Ida, impelindo-a a prosseguir a caminhada, talvez para algum lugar mais distante, já que segue para a estação de trem. É durante sua permanência na plataforma de embarque e desembarque que o narrador encaixa a segunda história. Ida ouve duas senhoras comentando um caso de estelionato, que ela já conhecia por meio de Felipe. Tratava-se de um homem que vivia uma vida dupla: sua versão honesta e competente era acompanhada de aventuras amorosas, jogatinas e golpes financeiros. Quando o escândalo vem à tona, a cidade toda comenta o fato.

Ambos os relatos surgem em *mise en abyme*⁵⁶ e revelam características importantes sobre a novela. A semelhança entre as duas narrativas e a narrativa principal de *Mãos vazias* deve-se à transgressão e ao segredo revelado. Ida, assim como os dois homens, cometeu um ato fora da lei — eles, violência contra a mulher e estelionato; ela, desafiando as normas capitais da moral e da sociedade, adultério. Isso

⁵⁶ Remete-se aqui ao conceito de *mise en abyme* como todo enclave que guarde relação de similitude com a obra que o contém, como postula Lucien Dällenbach (1991, p. 16), em livro dedicado ao tema.

porque essa desobediência civil deixou de ser crime no Brasil apenas em 2005. Outro paralelo que a atemoriza é a divulgação de seus atos, a publicação de seus segredos. Ora, é justamente isso que o narrador acaba fazendo. Como Ida fala por meio do narrador, o que temos aí é o narrador refletindo sobre sua ação de narrar. Ida se enoja da vulgaridade das pessoas em julgar o outro de modo leviano; então, condena de uma só vez os que se dão o trabalho de relatar a vida alheia e os que se interessam por isso: “Um hálito doentio e putrefato brotava desse escândalo como os vapores de um pântano. Ida não conseguia compreender a insensibilidade das pessoas ao tratarem indiferentemente uma história como essa, em que havia um destino para sempre comprometido” (p. 252).

Nesse bojo, duas outras indicações ganham destaque⁵⁷. A primeira delas diz respeito à forma narrativa que o narrador quer imprimir em seu relato. Em *Mãos vazias* há o segredo revelado (vida conjugal do farmacêutico e ações criminais do executivo) dentro do outro segredo revelado (a vida de Ida), remetendo às narrativas orais, aos contos que passam de ouvido a ouvido, de boca em boca — característica associada às pequenas cidades, cenário preferido por Lúcio Cardoso para ambientar os retratos da mesquinha que abate a sociedade. Nessa perspectiva, Ida espelha-se no farmacêutico e no estelionatário, enquanto transgressores. Já o narrador e, conseqüentemente, o leitor estão espelhados em Felipe, Ana e demais moradores de São João das Almas que se interessam em saber sobre os “destinos comprometidos”.

Outro aspecto implicado na *mise en abyme* é sua capacidade de tornar o invisível visível, de revelar ângulos até então escondidos, ou não evidentes.⁵⁸ Além de dirigir a atenção do leitor para o luto de Ida pelo filho, para sua atração pela transgressão e para seu receio com a censura que atos infratores podem causar, as histórias encaixadas também revelam a sociedade de São João das Almas, fornecendo ao leitor uma ambientação social e moral da comunidade que cerca Ida. Elas também concedem a Ida uma pluralização dos sentidos, uma ampliação de seus leques de oportunidades. Não é por acaso que ela se espelha em duas figuras masculinas — uma possibilidade de ver como o outro escapou de uma situação similar à sua. Cabe salientar que não lhe agrada

⁵⁷ Dällenbach, na esteira de André Gide, primeiro autor a se referir ao conceito, em 1893, destaca quatro características básicas da *mise en abyme*: 1) elemento capaz de fazer a obra voltar-se sobre si mesma; 2) objetiva ressaltar a inteligibilidade e a estrutura formal da obra; 3) revela a realidade estrutural e 4) sua denominação está associada a um procedimento emblemático, com relação à obra (DÄLLENBACH, 1991, pp. 16-17).

⁵⁸ À guisa de exemplo, Dällenbach lembra do espelho colocado atrás do casal Arnolfini, retratado por Jan van Eyck (*O casal Arnolfini*, 1413), revelando o que está na frente dos noivos, deixando disponível também para quem olha o quadro o que somente o casal poderia ver.

o desfecho conquistado pelo masculino e termina por se refugiar na feminilidade, ao buscar a ajuda de Ana. De fato, apesar de esperar uma noite toda pelo trem, não embarca. O que prende Ida em São João das Almas? Ida rejeita seu desejo de partir, ficando. No entanto, seu desejo insiste.

3.4.1 Elos do desejo em Ida: impossibilidade e repetição

A questão do desejo é complexa, a começar por sua principal característica: devido ao fato de nunca se realizar, ressurgindo sempre, o desejo é inexpugnável, incontestável. Como tal conceito é central, não somente para a leitura de *Mãos vazias*, mas também para as demais obras do *corpus* da tese, cabe retornar à questão, seguindo o ponto de vista da psicanálise, com algumas considerações gerais e panorâmicas.

Para o saber psicanalítico, desejo não é uma necessidade objetiva, de cunho biológico atrelado ao corpo, que pode ser satisfeita por meio da conquista de um objeto concreto (exemplo: fome—comida, sede—água), mas sim ligado à memória. Cabe recapitular que se trata aqui da memória freudiana vinculada ao inconsciente e, como tal, a serviço do princípio do prazer e articulada com a linguagem. Da mesma maneira que não lembramos do acontecimento ou do trauma em si, mas apenas de versões sobre o acontecido (é nesse sentido que “o histérico sofre principalmente de reminiscência”)⁵⁹, nunca alcançaremos o objeto de desejo em si, apenas substitutos, representações dele.

Portanto, é no âmbito das relações incessantes e inseparáveis entre inconsciente, memória e desejo que, para Freud, desejo é desejo inconsciente. Sua obra mais profícua sobre o tema é *A interpretação do sonho*, na qual considera o campo do desejo mais próximo do delírio do que da realidade (existência concreta e palpável), ao postular que “o sonho é uma realização disfarçada de um desejo reprimido” (ESB, Volume IV, p. 170), frase que indica a satisfação do desejo no âmbito do *simbólico*⁶⁰.

Se Freud não acompanha os passos da filosofia⁶¹, preferindo abarcar o conceito de desejo no bojo do inconsciente, Lacan chega a um terceiro termo, unindo psicanálise e filosofia. É a leitura que Alexandre Kojève faz de Hegel que influencia, de maneira capital, o conceito de desejo na obra do psicanalista francês e o leva a postular a

⁵⁹ FREUD, *Estudos sobre a histeria*, 1893-1895, ESB, Volume II.

⁶⁰ O termo “simbólico” está em destaque para reforçar que em Freud a representação do objeto não se dá pela relação direta com a coisa em si, mas sim pela linguagem (especialmente pela representação por meio da palavra). Para o psicanalista, o objeto primordial está perdido e o que se tem são imagens de imagens que se farão representadas pela fala (se concordamos que a clínica psicanalítica é o lugar da cura pela fala) por meio da associação livre de ideias, numa cadeia infinita de significações. Tal tema está presente em Freud desde 1891, no artigo *A interpretação das afasias*, ESB, Volume I.

⁶¹ Refiro-me especialmente a Hegel, em sua *Fenomenologia do espírito*, que entendia o desejo ligado à questão da consciência que só se reconhece como consciência em outra, negando-a para torná-la semelhante a si, sendo que essa busca da consciência desejante de outra consciência desejante só faz multiplicar o desejo (HEGEL, 2002).

máxima do desejo como o desejo do Outro⁶². A frase, no pensamento lacaniano, guarda a ideia de que para o sujeito reconhecer-se no objeto desejado é necessário que este aceite essa demanda — tem-se aí um procedimento espelhado entre o sujeito-objeto-sujeito. O desejo lacaniano nasce na órbita que separa e, ao mesmo tempo, une necessidade e demanda, aprisionando o sujeito do desejo no desejo do Outro. É nesse âmbito que Lacan afirma que “o mundo freudiano não é um mundo das coisas, não é um mundo do ser, é um mundo do desejo como tal” (LACAN, 1985A, p. 280), para posteriormente afirmar que “O desejo não é um bem em nenhum sentido do termo. [...] Vocês compreendem que esse discurso supõe que realização do desejo não é, justamente, pois posse” (LACAN, 1992, pp. 71-72).

Nessa perspectiva, a do que nunca será possuído, o desejo está fadado a encontrar apenas algo que substitui o desejado, adiando sua *satisfação* infinitamente. Na medida em que consegue existir como desejo sem nunca liquidar-se, o desejo nunca é plenamente *satisfeito*; como postulado por Lacan, ele “se satisfaz alhures e não numa satisfação efetiva” (LACAN, 1985A, p. 267).

Outro aspecto envolvendo o conceito que também interessa para a interpretação agora desenvolvida é que o sujeito do desejo⁶³ (sujeito inconsciente) tem seus desejos barrados pelo sujeito social (sujeito consciente): o sujeito é dividido e a grande questão em disputa pelas partes é a realização do desejo. Em outras palavras, é próprio de quem deseja possuir mecanismos que agem contra a realização de seus desejos, “a ambivalência primeira, própria de toda demanda, é que, em toda demanda, é igualmente

⁶² Lacan frequentou as conferências de Kojève sobre a *Fenomenologia do espírito*, de Hegel, realizadas na École Pratique des Hautes Études de Paris, entre 1933 e 1939. Os encontros foram publicados em 1947 sob o título de *Introdução à leitura de Hegel*, em grande parte redigidos por Raymond Queneau, a partir de anotações feitas durante os seminários. Em uma de suas aulas, Kojève articulou que desejo é o desejo do outro (KOJÈVE, 2002), postulado encampado por Lacan dentro da lógica do inconsciente. Em seu Seminário 10, *A angústia*, Lacan reserva especial atenção para a argumentação sobre as diferenças entre seu conceito de desejo e o de Hegel. No âmbito da presente pesquisa, não vem ao caso tal debate, mas destaca-se a referência, especialmente a segunda parte (“Angústia, signo do desejo”) do seminário citado (LACAN, 2005).

⁶³ A psicanálise não trabalha com a noção de indivíduo, no sentido de unidade. Para esse saber, o que há é o sujeito clivado em sujeito do consciente e sujeito do inconsciente, respectivamente, o sujeito do enunciado (*eu vou, eu moro*, sujeito expresso no discurso) e o sujeito da enunciação (sujeito do conteúdo que está no enunciado, mas é desconhecido, recalcado). O primeiro diz que deseja, o segundo deseja, quem enuncia não sabe do outro; e a clínica psicanalítica se dedica, justamente, ao maior conhecimento possível desse (não) saber: “O ser consciente de si, transparente a si mesmo, que a teoria clássica põe no centro da experiência humana, aparece, nesta perspectiva, como uma maneira de situar no mundo dos objetos este ser de desejo que não poderia ser visto como tal, a não ser na sua falta. Nesta falta de ser, ele se dá conta de que o ser lhe fala, e que o ser está aí, em todas as coisas que não sabem que são. E ele se imagina como um objeto a mais, pois não vê outra diferença. Ele diz — eu, sou aquele que sabe que sou. Infelizmente, mesmo que ele saiba que é, não sabe absolutamente nada daquilo que é. Eis o que falta em qualquer ser” (LACAN, 1985A, p. 281).

implicado que o sujeito não quer que ela seja satisfeita. O sujeito visa em si a salvaguarda do desejo, e testemunha a presença do desejo inominado e cego”, argumenta Lacan (1992, p. 202). A realização ou não do desejo passa, então, pela resistência e pela censura⁶⁴.

Tais contornos são importantes para o presente trabalho na medida em que os traços psicanalíticos acima descritos estão metamorfoseados literariamente em *Mãos vazias* — a título de exemplo, Ida desejando e recusando seu desejo para novamente desejar — e auxiliam na compreensão da personagem e do enredo, contribuindo para a ampliação da fortuna crítica, que insiste em localizar a obra na marca da inverossimilhança.

Assim, a pergunta levantada anteriormente deve ser retomada: no cenário construído para a partida definitiva, Ida permanece, por quê? O desejo de embarcar recua diante da censura, metaforizada pela opinião pública que condena o estelionatário e que, conseqüentemente, reprovava as atitudes de Ida. Inicialmente, ela não dá importância para a divulgação de seus atos, “de certo estariam comentando, em breve toda a cidade saberia. Essa suposição deixou-a indiferente, como se tudo aquilo se referisse a outra pessoa”⁶⁵ (p. 251).

Mas seu ato de abandonar a plataforma, sob o olhar reprovador da sociedade, oferece outra versão da história. Concomitantemente à chegada da locomotiva, algumas senhoras se reúnem comentando um fato escandaloso, “uma das velhas fitava Ida atrevidamente [...] o olhar zombeteiro que a mulher lançou **não lhe passou despercebido**. Passou sob o lampião imóvel e ganhou a porteira da estrada [...] caminhou vagarosamente junto aos carros e voltou ao ponto de partida” (p. 253, grifos meus). A frase é interessante, não apenas pela ambiguidade da palavra “partida”, pois “o ponto de partida” pode ser lido como ponto de divisão (do sujeito?), mas também

⁶⁴ Resistência e censura não são termos equivalentes. Freud estabelece que resistência é tudo o que perturba a continuação do trabalho do analista (FREUD, 1900, ESB, Volume V), ou seja, resistência é tudo o que se opõe ao encontro entre analista e analisando. Pode ser de ordem psíquica, social ou do acaso, como a morte de um familiar ou uma mudança de cidade. A censura também barra a análise, mas essa oposição é carregada de significado, o qual contribui para a compreensão do sujeito do inconsciente, pois por trás de uma censura está sua mensagem. É nesse sentido que, segundo Lacan, “a lei não é compreendida pelo sujeito, mas é desempenhada por ele” (LACAN, 1985A, p. 167). O psicanalista francês exemplifica essa relação com o sonho do súdito inglês que considerava o rei um idiota, mas sabia que por lei não poderia expressar essa opinião, sob a pena de ter a cabeça decepada, e por fim sonha que está sem a cabeça. Mas os dois termos (resistência e censura) guardam forte relação, pois a censura é uma qualidade da resistência, podendo-se falar em resistência de censura: “a resistência é tudo o que se opõe, num sentido geral do trabalho analítico. A censura, uma qualificação especial desta resistência”, resume Lacan (1985A, p. 172).

⁶⁵ O grifo tem o objetivo de destacar a sugestão textual da subjetividade descentrada.

porque antecipa o final da novela, quando Ida voltará para casa. O que o narrador não antecipa, e o leitor só vai descobrir durante a leitura, é que Ida não abrirá mão de lutar contra esse retorno ao lar, realizando um duplo percurso de **resistência**, no sentido psicanalítico de impedimento de realização do desejo (já que sua trajetória é marcada por movimentos fracassados de conquista de sua liberdade civil e psíquica), e na acepção corrente de oposição, de luta em defesa de algo, de recusa.

A palavra “resistência” parece guardar aí uma contradição, sendo, no entanto, nesse nó que o desejo tenta realizar-se. Em outros termos, se barrar a realização do desejo é resistência do sujeito do consciente que censura, repetir é insistência do sujeito que deseja. Nessa linha de ideias, é a resistência do sujeito dividido em realizar seus desejos que gera a repetição. Transpondo em termos literários, é por desejar partir que Ida decide ficar; contudo, por ser indestrutível, o desejo insiste, fazendo com ela deseje e repita a cadeia desejar-resistir-desejar/partir-ficar-partir indefinidamente, ou até a (sugestão de) morte.

Lacan resume a questão: “A resistência do sujeito se torna repetição em ato” (LACAN, 2008, p. 57). Desse modo, o saber psicanalítico acena para uma leitura da trajetória de Ida para além das questões de inverossimilhança e de imoralidade, possibilitando a interpretação de seu percurso, especialmente a *segunda movimentação*, graças aos conceitos de repetição e da cadeia significante⁶⁶.

⁶⁶ Nos estudos de Freud, a repetição é uma das representações do material recalçado que consegue burlar a resistência e a censura consciente. Na repetição, esse material assume as mais variadas formas, ou melhor, as formas que lhe forem permitidas, tais como sintomas físicos, comportamentos sociais, lapsos de fala, entre outros; todos eles são expressões do recalque e auxiliam na clínica psicanalista, especialmente em casos nos quais o sujeito não consegue se lembrar das possíveis cenas dos traumas originais — quanto menos se recorda, mais se repete. Desde o caso Dora (1905), Freud formula que o sujeito pode, no lugar de lembrar, atuar (*acting out*), reapresentar por meio de ações o momento de dor tão bem guardado na memória, a ponto de este parecer esquecido. Em seu texto *Recordar, repetir e elaborar* (1914), o psicanalista conclui: “podemos dizer que o paciente não *recorda* coisa alguma do que esqueceu e reprimiu, mas expressa-o pela atuação ou atua-o (*acts it out*). Ele o reproduz não como lembrança, mas como ação; repete-o, sem, naturalmente, saber que o está repetindo” (FREUD, *Recordar, repetir e elaborar*, 1914, SBN, Volume XII, p. 165). Porém, em artigo de 1920, *Além do princípio do prazer*, a questão persiste em outro ângulo: como o sujeito pode repetir algo que lhe faz mal, por exemplo, nos sonhos com cenas traumáticas ou pesadelos? A interrogação é importante, pois está em aparente contradição com o postulado freudiano de que o sonho é a realização do desejo. Como alguém pode desejar sofrer? A resposta de Freud é que a repetição promove a reexperiência, ela reedita o trauma, concedendo ao sonhador uma nova chance de assumir o controle e dar outro encaminhamento para seu destino. Em seu Seminário 11, no entanto, Lacan aponta que, pelo fato de o sujeito ser dividido, não há como se saber quem está dominando o quê: “Dominar o acontecimento doloroso, lhes dirão — mas quem domina, onde está aqui o senhor para dominar? Por que falar tão depressa quando, precisamente, não sabemos situar a instância que se entregaria a essa operação de domínio?” (LACAN, 2008, p. 56). Para o psicanalista francês, mais importante do que reconhecer os comandos da repetição é a proposta freudiana de que a repetição é um fenômeno constituído pelo material simbólico do sujeito, e acrescenta que, para além de ser originária do sujeito, a repetição faz dele o que ele é: “Sendo essa repetição uma repetição simbólica, averigua-se que a ordem do simbólico já não pode ser concebida como constituída pelo

Em *Mãos vazias*, o ato de Ida estar, constantemente, chegando e partindo de modo a voltar “ao ponto de partida”, circularmente, é uma repetição formadora de uma cadeia significante que se oferece à interpretação, já que tal ato constitui a forma pela qual a novela é narrada (aliás, Lacan diz que “o *acting out* clama pela interpretação, mas a questão é saber se esta é possível”[Lacan, 2005, p. 140]). Forte indício desse fazer literário é o verbo *partir* — constante movimento realizado por Ida — estar inscrito em seu nome. O significante IDA inscreve vários sentidos que confluem para a sugestão de essa mulher sujeito estar vinculada à mudança de lugar.

IDA é o feminino do particípio do verbo *ir*, denotando entre suas inúmeras acepções as ideias de movimento, passagem de um lugar a outro, partida, retirada e morte, ou simplesmente “ato ou movimento de ir(-se)”, como registrado no dicionário (FERREIRA, 1986). Porém, deve-se ressaltar que Ida não é a única, nem a primeira personagem de Lúcio, marcada pelo pensamento obsessivo de deslocamento.

A necessidade de se locomover, de viajar, de explorar novas localidades e, principalmente, de mover-se é uma constante nas personagens de Lúcio Cardoso. O lugar onde vivem, uma pequena cidade mineira ou a animada Lapa carioca, é identificado por elas como culpado pela vida de marasmo que levam. Tal mote está presente tanto no narrador de *Maleita*, que, não satisfeito em conhecer novas cidades, tem de fundá-las, como em Jaques, de *Dias perdidos*, cuja desculpa de ganhar a vida leva-o a rodar meio mundo sertanejo na busca de satisfação. Além disso, em *Inácio*, muito do *glamour* da personagem-título vem de seu desaparecimento e Rogério, inspirado no pai, valoriza enormemente a capacidade de mobilidade. Por fim, deve-se ressaltar que a aura misteriosa e atraente do viajante (texto homônimo) advém da mística que envolve o homem em constante deslocamento.

No que diz respeito às personagens femininas, tal característica ganha proporções maiores e mais reveladoras da atmosfera melancólica da obra do autor, uma vez que estas ou são impedidas de locomover-se, ou, quando conseguem, têm de enfrentar enormes barreiras sociais advindas do casamento, da sociedade local, da falta de condições de autossustentação, entre outras. É o caso, por exemplo, de Marta, que anseia e consegue sair do morro de Salgueiro, mas afronta toda a família e se prostitui

homem, mas constituindo-o” (LACAN, 1998, p. 50). É nessa proporção da dupla determinação que a repetição é o maior enigma, segundo Lacan (2008). A repetição é o conceito central para a cadeia significante de Lacan: movimentação circular de um elemento que se repete produzindo efeitos e articulando os demais componentes, formando assim a dita cadeia. Ver “Seminário sobre *A carta roubada*” (LACAN, 1998).

para se manter na cidade. O Rio de Janeiro também é terra prometida de Diana (*Dias perdidos*) e de Nina (*CCA*), porém o casamento, problemas financeiros e de saúde as impede de partir definitivamente dos arredores da Serra da Mantiqueira, cenário das inesquecíveis cavalgadas de Madalena (*A luz no subsolo*) com sua charrete: por momentos, no espaço de tempo em que leva para percorrer o caminho entre a casa da mãe e a do marido, ela experimenta a liberdade. Com essa insistência do deslocamento como esperança de um futuro melhor, Lúcio espelha em sua prosa uma das aspirações mais frequentes das mulheres do início do século XX: mudar de ambiente para ser feliz. Estudiosa do tema, Perrot acentua que “o deslocamento é condição necessária, certamente, mas não suficiente, para a mudança e até mesmo para a liberação, indica uma vontade de ruptura que cria as possibilidades de um futuro” (PERROT, 2005, p. 297).

Ida é exemplar desse universo pela forma com que seu drama é desenvolvido e pelo destino inscrito em seu nome, visto que as associações com o verbo *ir* ficam reforçadas com a ideia de inquietude e vontade de transformação, ligada ao ato de estar ocupada ou atuando em uma atividade laboriosa, todas indicadas na origem germânica do nome Ida, que no nórdico antigo (*idjha*) significa *trabalhar* (NASCENTES, 1952). E mesmo a faceta maternal da personagem de *Mãos vazias* já está na ninfa que educou Zeus — Ida —, a qual também nomeou a montanha ou o monte onde o deus cresceu em segurança. E não deixa de ser curioso lembrar que Ida é o verdadeiro nome de Dora, paciente enfocada no artigo *Fragmento de uma análise da histeria — o caso Dora, de 1905*, texto clássico no qual o psicanalista vienense relata a análise de Ida Bauer. Freud demoraria vinte anos para rever seus procedimentos com a jovem e admitir suas falhas. A analogia se afirma em outra similaridade entre a Ida/Dora de Freud e a Ida de Lúcio: ambas são diagnosticadas por jovens médicos interessados em “doenças da alma”⁶⁷. O impacto de encontrar um médico sensível aos afetos toca Ida profundamente: “Todos os

⁶⁷ O leitor pode estranhar a associação da palavra “alma” com os escritos de Freud, mas como Bettelheim (1993) esclarece, o termo está presente em toda a obra freudiana, desde *A interpretação dos sonhos* (1900) até *A questão da análise leiga* (1926). Segundo Bettelheim, “ao evocar a imagem da alma e todas as suas associações, Freud está enfatizando nossa humanidade comum” (1993, p. 87). No entanto, a tradução da obra de Freud para o inglês substitui “alma” por “mente humana” ou “mental”, segundo Bettelheim, provavelmente para tornar o texto de Freud mais científico. Obviamente não estou tentando aqui uma equivalência entre o termo “alma” para Freud e para Lúcio Cardoso, pois não é caso de negar a carga religiosa de Lúcio e de desprezar o ateísmo de Freud. Mas, eliminando as radicalizações de cada um, é possível fazer um paralelo entre o uso de “alma” por ambos no sentido de algo que designa a porção misteriosa e definidora do humano. Mais à frente, será ampliada a questão da presença do vocabulário de cunho psicanalítico em *Mãos vazias*.

seus pensamentos giravam em torno das palavras que o médico lhe dissera. Era a primeira vez que ouvia um deles falar em alma” (p. 271).

Nessa tessitura, o nome de Ida torna-se o significante da cadeia, pois é um articulador de sentidos, juntamente com a mulher por ele nomeada. Isso se concordarmos com Lacan sobre o significante não ser apenas signo de alguém “mas, no mesmo momento da mola significante, da instância significante, *fazer signo de alguém* — fazer com que o alguém para quem o signo designa alguma coisa, este signo o assimile, que o alguém se torne, ele também, este significante”⁶⁸. Assim, não é apenas a palavra IDA que representa ou nomeia Ida, pois a mulher também representa e “nomeia” o significante IDA. É nesse sentido que a cadeia significante se repete, simultaneamente, determinada e determinante dos sujeitos que a percorrem.⁶⁹ Contudo, se na instância significante representante e representado não se separam, quem define quem? Ou, trazendo a questão para o campo de interesse aqui delineado: como Ida pode ser configurada num campo sem definição?

Sob a perspectiva lacaniana, o significante é algo que se faz significar pelo movimento que engendra⁷⁰, e, nesse âmbito, ele não é definido como uma unidade inteligível, mas sim como um articulador⁷¹. Ora, Ida, enquanto significante, só pode ser compreendida como um ser em movimento e, por estar constantemente mudando de lugar, não é passível de conceituação fora do movimento. Em outros termos: sem seu percurso, Ida é indefinida. Por sua vez, sua trajetória apenas a define enquanto sujeito de desejo, ou seja, sujeito da falta, se assentirmos com a irrealização do desejo. Nesse

⁶⁸ Transcreve-se aqui a citação completa: “Um significante, simplesmente, representa alguma coisa para alguém? Não está aí a definição do signo? É isso, mas não simplesmente isso. Acrescentei uma outra coisa da última vez que recordei para vocês a função do significante, é que o significante *não consiste simplesmente em fazer signo para alguém*, mas, no mesmo momento da mola significante, da instância significante, *fazer signo de alguém* — fazer com que o alguém para quem o signo designa alguma coisa, este signo o assimile, que o alguém se torne, ele também, este significante” (LACAN, 1992, p. 258, grifos meus).

⁶⁹ São inúmeras as referências de Lacan sobre a importância do significante. Vale apresentar uma delas: “Se o que Freud descobriu, e redescobre com um gume cada vez mais afiado, tem algum sentido, é que o deslocamento do significante determina os sujeitos em seus atos, seus destinos, suas recusas, suas cegueiras, seu sucesso e sua sorte, não obstante seus dons inatos e sua posição social, sem levar em conta o caráter ou o sexo, e que por bem ou por mal seguirá o rumo do significante, como armas e bagagens, tudo aquilo que é da ordem do dado psicológico” (LACAN, 1998, pp. 33-34).

⁷⁰ Lacan aborda o automatismo da repetição enquanto cadeia significante: “Eis aí, portanto, *simple and odd*, como nos é anunciado desde a primeira página, reduzida à sua expressão mais simples, a singularidade da carta/letra, que, como indica o título, é o *verdadeiro sujeito* do conto: é por poder sofrer um desvio que ela tem um trajeto que *lhe é próprio*. Traço onde se afirma, aqui, sua incidência de significante. Pois aprendemos a conceber que o significante só se sustenta num deslocamento comparável ao de nossas faixas de letreiros luminosos ou das memórias giratórias de nossas máquinas-de-pensar-como-os-homens isso, em razão de seu funcionamento alternante por princípio, que exige que ele deixe seu lugar, nem que seja para retornar a este circularmente” (LACAN, 1998, p. 33).

⁷¹ “The signifier is an articulation in a chain, not an indentifiable unit” (JOHNSON, 1977, p. 495).

sentido, interessa a rede de desejos, resistências e transgressões que Ida percorre e constrói durante seu caminho.

3.4.2 Para além de partir, repetir

A insistência de Ida em reprisar a ação de partir confirma o que seu nome anuncia: o imperativo de movimentar-se. Porém, ao lermos o entorno desses movimentos, veremos que outros desejos estão presentes e que também se repetem como efeito de resistência e transgressão. Um deles, a ser destacado, é a constante criação de situações de agressão masculina eminente, fantasiando a presença de um homem poderoso e ameaçador, que se mostra, ao final, mediocrementemente inofensivo.

A primeira situação ocorre em seu quarto, quando confessa o adultério ao marido. Nesse momento, Ida espera um ato de violência como resposta de Felipe, mas isso não se realiza, apesar de sua provocação: “Felipe era muito medíocre para perceber a realidade dos fatos. E tinha esperado que ele a arrastasse pelos pulsos, manifestasse alguma violência que desse um pouco de heroísmo ao seu pobre papel de marido enganado” (p. 235). Ao sair sozinha no meio da noite, Ida aumenta sua exposição e a probabilidade de sofrer uma agressão, e já na porta do cemitério ela tem seu segundo encontro tenso com uma figura masculina, tão ameaçadora que parecia ter os olhos em chamas, “viu faiscar na treva as suas pupilas maldosas” (p. 242). Na farmácia, ora o comerciante assume ares de um velho sonâmbulo e decrepito, ora se torna um torturador insaciável. Ela sai dali em fuga, escapando mais do ambiente ordinário do que de uma possível reação hostil do farmacêutico. Na estação de trem, o narrador beira à comicidade quando o voraz estuprador que Ida teme torna-se um solícito guardanoturno. Ao visitar o médico e à espera de algo mais contundente, Ida formula mais uma decepção. Sob a luz do sol, avalia o amante, concluindo algo sobre os homens em geral: “Via-se que ele não tinha sido feito para papéis salientes — qualquer coisa nos seus gestos exprimia a surdina em que caminha a maior parte dos homens” (p. 264). A figura morna do marido se repete em todas essas perspectivas; assim, todas as vezes que escapa e diz não a esse modelo, Ida multiplica seu prazer em transgredir e informa sua insatisfação. Vale lembrar que a palavra “repetir” é originária de *repetere* (latim), remetendo ao sentido de tornar a dizer ou escrever novamente.

Outro ato que se repete, como indício da necessidade de mudança sentida por Ida, é sua insistência em acordar todas as personagens da novela. Ida desperta o marido

para a confissão; invade a casa do farmacêutico, que, já recolhido, retruca: “não é costume meu vender a essa hora” (p. 244); interrompe o sono do guarda da estação; acorda Ana e surpreende o médico de pijama. Em seu desejo de mudança, Ida quer alertar os demais sobre a necessidade de despertar para a vida, no sentido literal e figurado. Aparentemente, ela não quer transgredir sozinha e tenta incitar os outros à mudança. A ideia do outro que transgride consta nas duas histórias encaixadas, já citadas anteriormente.

Não por acaso, Ana é sua última esperança. A amiga que supostamente desrespeitava as regras do matrimônio convencional é para Ida uma última opção de apoio em seu expediente de desobediência. Assim, “não podia explicar que já não lhe importava o grau das suas relações, que tinha vindo apenas como um naufrago que se lança à primeira tábua flutuante” (p. 255, ressalte-se, aqui, a referência às águas). No entanto, mais uma vez, Ida decepciona-se, pois Ana atuará em nome da reconciliação conjugal.

Apesar de seu desapontamento, Ida, como é próprio do significante⁷², causa efeitos durante seu percurso. Pode não ser o que esperava em termos de revolta e rebelião, mas ela acaba tirando Ana, o médico e principalmente Felipe de seus campos de conforto, levando-os a empreender uma espécie de peregrinação associada a seu percurso.

A começar por Felipe. O leitor obtém as últimas informações sobre o marido no quinto capítulo, quando a mulher o abandona, e é apenas no final da 11ª parte que ele ressurgue na interrogação de Ana, “é preciso pensar nele; que estará fazendo uma hora destas?”, dirigida a Ida, que, por sua vez, parece devolvê-la ao narrador, “sim, que estaria fazendo Felipe?” (p. 274). O narrador deixa as mulheres no entardecer do dia da fuga de Ida, retornando para o período da manhã a fim de enfocar Felipe.

Felipe, surpreso com a fuga de Ida, assume duas atitudes: repassar os fatos, desde seu noivado com Ida até a morte do filho, para tentar compreender a mulher, e procurá-la pela cidade. Mas acaba fracassando em ambas ações: não a decifra nem a encontra. Tais atos guardam, no entanto, paralelos com os realizados por Ida: recordar e

⁷² Esse aspecto do significante fica claro na interpretação que Lacan faz de “A carta roubada”, de Alan Poe, em seu Seminário sobre o conto, quando aponta os efeitos da carta (letra) nas personagens que a detêm: “Não é apenas o sujeito, mas os sujeitos, tomados em sua intersubjetividade, que se alinham na fila [...] modelam seu próprio ser segundo o momento da cadeia significante que os está percorrendo” (LACAN, 1998, p. 33).

deslocar-se, no âmbito das repetições. A diferença primordial é que Felipe age estimulado por Ida, ou seja, sua cadeia de repetições é efeito direto das ações da mulher.

Outra diferença é que o percurso de Felipe é mais restrito do que o da esposa. Ele a busca pela vizinhança, volta para casa, vai à casa do médico, de lá segue para a praça acompanhado e, por sugestão do médico, retorna para casa e segue para a residência de Ana, levado por esta. Deve-se notar aqui, mais uma vez, a passividade de Felipe, constantemente motivado por alguém.

Mesmo sua investigação sobre o paradeiro da esposa é marcada pela indecisão, pois como indagar à vizinhança sobre Ida sem demonstrar que as coisas não iam bem entre eles? Felipe quer a todo custo preservar as aparências do casamento. Seu método de investigação enfrenta um paradoxo: procurar, vasculhar, conseguir informações, sem despertar a desconfiança dos outros. É justamente por um lapso, para evitar lembranças dolorosas, que ele não vê a solução evidente para o enigma do paradeiro de Ida — ela recorreu à amizade de sua melhor amiga. Esse relacionamento sempre desagradou ao marido, devido à má fama de Ana. Felipe está cego, como ele mesmo admite, parece não conhecer nada sobre a esposa.⁷³

Insiste-se nesse aspecto do marido porque o narrador enfatiza tal perspectiva — opção que ressalta a cumplicidade entre Ida e o narrador em rebaixar o masculino evidenciando certa pateticidade covarde. Esse perfil, digamos, caseiro e dócil de Felipe se repetirá com Lucas Trindade, em *Inácio*, e Valdo, de *CCA*. O masculino suplicante pela vida em família será, para as mulheres de Lúcio e seus narradores, uma figura desprezível e irritante. Entretanto, esses homens seguirão assim até o final, pois acreditam em tal modelo de amor: algo constante e moderado, formulador de um ambiente aconchegante e seguro. Mesmo o diabólico Inácio comunga desse sacramento, e sua transmutação de homem pacato a boêmio maligno é devida a Stela, sua mulher, supostamente adúltera.

Imobilizado, Felipe contenta-se em admirar o único sinal de Ida: sua valise, esquecida por um lapso, como já comentado: “Felipe atravessou a manhã sentado diante da valise” (p. 276). Da mesma maneira que o esquecimento de Ida (a maleta) sugere o desprazer que sente por sua vida, o lapso de Felipe, de não procurar Ida na casa de Ana, diz muito de sua intenção não revelável de não a encontrar, pois ele quer que a esposa retorne de livre vontade, discretamente, como se nada tivesse acontecido. Esse paradoxo

⁷³ O tema da mulher indecifrável será ampliado mais à frente.

fica claro no trecho: “Arrastou-se, cheio de desânimo, de porta em porta, e foi desse modo que não conseguiu obter nenhuma informação. [...] Ninguém, ninguém sabia dar notícias de Ida. Era quase um alívio que todos ignorassem assim como ele” (p. 278).

Uma informação leva Felipe até a casa do médico, ironicamente nomeado pelo narrador de “amigo”. Quando chega, a noite já está presente, ou seja, é o mesmo momento em que Ida e Ana estão conversando e indagando sobre a reação de Felipe. O médico propõe caminharem e Felipe, mais uma vez, acompanha a movimentação alheia. A conversa entre ambos é marcada por uma camaradagem que parece reconhecer que Ida seria a única responsável pelo adultério. O médico já havia dito para ela que, naquela situação, fez o que um homem deve fazer. “Estava numa daquelas ocasiões em que o homem não pode se furtar” (p. 266) e Felipe parece concordar, pois não é tomado pelo ciúme e “não chega a odiá-lo” (p. 285). O encontro se consuma em praça pública, os dois homens frente a frente formam a duplicidade já pressentida por Ida: Felipe quer esconder o caso para continuar com seu casamento de aparências, e o médico, preocupado com sua carreira na cidade, também concorda que o melhor é não dar grande importância ao fato. A cumplicidade masculina chega ao ponto de eles se sentirem vítimas de Ida: “[Felipe] Não podia deixar de se compadecer do embaraço que o outro demonstrava e — por que não dizer? — chegava a lamentar que estivessem tão longe um do outro. A própria distância em que se encontravam no banco parecia pesar no giro da conversa” (p. 286).

Felipe ouve atentamente as considerações do especialista, mas, sem entender os termos técnicos, termina por considerar que o médico só falou, com outras palavras, aquilo que ele já sabia: a única solução seria “refazer a realidade perdida” (p. 289), segundo o médico, ou seja, tratar de resgatar Ida de seu delírio e retomar a vida em sua normalidade, como resume o próprio marido.

Abatido pela separação, ele retorna à casa. Quando Ana chega, tem de usar de vários artifícios para convencê-lo a se locomover e lutar pelo que quer: a volta de Ida. “Nunca vi ninguém assim. É preciso reagir. É preciso fazer qualquer coisa”, aconselha ao homem paralisado. E ele acaba por acompanhá-la em silêncio até sua casa.

Ana, assim como Felipe e o médico, acaba atuando para manter a discrição e promover a reunião do matrimônio desfeito. Mas, por trás dela, há outro homem preocupado em manter a ordem, mesmo que para isso alguns deslizes tenham de ser esquecidos — seu marido. Ana, quando está com Ida, compreende o que a amiga está passando, e chega a afirmar que “só agora eu sinto como é terrível a sua solidão” e

admite a situação difícil de Ida: “como você sofre, minha amiga” (p. 271). Contudo, diante das atitudes *drásticas* de Ida, especialmente a separação, ela termina por pedir aconselhamento ao companheiro, que não titubeia em recomendar prudência, “tratá-la [Ida] bem, mas com certa frieza” (p. 269). Mesmo tentando não se envolver e se expondo ao mínimo (quando procura Felipe, ela leva um “xale que lhe ocultava o rosto”, p. 293), Ana empreende duas mudanças de lugar em nome de Ida. A primeira é sua visita de pêsames, seguida do passeio que dão juntas; a segunda é sua excursão à casa de Felipe para incentivá-lo a resgatar Ida de sua casa.

Outra personagem que se torna efeito de Ida é o médico. Sua passividade com relação a ela já está presente na noite íntima que tiveram, quando ele mesmo admite ter se entregado a ela. Realmente, cabe a Ida o comando dos atos, tomando o jovem nos braços com a provocação, “tem medo?” (p. 212). Porém sua movimentação propriamente dita se dá com a chegada de Felipe e o convite para irem até a praça pública. Esse passeio noturno dos dois homens também ocorre em nome de Ida.

O que se destaca da mobilidade dessas personagens é que seus deslocamentos são efeitos da circulação de Ida, e, nesse sentido, se dão em função do percurso dela. Sendo assim, deve-se notar que a repetição do ato de sair, de ir, no que diz respeito a Ana, Felipe e o médico, afirma a mediocridade presente em suas vidas. Ida, com sua postura transgressora, pode não ter conseguido convencê-los a mudar, mas ao menos revelou a vulgaridade reinante, quebrando, por instantes, a estagnação que os dominava. Felipe deixa de ser o inteligente funcionário e respeitado chefe de família para ser o mesquinho homenzinho traído. O médico tem sua promissora carreira momentaneamente questionada por questões de ética e de competência. A amiga Ana assume sua submissão e sua, sublinear, infelicidade escondidas por abajures e *écharpes*. Nada disso teria sido revelado se Ida não tivesse iniciado sua movimentação. Daí sua frase: “Oh! Por que Deus cercou-me apenas de criaturas medíocres?” (p. 266).

Para além do comportamento das personagens, Ida também se irrita com os objetos que as cercam: “Ó Deus, aquela vida, aquela casa pequena, aquelas rosas do lado de fora, o ar abafado da sala quando fumegava na mesa a terrina de sopa... Tudo ignóbil, ignóbil” (p. 233). Em muitos momentos os objetos *condensam*⁷⁴ o trio —

⁷⁴ Em linhas gerais, para Freud, a condensação, ao lado do deslocamento, é um dos principais mecanismos dos processos primários do inconsciente e está presente na formação de sonhos, lapsos e chistes. São caminhos abertos pelo conteúdo inconsciente para se tornarem conscientes, burlando o sistema de censura. Na condensação, alguns elementos do pensamento (formadores) do sonho são omitidos, divididos, comprimidos ou combinados para juntos criarem uma nova unidade (sonho), que por

Felipe, Ana e o médico —, a fim de expressar a gravidade do caso, de forma indireta, e possibilitar descrições sobre o ambiente. Uso o termo psicanalítico, e não apenas o retórico (metaforizam), para destacar a dificuldade de Ida elaborar uma crítica direta aos seus confrades. Com o artifício de condensar, ela burla as censuras internas e sociais para alcançar, com a cumplicidade do narrador, a inimaginável licença para reprovar o marido, figura social que, no início do século XX, assemelhava-se mais a um senhor.⁷⁵ Mesmo dando ênfase à conciliação, como é o caso de Felipe, é o esposo quem coordena as ações do casal.

Assim, no que diz respeito a Felipe, o desprezo de Ida está condensado em seus sapatos. Muito desgastados, e até furados, eles conotam, numa relação de similaridade, a mesquinhez de Felipe. Quando Ida retorna do passeio com Ana, decidida a contar sobre o adultério e impulsionar um novo rumo para sua sorte, depara-se subitamente com “os pés estendidos do homem, calçados com velhos sapatos de solas já furadas e, desta vez, ela foi impotente para dominar a profunda piedade que lhe invadiu o coração” (p. 226). O tema do sapato furado de Felipe retornará em páginas seguintes: “A sola dos seus sapatos continuava a causar-lhe um indivisível mal-estar” (p. 230) e “com o correr da noite, a sua angústia cresceu. De pé, um dos sapatos na mão, Felipe perguntara, tonto de sono: ainda quer a luz acesa?” (231). Os sapatos gastos do marido constituem, assim, indício de sua incapacidade de locomoção e de sua avareza, também presente na questão de se contratar ou não uma empregada. Manifestações explícitas de mediocridade, para os critérios de Ida.⁷⁶

relação de similaridade em cadeias associativas remete aos seus aspectos formadores. Já o deslocamento, por contiguidade, cria um novo elemento por meio de substituições, justaposição ou ênfase de atributos fundamentais do pensamento onírico que se tornam secundários, e por isso mesmo de difícil interpretação, no sonho. No campo da retórica, que diz respeito à literatura, condensação corresponde à metáfora e deslocamento, à metonímia. Tais aproximações são apontadas por Lacan por meio de suas leituras de Freud e Jakobson. Ver o capítulo VI d’ *A Interpretação dos sonhos*, de Freud (1900), Jakobson (1975) e Lacan (1998), “A instância da letra no inconsciente”.

⁷⁵ Basta lembrar o Código Civil de 1916, que entre outras regras proibia as mulheres de trabalhar sem a autorização do homem por ela responsável, pai ou marido, impedindo-a, ainda, de receber autonomamente salário e herança. Sem mencionar o adultério feminino como crime e a impossibilidade do divórcio.

⁷⁶ Vale ressaltar o contexto sublinear por trás da reivindicação da contratação de uma empregada. Maluf e Mott (2008) descrevem com detalhes o pesado serviço doméstico em uma época sem eletrodomésticos e produtos para limpeza fabricados com agentes químicos. O brilho no assoalho era conquistado esfregando areia com tijolos, o ferro de passar pesava até cinco quilos, não havia água encanada, nem esgoto, o que dificultava a lavagem das roupas, o preparo das refeições e a higiene da casa e das pessoas. Simone de Beauvoir, em 1949, sentenciava: “Há poucas tarefas que se aparentem, mais do que as da dona de casa, ao suplício de Sísifo; dia após dia, é preciso lavar os pratos, espanar os móveis, consertar a roupa, que no dia seguinte já estarão novamente sujos, empoeirados, rasgada. A dona de casa desgasta-se sem sair do lugar; não faz nada, apenas perpetua o presente; não tem a impressão de conquistar um Bem positivo e sim de lutar indefinidamente contra o Mal” (BEAUVOIR, 2009, p. 588).

No que diz respeito à Ana e ao médico, são os objetos que os cercam que presentificam a miudeza de suas vidas. A casa da amiga lhe parece transparecer a mediocridade dominante e as considerações sobre o ambiente não perdoam os mínimos detalhes:

Todas as coisas a incomodavam, desde a presença de Ana até o *reps* claro do divã. Impossível dominar a sensação de instabilidade em que os objetos pareciam flutuar. Era mesmo extraordinária a quantidade de objetos que a cercavam, bibelôs, vasos, leques abertos nas paredes, pratos coloridos. Lembrou-se de que a casa de Ana passava por uma das mais notáveis do lugar. Entretanto tudo aquilo tinha um sabor acre de desgosto mal dissimulado, atirados com violência pelos cantos, suspensos em simetria, espalhados aos punhados sobre os móveis (CARDOSO, 2000, p. 270).

Uma vez na casa do médico, ao observar os poucos objetos e a bagunça que o rodeiam, Ida chega à conclusão de que ali havia mais de ruína, própria da decadência precoce, do que a desordem do gênio em começo de carreira: “Livros esparsos por todos os cantos, cadeiras tombadas, aparelhos de medicina. Via-se que deveria lutar ainda contra a desconfiança do público. [...] o que se respirava ali era o cansaço e o desconforto que parecia dominar sua existência” (p. 264).

Contudo, para além do outro, Ida vê a si mesma. O que ela obsessivamente critica não são apenas seus pares, mas também aquilo que é seu, presente no outro. Está irremediavelmente insatisfeita com sua vida e tudo que a faz lembrar de seu destino medíocre lhe causa ojeriza. O processo de espelhamento torna-se claro com as comparações que ela mesma faz entre si e Ana: “Era aquela mulher que devia estar na pequena casa junto ao rio, cuidando das rosas. Era ela quem tinha nascido para aquilo” (p. 257). Na opinião de Ida, o que a cerca, e ela tanto despreza, serve bem mais a Ana, pois ela não pretende mais fazer parte do cenário. Quando Ida presenteia a amiga com o guarda-chuva e esta lhe dá uma *écharpe*, também fica clara a coerência de estilo entre ambas. Sendo assim, suas críticas recaem sobre elementos que refletem sua própria mediocridade, obsessivamente negada ao ser apontada em Felipe, em Ana e no médico.

3.4.3 *Mãos vazias* e a psicanálise

Antes de se passar para a etapa final destas considerações sobre *Mãos vazias*, deve-se ressaltar que, para além das associações e contribuições vinculadas ao saber psicanalítico, havia um interesse latente de Lúcio pelas relações possíveis entre o literário e o psíquico.

Indício de tal fenômeno é a presença do vocabulário ligado ao jargão psicanalítico (“abalos nervosos”, “psicose”, “divã”, “culpa” ou algo mais efêmero como “impulso de uma força bruta que os habita”, referindo-se ao que conhecemos como pulsões do inconsciente), o que dá uma medida do interesse de Lúcio Cardoso pelo novo saber, que, já nas décadas de 1920 e 1930, era tema dos círculos intelectuais e artísticos no Brasil, especialmente no Rio de Janeiro.⁷⁷ Lúcio Cardoso, frequentador das rodas intelectuais, leitor voraz e interessado no comportamento e no afeto humano, não fica indiferente a essa movimentação.

No entanto, deve-se notar que Lúcio muitas vezes parece estar tateando as ideias de Freud ou mesmo ser influenciado por outros textos anteriores à psicanálise freudiana, tendo em vista sua constante referência a um “subsolo da alma humana”, uma “profundidade da alma” ou até um “fundo da consciência”, que remete a autores anteriores ou contemporâneos a Freud.⁷⁸ De toda forma, sem que sejam abordados detalhes sobre a história da psicanálise, cabe ressaltar que as referências do romancista aos temas freudianos consagrados estão marcadas pelo contexto histórico-cultural-social que envolvia os primeiros passos da psicanálise no Brasil, incluindo os equívocos próprios da divulgação e reprodução de um novo saber.⁷⁹

Nesse contexto, a sugestão da psicanálise ganha relevo em *Mãos vazias*. E não são raros os momentos nos quais esse conhecimento circunda a narrativa. O diagnóstico do médico para Ida, juntamente com diálogos e situações consequentes, é exemplar.

Quando sai à procura do médico, Ida sabe exatamente o que busca, “compreensão de si por si mesma e pelos outros” (p. 263), mas tem consciência de que

⁷⁷ Já ao fim do século XIX, o psiquiatra Juliano Moreira fez uma exposição sobre a psicanálise na Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro. A presença do novo saber fazia-se sentir em ações isoladas como artigos, vivências em clínicas e conferências, mas sem uma configuração institucional de conjunto. Na década de 1920, a cena amplia-se. O “Manifesto antropofágico”, de Oswald de Andrade e Mário de Andrade, lança mão de termos freudianos para expressar os novos caminhos artísticos, com clara influência das vanguardas europeias que dialogavam com a psicanálise, especialmente o surrealismo. Em 1928, Durval Marcondes inicia correspondência com Freud, edita a *Revista Brasileira de Psicanálise* e busca formar o primeiro grupo de psicanalistas brasileiros, tarefa que será possível com o trabalho da doutora Adelheid Koch. Ver Mokrejs (1992).

⁷⁸ Refiro-me aos entusiastas do tratamento moral e, até mesmo, Pierre Janet, com quem Freud chega a disputar a paternidade do termo “inconsciente”. Os estudiosos e curiosos da medicina e da psicologia imaginavam um “subconsciente” como uma parte da consciência que funcionaria como um papel de fundo imperceptível, que deveria continuar sempre assim (ao menos até a loucura expô-lo) ou como se o sistema psíquico estivesse dividido em camadas verticalizadas. Sobre a construção do conceito de inconsciente consultar Garcia-Roza (2008) e, a respeito de Janet, Roudinesco (1998).

⁷⁹ Outro indício da influência das ideias psicanalíticas na prosa de Lúcio Cardoso é a frequência do auxílio desse saber em sua fortuna crítica. Seja de forma não referenciada, desde Agrippino Grieco (1948), passando por Nelly Novaes Coelho (1996), até a produção mais recente, com indicações diretas de Freud e Lacan, como em Guy Besançon (1996) e Ruth Silviano Brandão (2006), para ficar em poucos exemplos.

o doutor não a ajudará: “Ida não se enganava, não esperava daquele homem nenhum gesto de heroísmo” (p. 263). Sua certeza de que a consulta não será suficiente aponta para a confirmação de que seu desejo se realiza mais no ato de ir até o médico e na oportunidade de falar sobre si mesma, do que propriamente na consulta, pois “confiava apenas nas suas próprias forças” (p. 263).

Diante de Ida, o médico refugia-se no seu suposto saber e diagnostica: “Não compreendo esses distúrbios... esses nervos... mas parece-me... [...] Existe dentro de si um grande vazio. [...] O seu mal é o de não saber como empregar a sua força. E é inútil esconder que é um mal bastante grave, pois conduz aos piores desatinos” (p. 267).

Em sua conversa, o médico evita termos técnicos, porém com o marido da paciente lança mão de conceitos, para, talvez, mostrar profissionalismo e indicar sua distância em relação à paciente, tranquilizando Felipe. Em uma conversa formal entre os dois homens, em praça pública, o médico repete a teoria dos “nervos abalados” pela morte do filho e lembra outros casos de “psicose”, momento em que, como define, “agimos muitas vezes sem discernimento, como ao impulso de uma força bruta que nos habita” (p. 288).

Enquanto Felipe não compreende nada do que ouve, Ida concorda com a explicação e reconhece no diagnóstico o enorme vazio que sente, conforme sugeriu o médico. Aliás, já o título, *Mãos vazias*, antecipa o tema capital da novela: a ausência. Falta algo nas mãos de alguém. O substantivo adjetivado e no plural indica o gesto de carregar, de segurar, de conter e esperar um objeto de peso e valor, pois é necessária mais de uma mão para suportá-lo. O adjetivo “vazias”, por sua vez, pressupõe subtração, alguma coisa que deveria estar nas mãos e não está; vazio pode ser a condição de um recipiente, as mãos ficam desocupadas, relaxadas, livres. Vazias só ficam as mãos desejosas. A dona exemplar dessas mãos vazias é Ida, mas a marca do desejo impossível é de todos nós.

Ao voltar para a casa de Ana, a companheira também inicia uma escuta amiga da fala de Ida, o que é corriqueiro, mas a força das recordações de infância e a presença de um divã estabelecem paralelo com o ambiente da clínica psicanalítica: “Junto de Ida, que se deitara no divã de *reps* claro, [Ana] não ousava quebrar o silêncio, embalada pelas lembranças que, de tão próximas, pareciam povoar a sala. [...] erguendo-se afinal na semi-obscuridade em que repousavam, pôs-se a examinar cuidadosamente a face de Ida” (pp. 269-270). Depois de tal “exame”, Ana, também, acredita que Ida tem um “abalo nervoso” devido à morte de Luisinho. Para explicar o que sente, e motivada pelas

considerações médicas, Ida inicia a confissão e tenta encontrar explicações para o sofrimento ao contar sua história: “do mesmo modo incontrolado com que vinha agindo desde algum tempo, pôs-se a narrar toda a sua história, numa voz suave e lenta” (p. 270).

Após a fala ansiosa por compreensão, “estendida no mesmo lugar” (p. 271), no divã, ela se perde em recordações da infância e busca as raízes de sua tendência ao recolhimento, sempre avessa às tarefas típicas do feminino. Lembra-se também de sua prima Maria e, sintomaticamente, o suicídio surge como alento para as mulheres incompreendidas. É justamente a não compreensão do feminino que compõe a especificidade psicanalítica sobre o tema, uma vez que tanto Freud como Lacan consideram a feminilidade na indefinição ou na impossibilidade de representação, aspecto explorado pelo narrador de *Mãos vazias*.

3.5 Discurso da incompreensão: o enigma da feminilidade

A fortuna crítica dedicada a Lúcio Cardoso tem apontado seu narrador como um dos elementos mais exemplares de sua prosa, na medida em que este reuniria aspectos marcantes da obra do romancista, como, por exemplo, a onisciência divino-moralista de um narrador que conta histórias exemplares de pecado, culpa, sofrimento, arrependimento e remissão.⁸⁰

Adonias Filho, por exemplo, afirma que o herói em Lúcio Cardoso “não é uma figura individualizada em qualquer dos romances” (FILHO, 1958, p. 91). Álvaro Lins, analisando a produção de Lúcio até meados da década de 1940, pontua que “nos diálogos, porém, vemos que todos os personagens, por mais diferentes que sejam, falam quase sempre dessa mesma maneira: a maneira pessoal do próprio novelista” (LINS, 1963, p. 121). Na mesma direção, Nelly Novaes Coelho considera que “acima de tudo suas personagens parecem servir de ‘instrumento’ a uma presença mais forte: a voz do narrador [...]” (COELHO, 1996, p. 778). E o trabalho de José Américo de Miranda Barros, talvez o único dedicado exclusivamente ao narrador da prosa de Lúcio, conclui que “sua posição [a do narrador] é privilegiada: ele tem acesso à interioridade de todas as personagens” (BARROS, 1987, p. 79).

⁸⁰ Já foi comentada, no segundo capítulo, a maneira pela qual tal abordagem estaria vinculada às preferências religiosas de Lúcio e às limitações implicadas na leitura de sua obra, por meio desse ponto de vista.

De fato, cabe concordar que o narrador de Lúcio, inicialmente, parece querer ter controle completo sobre suas criaturas e suas histórias. Basta observar a frequência com que lança mão da onisciência e a distância construída entre si e as personagens por meio de julgamentos moralistas⁸¹. No entanto, a interpretação da prosa de Lúcio Cardoso com ênfase nas figuras femininas acrescenta um novo aspecto a seu narrador, pois elas parecem resistir à onisciência, permanecendo donas de seus segredos e revelando-se na indefinição.

O narrador de *Mãos vazias* está unido a Ida. Tal empatia evidencia-se tanto no encontro de suas vozes — a ponto de, em certas passagens, ser difícil identificar quem fala, o narrador ou a personagem feminina principal⁸² —, como no esforço deste em configurar a mediocridade masculina, especialmente na figura de Felipe. Porém, apesar dessa proximidade, sugerindo a intenção do narrador de contar a história de Ida do ponto de vista dela, chama a atenção sua insistência em ressaltar a incompreensão que a circunda. Todos se declaram incapazes de entendê-la. Felipe chega a sentenciar sua completa inabilidade: “Havia coisas em Ida que [Felipe] **nunca chegaria a compreender**” (p. 226). Em certa altura da novela, Ida ganha ares mitológicos, tamanho seu mistério: “Ida começava a adquirir para Felipe o aspecto de um mito. É que vagamente tinha a intuição de existir naquilo tudo um **mistério bem mais profundo do que parecia**” (p. 288). A cada olhar, Ida já não é a mesma: “Ao vê-la entrar, Felipe sentiu-se aturdido, **sem reconhecê-la**. Era uma mulher estranha a que estava diante dele, uma Ida como nunca vira na sua existência [...]” (p. 301). Ele, em vão, tenta questionar a esposa: “**Não posso compreender**, Ida, vivíamos bem, nada nos faltava. Como de repente tudo pode ter se modificado desse modo?” (p. 303). Felipe, desesperado, suspeita da exclusividade de sua ignorância, e Ana o consola: “É curioso, mas tenho [Felipe] a impressão de que sou o único que não conhece Ida [...] É preciso, é preciso não desanimar! Existem mulheres assim... **Nem elas próprias sabem o que**

⁸¹ Em *Mãos vazias* há uma pequena coleção deles. A título de exemplo, cito os mais contundentes: “Certas pessoas precedem a fama, como o ruído antes da enchente que passa” (p. 203); “É que em certas pessoas o amor se reveste dos mesmos aspectos que a crueldade” (p. 208); “Pertencia [Ida] a uma classe de mulheres orgulhosas demais para esconderem as próprias fraquezas” (p. 232); “Ah! Essa gota de heroísmo que certas almas procuram nos atos mais vis...” (p. 235); “Ela [Ida] era uma dessas mulheres que trazem no rosto o seu destino” (p. 242); “Certas almas atravessam anos em decomposição e depois é impossível reter as parcelas que tombam pelo caminho” (p. 259).

⁸² Tal fenômeno ocorre, por exemplo, nas seguintes passagens: “Decerto [Ana] achava que nenhum momento poderia existir tão inconveniente quanto aquele para uma separação entre o casal. Ana era uma dessas mulheres que não acreditam que certos fatos se processam à revelia dos nossos pressentimentos” (p. 257); “Só aceitamos do julgamento dos outros o que de qualquer modo nos justifica” (p. 271). Sutilmente a voz de Ida agrega-se à do narrador. O exemplo mais comovente, “Depressa, depressa, antes que ele voltasse” (p. 308), conota sua companhia na corrida final de Ida.

desejam” (pp. 295-296). Mas mesmo Ana se surpreende com as várias faces da amiga: “Ana acabava de relatar a Ida o que tinha feito [buscar Felipe]. Armazenara uma grande dose de argumentos, esperando que ela reagisse com violência e, ao contrário, o que tinha vindo encontrar era uma criatura diferente, passiva, bloqueada por uma frieza que atingia os **limites da incompreensão**” (p. 299). E o médico, representante da sabedoria e dono das respostas para as questões de vida e morte, assume sua incerteza sobre Ida: “Escute, nada sou senão um pobre médico do interior. Não compreendo esses distúrbios... esses nervos... **mas parece-me...**” (p. 267, grifos meus).

A insegurança do médico de Ida remete ao posicionamento de Freud e Lacan. O primeiro, sem conseguir chegar a uma definição, deixa o enigma do feminino aos poetas; o segundo conclui que só se pode saber da mulher parcialmente porque ela se dá dentro da linguagem e a linguagem é o espaço onde o saber completo escapa⁸³.

O narrador de *Mãos vazias* parece ter percebido essa característica do feminino, pois, enquanto as demais personagens mostram-se inconformadas em não compreender Ida, insistindo para que ela se adapte, Felipe faz-lhe um pedido direto: “afinal, Ida, é preciso que você se conforme” (p. 305). O narrador transforma essa não definição em elemento relevante do enredo e por meio da articulação desse não saber alcança retratá-la, colocando-a no campo da mobilização geradora de incertezas.

A ênfase colocada na incompreensão de Ida leva à hipótese de que, para além de descrever e configurar uma mulher, em *Mãos vazias* é urgente a necessidade de patentear o não entendimento sobre ela. Assim, inicialmente, a preocupação do narrador é acentuar a história de incompreensão que perpassa a vida de Ida.

É nesse bojo que a novela é narrada em dois tons complementares: um composto a partir das reflexões das demais personagens, expondo suas impressões sobre Ida; o outro no território em que o narrador assume plenos poderes — no arranjo do enredo, a maneira pela qual organiza a história, com ênfase nos efeitos que Ida causa em seus coadjuvantes. É aí que ele oferece ao leitor a sua versão dos fatos: Ida só pode ser compreendida e narrada em sua movimentação. Ora, ao fazer Ida, literalmente, circular articulando os fatos, o narrador enfatiza sua principal característica: deslocamento constante, possibilitando sua visualização somente na ação do ir-se. Para compreender essa disposição é preciso admitir as ordenações dos fatos sob os auspícios de outra lógica (da memória e do inconsciente). O próprio narrador orienta:

⁸³ Sobre a questão da mulher se dar na linguagem, ver a nota 9 do primeiro capítulo.

Felipe esquecia-se de que os acontecimentos se dão exatamente à margem da nossa expectativa. Além disso, não permanecem apenas como acontecimentos desprovidos de ligações, mas, ao contrário, ramificam-se de origem tumultuosa até um desenlace capaz de precipitar as consequências a uma extraordinária profundidade (p. 234).

O leitor é levado a considerar novas perspectivas, visto que, do mesmo modo que os eventos só podem ser compreendidos “à margem de nossa expectativa”, Ida se compõe como sujeito feminino ao movimentar-se articulando os fatos e não lhes emprestando sentido isoladamente. É nesse contexto que se pode afirmar que na prosa de Lúcio Cardoso a feminilidade não está presente apenas como tema, mas também como marca inscrita em sua composição textual. A característica intrínseca feminina, a de não poder ser definida porque seu campo de conceituação (a linguagem) apresenta-se, por princípio, assentado fora da certeza, está impressa na natureza errante de Ida, sempre escapando, fugindo do entendimento definitivo, porém, ao mesmo tempo articulando a cadeia e gerando efeitos.

3.5.1 Silêncio feminino: significante de resistência

Na obra de Lúcio Cardoso, o aspecto do silêncio procede dos discursos indireto e indireto livre que a voz do narrador assume, enfocando suas personagens em solilóquios dedicados à reflexão sobre si ou sobre questões filosófico-religiosas. Os raros diálogos proporcionam ao leitor um contato direto com a fala dessas mulheres. Na maior parte do tempo, porém, sabe-se o que elas pensam apenas por meio do narrador, o qual se inscreve, ininterruptamente, no discurso indireto ou nas aspas, delimitadoras do que poderia ser um monólogo interior indireto⁸⁴. Em meio a esse discurso silencioso prevalece o desespero feminino em sua busca de autonomia, liberdade e expressão, quase sempre fracassada. Essa retórica da mudez reforça mais a questão sobre *como as mulheres são incompreendidas* do que a recorrente pergunta *o que quer uma mulher*, ou seja, na prosa de Lúcio destaca-se mais uma tentativa de escutar o feminino do que de evidenciar sua fala. Tal procedimento joga o narrador no centro da narrativa, pois sua mediação torna-se imperiosa.

A busca de um caminho de expressão para mulheres sem escuta, e que raramente tiveram a oportunidade de tornar públicas suas opiniões, gera, por um lado, uma

⁸⁴ As questões aqui apontadas a respeito do narrador de Lúcio Cardoso serão aprofundadas no próximo capítulo.

sensação de sufocamento, de humanidade estrangulada, que toma conta dos livros com seus finais trágicos, carregados de mutismo. Por outro lado, essa procura, realizada na literatura, faz com que essas mulheres ganhem, por meio das novelas e romances, um modo de expressão. Interessa destacar a forma pela qual a configuração do feminino se dá em *Mãos vazias*, já que algo especial ocorre com Ida — o narrador articula o texto de modo a parecer que ela resiste a ele, mantendo seu itinerário transgressor. O narrador onisciente, que tudo sabe, não sabe, propositadamente, tudo de Ida. Nos meandros da ficção, ela se rebela até contra ele, na medida em que barra o saber sobre o seu sonho e se comunica por meio da repetição (gesto de ir-se). Comportamentos frequentes no sujeito que resiste à interpretação⁸⁵. Procedendo dessa maneira o narrador admite sua incapacidade de saber do feminino, na medida em que ele retrata Ida na resistência do sonho não revelado e da repetição.

Não custa sublinhar ainda que, psicanaliticamente, o sujeito que repete está apresentando um enigma, está desafiando o analista dentro dos tramites da transferência. Com seu inusual percurso, Ida acaba também por desconcertar a inteligência tanto das demais personagens, como a dos leitores, o que pode ser observado nos comentários de Cabral e Mendes transcritos na nota 39. Tal desafio atinge até mesmo o narrador, que se limita a contar as ações de Ida mantendo as discrepâncias sem adendos.

O destaque recai sobre o sonho não revelado, para o qual o narrador fica, intencionalmente, barrado, resultando no comprometimento de sua onisciência em nome do reforço do enigma do feminino.

A cena do sonho se dá no segundo capítulo da novela. Três horas depois do enterro de Luisinho, Ida encontra-se deitada em sua cama, mesclando recordações, devaneios e fatos cotidianos; perfazendo sua vida, tentando estabelecer uma plataforma mínima para levantar-se e reiniciar sua caminhada:

Durante muito tempo estive inconsciente. Algumas vezes, abrindo os olhos na escuridão, escutava restos de frases, pedaços de conversas que não se ligavam, suspiros, ruídos que a distância tornava singularmente estranhos. Depois adormecia de novo e sentia a tranquilidade derramar-se no seu corpo como um bálsamo (CARDOSO, 2000, p. 207).

⁸⁵ Remete-se aqui ao texto de Freud *Resistência e repressão*, no qual o psicanalista elenca formas do analisando resistir à análise, com destaque para a recusa em falar, a insistência em duvidar da eficiência do tratamento e o ato de repetir: “Em vez de recordar, *repete* atitudes e impulsos emocionais [do] início de sua vida, que podem ser utilizados como resistência contra o médico e tratamento, através do que se conhece como ‘transferência’” (*Conferência XIX. Resistência e repressão*, ESB, Volume XVI, p. 297).

A atmosfera, remetendo ao inconsciente, é explícita, mas o narrador não conhece o sonho, que fica restrito a Ida. Ora, por meio do material onírico manifesto (fachada do sonho) seria possível vislumbrar ideias, lembranças, afetos (material latente), formadores do sonho e possível via de conhecimento do desejo de Ida, pois tais recordações e demais pensamentos, dentro da lógica da construção dos sonhos, agem em conjunto para formar imagens e sensações que buscam a realização de um desejo, função do ato de sonhar, conforme afirmado por Freud, em *A Interpretação dos sonhos*. O narrador chega a admitir que ela sonhou, mas pactua com a impossibilidade de adentrar o material, reduzindo-o a “fragmentos de sonhos”. Tal desinteresse chama a atenção num texto marcado pela relevância dos processos íntimos: “Aos poucos [Ida] acostumou-se, perdeu a vontade de levantar-se. Fechava os olhos e readormecia devagar, sentindo que tudo se confundia — restos da vida exterior com **fragmentos de sonhos**, frases que diluíam sem se complementarem na sua garganta como o calor de uma sede prolongada” (p. 207, grifo meu). O sonho permanece oculto, e se não se conhece o sonho, como saber sobre o desejo? Mais uma vez a ausência de resposta para *o que quer Ida*.

Quando o momento requer intimidade, o narrador acaba também por esquivar-se. Tal ideia pode ser ilustrada no relato da traição a Felipe — não se declara exatamente o que Ida conta ao marido, sabe-se apenas que “começou friamente a sua narrativa, sentindo que aos poucos se libertava de um peso” (p. 233); também não se transcrevem as palavras usadas por Ida para desabafar com Ana. Porém, pelo comentário que esta emite, o caso com o médico não foi o centro do relato, mas sim sua infelicidade ontológica: “Só agora eu [Ana] sinto como é terrível a sua solidão” (p. 271).

No entanto, as situações mais plenas da onisciência (limitada, enfim, pelo próprio narrador) são a cena de sexo entre Ida e o médico e a de sua entrega ao rio. Logo, quando Ida decide seduzir o amigo do marido, o narrador declara desconhecer suas motivações e sentimentos: “**Uma estranha agitação** tinha-a dominado. O seu pensamento plasmava a imagem de Felipe adormecido como um bruto. Uma **sensação desconhecida** formigou-lhe o sangue. Agindo ainda ao **impulso dessa força obscura**, fechou os olhos e deixou pender a mão no vácuo” (p. 212). O narrador sabe muito pouco além do que os olhos podem ver e restringe-se a uma descrição de ações. E mesmo essas não se permite ver na totalidade, pois no ato sexual em si ele se retira,

deixando-o sugerido e do ponto de vista do médico, não do de Ida: “E de repente, sem poder conter-se mais, abraçou-a, cobriu-a de beijos mornos, demorados” (p. 213).

Para ambientar sua proposital onisciência falhada, ele culpa a péssima memória de Ida: “Ao amanhecer, quando o médico já tinha partido, ela sentiu que esses acontecimentos deslizavam tranqüilamente para a sombra. Nenhum deles deixara a mais leve marca na sua consciência” (p. 215). O que estava dito por meio do sonho não revelado se confirma com essa declaração literal sobre conhecer apenas o plano consciente de Ida. Aliás, a primeira informação da novela é que a memória de Ida é falha: “Dera para ter ultimamente desses esquecimentos, perdia-se entre duas palavras de uma conversa ou esquecia o objeto que procurava a meio caminho” (p. 201). Numa narrativa na qual o lembrar é primordial torna-se curioso que a heroína esteja sofrendo de esquecimentos. Com essa pequena observação, o narrador já começa a tecer a trama, pois valoriza seu conhecimento das lembranças de Ida, relativiza a exatidão e a incoerência do narrado, introduz o tema da memória.

Diante desse segredo, o único modo de saber de seus desejos é por meio da interpretação de seus lapsos, resistências e repetição. Daí a artimanha do narrador de configurar Ida numa cadeia significativa que repete o *ir-se* anunciado em seu nome e indica seu desejo de evasão.

Nesse sentido, seu ato (ou atuação, no sentido de *acting out*) derradeiro, entrar no rio, é exemplar. Pois, apesar de ser o último, ele não fecha a cadeia, apenas a deixa permanentemente aberta para interpretações.

Sob a coação de Felipe, Ida segue com ele para casa, aparentemente fechando seu percurso com o retorno para o lugar de saída. Mas ela não chega a entrar na casa. Após uma briga com o marido, segue para o rio.

A relação de Ida com o rio, que corre ao fundo do quintal, é importante para visualizar a cena final da novela. Ida escolhe o local e insiste para morarem ali por causa do rio que a propriedade abrigava ao fundo. O marido era contra, pois a residência ficava “perto do lugar denominado de Baixa, habitado somente por negros e mulheres de meios fáceis” (p. 227). O rio, porém, atraía-a:

Agradava-lhe dormir ouvindo o rumor da água e gostava de abrir a janela ao amanhecer, para ver a verdura das ilhotas que o cobriam. Às vezes, acordada, esforçava-se para escutar o rio, mas quase sempre nada distinguia. Era uma atração profunda e o marido, que tinha lido alguns romances, achava que era um caso puramente sentimental. Manias ... Nesses momentos Ida sorria, imaginando que Felipe nada fazia senão repetir a voz geral (CARDOSO, 2000, pp. 209-210).

Desde o início do livro, o interesse de Ida pelo rio remete ao desfecho de sugestão suicida. Tal ideia de tentar contra a própria vida está presente a partir do dia em que a prima Maria, seu modelo durante a juventude, toma veneno para morrer. O rio também surge como um meio de transporte, uma possibilidade de fuga, um canal para novos mundos, rumos e caminhos dos sonhos solitários de Ida. Uma reserva de felicidade, um plano B. Algo que realizasse o que seu nome prometeu: uma retirada e não propriamente um suicídio⁸⁶.

É constante a influência decisiva das águas na vida das pessoas, no decorrer do texto⁸⁷, e a ideia de autoafogamento fica indicada pela melancolia crescente de Ida, pela discussão com o marido, sinalizando sua falta de alternativa, pelo clima de desespero impresso em toda a novela e pela referência à morte, “uma atmosfera de morte que já não conseguiam dissimular” (p. 307). No entanto, textualmente não há informação de que ela tenha morrido, sabe-se apenas que Ida entrou no rio:

Afinal, pisou na areia grossa da praia. O odor fétido do pântano estonteou-a um momento, mas levada pela força da idéia que a dominava, Ida não se deteve, continuando a correr. Junto da água, deteve-se um minuto, desorientada com o mau cheiro que subia. Nas suas costas sentia o luar como uma punhalada. Começou a penetrar lentamente, sentindo as raízes e os detritos chocarem-se nas suas pernas. A luz da Lua varava o pântano, estendia-se até o centro do rio, como o reflexo morto de um incêndio. Então, docemente, Ida deixou-se **resvalar, perdeu-se para sempre nas profundezas da noite** (CARDOSO, 2000, p. 308, grifos meus).

As palavras foram escolhidas cuidadosamente para formar a cena de modo poético e ambíguo. Primeiro se estabelece o reflexo da lua na água, o que colabora com

⁸⁶ A título de curiosidade, vale transcrever aqui um último parágrafo constante no manuscrito de *Mãos vazias* e que não foi publicado pelo autor. O trecho diz respeito à reação de Felipe após o desaparecimento de Ida no rio, mas não confirma nem desmente o suicídio, apenas a desapareição da mulher: “Felipe tinha aberto a porta e descera para procurar Ida. Quando percebeu que estava só, correu à grade, chamou-a aos gritos, mas a rua estava deserta. Não era possível que ela tivesse desaparecido tão rapidamente. Voltou-se com o coração batendo e distinguiu no fundo do jardim alguma coisa que se movia. Aproximou-se cheio de temor e reconheceu a echarpe de Ana. Talvez Ida jogasse uma partida de mau gosto. Mas bruscamente, contemplando de novo a echarpe presa nos espinhos, compreendeu a sua significação terrível e sentiu que uma vertigem se apossava do seu ser. ‘Ida!’, exclamou sufocado. Devagar, dirigiu-se para a praia. Tudo estava mergulhado no silêncio. Do lugar onde estava, Felipe contemplou de novo a echarpe que o vento fazia flutuar. Era o único sinal de vida nas trevas que o cercavam. Então ele escondeu o rosto nas mãos e sem saber que resolução tomar, pôs-se a soluçar baixinho. As primeiras gotas de chuva caíam”. O manuscrito foi consultado no Arquivo-Museu de Literatura da Fundação Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro.

⁸⁷ Tal influência pode ser observada, por exemplo, nos seguintes trechos: “O homem permanecera no meio da catástrofe, envelhecido, impotente para reprimir o avanço dessa água tumultuosa” (p. 252); “Não podia explicar que já não lhe importava o grau das suas relações, que tinha vindo apenas como um naufrago que se lança à primeira tábua flutuante” (p. 255); “Não sei lhe explicar como — prosseguiu Ida —, mas uma vez na vida acontece qualquer coisa que nos impede de voltar contra a corrente” (p. 302).

a duplicidade das “profundezas da noite”. Ida se perde nas águas, como uma afogada, ou desaparece na noite, como numa fuga? O uso do verbo “resvalar” também auxilia na duplicidade. Além de significar “cair por um declive, desligar, escorregar”, reforçando a ideia do afogamento, guarda o sentido de “escapar-se, esquivar-se, fugir”, segundo o *Dicionário Aurélio*.

Outro momento textual que enfraquece a leitura do suicídio é quando Ida, nitidamente, assume-se distanciada da noção de objeto, segundo Freud, condição essencial para cometer o suicídio⁸⁸:

Então Ida levou a mão ao peito e tudo o que se comprimia na sua alma pareceu explodir naquele instante. Que direito tinha aquele homem sobre sua vida? Por que arrastá-la daquele modo, por que submetê-la como um ser destituído de vontade, como uma criança desatinada? (CARDOSO, 2000, p. 306).

Mas se Ida não se mata, por que insistir na sugestão do suicídio? Em Lúcio Cardoso, como veremos com mais detalhes no próximo capítulo, a concepção de morte, de pulsão de morte, está vinculada à ideia de destruição como recomeço, como nova oportunidade. Assim, de toda forma, a morte figuraria nesse desfecho como um gesto de liberação e coragem.

Tal perspectiva está presente na tradição filosófica, que apontou três justificativas aceitáveis para o suicídio, quando “a morte nos libera de uma existência breve e infeliz, é desprovido de razão o fato de continuar a viver quando só podemos entrever desgraças e infelicidades, e por fim, a morte de si é a prova suprema de nossa liberdade” (PUENTE, 2008, p. 15). O suicídio surge como último recurso de quem busca controle sobre sua vida e o mundo. Quando nada mais é possível, ainda resta o controle sobre o próprio corpo. Assim, a *morte de si* é prova incontestável da supremacia do sujeito sobre seu destino e seu desejo. Schopenhauer sublinhará o suicídio como ato pleno de energia de vontade (SCHOPENHAUER, 1985).

O último parágrafo de *Mãos vazias* reforça um narrador em dúvida sobre o que quer, o que faz ou para onde vai uma mulher, mas que, simultaneamente, configura essa dúvida sob a marca da necessidade de admiti-la e aceitá-la e, acima de tudo, de evidenciá-la. Ao fim e ao cabo, o narrador que tudo sabe não sabe tudo de Ida. Tal

⁸⁸ Em *Luto e melancolia*, Freud postula que o sujeito só pode se matar se tratar a si mesmo como um objeto: “o ego só pode se matar se, devido ao retorno da catexia objetual, puder tratar a si mesmo como um objeto — se for capaz de dirigir contra si mesmo a hostilidade relacionada a um objeto, e que representa a reação original do ego para com objetos do mundo externo”, (*Luto e melancolia*, 1917, ESB, Volume XIV, p. 257).

desconhecimento, no entanto, faz parte também de seu artifício de narrar o feminino como um signo dos desafios, incompletudes, indeterminações e mistérios da *alma* humana.

Capítulo 4

O que cala uma mulher? Mal, multiplicidade e mudez em Stela, de *Inácio*

4.1 O legado de Stela

O período da década de 1940 foi o mais profícuo da carreira de Lúcio Cardoso, com a publicação de um romance, quatro novelas (além de *Céu escuro*, publicada na revista “Vamos ler!”, do jornal *A noite*), dois volumes de poesias, várias traduções, duas peças teatrais, dois roteiros para cinema, assim como a direção e produção de um filme, *A mulher de longe*⁸⁹. No entanto, os anos de 1940 não foram favoráveis à sua prosa. Como será visto, o romancista não repetiu o êxito dos primeiros anos de sua carreira, havendo, nessa fase, poucos indícios que anunciassem a execução primorosa de *Crônica da casa assassinada*. A exceção é *Inácio*, publicada no meio da década. Tal novela, que dá início à trilogia “O mundo sem Deus”, é a melhor obra do período e traz à luz a personagem Stela.

Stela é crucial para a interpretação da prosa de Lúcio Cardoso por três motivos principais. Primeiro, por condensar dois temas fundamentais para a obra do autor: a família decadente que precisa ser contestada e destituída de seu poder sobre os sujeitos e o exercício do mal, ou seja, a “potência de destruição”, principal estratégia feminina para aniquilar a família conservadora e patriarcal. Segundo, devido ao fato de Stela ser configurada por meio da multiplicidade. Tal caminho literário do feminino está em paralelismo com o conceito psicanalítico da mulher impossível de definição (aspecto presente em várias obras de Lúcio, como já apontado), antecipando a principal característica de Nina (CCA), conforme já indicado por Carelli (1988). Ambas, Stela e Nina, são delineadas em múltiplas narrações, as quais, no conjunto, formam os livros dos quais são tema e enredo. O terceiro aspecto exemplar de Stela é o modo pelo qual sua representação está radicalmente vinculada ao silêncio da mulher. Além de constante

⁸⁹ O romance citado é *Dias perdidos* (1943). As novelas são *O desconhecido* (1940), *Inácio* (1944), *A professora Hilda* (1946) e *O anfiteatro* (1946). A obra lírica apresenta os títulos *Poesias* (1941) e *Novas poesias* (1944). No que diz respeito às traduções, destacam-se *Orgulho e preconceito*, de Jane Austen, *O fim do mundo*, de Upon Sinclair, *O Livro de Job*, *Drácula — o homem da noite*, de Brahm Stoker, *Ana Karenina*, de Léon Tolstoi, *As confissões de Moll Flanders*, de Daniel Defoë, entre outras. Entre as peças teatrais, podem-se citar *O escravo* (1945) e *O filho pródigo* (1949). No cinema, roteiro de *Almas adversas* (1948), além do roteiro, produção e direção de *A mulher de longe* (1949). Para um mapeamento mais completo consultar Ribeiro (2006).

na prosa em questão, o tema oferece campo de interpretação para a relação do narrador com as personagens femininas de Cardoso.

O presente capítulo visa desenvolver tais aspectos do legado de Stela. A próxima parte enfocará a produção da década de 1940, localizando aí as interlocuções do mal e do feminino, para, em seguida, propor a leitura de Stela e suas relações com o mal. O terceiro item abordará a multiplicidade da personagem Stela e, no final, relacionará o mutismo dessa personagem com três aspectos: o foco narrativo, a posição do feminino na prosa de Lúcio e a representação do outro na fala sobre si.

4.2 O isolamento de *Inácio*

Durante a década de 1940, a prosa de Lúcio Cardoso é composta pelas publicações de *O desconhecido* (1940), *Dias perdidos* (1943), *Inácio* (1944), *A professora Hilda* (1946) e *O anfiteatro* (1946). Salvo *Inácio*, é essa produção que, em grande parte, faz Lúcio Cardoso ocupar um lugar marginal na literatura brasileira. Apesar de não terem sido bem aceitos pela crítica e pelo público, os livros da década anterior estavam inseridos no debate contemporâneo que alimentava as rodas literárias e dialogavam com várias características do romance moderno — monólogo interior, tempo psicológico, simultaneidade de ações, conforme discutido no segundo capítulo deste trabalho. Destaca-se, ainda, no último ano dessa fase, a realização com êxito da edição de *Mãos vazias*, um de seus melhores livros. A literatura de Lúcio Cardoso dos anos de 1940, no entanto, com a exceção de *Inácio*, é uma sequência de textos com acabamento contestável.

Sua opção pelo conflito interno se mantém, mas a realização se afrouxa. Lúcio Cardoso volta ao texto adjetivado, dedicado a longas descrições de personagens, cenas e intrigas que, no conjunto, acabam se tornando secundárias ou se perdendo, revelando um narrador ansioso, que se sobrepõe às personagens e ao enredo. Para o leitor, acaba restando uma mensagem moralista, responsável por apagar boas passagens do livro.

É o caso de *O desconhecido*, novela que conta as intrigas desencadeadas com a chegada de um homem misterioso (José Roberto) à fazenda de Aurélia, mulher usurária que manipula e explora seus funcionários, levando-os a situações extremas. Exemplo mais emblemático é o de Elisa e sua filha Nina⁹⁰, que, involuntariamente, ameaça

⁹⁰ Além do nome, a Nina de 1940 guarda outras semelhanças com a protagonista de 1959, como a beleza perturbadora da paz, a vontade de viajar e a constante mobilidade, mesclando fuga e aventura.

Aurélia com sua juventude e beleza. O conflito se dá com o triângulo amoroso de Nina, Miguel e José Roberto. Nina é namorada de Miguel, também funcionário da fazenda, por quem José Roberto nutre interesse. Esses enlaces formam a novela, que contém cenas semelhantes ao cinema *Noir* (por exemplo, o assassinato de Miguel por José Roberto), mas que terminam, por sua vez, encobertas por soluções simplistas, como o arrependimento e a confissão cristã. Há também, a exemplo de outras obras da época, problemas de continuidade em favor do desfecho. A título de exemplo, pode-se citar a súbita mudança de atitude de Elisa — mantida presa por Aurélia na fazenda a fim de pagar uma suposta dívida de seu marido, depois de anos de submissão, humilhação e trabalho escravo, sem força para escapar, ela decide, repentinamente, abandonar a fazenda por medo de um fantasma. Há ainda soluções questionáveis como a intuição de Nina, que adivinha quem era José Roberto e o que ele tinha feito já à primeira vista.

Dias perdidos narra a história de Sílvia e sua família, desde o casamento desfeito de seus pais, as dificuldades que sua mãe teve para criá-lo, passando por sua adolescência, seu casamento e separação, criando uma espécie de espelhamento dos destinos familiares. Um dos problemas, talvez o principal, do único romance de Lúcio na década, é o narrador, que não controla sua onisciência amarrando todas as ações com seu entendimento moral e religioso. Tome-se, como exemplo, a passagem que fecha a primeira parte do livro, após a morte de Camilo, melhor amigo de Sílvia:

É que não existem fatos isolados. Todas as coisas se correspondem, como as notas de uma imensa e dolorosa sinfonia. Não existem sentimentos esparsos, mas um só sentimento a que poderemos chamar a dor de viver, e onde se mistura tudo o que em nós arde e se corrompe, tudo o que é humano fenece e é devorado pela obscuridade. Nada praticamos isolados, mas fazemos tudo em comum, e pelo menor dos gestos dos nossos semelhantes somos responsáveis também. Assim, aos olhos de Deus, tudo o que para nós é estranho e incompleto nada é senão um detalhe dessa imensa paisagem onde o homem escreve a história da sua miséria e do seu destino (CARDOSO, 2006, pp. 119-120).

Apesar dos deslizes que relegam *O desconhecido* e *Dias perdidos* a um lugar secundário na prosa de Lúcio, eles não se comparam ao franco fracasso de *A professora Hilda* e *O anfiteatro*⁹¹.

A professora Hilda é livro de uma personagem só. Todo o trabalho do narrador é centrado no drama pessoal de Hilda, que se revolta ao ser aposentada de seu cargo no

⁹¹ Deve-se concordar aqui com as afirmações de Álvaro Lins: “A narração se processa no passado, mas é logo visível o dilaceramento íntimo quanto ao problema do tempo. As duas obras, sob este aspecto, perdem a unidade, fracionam-se, dispersam-se como páginas soltas. No espaço, encontramos a mesma dissociação de elementos, a mesma divisão fatal” (LINS, 1963, p. 117).

grupo escolar da cidade, iniciando planos de vingança contra a professora substituta. O leitor conhece uma Hilda monotemática e previsível no seu drama mesquinho. Com o passar das páginas, ela se torna uma caricatura, desenhada com tintas fortes para reforçar e sublinhar seu egoísmo num cenário árido de solidão e incompreensão. O texto parece buscar discutir até que ponto o livre-arbítrio existe independentemente do contexto social. Uma novela com ramificações profícuas que não se realizam e terminam barradas por um último parágrafo decisivo no destino do livro, ressonando como um discurso moralista:

Hilda ergueu os ombros e penetrou dentro de casa — a solidão envolveu-a como uma vaga que a submergisse num abraço mortal. Ela aceitou-a como quem aceita a morte — e assim viveria, até que Deus, no instante de apagar-lhe a chama desta existência detestada, desvendasse também aos seus olhos, num supremo gesto de amor, a face de Jesus Cristo, que inconscientemente ela tanto renegara neste mundo (CARDOSO, 1969, p. 360).

Em *O anfiteatro*, narrativa em primeira pessoa, o jovem Cláudio tenta reconstruir o passado da família e é enredado por fatos misteriosos que cercam sua mãe (Margarida) e sua Tia Laura. Além dos problemas de continuidade, como a questão do tempo que separa e une os suicídios de Gil (amigo de Cláudio) e de Margarida, a novela não se desenvolve bem. O plano não é claro — não se sabe quem é apaixonado por quem, muito menos quem trai quem — e as personagens não estão bem desenhadas. O exemplo mais evidente é o professor Alves, uma vez que este, da mesma maneira inesperada que aparece, assumindo ares de guru e messias para Cláudio, sai da história sem delinação expressiva.

Apesar dessas ressalvas quanto à realização da prosa de Lúcio editada na década de 1940, interessa ressaltar aqui alguns traços presentes nessa produção que afirmam a centralidade do feminino na obra, confirmando sua estratégia em construir as figuras femininas insatisfeitas com suas vidas submissas à família convencional. Tal condição segue até o ato de transgressão (fuga, assassinato, roubo, morte ou loucura), insuflado pelo mal como prática de destruição para dar lugar ao novo.

Nesse nó firma-se o roteiro da mulher insatisfeita que transgredir, exercendo o mal, levada por um impulso destruidor, para promover alguma mudança em seu destino. O seu alvo é, invariavelmente, a família.

4.2.1 Genealogia em desordem

Na prosa de Lúcio Cardoso é constante o tema da decadência familiar, não sendo, dessa forma, mera coincidência que seu romance mais aclamado trate do assunto desde o título. Lúcio aborda a família já em franco processo de desintegração e quase todos os seus livros acabam com o sujeito só, livre para recomeçar de acordo com seus desejos. Não há em suas obras descrições detalhadas das famílias autoritárias e abastadas em suas fases áureas de ordem e poder patriarcal, pelo contrário, o leitor já encontra suas personagens em situação familiar não muito convencional. Basta lembrar os relacionamentos amorosos em *Salgueiro*, o casamento desfeito de Clara e Jaques (*Dias perdidos*) ou a maternidade solitária de Hilda (*A professora Hilda*). Os brasões, as castas e as nobres ascendências são lembranças remanescentes.

Na mira da prosa de Cardoso, por meio da personagem feminina, está a família, enquanto representante máximo da tradição — após a Igreja —, simultaneamente, morada e cárcere do feminino, guardiã das regras sociais. A principal dessas regras rezava sobre a soberania masculina, o poder do pai. Desse modo, o ambiente familiar imitava e reafirmava o poder do rei sobre seus súditos e, em tempos de industrialização, do patrão sobre os empregados. É acertadamente que Engels afirma que a mulher é o proletário do homem.⁹²

Séculos de comando masculino começaram a sofrer abalos com o advento do casamento por amor, no século XVII. Esse novo contrato nupcial formou a base para o divórcio, pois, segundo os novos preceitos, a união amorosa deveria durar enquanto o amor existisse, não havendo união sem ele. Por esse meandro a mulher começou, muito timidamente, a ter certa voz, mas outro fato deu-lhe mais poder: a valorização da maternidade. Com a Europa marcada por guerras e pestes, a conservação da vida e o combate à mortalidade infantil tornaram-se casos de interesse público; um Estado empobrecido, contudo, não daria conta de cuidar dos novos cidadãos (THÉBAUD, 1995). Assim, a família, especialmente a mulher, teria de arcar com esses custos materiais e afetivos. Elisabeth Badinter (1985) refere-se a uma verdadeira campanha

⁹² A citação completa é a seguinte: “A família individual moderna está baseada na escravidão doméstica, transparente ou dissimulada, da mulher [...] é o homem que, na maioria dos casos, tem de ser o suporte, o sustento da família, pelo menos nas classes possuidoras, e isso lhe dá uma posição de dominador que não precisa de nenhum privilégio legal específico. Na família, o homem é o burguês e a mulher representa o proletariado” (ENGELS, 2000, p. 80).

junto à opinião pública para convencer as famílias e as mulheres de que ter filhos e cuidar deles era um dever e um prazer.

Uma mulher amada, mãe de seus herdeiros, era mais incontrolável para os maridos do que o *objeto feminino* adquirido nos acertos, quase comerciais, dos casamentos arranjados. Tudo ficou, porém, ainda mais difícil para o masculino ameaçado quando Freud estabeleceu que até as crianças tinham sexualidade e que todo filho, em termos psíquicos, queria matar o pai para dormir com a mãe. Segundo Elisabeth Roudinesco (2003), a partir daí “esboçou-se um processo de emancipação que permitiu às mulheres afirmar sua diferença [...]. Esse movimento gerou uma angústia e uma desordem específicas, ligadas ao terror da abolição da diferença dos sexos, com a perspectiva de uma dissolução da família no fim do caminho” (ROUDINESCO, 2003, p. 11).

O processo de questionamento da autoridade do pai se aprofundou durante o século XX, até a atualidade, gerando novos contornos familiares. Divórcio, popularização de métodos anticoncepcionais, *mães* (e pais) *solteiras*, inseminação artificial, uniões homossexuais, filhos de pais do mesmo sexo. A foto clássica da família reunida respeitosamente em torno do patriarca virou raridade. A psicanalista resume:

A ordem familiar econômico-burguesa repousa portanto em três fundamentos: a autoridade do marido, a subordinação das mulheres, a dependência dos filhos. Mas, ao se outorgar à mãe e à maternidade um lugar considerável, proporcionam-se meios de controlar aquilo que, no imaginário da sociedade, corre o risco de desembocar em uma perigosa irrupção do feminino, isto é, na força de uma sexualidade julgada tanto mais selvagem ou devastadora na medida em que não estaria mais colada à função materna. A mulher deve acima de tudo ser mãe, a fim de que o corpo social esteja em condições de resistir à tirania de um gozo feminino capaz, pensa-se, de eliminar a diferença dos sexos (ROUDINESCO, 2003, p. 38).

Se Roudinesco tem uma explicação psicanalítica, Horkheimer (1985) apresenta uma explanação econômica. Para o autor, a família deixa de ser a base financeira do burguês, o que acarreta perda de poder paterno. O incontestável⁹³ é que a primeira metade do século XX assistiu à agonia da família patriarcal e a mulher/mãe foi a principal agente desse processo.

⁹³ Não se pretende aqui apontar com exatidão o momento em que a dominação masculina foi abalada, mesmo porque se trata de um processo dinâmico, histórico, lento, repleto de controvérsias. A interpretação não é exclusivamente psicanalítica, econômica, biológica ou histórica, mas perpassa todas essas disciplinas formando nuances que perfilam o deslocamento do masculino. Ressalta-se, entretanto, a importância do movimento de mulheres e feministas nas conquistas relativas aos direitos da mulher e da criança.

Tais meandros históricos e afetivos da família já estão retratados na prosa de Lúcio Cardoso, especialmente por meio de suas personagens femininas, que não cessam de transgredir para alterar os padrões dessa instituição. E, apesar de ser acertada a afirmação de que a mulher, como elemento catalisador da destruição familiar, alcança em *Salgueiro* e em *CCA* mais evidência, deve-se reconhecer que a prosa de Lúcio Cardoso da década de 1940 é composta por grande empenho em configurar a família aniquilada, na maioria das vezes, por atos femininos, gerando a possibilidade de renovação do destino de todos os integrantes das famílias, sendo *Inácio* sua mais bem-sucedida realização da década.

A exemplo de *Dias perdidos*, *Inácio* e *O anfiteatro*, *O desconhecido* tem como fundo uma família convencional (pai, mãe, filhos) que se desfaz, cedendo mais espaço para o feminino. O marido de Elisa a abandona, não se sabe ao certo se ele fugiu ou se foi assassinado. Elisa fica sozinha com uma criança recém-nascida nos braços. Mãe e filha são empregadas de Aurélia, proprietária da fazenda a qual administra sozinha com atitudes déspotas, subjugando a todos, especialmente aos homens, tratados por ela como objeto sexual. José Roberto, o desconhecido, chega à fazenda fugindo da vida infeliz que levava junto de sua família, que, parece, não aprovava sua homossexualidade.

Na segunda obra da década, *Dias perdidos*, Clara também assume a educação e o sustento de seu filho, Sílvio. Já adulto e alertado pela insatisfação da esposa, Diana, Sílvio também não se realiza no casamento e, diferentemente dos pais, que só encontram refúgio na morte, o jovem casal divorcia-se e parte em busca do sonho, frequente na prosa de Cardoso, de encontrar a felicidade na impessoalidade do espaço urbano.

O núcleo familiar presente n' *A professora Hilda* é por si só inusual para a época: uma mulher solteira cria uma menina adotada. Mas os valores familiares são especialmente atingidos na configuração da maternidade de Hilda, pois nesse âmbito dá-se uma sequência de abusos e torturas que culminam com o suicídio induzido da filha. Em *O anfiteatro*, o caos é instalado pelas duas mulheres, Margarida e Laura, que, livres da figura do marido e do irmão, parecem não saber o que fazer com a liberdade e acabam tornando-se carcereiras uma da outra. Cláudio, imaturo e frágil, não consegue liderar a casa e adquire obsessão pelo professor Alves, que manteve caso amoroso com sua tia e, provavelmente, com a mãe, dúvida não esclarecida. É nesse contexto alterado, com a morte do pai, que Lúcio Cardoso desenrola seus romances e novelas.

Pode-se ler aqui um Lúcio Cardoso conservador *alertando* para os problemas advindos do desmantelamento do principal núcleo das forças tradicionais da sociedade. Assim, abandonadas por Deus e por um chefe de família forte e seguro, como o narrador protagonista de *Maleita*, suas criaturas ficam mais susceptíveis ao pecado, ao erro, à desgraça. No entanto, na esteira da enorme insatisfação presente nas personagens femininas, pode-se também entrever um Lúcio Cardoso mediando a realidade por meio de uma ficção que percebe e configura o momento social, quando o patriarcado e suas instituições começam a sofrer seus mais fortes e definitivos abalos. Na prosa de Lúcio há uma tese implícita sobre ser um engodo a promessa de a família representar um espaço de efetivação da felicidade, havendo também, inversamente, a afirmação de que apenas com sua diluição a ordem será alterada e as personagens estarão livres para buscar seus desejos, especialmente, suas figuras femininas.

Então, chega-se a outro ponto comum a esses livros dos anos de 1940, presente, aliás, em toda a produção de Cardoso: o ato feminino transgressor regido pelo mal enquanto “potência de destruição”.

4.2.2 Seres predestinados ao mal

Os grandes pecados na prosa de Lúcio são de autoria feminina e parte considerável de sua obra tem gênese na energia destruidora de um feminino inconformado com seu destino, buscando a concretização de seus desejos, nem que seja no âmbito do crime ou da morte. Rosa (*Salgueiro*), Madalena (*A luz do subsolo*), Ida (*Mãos vazias*), Diana (*Dias perdidos*), Aurélia (*O desconhecido*), Hilda (*Professora Hilda*), Laura (*O anfiteatro*), Stela (*Inácio*), Nina e Ana (*CCA*) são mulheres pecadoras e/ou provocadoras de pecado, estimulando, ou mesmo cometendo, o roubo, o assassinato, o adultério, a vaidade, a luxúria e a inveja.

Sem acentuar a relevância do feminino, a expressão do mal tem sido analisada pelos críticos da obra de Lúcio Cardoso. Octávio de Faria (1996) elegeu o ódio e o desespero como os representantes da presença do mal na prosa de Cardoso, alegando que esses dois afetos contornam o ambiente sombrio do autor. Já Nelly Novaes Coelho remete a uma ética, exigida por Lúcio, de suas personagens, na qual prevalece “o desassombro em assumir o Mal, em face da torturante impossibilidade de encontro com Deus” (COELHO, 1996, p. 777). Na mesma vertente pode ser incluída Enaura Rosa e Silva, que localiza os heróis e heroínas do romancista na luta entre “Eros e Tânatos”,

sendo “a morte, única via de encontrar a continuidade, a unidade perdida” (ROSA e SILVA, 2004, p. 45).

O mal como caminho até Deus ou estratégia para gerar o ciclo pecado-castigo-remissão, pode ser, de fato, lido em Lúcio Cardoso. Quando se pensa em José Roberto (*Dias perdidos*) rememorando seus atos no leito de morte, depois de confessar-se a um padre, ou na angustiada morte de Pedro (*A luz no subsolo*), esperança de livrá-lo de toda a culpa acumulada pelas ações praticadas contra as pessoas que o rodeavam, ou ainda em Ana (*CCA*), com sua controversa confissão ao padre Justino antes de falecer, é cabível imaginar a ostentação do mal como uma estratégia de aproximação de Deus, pois se é por meio do mal que se distancia dele, esse também pode ser o caminho de proximidade. Tal expediente está inclusive por trás da imagem de santa que Lucas prega sobre Stela, em *Inácio*.

Contudo, há algo mais além da busca da remissão na evocação do mal presente nas personagens de Lúcio, especialmente nas femininas. Há algo de revolta, de transgressão, de força transformadora, de atitude contrária às normas estabelecidas. Desse modo, a leitura aqui proposta toma outro rumo. Para além da remissão, por meio do pecado e do castigo, o mal em Lúcio Cardoso pode estar a serviço da inovação, atuando contra o conformismo. Por isso, o principal agente do mal seria sua entidade ficcional mais obsedada pela estagnação da sociedade: a personagem feminina. Considerando as regras sociais limitadoras e seus porta-vozes medíocres, as mulheres de Cardoso, movidas pelo desejo de criar, adotam o exercício do mal para modificar uma situação que rejeitam. Por meio dessa estratégia, esperam conquistar a vivência de sua subjetividade num ambiente de liberdade e autonomia. Ou seja, impossibilitadas de expressar seu desejo dentro da regra, as mulheres de Lúcio buscam a realização do desejo fora da normalidade, no campo do crime, da loucura, da morte e da transgressão. Logo, o que está em jogo não é o perdão, mas sim o prazer do pecado. Em certas condições, apenas a transgressão oferece alívio. Nina (*CCA*) ensina a lição para André:

— Não soube assumir o meu pecado, se pecado houve. Por isso, quando hoje André me aperta em seus braços, eu peço a ele: “André, não renegue, assumo o seu pecado, envolva-se nele. Não deixe que os outros o transformem num tormento, não deixe que o destruam pela suposição de que é um pusilânime, um homem que não sabe viver por si próprio. Nada existe de mais autêntico na sua pessoa do que o pecado — sem ele, você seria um morto. Jura, André, jura como assumirá inteiramente a responsabilidade do mal que está praticando.” E ele jura, e cada dia que se passa, eu o vejo mais consciente da sua vitória. Havia nela, a essas últimas palavras, um fervor diabólico (CARDOSO, 1996, p. 322).

Esse “fervor diabólico” de Nina é “potência de destruição”, desacordo, aspiração do novo, apetite de outra coisa. O termo “potência de destruição” assume sentido lacaniano. O psicanalista francês, ao reler Freud (especificamente *Além do princípio do prazer* e *O mal-estar na civilização*), articula o conceito de pulsão de morte em “três andares” de entendimento (LACAN, 2008, p. 253).

O primeiro, ligado à energética como entropia, dá conta dos materiais inanimados, que se encontram no equilíbrio total. O segundo estabelece relação entre as matérias inanimadas e vivas, compostas, respectivamente, por dimensões homogêneas e heterogêneas, vindo daí o conflito entre inanimado e animado. O resultado dessa oposição é a *tendência* de retorno ao que é inanimado, ao equilíbrio. É nesse âmbito que se costuma situar o sistema polar de pulsão de morte e pulsão de vida.

A fortuna crítica de Lúcio Cardoso, especialmente a que leva em consideração a psicanálise, estabelece, com frequência, o texto do autor nessa medida, para então afirmar que Lúcio propõe a morte como única saída para suas personagens encontrarem a salvação, advindo dessa afirmação a ideia da constante luta entre Eros e Tânatos, tão presente na leitura de Lúcio. O exemplo mais recente é Rosa e Silva (2004). No entanto, na medida em que Lacan acrescenta uma terceira dimensão ao conceito freudiano de pulsão de morte, a leitura de Lúcio Cardoso também pode ser ampliada.

Lacan ressalta que há uma discrepância entre os termos “tendência” e “pulsão”. Ele sublinha a escolha de Freud em estabelecer uma tendência de retorno ao repouso por meio da morte, em vez de uma pulsão. De fato, em *Além do princípio do prazer*, Freud refere-se à “tendência” da vida mental ao repouso.⁹⁴ Lacan concorda que todo processo de retorno ao equilíbrio pode ser chamado de tendência, mas diverge sobre o termo “pulsão”, que, segundo ele, guarda outra grandeza, pois questiona o que é natural, recriando-o com sua energia. Mesmo Freud afirma que pulsão é um estímulo para o psíquico (*Os instintos e as suas vicissitudes*, 1915, ESB, Volume XIV). Sendo assim, Lacan estabelece um terceiro sentido para “pulsão de morte”, em um âmbito que abarque o aspecto de “estímulo psíquico” envolvido no conceito. O psicanalista francês define *pulsão de morte* como “vontade de destruição. Vontade de recomeçar com novos custos. Vontade de Outra-coisa [...]” (LACAN, 2008, p. 254).

⁹⁴ Agrega-se aqui a citação completa: “A tendência dominante da vida mental e, talvez, da vida nervosa em geral, é o esforço para reduzir, para manter constante ou para remover a tensão interna devida aos estímulos [...], tendência que encontra expressão no princípio do prazer; e o reconhecimento desse fato constitui uma de nossas mais fortes razões para acreditarmos na existência dos instintos de morte” (FREUD, 1920/2003, *Além do princípio do prazer*, p. 71).

O termo “vontade” não está bem colocado. O próprio Lacan observa que, apesar de remeter a Schopenhauer, não é essa sua intenção, uma vez que pretendia apenas ressaltar “a diferença desse registro [vontade de destruição] com a tendência ao equilíbrio” (idem). Garcia-Roza (2004) propõe a substituição de “vontade” por “potência”. De fato, com esse “pequeno reparo”, como diz Garcia-Roza, evitam-se os equívocos com a vontade schopenhaueriana e com os desígnios psicológicos de vontade, que não tem nada a ver com desejo.

De toda forma, o que se busca ressaltar aqui é a dimensão de “potência de destruição”, ambição de criação e de recomeço que a pulsão de morte guarda, para além do repouso eterno pós-morte.

Essa nova perspectiva também altera o alinhamento, realizado normalmente, entre as mulheres de Lúcio e Eros. É Freud quem afirma que Eros está na base do estabelecimento da civilização, com sua força de unir pessoas em casais, famílias, nações⁹⁵. É Eros que está por trás da cultura, fomentando harmonia, organização, abundância e estabilidade. Eros é conservação (“Eros, o conservador de todas as coisas” [FREUD, *Além do princípio do prazer*, 1920/2003, p. 67]), continuidade, acordo. Aquele que estiver descontente com a engrenagem que mantém em funcionamento essa harmonia terá de assumir a pulsão de morte para então questioná-la, destruí-la, modificá-la. Ora, é nessa energia que as personagens femininas de Lúcio podem ser mais frequentemente localizadas, na pulsão de morte, enquanto “potência de destruição”, insistentes questionadoras do *status quo*.

Em *O desconhecido*, a feminilidade a serviço do mal, como “potência de destruição”, está presente em três âmbitos. O mais evidente é o de Aurélia, que, maligna, destrói a família de Elisa para realizar seus desejos. Uma segunda expressão dessa feminilidade é Nina, que, com sua beleza e bondade, motiva a movimentação transgressora das personagens. Se Aurélia manipula, engana, seduz, ameaça e ofende para conquistar o que deseja, Nina coloca todos a serviço de seu desejo sem agir diretamente. Há apenas uma cena com ela, em que por meio de sua beleza e doçura José Roberto é levado à confissão perante Deus. Os sentimentos de amor e ódio que Nina desperta nas demais personagens perpassam toda a novela. Durante o livro ela age como uma entidade etérea, interferindo nas vidas da mãe, de Aurélia, do namorado e de José

⁹⁵ O psicanalista aponta: “Eros, cujo propósito é combinar indivíduos humanos isolados, depois famílias e, depois ainda, raça, povos e nações numa única grande unidade, a unidade da humanidade. Porque isso tem de acontecer, não sabemos; o trabalho de Eros é precisamente este” (FREUD, *O mal-estar da civilização*, 1930/1978, p. 175).

Roberto. Uma terceira fonte de maldade, em *O desconhecido*, é José Roberto. Apesar de ser homem, sua homossexualidade permite alinhá-lo como uma manifestação do feminino agenciando o mal. Pode-se ler que sua insatisfação e consequente revolta advêm de sua face feminina.

Dois parênteses são aqui necessários. Primeiro, não se está afirmando que a mulher, na prosa de Lúcio, tenha mais propensão à maldade que o homem, mas sim que ela tem motivações sociais para contestar as regras e utilizar o mal especificamente como ferramenta de ação rumo à transformação, por isso aqui se interpreta o mal como “potência de destruição”. Também é preciso considerar que não há uma linha imaginária dividindo bons e maus. Lúcio, continuamente, imprime complexidade a suas figuras, compondo-as com sentimentos paradoxais e antagônicos. Nesse sentido, em *O desconhecido*, não se nota maniqueísmo nas personagens. À guisa de exemplo, José Roberto, após ser caracterizado como uma pessoa justa, solidária e trabalhadora, revela-se um assassino.

Em *Dias perdidos* é possível ler com clareza as duas facetas da pulsão de morte. Diante do fracasso do casamento de Sílvia, Clara silencia, trabalha e observa. Reclusa, envelhecida, cansada, acaba também adoecendo e morrendo. Nesse momento, tem-se a pulsão de morte como retorno ao equilíbrio ou única remissão possível. Tanto que quando o marido está morrendo, Clara chega a invejá-lo, pois mais uma vez ele partiria, deixando-a estagnada: “E Clara, que contemplava o doente com certo sentimento de inveja, revia seu passado, suas fugas, acontecimentos tão antigos que até pareciam inexistentes. [...] Um sopro de revolta abalava-a diante do homem prostrado” (CARDOSO, 2006, p. 227).

A morte aqui é a viagem derradeira. Nesse sentido, realiza-se a tendência ao repouso da morte. Mas a pulsão de morte enquanto “potência de destruição” se dará com a ação de Diana, cujo caráter, instigante desde sua adolescência, aponta atitudes não convencionais (passeios sozinha ou acompanhada de amigos, intimidade com a vida urbana e noturna, entre outras), levando ao fim do casamento com Sílvia.

Ambas as novelas publicadas em 1946, *A professora Hilda* e *O anfiteatro*, colaboram com a tese da maldade exacerbada e desencadeada pelo feminino. Hilda, como agente do mal, não hesita em destruir qualquer coisa colocada entre ela e seu desejo. Imaginando toda a cidade unida contra ela, sua vingança inicia-se com o massacre da coleção de begônias de uma vizinha e alcança o ápice com a ameaça de morte da enteada.

Em *O anfiteatro*, de início, não se conhece ao certo quem é a fonte do mal: Margarida ou Laura. Ardilosas, ambas manipulam, segredam e enganam. Cláudio não sabe em quem acreditar, cada uma sustenta uma versão nefasta sobre a outra. Margarida retrata a cunhada como uma insana torturadora, que está planejando sua morte pela segunda vez. Laura insinua que a esposa do irmão foi infiel com seu noivo, impedindo assim a sua felicidade e condenando o nome da família. Laura termina induzindo a outra ao suicídio.

Por sua vez, o professor Alves também tem seus atos sob suspensão como corruptor de menores, torturador da própria mãe e, talvez, envolvimento nas mortes de Margarida e Gil, amigo de Cláudio. Sua mãe o descreve como uma figura diabólica. No entanto, o narrador acaba por definir a mola propulsora do maléfico como feminina. Depois de saber que a mãe está morta, Cláudio foge de casa para se encontrar com o professor e deixa a tia trancada. Sua narrativa da cena descreve Laura com formas demoníacas: “Abri o portão e, antes que ela o atingisse, tranquei-o e arranquei a chave da fechadura. Correndo agora pela rua, eu a sentira surgir por detrás de mim como uma fera” (CARDOSO, 1969, pp. 230-231).

Mas será possível fugir da mulher enquanto agente que desloca os destinos de todos, manifestando essa “força misteriosa dos seres predestinados para o mal”? (CARDOSO, 1969, p. 210). Rogério, narrador de *Inácio*, não apenas é incapaz de escapar, como se dedica a interpretar essa “força misteriosa”. Resumidamente, a novela de 1944 traz a narrativa escrita por Rogério após três anos de internação devido a um problema psíquico, possivelmente desencadeada depois de se reencontrar com a família.

Procurando recapitular sua história e os motivos que o trouxeram até ali (o sanatório), ele conta sobre sua orfandade e a maneira pela qual, aos 19 anos, revisita seu passado ao empreender uma investigação sobre seus pais. Na época, doente e perturbado com o que sabia e o que desconhecia, ele passa grande parte do tempo tentando desvendar quem foi Stela, sua mãe. Tudo o leva a crer que, entediada com o casamento, Stela burlara regras sociais acabando com o matrimônio, mas, não satisfeita com o divórcio, acaba por assumir uma vida desregrada, que também não a deixa feliz, restando-lhe a morte.

A maior impropriedade de Stela é a destruição da família Palma. O marido torna-se um boêmio de conduta questionável e o filho termina em orfanatos. No entanto, durante suas pesquisas, Rogério depara com um fato complicador — a cada nova

testemunha surge uma versão diferente sobre quem foi essa mulher: uma dona-de-casa respeitável, uma adúltera, uma prostituta. Entre a multiplicidade de versões, ainda há Stela pintada num quadro e o encontro de Rogério com a mãe morta, sua primeira e única visão desta, sem intermediários. Em todas essas variantes, Stela está muda ou morta, mas, mesmo assim, é capaz de mobilizar Rogério, seu filho, Inácio, seu ex-marido, e Lucas, seu suposto amante, tornando-se o centro gravitacional do livro. Graças à sua insubordinação surge o “mundo sem deus”⁹⁶.

4.2.3 Stela e a origem do mundo sem deus

Se a família destituída por um ato feminino de transgressão, na busca de beneficiar um novo destino para a mulher, é mote presente já na prosa da década de 1930, com o deslocamento transgressor de Ida, estabelecendo-se quase como elemento comum a todas as obras da década de 1940, para depois se firmar como traço identificador da literatura de Lúcio Cardoso com Nina e Ana e a destruição dos Meneses, é em Stela, de *Inácio*, que esse tema parece encontrar sua melhor realização.

As várias descrições de Stela, da parte de Violeta, Lucas, Inácio ou Rogério, concordam em designar sua insatisfação, seja como prostituta, adúltera ou dona-de-casa. Segundo Violeta, a ex-senhora Palma não encontra a felicidade nos antros cariocas, uma vez que, mesmo tendo sucesso com os homens, vive entre surtos de fúria e bebedeiras. Lucas acentua seu sofrimento em perder a família, o desgosto com a vida modesta e com a companhia de um homem não desejado. Inácio, por sua vez, sugere a solidão da esposa ao encontrar prazer na amizade de um tolo. Tal viés da configuração de Stela amplia as dimensões literárias da novela graças ao modo pelo qual se alinham *tensão interiorizada* e *tensão crítica*, pois as malhas de um drama íntimo trazem à tona um retrato certo sobre a condição da mulher à época da publicação de *Inácio*.

Ao ser retratada como prostituta por Violeta, esposa e dona-de-casa por Lucas, adúltera por Inácio, e mãe por Rogério, Stela reúne os papéis mais comumente reservados ao feminino até o início da segunda metade do século XX. A sequência dessas típicas funções femininas compõe a história da mulher insatisfeita, que tenta mudar seu destino com o único bem sob o qual mantém algum controle: seu corpo.

⁹⁶ Faz-se aqui referência ao título da trilogia “O mundo sem Deus”, da qual fazem parte *Inácio*, *O enfeitado* e *Baltazar*.

Corpo sedutor, convidativo ao casamento e ao adultério; corpo forte para o trabalho doméstico e para a prostituição; corpo fértil e mágico, capaz da reprodução.

Considerada oficialmente incapaz e sob o comando legal do pai e do marido até 1962, a mulher tinha sua vida relegada ao lar, primeiro como filha, depois como mãe-esposa.⁹⁷ Muitas vezes, a segunda condição era vista como uma melhoria, pois sempre havia a possibilidade de trocar um pai austero e explorador por um marido gentil e apaixonado, a casa do pai avaro por um lar sob seu comando, o tédio de cuidar dos irmãos mais novos pela nobre missão de constituir sua própria família. Não raro, porém, o casamento tornava-se uma decepção.

Com Stela parece não ser diferente. As poucas menções sobre sua vida de senhora Palma revelam uma mulher solitária, vagando pelos cantos da casa, desinteressada do filho, desprezada pelo marido ocupado com os negócios. Stela acaba por encontrar na amizade de Lucas sua única companhia. Inácio, relatando ao filho o suposto adultério da mãe, ressalta as habilidades sociais de Lucas. Com desprezo e ciúme mal disfarçados, ele afirma que Lucas sozinho era um circo inteiro, entretendo Stela com suas piadas, histórias e palhaçadas. A descrição de Lucas, no registro do patético, dá a medida do tédio e da solidão de Stela:

[Lucas] Ia sempre a minha casa, almoçava, jantava, contava histórias à mesa, fazia-nos rir. Foi sua primeira máscara: a do palhaço. Não terá sido, sem dúvida, a última, pois homens como aquele variam sempre, mas nunca deixam de usar máscaras. E como lhe ia bem a do bufão! Como ele ria imitando animais, fazendo mágicas com o guardanapo, imitando velhas na igreja, o Sr. Vigário no bonde e não sei que mais. Stela ria até virem as lágrimas. “Meu Deus, não continue, Sr. Lucas, pois do contrário me sufocarei.” Nunca se sufocou, mas escutava com extraordinário prazer as mímicas daquele homem. Ele, só, valia um circo: assoviava, cantava, ria, fazia o maneta, dava cambalhotas, inventava os passes mais extraordinários (CARDOSO, 2002, pp. 104-105).

Integrantes de uma sociedade conservadora, numa época em que a mulher não podia sair sozinha, nem receber a visita de outro homem que não fosse parente próximo, uma cena de descontração entre Stela e Lucas — a pedido do acompanhante, a mulher solta o penteado para ele admirar a cabeleira — é o bastante para Inácio romper com o amigo. Sem Lucas, Stela fica deprimida e acaba encontrando-se às escondidas com ele.

⁹⁷ Segundo o Código Civil Brasileiro de 1916, que vigorou até 2003, a mulher era impedida de administrar bens, receber herança, exercer profissão, entre outros pontos. Cabe ressaltar que a evolução desse Código ocorre a partir de 1962, com o Estatuto da Mulher Casada, que, por exemplo, eliminou a necessidade da autorização escrita do marido para exercer profissão. Em 1977, com a Emenda Constitucional número 9, houve a instituição do divórcio e, em 1988, com a Constituição Federal, instaurou-se legalmente a igualdade de direitos e deveres do homem e da mulher no casamento.

Durante um desses encontros, Inácio flagra-os tomando cerveja. Esse é o adultério de Stela, muito mais sugerido do que evidente, mas suficiente para terminar seu casamento como uma criminosa, posto que, à época, o adultério feminino era crime previsto em lei⁹⁸.

Assim como Rosa (*Salgueiro*), Ida (*Mãos vazias*), Diana (*Dias perdidos*), Nina e Ana (CCA), Stela encontra no adultério uma forma de escape para sua vida entediante e redutora de “do lar”. Com o matrimônio, os salões continuam distantes. Devido ao afastamento da família, a vida social fica ainda mais restrita e a solidão termina sendo o destino das jovens esposas. Diante de tal cenário, o ato transgressor se faz urgente, se não para desencadear acontecimentos que desemboquem em uma mudança de vida, ao menos para expressar desacordo com as regras impostas e experimentar algum prazer. O adultério pode metaforizar essa transgressão (BEAUVOIR, 2009, p. 726). Por moralismo ou por esforço em mediar artisticamente uma sociedade conservadora, muitos romances e novelas conduzem suas heroínas adúlteras à morte.

Na tradição literária, dito de maneira geral, sem nos deter em comentários exaustivos sobre tais obras fulcrais, *Madame Bovary*, de Flaubert, *O primo Basílio*, de Eça de Queiroz, e *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, por exemplo, perfazem a saga da mocinha entediada que se decepçiona com o casamento, busca aventura no adultério e acaba morta.

Na prosa de Lúcio, repete-se esse roteiro do feminino. E sua ênfase afasta-se do drama pré-nupcial, das intrigas que circundam a cerimônia da união (não há uma só cena de votos matrimoniais em seus textos) ou dos primeiros anos de casamento, para recair sobre o descontentamento das protagonistas. Mesmo o ato transgressor (adultério ou crime) é pontual, o narrador não desdobra descrições relativas a antecedentes ou elaboração de planos por parte da mulher. O enfoque recai sobre os possíveis rumos de uma existência que ultrapassa os limites estabelecidos pela sociedade.

Stela é um ser que não *quer*: não quer estar casada, nem ser amante, mãe ou prostituta — cabe reparar que discordar é diferente de não-saber-o-que-se-quer, como sugere a máxima sobre as mulheres nunca se decidirem a respeito de seus quereres. Em última análise, aqui, saber o que não se quer é ir contra o estabelecido, infringir as regras, declarar-se insatisfeita. Literariamente, as personagens femininas de Lúcio parecem intuir o que Beauvoir sistematizou em 1949: “De qualquer modo, adultério,

⁹⁸ No Brasil, o adultério foi considerado crime, com base no artigo 240 do Código Civil de 1916, até sua revogação com a publicação do Novo Código Penal, em 2005.

amizades, vida mundana não constituem, na vida conjugal, apenas divertimentos; podem ajudar a suportar as pressões mas não as destroem. São falsas evasões que não permitem em absoluto à mulher ser autenticamente dona de seu destino” (BEAUVOIR, 2009, p. 731).

No contexto da “vida mundana ajudar a suportar as pressões”, a prostituição apresenta-se como alternativa constante para as mulheres da prosa de Lúcio. Recurso verossímil, já que encontra ressonância na vida das mulheres em geral. Segundo Simone de Beauvoir (2009), o maior motivador da prostituição, no período em questão, era a condição social permeada por pobreza, abandono e desacordo com as regras da sociedade. Nina (*CCA*), Rosa (*Salgueiro*) e Diana (*Dias perdidos*) têm esse perfil apenas sugerido, não se configurando a prostituição como profissão. É no âmbito da ambiguidade, entre amizade e diversão, que acontecem seus relacionamentos com o Coronel Gonçalves (Nina), o Chico Padre (Rosa e Marta) e o padrinho (Diana). Todas elas recebem favores em troca de manter os amigos entretidos, e esses “favores” lhes garantem a sobrevivência, caso patente de Nina e Diana, e o suporte financeiro para iniciar uma nova vida. Observa-se, assim, que é a esperança de um recomeço que mantém essas três mulheres em relações dúbias.

Nas configurações de Stela (*Inácio*), Adélia (*Baltazar*) e Marta (*Salgueiro*), a referência à profissão é explícita. As duas últimas são solteiras e marcadamente profissionais do sexo por circunstâncias econômicas. No entanto, as três demonstram repulsa pela profissão. O caso de Adélia é o mais patente. Depois de uma tentativa de suicídio fracassada e um período de internação, ela retorna à pensão onde trabalhava, ao que tudo indica, contrariada por sua situação:

As lágrimas, em borbotões, saltaram dos meus olhos: e um instante, apoiada ao trêmulo corrimão, chorei, sem coragem para galgar os degraus sujos e carcomidos. Não chorei somente, pois não era da minha natureza manifestar-me passivamente em situações como aquela: revoltei-me também, sacudi a pobre madeira inerte, injuriando-a com todos os nomes que sabia (CARDOSO, 2002, p. 305).

No caso de Stela, há a versão de Violeta, que via, na colega de trabalho, uma busca pela luxúria. O desprezo de Stela por seus clientes é indício, porém, de sua discordância com a profissão.

A insistência da prostituição na trilogia “O mundo sem Deus” e na dupla condição desvirtuada de Stela, adúltera e prostituta (“mulheres de má vida” ou de “má fama”), ressalta a representação da mulher como agente do “mal”.

Conforme exposto anteriormente, esse exercício do mal está vinculado à “potência de destruição”, ou seja, por meio do ato de transgressão Stela desorganiza uma situação que não lhe agradava para estabelecer outra, talvez mais prazerosa. Já se sabe que Stela não encontra satisfação fora do casamento e que sua vida se transforma numa sequência de infrações às regras da sociedade, mas algo fundamental acontece após seu primeiro ato violador: a família Palma é desfeita e Inácio transforma-se em uma figura diabólica.

Desse modo, e no contexto da trilogia “O mundo sem Deus”, a “potência de destruição” em Stela ganha caráter de mito fundador, análogo ao de Eva, já que, por causa de sua transgressão, o adultério com Lucas, um novo mundo tem início, em analogia com a cena original. Com a publicação de *Inácio*, Lúcio Cardoso lança o primeiro título de sua trilogia “O mundo sem Deus”, seguida de *O enfeitiçado* (1954) e *Baltazar* (publicada, mesmo inacabada, em 2002, como apontado no primeiro capítulo). Na segunda novela, Inácio retorna como narrador, para contar seus últimos dias dedicados à busca pelo filho (Rogério) e o estupro da menina Adélia, vendida pela mãe. No terceiro livro, é Adélia quem narra, percorrendo os antros cariocas na tentativa de fugir da imagem de Inácio, que mesmo morto a persegue.

“O mundo sem Deus” é um lugar amoral, escuro, mesquinho, no qual as pessoas são negociadas e traídas sem consideração, sem remorso e sem perdão. Não há um Deus a temer ou adorar.

Mas não foi sempre assim. Houve um tempo em que a família Palma vivia em harmonia. Com Inácio, homem de negócios, Stela, sua esposa fiel — “eu tinha confiança em Stela. Sabia que, apesar de tudo, ela me seria fiel até o último instante” (p. 107) —, e o menino Rogério, brincando pelos cantos. Até que Stela se envolve com Lucas e destrói a família. Se a Eva bíblica induz o homem ao pecado, Stela transfigura Inácio em demônio cruel, pois é desse modo que Rogério representa o pai. As anotações sobre a configuração demoníaca de Inácio são importantes para ressaltar que tal espelhamento do mal (de Stela) em Inácio, cuidadosamente arquitetado, colabora para diferenciar *Inácio* das demais obras do período.

O narrador representa Inácio como um tipo de agente de Satã, aquele que, embora inserido no rebanho dos fiéis, secretamente trama para a sua perdição (NOGUEIRA, 2002)⁹⁹. Algumas de suas características, como o poder da adivinhação e

⁹⁹ Guardadas as devidas proporções, a configuração de Inácio como ser satânico estabelece diálogo com o tema do demoníaco, presente na tradição literária mundial. Para mencionar os mais emblemáticos,

de realizações mágicas, sua vestimenta peculiar, sua juventude eterna ou o fato de ser inominável ou o de contaminar as pessoas que o cercam com uma forte sensação de frio, permitem a inserção de Inácio no quadro das personagens que representam o Demo:

O certo é que suas possibilidades causavam-me uma singular fascinação, isto é, sua facilidade, seu poder de arrancar as coisas do vazio, de produzir tudo como um feiticeiro com sua varinha, como alguém que faz explodir um fogo de artifícios... Devo declarar também que, nele, uma das qualidades que mais me impressionavam era a sua capacidade de transfiguração [...] (CARDOSO, 2002, p. 109).

Tais habilidades perturbam o narrador desde o começo da novela, alimentando dois desejos antagônicos de Rogério: o anseio e o temor em relação a Inácio¹⁰⁰. O jovem pensa que Inácio reaparecerá e desenvolve uma digressão sobre o possível reencontro, lançando mão da linguagem mágica e misteriosa que envolve Inácio, como sua estranha capacidade de adivinhação, a existência de uma “época exata” para o seu retorno e o fato de ele não simplesmente voltar, mas “aparecer” ou “reaparecer”: “[...] pensara comigo mesmo: ‘Estamos na época exata. Ele não pode deixar de aparecer, e precisamente neste momento’. Por que era a época exata, não o saberei explicar. Como tantas outras coisas, apenas sentia, sem conseguir localizar as raízes dessa estranha intuição” (CARDOSO, 2002, p. 34)¹⁰¹.

Diante da possível visita de Inácio, para ter certeza de que era ele mesmo, Rogério pergunta sobre suas roupas¹⁰² e, depois da resposta de Duquesa, a dona da pensão onde mora, chega à conclusão de que não era o pai. A questão da importância das roupas de Inácio, assim como de sua aparência física, encontra eco na tradição literária sobre Satã. Originalmente, Satã era o anjo mais belo, entretanto, com a queda do céu, o ex-mensageiro de Luz transforma-se numa criatura disforme. Os desenhos dos

podem-se citar Le Sage (*O diabo coxo*, 1707), Goethe (*Fausto*, 1806), Dostoiévski (*Irmãos Karamazov*, 1866), além da recorrência temática do mal nas obras de Bernanos, Baudelaire, Julien Green, Nietzsche e Kierkegaard, leituras realizadas, aliás, por Lúcio Cardoso. No pós-guerra, vale ressaltar Thomas Mann (*Doutor Fausto*, 1947), Fernando Pessoa (*Primeiro Fausto*), Paul Valéry (*Mon Faust*, 1946), Orson Welles (*Time runs*, 1950), Julien Green (*O inimigo*, 1954) e Guimarães Rosa (*Grande sertão: Veredas*, 1956). Em *Inácio* — não podemos esquecer que Lúcio Cardoso é tradutor de *Drácula*, o homem da noite (1897), de Bram Stoker, e de *O livro de Jó* (Velho Testamento) — essa tradição é retomada.

¹⁰⁰ Cabe salientar que, em 1922, Freud dedica um texto ao tema, apontando a frequência de o pai ser substituído pelo demônio na fantasia dos filhos (*Uma neurose demoníaca do século XVII*, ESB, Volume XVII).

¹⁰¹ Doravante, todas as vezes que uma referência à novela *Inácio* aparecer no corpo do texto, esta virá entre aspas, mas, para evitar repetições, não haverá indicação da edição, que será sempre a de 2002, da Civilização Brasileira.

¹⁰² A passagem a seguir é índice da importância das roupas de Inácio para Rogério: “Tudo me dizia, realmente, que ele estava para fazer seu reaparecimento. [...] se fosse realmente ele, estaria vestido do modo pelo qual eu sempre o imaginara, com a roupa com que sempre o vira nos meus sonhos. Homens daquela espécie jamais se vestem de maneira diferente” (CARDOSO, 2002, p. 34).

monges medievais contribuíram muito para a sedimentação dessa imagem. Na literatura pré-romântica, o Diabo é portador de uma deformação e de vestimentas peculiares: pés fendidos, pernas curtas, manco, roupa escarlate.

Mas, a partir do século XIX, a imagem de Satã muda. Goethe, em seu *Fausto* (1806), apresenta um Mefistófeles vaidoso e tão bem-apessoado, que passa até pelo dissabor de não ser reconhecido pela bruxa, no capítulo “A cozinha da bruxa”. É o próprio Mefistófeles quem explica sua aparência diferente do “normal”¹⁰³.

Já em *Doutor Fausto*, de 1947, de Thomas Mann, Adrian recebe a visita de um refinado e intelectualizado Satã, no Capítulo XXV, dedicado ao pacto. Sendo assim, desde o Diabo com panturrilhas, teremos toda uma linhagem de demônios mais elegantes e até abstratos¹⁰⁴. Em *Inácio*, Lúcio Cardoso, além de conferir importância ao figurino da personagem demoníaca¹⁰⁵, empresta a essas vestimentas algo de escandaloso e exagerado, parecendo querer ironizar quem as usa:

E o que mais me espantava é que se vestia exatamente como eu imaginara: um terno xadrez, excessivamente gaiato para um homem comum, e já fora da moda. Tinha um talhe todo especial, apertado na cintura como roupa dos antigos janotas. No bolso, um lenço branco escandaloso voava ao vento como uma enorme rosa desabrochada sobre o incrível costume de xadrez (CARDOSO, 2002, p. 85).

Esse Diabo, de aparência moderna, acaba corporificando outro aspecto relevante para os escritores que trabalharam com o mal: a representação do homem moderno e sua degradação. Conforme citado anteriormente, vários autores da fase posterior à Segunda Guerra Mundial vão abordar Fausto (do ponto de vista de sua estreita relação com Mefistófeles) como a representação do homem moderno, individualista, obcecado pelo desejo de dominar o mundo e de pactuar com o mal para conseguir seus objetivos (WATT, 1997), à maneira de Inácio e do próprio Rogério (que, num certo momento, visa tornar-se como o pai).

O demoníaco em Inácio não se limita às roupas. Com cara de boneca e estilo dândi, ele acumula habilidades mágicas, como não envelhecer, assumindo forma

¹⁰³ Cita-se aqui a passagem completa: “A cultura, outrossim, que lambe o mundo, à roda, / Tem-se estendido sobre o diabo; / O nórdico avejão já não está na moda; / Onde vês garras, chifres, rabo? / E quanto ao pé, que não dispenso, sinto / Que em público me faz de mal visto e de intruso; / Eis por que, como mais de um fidalgo distinto, / Há tempos panturrilhas falsas uso” (GOETHE, 2004, p. 257).

¹⁰⁴ À guisa de exemplo, no Brasil, em *Grande sertão: Veredas* (ROSA, 1984), não se sabe, à semelhança de Riobaldo, se o Demo existe nem se fizeram o pacto.

¹⁰⁵ Rogério repete várias vezes observações, dúvidas e comentários sobre o modo de Inácio se vestir (pp. 35, 46, 47, 85, 100 e 110) e ele próprio se sente mais poderoso e próximo de realizar seu plano após comprar roupas novas (pp. 71 e 72).

imortal¹⁰⁶. Lucas revelará assombrado que “há vários anos que não me abandona, que me persegue dia e noite, sem descanso. [...] E sempre o vi assim com essa fisionomia que jamais envelhece, com o mesmo olhar e a mesma cara de boneca!” (pp. 86-87).

Há aí, além da juventude eterna, a sugestão direta de Inácio como um demônio. No trecho aparece também a questão da cara de boneca, que se repete durante o texto e remete às máscaras de Satã, sendo feita, por fim, referência a uma entidade dionisiaca que bebe, ri e vive satisfeita. Essa entidade, a exemplo da cultura popular, impõe ao enunciador dificuldade para pronunciar seu nome. Rogério se admira da resistência de Lucas para dizer o nome de seu pai: “Senti que ele não podia pronunciar aquele nome. Dizia a primeira letra e engolia o resto, como um soluço” (p. 45), mas ele próprio, na maior parte do tempo, refere-se a Inácio como “ele” e, diretamente, nunca como pai e raramente pelo nome próprio.

Ademais, o clima de terror e medo muitas vezes deixa o entorno de Inácio com ares de inferno. Quando Rogério sente a presença do pai e foge alucinadamente, a descrição do espaço noturno, o suspense, o assovio de Inácio e o jogo esconde-aparece das personagens constituem a narração de um encontro fantasmagórico e monstruoso com o mal que está sempre à espreita (pp. 65-67). Como é próprio do Diabo, ao seu redor o frio impera. Várias personagens que tiveram seu destino cruzado com ele relataram essa experiência frisando a sensação mordaz de frio. É o caso do Fausto, de Goethe, e da personagem Adrian, de Mann. Na cena na qual Inácio planeja matar Lucas e revela sua maldade, Rogério sente frio e parece despertar para o lado cruel do pai (p. 134)¹⁰⁷.

A forma demoníaca de Inácio é índice da “potência de destruição” de Stela, pois evidencia como ela atua para diluir a família Palma. Entretanto, a configuração primordial de Stela também revela algo de fantástico e sobrenatural, análogo à linha dos traços que compõem Inácio, visto que ela é caracterizada por sua capacidade de

¹⁰⁶ A juventude (ligada à sensualidade) é um valor presente no tema do diabólico, tanto que o primeiro pedido de Fausto a Mefistófeles (pós-pacto) é o de rejuvenescer. Ver cena “A cozinha da bruxa”.

¹⁰⁷ As forças que guiam Inácio tornam-se mais evidentes em *O enfeitado*, continuação de *Inácio*. Na novela de 1954, Inácio, agora narrador, assume seu lado sobrenatural e admite ser uma espécie de pactuário, por isso “enfeitado”. Depois de violentar a menina Adélia e sentir o peso da solidão que sua vida inescrupulosa lhe oferece ao final, Inácio formula a narrativa de suas memórias e, diante da corda de seu suicídio sugerido, encontra-se com seu demônio: “Lá estava ele, finalmente, modelado ao longo de tantos anos de crueza e impiedade, o deus que em vão eu procurara, que julgara transmitir ao meu filho, que vivera em todos os segundos do meu pensamento, que substituíra a minha força de vontade, que me acompanhara cega e devotamente, o grande anjo escuro e terrível” (CARDOSO, 2002, p. 263).

transmutação, imortalidade e onipresença — qualidades alcançadas por meio de suas múltiplas versões.

Ao manter-se viva e atuante em várias frentes do mundo que circunda Rogério, Stela continua interferindo, mobilizando as ações das demais personagens, mesmo após a morte. É por causa dela que Lucas procura Rogério com a intenção de matá-lo, mas acaba desistindo ao ver, no rapaz, a continuidade de Stela. Essa inusitada amizade reforça o interesse de Rogério pela mãe, fazendo com que inicie sua pesquisa sobre ela. Surgem então Violeta e Inácio, com suas versões a respeito da controversa mulher.

A movimentação de Inácio também tem Stela como mote, pois ele se reaproxima de Rogério para matar Lucas, já que esse tinha prometido matar Inácio logo após o falecimento de Stela. No final, Inácio atira em Lucas e destrói a última imagem de Stela. Melhor seria dizer a penúltima, pois Rogério encarrega-se de escrever sobre a mãe, acentuando, assim, seu poder e suas múltiplas faces.

4.3 Stela: multiplicidade e indefinição

Desde a primeira vez que Stela é mencionada na novela já se anuncia o tom múltiplo pelo qual essa mulher se desenhará para o leitor. Rogério, após um longo período acamado devido a uma pneumonia, sai para uma volta pelos bares da zona baixa carioca. Num desses lugares conhece Violeta, profissional do sexo. Ela engata conversação com o rapaz e, em meio às divagações de Rogério sobre seus planos de futuro, a mulher dispara:

Como você se parece com alguém... alguém que conheci há muito tempo... São os mesmos olhos, os mesmos olhos que fitam sem ver, como se estivessem voltados para dentro. E a cor é a mesma, às vezes turvos como se as lágrimas fossem correr, outras tão brilhantes! (CARDOSO, 2002, p. 29).

Rogério, nervoso, desconversa, dissimula desinteresse. Mas detém a primeira impressão de sua mãe: uma mulher introspectiva (com olhos “voltados para dentro”) e polarizada entre a tristeza e a euforia, parte de sua ambiguidade perturbadora. No mesmo dia, ele terá outra visão de Stela, pois a reencontra morta.

Quem o leva ao velório é Lucas. Ele procura Rogério com a intenção de matá-lo, já que o confunde com Inácio — para ele, todo o sofrimento de Stela era culpa do

marido, que a deixou na miséria. Mas termina por reconhecer Rogério e associá-lo à amada, e de carrasco passa a ser protetor do rapaz.

Depois do reencontro com a mãe morta, Rogério ouve de Lucas sua descrição de Stela: frágil, delicada e portadora de dualidade:

Era uma santa como nunca houve, um ser diferente de todos os outros, um coração, uma alma de ouro. [...] Oh, as mulheres! Que fenômeno estranho da natureza, que requintes, que perversidade... e, de vez em quando, que pureza, que anjos de doçura e sacrifício! (CARDOSO, 2002, p. 59).

Mais à frente, tomado de curiosidade, Rogério busca retomar as recordações de Violeta sobre Stela e inicia o tema pelo mote do olhar: “Diga-me, Violeta, você falou outro dia que meus olhos... Lembra-se?” (p. 73). Na sequência, a descrição que recebe da mãe é inesperada e contrastante com a recém-imagem de Stela, velada no quarto miserável:

Não havia dinheiro que lhe bastasse. Nesta zona nunca houve mulher que desperdiçasse mais, que fosse mais cega e mais egoísta do que ela. Nada lhe bastava, dir-se-ia que o mundo fora feito para que ela pudesse colocá-lo aos pés [...] Tornou-se célebre como a prostituta mais cruel do Rio de Janeiro (CARDOSO, 2002, p. 76).

Intrigado com a atuante presença de Lucas na história da mãe, e já mais próximo de Inácio, Rogério pede ao pai para esclarecer as relações de Lucas com a família Palma. Para explicar Lucas, Inácio fala de Stela. Por meio dessa triangulação, Rogério fica conhecendo a versão da mãe adúltera:

[...] Foi lá que me informaram, certa tarde, que encontraria Lucas com minha mulher. [...] Mal podia acreditar nos meus olhos: Stela! [...] Stela se atirou aos meus pés, jurou que não havia nada. [...] Afastei-a simplesmente, pedindo que não voltasse mais a nossa casa. Várias cartas dela, que descobri depois, confirmaram a justiça do meu gesto. Realmente, o único caminho era abandoná-la. Fizera bem, expulsando-a da minha vida (CARDOSO, 2002, p. 108).

Durante a fala sobre Stela, Inácio acentua seu caráter indefinido, estendendo suas considerações para as mulheres em geral, da mesma forma feita por Lucas: “[...] nunca poderemos compreender inteiramente o que se passa na alma de uma mulher [...]” (pp. 106-107).

Diante das múltiplas faces de Stela, Rogério torna-se ainda mais confuso sobre quem foi sua mãe. No entanto, notam-se dois momentos em que ele alcança visões

claras de Stela: ao assumir a indefinição feminina como forma de existência e ao vislumbrá-la por meio das artes plásticas.

O primeiro acontece durante uma de suas visitas a Violeta. No cabaré, Rogério tem uma visão, uma espécie de alucinação, de Stela sentada, experimentando uma bebida. Ele então formula:

E como não acreditar que toda ela respirasse um enigma, um desses enigmas que povoam os seres humanos como um outro ser que em torno deles projeta sombra tão escura, como não acreditá-la inocente, “uma santa, um coração de outro”? Decerto havia os suicídios, os bilhetes, as histórias que todo mundo contava. Havia a vida com Lucas Trindade, a sua queda lenta e segura, o dia-a-dia naquele inferno de almas sem viço e destinos fracassados. Havia sobretudo, a sua falta de esperança. [...] E, pela primeira vez, vendo-a tão nitidamente, tremi — e tudo me pareceu, de repente, insustentável e frágil (CARDOSO, 2002, pp. 119-120).

Depreende-se da passagem que ver nitidamente a mulher é compreendê-la como ser indefinido. A partir dessa incerteza reveladora, o narrador passa a questionar todas as verdades: “[...] tudo me pareceu, de repente, insustentável e frágil”. A conclusão do narrador sobre a feminilidade apóia-se na indefinição.

É nesse sentido que se vem ressaltando aqui como Lúcio Cardoso metaforiza, em sua literatura, o conceito da mulher indeterminada elaborado nos estudos de Lacan. Para o psicanalista francês, como apontado anteriormente, só se pode saber da mulher enquanto indefinição e imprevisito. Mais do que coincidir com a hipótese lacaniana, a realização ficcional de Stela lança tal tese no patamar do literário, o qual, por sua vez, ganha amplitude nas malhas do psicanalítico. A leitura auxiliada por esse saber indica, assim, que, ao contrário do que aparentam, as múltiplas versões sobre Stela não conotam desconhecimento sobre ela, mas sim sua definição no campo da incerteza.

Conforme abordado no primeiro capítulo, antes de Lacan, Freud (1933) já anunciara a impossibilidade de definir a mulher, encaminhando os curiosos aos poetas. Notadamente, na novela de Lúcio, a outra visão “nítida” de Stela ocorre por intermédio da arte, no caso, das artes plásticas, pois, enquanto as descrições testemunhais sobre Stela são paradoxais e duvidosas, Rogério compreende a mãe ao ver sua imagem pintada em um quadro: “E foi naquele instante, não sei por que maravilhoso golpe de intuição, que compreendi a inocência de Stela. Ou melhor, que a senti, pois aquele simples retrato bastara para paralisar os meus movimentos” (p. 139).

A sugestão da possibilidade de entendimento da mulher por meio da expressão artística — território por excelência das incertezas e das interpretações em aberto —

indica que a literatura também poderia alcançar tal efeito, apontando que a novela está, enquanto arte, configurando a mulher na indefinição. De fato, o narrador esmera-se em construir Stela graças à multiplicidade e à incerteza, estendendo o recurso para a organização formal da novela, já que, em *Inácio*, a história se compõe a partir das várias facetas de Stela.

Cabe ainda ressaltar que a multiplicidade de Stela não cessa nas versões apresentadas por Violeta, Lucas e Inácio, uma vez que o narrador, durante o texto, cria inúmeros duplos dessa mulher, seja na replicação da imagem materna em Duquesa e Violeta¹⁰⁸, seja em seu próprio olhar, quando Violeta e Lucas apontam a semelhança entre mãe e filho. Aliás, Lucas é quem mais sente a presença de Stela em Rogério e passa a perseguir o jovem como forma de aliviar o luto pela mulher amada: “Gosto de seus olhos. São exatamente os dela, sabe? E é tão bom poder encontrar ao menos um raio de luz do que nela foi vivo!” (p. 80)¹⁰⁹.

Vendo a mãe em todas as partes, Rogério a torna viva e se mantém vivo. Para descrever os meandros psíquicos da visão do duplo, Cesarotto (1996), na esteira de Freud, articula que “perante a ameaça de aniquilação, esta operação potencia uma sobrevivência fictícia, não obstante o inevitável. A duplicidade é a tentativa ilusória de superar, pela via do excesso, o nada ao que somos condenados” (CESAROTTO, 1996, p. 122).

Os recursos da multiplicação e do duplo na configuração de Stela emprestam certo tom fantástico à narrativa de Rogério, tornando-a imortal e, apesar de indefinida, mobilizadora e arquiteta da narrativa. Além disso, há seus poderes de transformar a vida de todos, especialmente a de Inácio, cuja representação ocorre em paralelo com uma aparição demoníaca, conforme já sublinhado.

Isoladamente, talvez, tais aspectos não se destaquem como um arranjo para representar algo extraordinário, mas vários elementos da novela apontam que a história da família Palma é forjada com a intenção de causar estranhamento, o que reforça a caracterização de Stela como ser, simultaneamente, desconhecido e familiar.

¹⁰⁸ A dona da pensão dispensa a Rogério um tratamento materno que o irrita e, apenas para assumir o papel de sua mãe, chega a pôr em prática o plano de casar com Lucas, para ela, seu pai. Violeta chama-o de filho logo no primeiro encontro, fazendo Rogério depois formular que “minha mocidade despertava nela qualquer eco materno adormecido há muito” (p. 24).

¹⁰⁹ No entanto, durante toda a novela, Rogério nega essa aparência similar ao feminino e deseja ser como o pai. No capítulo anterior foi visto como a negação, muitas vezes, afirma seu contrário. Outros aspectos do interesse de Rogério pela mãe serão abordados mais adiante.

4.3.1 A estranha família de Rogério

As visões inesperadas da família de Rogério são resultado de sua necessidade de criar contexto e representação ao não traduzível, que o insere numa sequência delirante de tentativa de escritura. Mesmo sem compreender a mãe e os motivos da (des)união de sua família, Rogério obriga-se a organizar sua experiência por meio de uma fábula pessoal, muito próximo do que Freud classificou de “romance familiar”. Trata-se de “histórias imaginativas” formuladas pelo sujeito para justificar, explicar ou amenizar seus destinos parentais e, especialmente, para consolar-se da falta dos pais idealizados durante a tenra infância.

Segundo o psicanalista, o motivador da formulação de tais *romances* pode estar na decepção da prole ao perceber que os pais *verdadeiros* não possuem as qualidades extraordinárias que imaginavam ou gostariam que fossem portadores. Um índice dessa *deficiência* é a negligência vivenciada na infância, “o meu mundo era o mundo de um menino sozinho” (p. 75), dirá Rogério em referência à vida sem os pais. Durante a puberdade, com o objetivo de conquistar a independência dos pais, o jovem pode alimentar “devaneios ambiciosos”. Como explicitado por Freud, “[...] a imaginação da criança entrega-se à tarefa de libertar-se dos pais que desceram em sua estima, e de substituí-los por outros, em geral de uma posição social mais elevada” (FREUD, *Romances familiares*, 1909, ESB, 1976, Volume IX, p. 244).

Ora, nada mais atraente para um órfão, testemunha do lar desfeito, do que imaginar o retorno dos pais como criaturas superdotadas, seres superiores à morte, investidos de poderes especiais e maléficos, em substituição ao pequeno burguês previsível.

Mas não apenas Stela e Inácio são caracterizados de modo sobrenatural; todo o texto causa sensação contínua de *estranhamento*. Os cenários, a maioria localizada na zona da boemia carioca¹¹⁰ (cassinos, prostíbulos, redutos de contraventores), são

¹¹⁰ O cenário urbano (capital carioca) surge na produção de Lúcio durante a década de 1940. Talvez fruto da associação, típica do século XX, entre individualidade e grandes cidades, lugar próprio da pressa, da indiferença, do egoísmo, das relações pessoais descompromissadas, do lucro como meta constante (SEVCENKO, 1998A e B). Além de *Inácio*, e toda a trilogia “O mundo sem Deus”, *O anfiteatro* também se passa no Rio de Janeiro. Mas é na novela de 1944 que Lúcio alcança a melhor representação do espaço urbano. Destacam-se as caminhadas de Rogério pelo centro e grandes avenidas e suas observações sobre as novas construções, a movimentação das pessoas pelas ruas conotando o crescimento e a modernidade da capital carioca. Importante notar que Lúcio Cardoso não nega sua tendência crítica. Se na prosa ambientada no interior de Minas Gerais ele prefere enfatizar a decadência e a mesquinhez, em vez do bucolismo e da rica natureza, normalmente associada ao campo, quando o cenário é urbano Lúcio prefere as zonas de *bas-fond* da cidade, Lapa, Cinelândia, Catete, Centro, Méier, e seus redutos da prostituição,

escuros, enfumaçados, sujos e habitados por figuras *estranhas*: prostitutas maternais com dente de ouro, atiradores profissionais, que nas horas vagas são palhaços e vagueiam pela cidade com um esparadrapo em forma de cruz em cima do nariz, donas de pensões que lembram aves de rapina e gastam seu tempo assediando joventinhos órfãos.

O *estranho*, aqui discutido, é a tradução que *Unheimlich*, conceito freudiano, recebeu no Brasil, seguindo a tradução inglesa de *uncanny*. Em artigo de 1919, o psicanalista descreve o conceito de *Unheimlich* por duas vias, uma linguística, em que perfaz uma análise do uso dessa expressão em diversas línguas, e outra relacionando inúmeros casos e exemplos. *Unheimlich* é a palavra em alemão para o oposto de *heimlich*, doméstico, familiar, nativo. Portanto, *unheimlich* significa estrangeiro, não familiar, estranho. A mais notável observação linguística de Freud é sobre a ambivalência da palavra. Usada para descrever algo que causa estranheza, ela traz em sua grafia, e em seu sentido, o familiar, pois *unheimlich* não é apenas desconhecido e assustador, mas remete também a algo doméstico, reconhecível, vivido, memorável. Assim, “*Heimlich* é uma palavra cujo significado se desenvolve na direção da ambivalência, até que finalmente coincide com o seu oposto, *Unheimlich*. *Unheimlich* é, de um modo ou de outro, uma subespécie de *heimlich*” (FREUD, *O estranho*, 1919, ESB, Volume XVII, p. 244).

Psicanaliticamente, o nó do texto freudiano está no recalque: “esse estranho não é nada novo ou alheio, porém algo que é familiar e há muito estabelecido na mente, e que somente se alienou desta através do processo da repressão” (FREUD, *O estranho*, 1919, ESB, Volume XVII, p. 258)¹¹¹. Ou, como explica uma das intérpretes do texto de Freud: “Digamos que o aparelho psíquico recalca processos e conteúdos representativos que não são mais necessários ao prazer, à autopreservação e ao crescimento adaptativo do sujeito pensante e do organismo vivo. Entretanto, em certas condições, esse material recalcado, ‘que deveria ter permanecido escondido’, reaparece e provoca a sensação de sobrenatural” (KRISTEVA, 1994, p. 193).

Entretanto, não é apenas o dado psicanalítico que nos interessa nesse trabalho de Freud, mas também suas interações com a literatura para estabelecer o conceito. Leitor atento, o médico vienense lança mão da tradição literária em vários momentos de seus

jogatina e tráfico de drogas: saem de cena as casas grandes empoeiradas e empobrecidas para estrelar as pensões e os bares lotados, enfumaçados e gordurosos. Zona do *bas-fond* carioca, império de Inácio.

¹¹¹ Explicação que, como o próprio Freud alude, nos remete à noção de Schelling, que vê o “estranho como algo que deveria ter permanecido oculto mas veio à luz”.

escritos, nos quais encontramos Shakespeare, Dostoiévski, Schelling, entre outros. Seu postulado mais famoso — complexo de Édipo — é devedor inafiançável de Sófocles. Para tratar do *Unheimlich*, apóia-se em Hoffmann e em seu conto “O homem da areia”. Aqui será feito o caminho inverso, pois não será a teoria apoiando-se no ficcional, e sim a ficção solicitando os conceitos psicanalíticos a fim de ampliar os limites da interpretação da novela, especialmente por estar em questão um narrador em primeira pessoa que sustenta o estranhamento continuamente, pois é susceptível até ao papel de parede de seu quarto.

Nos três últimos parágrafos de seu artigo, *Das Unheimliche*, Freud conclui que o sentimento de estranheza na ficção está ligado, primeiro, ao posicionamento do narrador, pois o leitor precisa estar próximo do ponto de vista da personagem que sente *unheimlich*, e, segundo, aos recursos literários elencados para estabelecer o estranhamento, que devem sustentar esse sentimento incessantemente, sem alívio.¹¹²

O agudo incômodo de Rogério diante do que deveria ser familiar o domina por completo e não cessa de ser representado. Desde seu sobrenome, que guarda algo de fantasmagórico: retirando-se o *P* de Palma resta *alma*, e é bem a característica íntima dessas personagens que o narrador apresenta. Ao observar as acepções dos primeiros nomes, vê-se que Rogério é aquele que conquistou a fama por meio da lança e Inácio é o que vem do fogo, ardente, feroso (AZEVEDO, 1993). No meio do livro, Rogério, ensimesmado, perdido em seus pensamentos e planos, procura por Inácio em todas as frestas da Lapa. Está desesperado para encontrá-lo e começa a compará-lo aos pobres mortais que povoam a rua. Inácio era poderoso e insubstituível. Até que Rogério admite adorá-lo como a um Deus e concretiza as referências inscritas em seus nomes:

Não direi que tenha escolhido um ídolo de cera, e muito menos de ouro, mas ao pensar hoje no que me atraía tanto naquele homem, encontro, entre vários elementos que os meus olhos o transformavam num paradigma de perfeição, **uma lembrança longínqua do fogo, como se já tivesse sido experimentado pelas chamas. [...] o aspecto de boneca que Inácio apresentava, sua pele semelhante à louça experimentada, era do fogo que ele o extraía. Não sei por que essa idéia bizarra não me causava nenhum susto.** Farto de caminhar, regressei afinal para casa. Toda a escuridão do mundo parecia se ter concentrado na minha alma. ‘Não direi uma palavra a ninguém’, pensava. ‘**Armar-me-ei com meu punhal** e, se insistirem, tirarei

¹¹² Para exemplificar sua tese, o psicanalista recorre ao conto de Hauff: “[...] por que é que a mão decepada na história do tesouro de Rhampsinitus não tem o estranho efeito que a mão cortada tem na história de Hauff. [...] A resposta é fácil. Na história de Heródoto, os nossos pensamentos estão muito mais concentrados na astúcia superior do chefe dos ladrões do que nos sentimentos da princesa. A princesa pode muito bem ter tido uma sensação estranha, na verdade provavelmente caiu desmaiada; mas *nós* não temos tal sensação, pois nos colocamos no lugar do ladrão, e não no lugar dela. [...]” (FREUD, *O estranho*, 1919, ESB, Volume XVII, p. 268).

a vida de alguém'. Eram esses meus planos finais (CARDOSO, 2002, p. 99, grifos meus).

Já o nome de Lucas Trindade abarca referências mais cristãs. “Trindade” sugere a Santíssima Trindade, reforçando a ligação com Lucas, autor do Terceiro Evangelho do Novo Testamento. Lucas, o autor bíblico, recebeu por missão escrever a história do nascimento, vida e morte de Cristo, representando-o como defensor dos pobres, dos fracos e dos excluídos, principalmente das crianças e das mulheres. As menções a elas são inúmeras e exultantes, havendo episódios da vida de Ana, de Isabel, das acompanhantes dos apóstolos, de Maria, de Marta de Betânia, destacando-se Maria, mãe de Jesus. O Evangelho segundo Lucas valoriza a mulher e sua participação na vida de Cristo, assim como Lucas Trindade, cuja principal função é contar uma versão dos fatos que redima Stela de todos os erros, retratando-a como santa. Ele próprio é considerado santo por Rogério. As ligações de Lucas com a tradição bíblica, imbuído da missão de matar Inácio e vingar a sua boa e bela Stela, colocam-no ainda mais antagônico a seu inimigo, pois Inácio é a figuração do demoníaco, conforme já assinalado.

O nome de Stela também está vinculado à experiência do narrador. Além de sua relação com estrela, objeto brilhante, com luz própria, inatingível e celestial, conotando a admiração que essa mulher desperta em seus observadores, “Stela” também guarda o anagrama de tela. E é, justamente, a representação de Stela num quadro pintado por Lucas que causará forte impressão em Rogério. Soma-se a isso a sonoridade do nome “Stela” indicando EX-TELA, e remetendo ao surto de Inácio quando destrói a facadas o quadro, última imagem da mãe do narrador.

A passagem do retalhamento do quadro também indica (“Seu furor era tão insensato, tão idêntico ao meu”) outro recurso igualmente desenvolvido em *Inácio* e que é marca do *Unheimlich*: o duplo. Rogério se vê ora como duplo da mãe, ora como duplo do pai, visualizando, frequentemente, os parentes multiplicados. A própria natureza do duplo permite a Rogério espelhar-se na mãe e no pai, pois é justamente a capacidade de, ao mesmo tempo, ser idêntico e diferente ao “original”, que torna o duplo fascinante, provocando reações extremas¹¹³.

Citando as pesquisas de Otto Rank, Freud (1919) estabelece a associação entre o duplo e o *Unheimlich*; já em *Inácio*, além das mencionadas duplicações de Stela em

¹¹³ Se concordarmos com Kepler (1972), que define o duplo na habilidade de ser igual na diferença.

outras personagens, percebe-se que a configuração do duplo também é importante na organização do enredo.

A narrativa sobre o (des)encontro familiar dos Palma está dividida em 21 capítulos e se dá nos múltiplos de sete — número cultuado por sua mística e envolto por milenares “coincidências”, sete pecados capitais, sete livros do Velho Testamento, sete sacramentos, para ficarmos com poucas referências ao número na tradição católica, à qual Lúcio Cardoso não era indiferente. Então, temos na sétima parte da novela a cena em que Rogério revê a mãe e, no capítulo 14, encontra o pai pela primeira vez. A multiplicação do número sete é mais um jogo de espelhamento de atos e personagens criando duplos, um eficiente elemento gerador de *unheimlich*¹¹⁴.

Todavia, o interesse pelo *Unheimlich* como caminho para a interpretação de *Inácio* recai sobre sua analogia com Stela, enquanto feminino e metáfora para recalque. A associação do feminino com o *Unheimlich* se dá no âmbito da alteridade. Trata-se aqui da mulher como o elemento que nega e aponta constantemente a necessidade e a existência de uma outra via.

Para Rogério, o fato de a figura materna representar o outro desconhecido e esquecido é algo tão intenso que o reencontro com a mãe é um choque, algo nunca esperado — ao contrário do reencontro com o pai, constantemente em seu horizonte. É esse não-pensar e não-falar sobre ela, até o reencontro promovido por Lucas, que permite a analogia com o material recalcado¹¹⁵ em sua forma de *Unheimlich*. A maneira

¹¹⁴ Cabe ressaltar que dez anos depois, com a publicação de *O enfeitiçado*, várias relações especulares entre os membros da família Palma são estabelecidas, dando continuidade ao jogo de duplos iniciado com *Inácio*. Em 1944, Rogério procura Inácio; em 1954, Inácio busca Rogério por toda a cidade do Rio de Janeiro. Na primeira novela, Rogério vive em pensões e Duquesa, a proprietária usurária, é marcante com sua configuração sinistra; em *O enfeitiçado*, Inácio também vive em uma pensão barata administrada por duas irmãs, Cecília e Malvina. A estranheza do lugar e de suas proprietárias incomoda Inácio, que discorre detalhadamente sobre o ambiente e as figuras da pensão para caracterizar o alto nível de estranheza que o cercava. Enquanto Rogério é perseguido por Lucas, que o ameaça de morte, Inácio é igualmente encurralado por Sargento. No livro de 1944, a busca de Rogério por Inácio o leva até Stela, que termina por ser sua outra obsessão, junto com o reencontro com o pai; em 1954, a procura por Rogério leva Inácio até Adélia. A moça toma o lugar de Rogério nas ideias diabólicas de Inácio. Aqui, ressalta-se a centralidade do feminino nos destinos dessas personagens. Outro exemplo é a cara de boneca, de cera, que Rogério identifica no pai e que se repete nele, quando Inácio o reencontra e o observa rapidamente, antes de sua fuga. Durante toda sua narrativa, a qual ele chama de confissões e memórias, Inácio insiste em ver semelhanças entre ele e o filho, afirmando constantemente que Rogério é uma prolongação de sua vida. Como um autêntico duplo, Rogério deveria viver por e como Inácio. Mas mesmo Inácio reconhecia que a verdadeira semelhança de Rogério era com Stela. Por fim, repete-se a escrita memorialística e confessional, em ambas as novelas: primeiro Rogério narra suas experiências, depois, Inácio.

¹¹⁵ Quando Rogério, com 19 anos, reencontra a mãe, ela está morta. O jovem não esperava vê-la e choca-se com a cena. Stela é o que estava esquecido e não deveria emergir, mas vem à tona. Seu surgimento inesperado é uma versão literária do retorno do material recalcado, evocando o *Unheimlich* freudiano. As questões e conceitos envolvendo o recalque serão abordados mais adiante.

pela qual o primeiro encontro ocorre — sem ser esperado e com a mãe morta — ambienta a experiência do *Unheimlich* “como algo que deveria ter permanecido oculto mas veio à luz” (FREUD, *O estranho*, 1919, ESB, Volume XVII, p. 258; citando Schelling).

Um cadáver de mulher e da própria mãe estimula a sensação de estranheza, pois condensa o começo e o fim da vida numa única imagem. Kristeva observa que uma mulher morta presentifica, simultaneamente, o último ato e a origem de tudo, visões que “nos absorvem e nos constituem para nos afligir quando voltam” (KRISTEVA, 1994, p. 194).

Sobre os aspectos dos desvãos femininos percorridos na hora de vir ao mundo, cabe notar a configuração do espaço, formado por corredores labirínticos, frestas e buracos, para abrigar o reencontro de Stela e Rogério:

Ao chegarmos diante de uma das portas — uma das inúmeras portas que davam para o corredor [...] Achei-me de súbito num quarto exíguo, ainda pior iluminado do que o corredor e mobiliado apenas com uma cama de ferro, um banco de madeira e um cavalete de pintor [...] reinava em toda a casa um perfeito silêncio [...] Tentei distinguir algum som, mas realmente nada se ouvia. Aproveitei então a oportunidade para examinar o quarto mais detidamente. Na verdade, não se tratava de um quarto, mas de um simples desvão, como existem tantos em casas antigas e excessivamente grandes, resultado sem dúvida de um traçado não muito exato, e que é utilizado para depósito ou despensa. Aquele não servia para coisa alguma, pois, além de muito estreito, era excessivamente escuro. [...] Olhei para cima: de fato, a uma certa altura, via-se um pequeno orifício, rasgado sobre um papelão que devia encobrir uma fenda ou outra coisa parecida. [...] Alcancei o pequeno buraco com dificuldade e olhei: no princípio não distingui nada, pois o quarto estava envolto em quase completa obscuridade. Mas fui me acostumando aos poucos e, afinal, percebi que se tratava de um aposento maior do que aquele que eu estava [...] Mas o que prendeu minha atenção, e quase me arrancou um grito involuntário, foi o fato de que, sob uma luz excessivamente baixa e coberta com um papel verde, estava uma mesa onde repousava um cadáver. [...] Acompanhei o homem e, ganhando de novo o corredor, fomos para diante de uma segunda porta, sem nenhuma dúvida a do quarto em que se achava o cadáver. Estava apenas cerrada, pois Lucas empurrou-a mansamente, convidando-me a entrar, com um gesto. Um cheiro adocicado e estranho de flor de laranjeira estonteou-me no primeiro instante. Além do mais, eu não via coisa alguma, pois a luz baixa como que fazia incidir toda a sua parca claridade sobre a morta coberta com um lençol (CARDOSO, 2002, pp. 51-54).

O vocabulário escolhido — portas, fendas, escuridão, corredor, passagem — reedita o nascimento pelo avesso, o retorno à casa primeira. O sentido contrário está não apenas na direção, mas também na finalidade, já que o término do transcurso não leva à vida de um filho, mas a uma mãe morta.

Diante do corpo da Stela, Rogério fica incrédulo: “Realmente, parecia-me um sonho, um prolongamento da febre que me devorava durante tantos dias. Sem dúvida,

vogava num oceano sem formas. Mas não, a realidade estava ali, uma tremenda nítida realidade” (p. 56).

Na continuação do trecho, o narrador descreve essa “realidade”. Trata-se da capacidade de Stela comunicar-se por meio do silêncio. Rogério descreve como o cadáver da mãe “parecia falar mais alto do que eu, do que os meus subterfúgios, meus sonhos e as palavras de Lucas Trindade” (p. 56). Esse poderoso silêncio de Stela interessa sobremaneira para a interpretação da personagem feminina na prosa de Lúcio Cardoso, pois se trata de uma característica frequente e peculiarmente configurada em suas personagens femininas.

Entretanto, para avaliar os efeitos da mudez de Stela é preciso compreender a relação do foco narrativo da prosa de Lúcio com a personagem feminina. Feita essa aproximação, retorna-se à Stela e aos desdobramentos de seu contumaz silêncio.

4.4 A linguagem silenciosa das mulheres em Lúcio Cardoso

Encerradas em seus quartos escuros, delimitados por corredores vazios de velhas casas, e embaladas pelo silêncio da solidão, as mulheres de Lúcio Cardoso têm apenas um interlocutor: o narrador de suas histórias. Elas chegam, na maior parte das vezes, até o leitor mediadas por uma terceira pessoa, onisciente, que não participa dos enredos e assume o ponto de vista de diferentes personagens¹¹⁶. E como há várias figuras femininas nas obras do autor, e parte delas protagonistas, ou com importante papel, em inúmeros momentos essa onisciência seletiva múltipla (FRIEDMAN, 2002) é guiada pelo ponto de vista feminino. Lúcio cria um narrador que opta por dar voz a um ator socialmente marginalizado e ainda com pouca presença protagonista na literatura brasileira¹¹⁷.

Motivados por questões ontológicas, que surgem dos acontecimentos prosaicos, narrador e personagem caminham unidos. O ponto de partida é o mais íntimo das personagens, sendo construídas, a partir deste, as narrativas baseadas em pensamentos, afetos e recordações. Essa perspectiva demanda alto nível de integração entre personagem e narrador, que, mesmo onisciente, senhor do tempo e do espaço, não

¹¹⁶ Deve-se ressaltar que Lúcio Cardoso tem preferência por narrar em terceira pessoa. Suas escritas em primeira pessoa são o romance *Maleita* e as novelas *O anfiteatro*, *Inácio*, *O enfeitado* e *Baltazar*, sendo a última não finalizada pelo autor e narrada por uma mulher. Salvo a especificidade narrativa de *CCA*, tema do próximo capítulo.

¹¹⁷ Ver a já citada pesquisa de Dalcastagnè (2006).

adianta informações ao leitor, mantendo-se no mesmo nível de conhecimento de suas figuras, indicando cumplicidade. Graças a esse tipo de proximidade, as duas vozes se contaminam, porém continuam distintas. Como acentuado por Genette (1989), um narrador pode mudar de perspectiva e manter a voz. Na prosa de Lúcio, apesar do retrato do feminino e da configuração de um olhar por meio desse ponto de vista, o narrador mantém voz própria.

Sua voz tem um tom predominantemente masculino, não no sentido de ser um homem, pois se deixa perceber mais como uma consciência, uma presença observadora, sem assumir gênero. O narrador empenha um exercício contínuo e delicado na ação de aproximar-se, dominando todos os outros elementos textuais e está encharcado de uma cultura patriarcal, das personagens femininas próximas da loucura e da morte em nome da autonomia e da existência livre. Mas, como esse narrador almeja destacar o caráter transgressor da figura feminina que se nega ao pacto social (sexual) do patriarcado, faz com que ela se esquive de sua onisciência narrativa, configurando assim a mais alta rebeldia do feminino. Vale retornar a *Mãos vazias* para ressaltar a sutileza do narrador se fazer incapaz de saber sobre Ida, ao se negar conhecer o sonho e, conseqüentemente, o desejo dela. Para delinear a incessante busca da subjetividade pelo feminino, o narrador põe em jogo seu direito mais valioso, a onisciência. Por vezes, renunciar a onisciência é outra maneira de o narrador indicar a impossibilidade de saber sobre o feminino, assim como a de representar tanto a submissão quanto a vontade de transgressão da mulher.

Na maior parte da prosa, o narrador está interessado nos elementos formadores dos mistérios humanos e atua como um confidente de segredos íntimos para expor as situações motivadoras das tragédias cotidianas. Ele fala em nome de criaturas nunca ouvidas e conta histórias que, de outra forma, não seriam conhecidas. Daí a sensação de ler diários íntimos. São narrativas pessoais contadas por um terceiro que cede sua escrita para quem não tem voz. E para marcar a incomunicabilidade, geradora das mais íntimas aflições, esse narrador está presente, ressaltando o isolamento das personagens.

Dois efeitos principais derivam desses recursos. O primeiro é a linguagem do silêncio. Apesar da adjetivação carregada, das inúmeras metáforas e outras figuras empregadas pelo narrador, o silêncio é o elemento de comunicação mais presente. São raros os momentos de explosão feminina em debates ou discussões, como ocorre em *Salgueiro*, com a poderosa Rosa. Na maioria das vezes, quando a personagem feminina

fala, por meio de discurso indireto, solilóquios ou diálogos, está sussurrando, murmurando, pensando.

O segundo efeito deixa um rastro indelével no leitor dos livros de Lúcio: a sensação de desespero, de ausência de esperança. A caracterização do feminino em busca de autonomia, liberdade e expressão ganha ainda mais eficácia com a mediação que tenta, constantemente, encontrar uma maneira de comunicar o não-dito e, principalmente, o não-ouvido. A busca de um caminho de expressão para mulheres sem escuta, e que raramente tiveram a oportunidade de tornar públicas suas opiniões, gera uma sensação de sufocamento, de humanidade estrangulada, que toma conta dos livros com seus finais trágicos, carregados de mutismo.

Na maior parte das histórias, o narrador adota o discurso indireto e o discurso indireto livre. Inclusive, sobre as longas passagens em que as personagens refletem sobre si mesmas ou sobre questões filosófico-religiosas, seria mais adequado falar em solilóquios e não em monólogos interiores, pois o narrador não se ausenta, deixando a caneta nas mãos das personagens. Poucas vezes, por meio dos diálogos, lemos o dito por elas. Na maior parte do tempo, sabemos o que pensam, ou melhor, o que o narrador nos conta sobre seus pensamentos. Mas apesar de ele estar sempre lá, inscrevendo-se no discurso indireto ou nas aspas, delimitadoras do que poderia ser um monólogo interior indireto, em alguns momentos a mulher assume a voz, transgredindo, burlando as regras para se constituir sujeito do próprio discurso.

O eco de incomunicabilidade e incompreensão é ampliado com outra característica do narrador: seu esforço em fazer desfilar para o leitor uma série de personagens intrigadas com a incompreensão da feminilidade. São, na maioria, homens (mas também há mulheres) perplexos diante do feminino e suas múltiplas formas. Já foi citado o caso de Ida. A lista, contudo, pode ser alongada com Marta, de *Salgueiro*, que assume novas facetas, surpreendendo o morro, Stela, agora em foco, e Nina e Ana, a serem abordadas no próximo capítulo.

A ideia do feminino portador de um mistério intraduzível está presente na cultura ocidental desde a tradição oral até a contemporaneidade. No último século, com a feminilidade em evidência graças à revolução sexual, o tema passou a integrar várias disciplinas, sendo a psicanálise uma das pioneiras e ainda interessada pelo feminino. Durante esse percurso já se afirmou, como visto aqui, que a mulher é indefinível (FREUD, 1931 e 1933) e que ela não existe (LACAN, 1985B). Tais teses começam a ser repensadas e refutadas com contra-argumentações relevantes, como a de que por trás

da não-compreensão do feminino está a denegação desse saber insuflado pela visada androcêntrica dos estudos sobre o tema¹¹⁸.

No entanto, um dos momentos mais ricos dessas pesquisas é quando Lacan desloca a questão do biológico-anatômico para o nível simbólico, destacando a necessidade do sujeito (homens e mulheres) se inscrever no campo simbólico para existir como tal. É nesse terreno que aqui se lê a configuração das mulheres em Lúcio Cardoso. Elas são delineadas na angústia da necessidade de existir pelas tentativas de construção de um discurso como forma de tornar-se sujeito de seu próprio desejo e de seu destino.

É relevante notar, com um pouco mais de detalhamento, o uso literário que Lúcio faz desse expediente, desde seus primeiros livros. Em *A luz do subsolo*, os recursos de auto-inscrição do feminino acompanham o nível de autonomia da personagem: quanto mais Madalena se apodera de seu destino, reconhecendo as verdadeiras intenções do marido e assumindo o controle de sua vida, mais o narrador lhe concede o direito de expressão. Nessa direção, é apenas a partir do final da segunda parte que aumenta a presença da voz de Madalena, passando do discurso indireto para os solilóquios.

Em uma passagem do romance, Madalena sofre por não conseguir interpretar seus problemas livre das influências do marido. Esgotada pelas últimas descobertas, sai ao jardim para respirar ar fresco e é novamente tomada por íntimas reflexões:

Mas longinquamente a pergunta rebentava do fundo de seu peito: “Por que essa necessidade de esgotar um sofrimento até a sua mais distante ressonância, ao impulso de uma espécie de febre, como quem se aventura no irremediável de um terrível escuro? Talvez a necessidade de dar à vida uma significação mais ampla — talvez o simples desejo de cada um — talvez apenas uma concessão a certo apelo que nos acorda constantemente a nostalgia da fatalidade. No fundo, insatisfação em possuir somente o que é distribuído a cada ser; vontade de ir mais longe... no extremo onde as perspectivas se confundem e se perdem na própria essência da morte”. E Madalena cerrou os olhos, desejando encarcerar na memória o grande mar de corolas inquietas. Entretanto, qualquer coisa crescia na sua alma — um murmúrio apagado, um ruído que aumenta, um grito que estala: vontade de ir mais longe... na própria essência da morte... Uma exclamação de pavor crispou-lhe os lábios: oh! Não era seu aquele pensamento, ela não desejava pensar assim... (CARDOSO, 2003, pp. 225-226).

Na sequência, ela se envolve numa indignação extrema por não conseguir distinguir suas ideias das de Pedro e acaba por desmaiar. Ressalta-se como o narrador manobra a tentativa de Madalena construir um discurso autônomo do marido, mas,

¹¹⁸ A esse respeito, ver Marie-Christine Hamon, *Pourquoi les femmes aiment-elles les hommes? (et non pas plutôt leur mère)*, Paris: Seuil, 1992.

apesar de mostrar a luta da mulher, não lhe cede o discurso direto, potencializando mais ainda o efeito de desespero da personagem. Essas cenas antecedem aquela em que Madalena flagra a sogra envenenando sua bebida e, depois de uma luta corporal, sai vitoriosa, virando o jogo. Assim, além de salvar-se, guarda o veneno para benefício próprio e consegue livrar-se da presença de Adélia. É o início da reação para conquistar as rédeas de seu destino. Mais à frente, sintomaticamente, Madalena, fortalecida, desafia a realidade e ensaia uma fala, amparada (ou limitada?) pelas aspas, índice gráfico da presença do narrador:

E, quanto mais o tempo se acumulava, mais a imaginação teimava em traí-la, subtraindo todo o esforço da realidade. Via-se, como antigamente, as mãos pousadas nos joelhos de Pedro, dizendo: — “Ah! você não poderá compreender o que é uma espera tão longa, encerrada num quarto... O tormento dos passos das outras criaturas... esses passos, que feriam pesadamente, as horas atravessadas na mais atroz inquietude... Eu os vivia escutando, esperando, pedindo, devorada por essa coisa sem nome que é uma esperança impossível... Mal os escutava, sentia o sangue me subir às faces e uma dolorosa inquietação espalhar-se de repente no meu peito. Ficava imóvel, toda a atenção concentrada na porta, esperando que se abrisse a cada momento e você aparecesse... Um, dois... Meu coração parecia saltar no peito. E os passos chegavam, iam desaparecendo, lentamente... Eram os de Adélia ou os de Júlia... Eu, que as odiava tanto, que conhecia o menor dos seus gestos, chegara a desconhecê-lo, pensando que fossem os seus... E o pior, o tremendo de tudo isso, é que da próxima vez — nenhuma dúvida para mim — enganar-me-ia outra vez, corria de novo para a porta, sofreria de novo essa dor quase física, cairia de bruços sobre a cama, ardendo de desespero...” (CARDOSO, 2003, p. 246).

Vale ressaltar as reticências marcando os silêncios e as indecisões. Algumas páginas à frente o narrador lança mão de um recurso peculiar, a utilização simultânea do diálogo e da onisciência seletiva, criando uma dupla voz para Madalena, a da fala e a do pensamento. Mais uma tentativa de torná-la porta-voz de seu discurso. Trata-se da cena em que Pedro a interroga querendo saber se ela tinha ficado com o resto do veneno utilizado por Adélia na tentativa de assassiná-la:

— “Ela” disse alguma coisa? — tornou a soprar Pedro.
O vento do terror ganhava-a rapidamente.
— Não. Mas eu sabia...
O olhar continuava a devastá-la.
— Talvez tenha levado consigo...
Madalena fechou os olhos — o sangue latejava furiosamente nas suas têmporas.
“Ele pensa que Adélia teve coragem para fazer a ‘confissão’” — murmurou consigo mesma.
— Não sei, ela não me disse nada — tornou.
Então Pedro golpeou a mesa de repente e gritou:
— Mas que poderia ter dito ela? Quero saber se ficou com o remédio, compreende?
“Não sei por que vou mentir... mas é preciso que eu minta.”
— Ouviu?
— Ouvi. Mas eu não sei de nada.

Abriu os olhos. O rosto de Pedro estava quase junto dela. Ofegava.
 — É impossível que você não saiba... Quem então?
“É a minha defesa... é a minha defesa! Jamais ele saberá da verdade inteira, ainda mesmo que isto me custe a morte.”
 — O vento... Acredita que o vento o tenha levado?
“É a sua fraqueza...”.
 — Madalena, está ouvindo?
 Ela apertou desesperadamente o envelope de encontro ao coração e, fixando-o, articulou:
 — **Vento? Naquela noite não ventava...**
 — Tem certeza?
Sorriu:
 — **Tenho.** (CARDOSO, pp. 253-254, grifos meus)

É utilizando esse duplo veneno, a apropriação da fala (percebe-se inclusive certa ironia de Madalena, indicando sua confiança em manipular as palavras, daí o sorriso) e a poção que ela mata Pedro. Mas, depois desse ato, já no final do romance, Madalena ainda murmura, novamente cercada pelas aspas, dúvidas sobre a sua atitude e *vantagens* da inevitável vida de silêncio e concordância. Ao final, o narrador não a liberta, subordinando-a novamente, ressaltando ainda mais a condição submissa da mulher.

Se em *A luz do subsolo*, o percurso de independência de Madalena está vinculado à sua paulatina conquista da voz direta, que, ao final, lhe é negada, em *Inácio*, Stela é mantida em silêncio o tempo todo e o discurso sobre ela torna-se tarefa de outros.

Escrever a respeito da figura feminina e suas histórias é a principal meta do narrador de Lúcio Cardoso e, ao realizá-la, torna-se o ouvinte do feminino por excelência.

A ausência da fala direta dessas personagens pode, numa primeira instância, estar relacionada a um dado histórico da condição feminina: o natural da mulher é consentir, calar, silenciar (PERROT, 2005). Na vida privada, no lar, a autoridade do pai e do marido relega a mulher à submissão. Ela não opina, não ordena, não faz planos, não decide. Salvo nas famílias carentes financeiramente, nas quais o salário do homem não é suficiente e a mulher inicia algum trabalho remunerado, por exemplo, como pequenas comerciantes, costureiras ou lavadeiras. Mesmo nesses casos a autoridade patriarcal insiste em manter seu poder, ainda que seja com violência.

Na vida pública (rua, comércio, assembléias etc.), a voz feminina é raridade. Quando muito, as mulheres formulam um ruído unívoco, nos salões de festas ou no café, do qual não se identifica uma opinião ou uma afirmativa. Uma mulher educada não fala, não ri, nem encara ninguém em público. Cabeça baixa, gestos contidos, corpo

coberto, roupas discretas são regras básicas das senhoras casadas e das senhoritas casadoiras. No Brasil, o principal indício da mudez feminina é sua proibição, por lei, de votar e ser votada até 1932. Sem domínio da própria palavra, a mulher torna-se um ser sem responsabilidades e dependente. Assim, de certa forma, o mutismo feminino também conota sua exclusão na sociedade.

Mas, se essas são preocupações sublineares da prosa de Lúcio Cardoso, por que negar voz direta ao feminino, optando pela escuta e mediação? Por que não permitir que assumam a primeira pessoa e se tornem narradoras de suas próprias histórias? Não seria esse o grande ato transgressor no âmbito de um livro?

Tais são algumas das questões que tornam Stela uma personagem exemplar no rol das figuras femininas, pois, além de possuir os traços da insatisfação e da transgressão, ela configura, como nenhuma outra personagem da prosa de Lúcio, o silêncio do feminino, já que está morta desde o princípio. Porém, o mutismo de Stela é ainda mais radical que o normalmente encontrado nas mulheres de Lúcio. Os poucos diálogos dos quais participa são duplamente mediados: alguém conta para Rogério o que ela disse e ele reproduz na narrativa¹¹⁹. Ou seja, por estar morta e impossibilitada de se apresentar ao filho, Stela é representada por várias outras vozes.

O discurso motivado pela mudez traz complexidade ao livro, impondo questões: o silêncio de Stela indica, e reforça, a perpetuação da condição desfavorecida da mulher ou é um modo de denunciar o lugar miúdo relegado a ela na sociedade? Em outras palavras, trata-se de uma mudez consensual ou de uma fala dissimulada e transgressora?

A questão pode permanecer invisível e apresentá-la, ou mesmo indicar possíveis respostas, não altera, em linhas gerais, a leitura de *Inácio*, no entanto, para a interpretação da prosa de Lúcio Cardoso, especialmente sob o ponto de vista da configuração do feminino, é crucial assinalar o silêncio de Stela. Na mudez de Stela está condensado o projeto do autor em relação à personagem feminina: representá-la em sua capacidade de revolta e poder de transformação, mas, paradoxalmente, sem retirá-la de seu mundo sufocante e de sua condição subalterna, evidenciando o problema na construção da obra.

São dois argumentos de ordens diferentes, que se unem na comprovação da mesma tese: a subjugação feminina na primeira metade do século XX. O primeiro argumento se dá por meio da temática, apresentando os efeitos da perpetuação das

¹¹⁹ Durante toda a novela, Stela pronuncia, indiretamente, frases curtas que compõem diálogos, todos eles transcritos entre aspas para indicar tratar-se da oralidade de Stela.

regras minimizadoras das liberdades femininas, a insatisfação da mulher perante tal situação e sua busca por estratégias transgressoras que propiciem mudanças. O segundo realiza-se no modo como o tema é desenvolvido, ou seja, com a redução da voz feminina ao limite da mudez, subordinando-a completamente ao narrador.

O curioso é que dessa orquestração surge um paradoxo enriquecedor da literatura de Lúcio, pois na dupla denúncia da subjugação da mulher, por meio do silêncio, configura-se uma representação feminina de poder e revolta. A versão mais evidente dessa insurreição é de autoria do narrador, já que, como afirmado, ele se coloca como mediador da voz feminina. Há momentos, porém, em que ele se enfraquece, deixando entrever uma mulher transgressiva a ponto de colocar sua onisciência em xeque e, até mesmo, de ceder o foco narrativo. A título de exemplo, a primeira situação se dá quando a incompreensão sobre a mulher é destacada (tema recorrente na prosa de Lúcio) ou surgem impossibilidades de saber sobre o feminino (sonho de Ida). A segunda ocorrência (posse feminina do foco narrativo) verifica-se com Ana (e parcialmente com Nina) de *CCA*, a ser analisada no próximo capítulo.

No silêncio de Stela configura-se plenamente o paradoxo da subjugação e da importância do feminino, pois esse mesmo elemento retrata o grau de incompreensão, preconceito e injustiça a que foi relegada por ser mulher, fazendo também circular as várias versões sobre ela, que fazem a novela se desenvolver e Stela existir.

O aspecto da subjugação já foi suficientemente discutido, mas como se constata a importância de Stela por meio de seu silêncio? Além de ser um elo entre as personagens (Rogério, Lucas, Inácio e Violeta), as narrações sobre ela, desencadeando encontros e desencontros, são promovidas por sua mudez. Sem sua auto-apresentação, a narrativa termina marcada pela indefinição. Não se sabe ao certo quem foi Stela, conseqüentemente, o elo e a sustentação, construídos por intermédio de seu silêncio, tornam-se ambíguos, emprestando ao livro um efeito de fragmentação.

Cabe ainda notar que tal efeito é reforçado pela condição doentia do narrador. Sempre febril, com longas ausências, retirado em seu quarto, e compondo imagens fantásticas sobre sua família, Rogério frequentemente é classificado como louco. A dona do bar aponta para ele e faz um gesto “como se quisesse dizer: ‘esse é gira’” (p. 23). Duquesa também sentencia: “Você está louco. Não há uma só pessoa neste mundo que duvide da sua loucura. E por aqui todos já sabem que...” (p. 131). Ele mesmo narra situações nos quais se sente vigiado, como a chinesa do papel de parede que o observa ou a cena em que se imagina perseguido por Inácio pelas ruas da Lapa: “Alguém que

me visse correndo àquela hora da madrugada, em semelhante sítio, não temeria julgar que se achava diante de um louco. E louco era realmente como me sentia” (p. 66). A certeza de seu estado descompensado vem nas últimas linhas do livro:

[...] não me contive mais e, relaxando os nervos tão longamente tensos, comecei a rir, a rir nervosamente e descontroladamente, um riso que me libertava. Um senhor, idoso, no banco defronte, voltou-se para trás:
— Mas este rapaz está completamente louco! Disse.
E tinha razão. Levaram-me do carro e, se bem já me ache agora em convalescença, desde há três anos que estou num sanatório (CARDOSO, 2002, p. 147).

Desse modo, o narrador sugere o contexto e a motivação de sua escrita: internado em um manicômio, ele dá formato textual para suas investigações sobre quem é e como chegou até ali. Seguindo um *roteiro freudiano*, Rogério vincula sua auto-análise à rememoração de seus pais. Especialmente de sua mãe. A leitura auxiliada pela psicanálise sugere a maneira pela qual Stela se torna preeminente na narrativa ao ser configurada no registro de relações metafóricas com a lógica do recalque.

4.5 A fala de si na representação do Outro

O recalque é um dos destinos dos pensamentos e das ideias associadas a pulsões causadoras de desprazer. Segundo os estudos de Freud, é inerente ao recalque afastar e manter à distância do consciente determinados elementos, os representantes das pulsões (FREUD, 1915, *Repressão*, ESB, Volume XIV). O sistema psíquico avalia o quanto uma pulsão pode causar de prazer e desprazer e, nessa peculiar matemática, o sistema bloqueia o que gera desconforto, por meio das resistências. Os elementos afastados são escamoteados para fora do sistema consciente e um de seus destinos é o recalque. Uma vez recalcados, tais materiais desenvolvem-se com ainda mais desenvoltura, pois estão livres de resistências ou censuras. É daí que vem sua força para, oportunamente, enviar ao consciente seus representantes, sob as mais diversas formas: sonhos, lapsos e chistes. Por isso, o recalque é algo que está afastado, mas sempre presente. Mantê-lo apartado demanda energia contínua do sujeito e, mesmo assim, nada garante que ele não acabe vindo à tona, exigindo mais esforço para recalcar-lo novamente (FREUD, *Repressão*, 1915)¹²⁰.

¹²⁰ O conceito de recalque envolve várias e complexas questões da metapsicologia freudiana e aqui, novamente, opera-se certo reducionismo, em nome da prioridade do literário. Não cabe, por exemplo, distinguir os três tempos do recalque (a posteriori, originário e retorno do recalcado) e classificar Stela em

A configuração de Stela efetua-se nesse campo de representações, pois ela é, constantemente, aquilo que estava escondido, mas surge repentinamente (remete-se aqui à visão de Rogério do corpo da mãe morta em meio a frestas, escuridão e disfarces) ou algo capaz de assumir várias versões contraditórias e perturbadoras (a visão de seu cadáver, sua onipresença e constante ausência, sua duplicação em Violeta, Duquesa, no quadro e nos olhos de Rogério, enfim, sua multiplicidade).

É também nesse contexto que se estabelece o paralelo com Stela e o *Unheimlich*. Viu-se anteriormente que uma de suas configurações ocorre por intermédio desse recurso, já que o narrador a articula enfatizando sua condição ambígua de ser, simultaneamente, familiar e desconhecida, ou seja, analogicamente, ela é “algo que deveria ter permanecido oculto mas veio à luz”, para repetir a célebre frase de Schelling citada por Freud.

Note-se que nessa ambiguidade há uma delicada relação envolvendo o sujeito e o recalque, pois, se de um lado ele (sujeito) tem no recalque um aliado que o protege do desprazer, por outro, persiste a constante ameaça de encarar algo desagradável e perturbador, já que há uma faceta do sujeito que não se importaria de pagar o preço do desprazer, tão temido pela resistência, para acessar a porção de prazer contida no recalque.

Delicada também é a relação de Rogério com a mãe. Abandonado ainda criança, criado em orfanatos, o jovem parece evitar lembrar-se de Stela (note-se que com o pai acontece o contrário, uma vez que Rogério guarda algumas imagens e várias impressões dele). A mãe, para Rogério, praticamente não existia, até o dia em que Lucas a apresenta morta, desencadeando a pesquisa do rapaz sobre a mãe. A partir de então, ele quer e não quer saber de Stela, suas imagens surgem e desaparecem na mesma proporção. Nesse sentido, é curioso o seu pedido para Violeta adiar o relato sobre Stela, pois, apesar de querer pesquisar sobre ela, algo faz com que goste do enigma: “Não não, Violeta. O que quer que seja, não me fale agora, espere um pouco. Quero ainda ter a sensação deste mistério e rever, intacta, uma única vez, essa face que mal pude entrever na minha infância...” (p. 75)

um deles. Não se busca, assim, a comprovação de teses da psicanálise, mas sim a ampliação da leitura de *Íncio* com o repertório psicanalítico. Para tal objetivo, é suficiente indicar que Stela, analogicamente aos representantes da pulsão, foi afastada do horizonte consciente de Rogério. Em meio a uma crise do rapaz, entretanto, ela retorna, assumindo formas diferentes e impondo efeitos que, entre outras coisas, compõem a novela.

Pode-se argumentar que Rogério também estabelece uma relação fantasmática com o pai, principalmente em sua insistência em caracterizar Inácio no registro do demoníaco, mas, além dessa imagem de Inácio ser dependente da ação de Stela, as impressões da mãe e do pai parecem ter tomado rumos diferentes para Rogério. Enquanto anseia pela volta de Inácio, ele não mantém expectativas sobre a aparição de Stela; e, se não há dúvidas quanto à aparência do pai ou de como e quando ele reapareceria, não se sabe nada definitivo sobre a mãe.

O que não significa que Inácio não tenha sido também, de certo modo, recalcado. Os caminhos, todavia, foram diferentes. Em termos psicanalíticos, o material recalcado, com o objetivo de ganhar amplitude através da deformação e burlar a resistência, ramifica-se e alcança resultados variados. Segundo Freud, ele pode até mesmo dividir-se em duas partes, sendo que uma passa a ser idealizada pelo sujeito e a outra sucumbe recalcada (FREUD, *Repressão*, 1915, ESB, Volume XIV). Aceitando a sugestão do saber psicanalítico, Inácio metaforiza a parte idealizada da pulsão recalcada de Rogério, enquanto Stela é encoberta com mais afinco, indício de que o material psíquico por ela representado produz fortes efeitos para o filho. Freud anota que, quanto mais o conteúdo é escamoteado, maior é o seu valor para efeitos de autocompreensão: “Já sabemos, da técnica da interpretação de sonhos, que aquelas associações que originam as dúvidas e objeções, que acabei de enumerar, são justamente as que invariavelmente contêm o material que leva à descoberta do inconsciente” (*Resistência e repressão*, 1915, ESB, Volume XVI, pp. 294-295). Compreende-se, assim, porque Stela se torna central na narrativa de Rogério, pois ao abordá-la, pesquisar sua vida e tentar defini-la, ele está travando contato com suas faces mais secretas e relevantes, apesar de, ou por isso mesmo, recalcada.

No entanto, além de estar metaforizada no recalque, a dinâmica dissimuladora da presença de Stela também se dá nos meandros de uma lembrança encobridora e, ao mesmo tempo, encoberta. Reforçando a importância da memória no plano geral da novela¹²¹.

¹²¹ Cabe ressaltar que a memória não é um arquivamento de fatos, mas sim produto da constante reelaboração, pelo sujeito, das impressões vividas. Nos estudos de Freud, a memória ocupa lugar de destaque. Para ele, o aparelho psíquico não existiria sem a memória e tudo o que acontece com o sujeito, mesmo fatos corriqueiros, deixa seu traço anotado (Freud, 1900/2006, ESB, Volume IV). No entanto, o processo de rememorar inclui o ato de editar, transformar, esquecer, ressaltar ou até mesmo inventar. Foi estudando as lembranças infantis que Freud estabeleceu “a natureza tendenciosa do funcionamento de nossa memória”. Em sua obra *Sobre a psicopatologia da vida cotidiana* (Freud, 1901/2006, ESB, Volume VI, p. 59), o psicanalista relaciona vários tipos de esquecimentos, lapsos e enganos para ilustrar o quanto o sujeito elabora a memória, reinventando-a. Para Freud, memória não é preservação de lembranças, mas

A lembrança encobridora é uma estratégia do sistema psíquico e da memória para preservar o sujeito de sentir desprazer. Assim, no lugar de alguma lembrança perturbadora encaixa-se uma recordação insignificante ou disparatada. O importante é que ambas as lembranças, a encobridora e a encoberta, estão associadas em alguma medida (Freud, 1901/2006, ESB, Volume VI, p. 59). O que liga Inácio e Stela, nas lembranças de Rogério, é a paternidade/maternidade interrompida.

Tal artimanha encontra espelhamento literário no modo pelo qual Rogério estrutura a movimentação de seu texto, tentando encobrir a lembrança da mãe pela do pai¹²², substituindo, ainda, o relato de seu processo analítico pela imagem (multifacetada) da mãe. Em outras palavras, Rogério simula escrever sobre Inácio, mas trata de Stela para falar sobre si, sem deixar de empreender as três tarefas. Interessa ressaltar que Stela é o eixo que une a tripla ação. Em certas passagens do texto tal jogo é flagrante.

Depois de ver a mãe no velório, Rogério surta e adoece, tendo seu luto narrado no capítulo seguinte (o nono)¹²³. Logo que sai da casa de Lucas, ele se declara inebriado “pelos acontecimentos, todos eles tão inesperados” (p. 65), segue-se a alucinação segundo a qual Inácio estaria perseguindo-o, depois cai de cama por tempo indeterminado. Note-se aqui a representação dos afetos envolvendo o luto no registro do silêncio e da ausência.

Outro relato sobre Stela é o de Violeta. Rogério perturba-se com o que ouve e nomeia a experiência, vinculando-a à chave do desprazer: “O certo é que não tive mais nenhum prazer em conservar-me naquela mesa. [...] Uma singular melancolia se apossara do meu espírito. E caminhando a esmo, sentia aquela tristeza crescer, inundar-me, transportando-se para o exterior” (pp. 77-78). Para além desse momento (décimo primeiro capítulo), as citações sobre Stela continuam se alternando com as aparições de Inácio.

As partes 12, 13 e 14 são dedicadas a Inácio e ao crescente interesse de Rogério pelo pai. Praticamente não se focaliza Stela, até o décimo quinto capítulo, quando Inácio expõe sua versão. Diante da mãe adúltera, Rogério não tece nenhum comentário ou

resultado da diferença entre o consciente e o inconsciente; nesse sentido, o sujeito lembra o que escapa ao sistema consciente.

¹²² Como será sublinhado, há uma ocorrência na qual Rogério substitui a lembrança de Stela por Lucas. De todo modo, mantém-se o método de encobrir o feminino com o masculino.

¹²³ No capítulo dedicado a *Mãos vazias*, foram abordadas as complexidades envolvidas nas questões do luto. Ressalta-se que, aqui, os papéis se invertem: não há uma mãe em luto pelo filho, mas ao contrário. No entanto, a reação contraditória de negar o sofrimento pela perda e, indiretamente, narrar a dor de ter a mãe morta, é similar ao de Ida com relação a Luisinho.

juízo, silêncio e aprofunda sua devoção ao pai. No décimo sétimo capítulo, ele procura Violeta para saber mais sobre o passado da mãe, no entanto, não pergunta por ela, mas sim por Lucas: “Diga-me Violeta, que sabe você sobre o Gordo?” (p. 117); e a conversa rapidamente retorna à Stela. É nessa passagem em que ele alucina e vê a mãe bebendo entre outras frequentadoras do cabaré. Ao visualizar claramente quem é Stela, ele ensaia um perdão, para novamente cair em crise: “Mas seria possível rir daquela imagem, seria possível arrastá-la na lama como a tantas eu tinha arrastado, substituindo por uma auréola de ridículo a luz do seu sofrimento real e tão desgraçadamente humano? Decerto ela poderia viver de um modo diferente. Mas como julgá-la [...]?” (p. 119).

Depois de tal visão da mãe, Rogério inicia o capítulo dezoito com a formulação direta sobre a lembrança de Inácio encobrir a de Stela: “Mas a imagem de Stela, ao me lembrar de Inácio, apagou-se, repentinamente, na minha consciência” (p. 121). O rapaz ouve mais detalhes sobre Stela, segundo a versão de Lucas. Transtornado e confuso com os múltiplos ângulos dessa mulher, envolve-se na sequência das ações de Inácio assassinando Lucas, destruindo o retrato de Stela, sua última imagem, para flunar impune pela cidade enquanto Rogério é internado no sanatório.

Mesmo o título da novela pode ser interpretado como uma tentativa de sobrepor Inácio a Stela, pois, apesar de parecer indicar Inácio como protagonista, a leitura atenta não comprova a prevalência dele sobre ela, havendo, quando muito, uma paridade. A denominação só se justifica no plano da trilogia “O mundo sem Deus”, já que Inácio se repete nas três novelas.

Mas, se a escrita sobre Inácio encobre Stela, o que a representação de Stela, por sua vez, encobriria? É o último parágrafo do livro que indica uma possível resposta, pois, se a escrita de Rogério pode ser vinculada à sua auto-análise, ele está o tempo todo refletindo sobre si e, para tanto, elege a mulher como eixo da narrativa, indicando que para saber de si é necessário evocar o Outro¹²⁴.

¹²⁴ O paralelo entre o Outro e a mulher se dá na concepção de que ambos estão envoltos pelo mistério, pelo desconhecimento, mas ao mesmo tempo imbuídos de presença efetiva, interferidora na vida de todos — simultaneamente, outro e mesmo se distanciam da simples dualidade. Assim, da mesma maneira que o inconsciente (o Outro) comunica-se e atua por meio de lapsos e sonhos, anunciando sua presença estrangeira, a mulher, na prosa de Lúcio, é semelhante e diferente do homem, atraindo-o e afastando-o, completando-o e confundindo-o, levantando questões aparentemente sobre elas, mas que dizem respeito a todos, homens e mulheres. Cabe ainda algumas observações sobre a grafia do “outro”. Na trilha aberta pelos estudos de Freud, fundamentalmente marcados pela reflexão de que um outro habita o eu e baseados na importância do material inconsciente atuante na vida do ser humano, o Outro, para Lacan, pode vir grafado com a primeira letra em maiúscula ou minúscula, para distinguir o saber que escapa da consciência (Outro) da simples dualidade (outro). Em sua obra, o tema foi abordado inúmeras vezes para

Não por acaso, é na passagem na qual descreve seu único encontro com a mãe, já morta e silenciosa, que ele relata o momento em que voltou sua atenção para algo íntimo:

[...] a vela ia-se queimando aos poucos e o cadáver, com seus pés calçados de meias pretas, parecia falar mais alto do que eu, do que os meus subterfúgios, meus sonhos e as palavras de Lucas Trindade. Sobretudo, havia aquele silêncio, de uma qualidade tão impressionante, tão diferente dos silêncios que eu conhecia — denso, pesado, infiltrando-se através dos meus poros como uma umidade latente na atmosfera, descendo, vagaroso e inflexível, ao âmago da minha consciência voltada para o outro lado da vida (CARDOSO, 2002, p. 56).

O que Stela comunica a Rogério, sem nada dizer, leva-o ao “âmago” de sua “consciência voltada para o outro lado da vida”. Ora, no vocabulário da prosa de Lúcio, esse “âmago” pode ser interpretado como o inconsciente¹²⁵, indicando que a escuta do silêncio de Stela também sugeriu a Rogério o caminho do autoconhecimento, em meio a seus surtos e tratamentos dos transtornos psíquicos, desde que a narrativa foi construída no contexto de uma internação.

Note-se que o silêncio de Stela “parecia falar mais alto” do que todo o resto, conduzindo o narrador a uma condição intraduzível. Não deixa de ser curioso observar a importância do silêncio no processo psicanalítico como escuta do Outro. Num dos trabalhos mais antigos sobre o tema, de 1926, Theodor Reik argumenta que para os psicanalistas é “bem mais importante detectar o que o discurso esconde e o que o silêncio revela” (REIK, 1989, p. 20), indicando a carga de sentido na ausência da fala.

Nesse novo patamar da leitura de *Inácio*, o silêncio de Stela surge em analogia com o silêncio do inconsciente, que tudo diz, desafiando a compreensão do destinatário. Fica sugerido que a recorrente menção ao mutismo de Stela está (também) encobrindo a experiência do silêncio de Rogério, durante sua internação. Desse modo, o texto literário metaforiza a dinâmica da memória, que, por deslocamento, substitui ou encobre lembranças relacionadas em algum nível de equivalência. Assim, a narrativa de *Inácio* está arquitetada na indefinição de Stela, simulando adoração ao pai, para encobrir o

indicar significante, lei, linguagem, o inconsciente e até Deus. Aqui, interessa sua elaboração no Seminário 20 (LACAN, 1985B, p. 54), quando escreve: “O Outro na minha linguagem só pode ser portanto o Outro sexo”, ou seja, a mulher. Além desse Seminário, alguns textos lacanianos podem ser consultados sobre o Outro/outro: *Os complexos familiares* (LACAN, 2000), “Função e campo da fala e da linguagem em psicanálise” (in *Escritos*, LACAN, 1998), *O eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise* (LACAN, 1985A), *As psicoses* (LACAN, 1988).

¹²⁵ Remete-se aqui à discussão feita no terceiro capítulo sobre o vocabulário da psicanálise na prosa de Cardoso.

processo de auto-análise de Rogério, revelador de suas dúvidas e incertezas sobre si, e não apenas sobre a múltipla Stela.

Esse duplo enigma — ele mesmo e a mãe-mulher — faz com que Rogério vá mais além e, ademais de buscar saber do Outro, escreva, fabule sobre o que soube e o que não compreendeu. É dessa percepção, simultaneamente aguda e nevoada, que constrói a sua história e a de sua família, por meio da mãe, ao mesmo tempo conhecida e extraordinária, similar e diferente — *estranha* e familiar.

Capítulo 5

Leituras de enganos e a feminilidade em *Crônica da casa assassinada*

5.1 O gênero da destruição

Crônica da casa assassinada. O título do romance anuncia a história do aniquilamento de uma família, caso se interprete a palavra “casa” em sua acepção de reunião de membros sob a mesma descendência, remetendo também à destruição física de uma casa, construção, moradia. A família em questão é a Meneses, composta por antigos fazendeiros de Minas Gerais, a qual, com a chegada dos novos tempos — tempos de crise financeira mundial, seguida da crescente urbanização e industrialização do Brasil, décadas de 1930, 1940 e 1950 — experimenta o incômodo da falência econômica, sobrevivendo do patrimônio acumulado e da força do sobrenome dos antepassados. A casa enfocada é a chácara dos Meneses, com sua arquitetura destacada logo na primeira página do romance, em um esboço de planta.

A edificação segue os moldes das grandes casas de fazenda. Ilhada por vasta quantidade de terras, plantações, pastos e jardins, além de uma construção lateral, afastada da principal, batizada de pavilhão, a casa possui vários quartos (indício de famílias numerosas); cozinha ampla, para abrigar os empregados; espaço considerável para recepções sociais com sala e varanda de grandes dimensões; além de um escritório, reservado para os assuntos confidenciais. Em posição horizontal, formando um retângulo, para quem a vê do portão de entrada, os cômodos se distanciam da esquerda para a direita numa escala decrescente de importância social, começando com o escritório (local para acertos de negócios e política, região masculina por excelência) e terminando com a cozinha (região de ação feminina, baseada em receitas de assados e quitutes mineiros).

Ambas, família e construção, serão destruídas, juntamente com sua moral católica, sua política financeira, baseada na especulação e na usura, e seu patriarcalismo, mesclado de coronelismo tardio e mediocridade indisfarçável. O leitor começa a se aproximar de tal quadro desde antes de abrir o livro, em função de seu título. A surpresa reside em como essa extinção se dá.

O agente desse processo de destruição é a mulher, nas figuras de Nina e Ana. Como a história da decadência que perpassa *CCA* está suficientemente apontada pela fortuna da obra¹²⁶, a leitura agora empreendida busca interpretar a ação dessas mulheres na concretização da transgressão máxima: assassinar a família mineira, representante, dentro da prosa de Lúcio Cardoso, do conservadorismo, da hipocrisia e da mediocridade.

Tal perspectiva impõe a necessidade de circunscrever essas personagens femininas diferentes nas várias maneiras de ser mulher, mas unidas pela multiplicidade, traço próprio do feminino. Se, num primeiro olhar, Nina e Ana não possuem nada em comum, por viverem a feminilidade de maneiras distintas, a leitura orientada pelo saber psicanalítico vislumbra semelhanças entre elas. A primeira parte deste capítulo, subdividida em quatro tópicos, trata das principais características das personagens femininas que favorecem novas interpretações do romance.

A primeira delas é a indicação de que a feminilidade se efetua no âmbito da multiplicidade, não havendo um único modo de ser mulher, mas vários, o que as reúne na diferença¹²⁷. A segunda semelhança trata da urgência de expressar-se enquanto mulher, a invenção do discurso sobre si. Nina alcança sua meta pela moda e pela repetição do ato de partir; Ana, por sua vez, escreve sua história, alcançando patamares únicos em termos do feminino que assume, na prosa de Lúcio Cardoso, a voz em primeira pessoa para falar sobre si. O terceiro ponto em comum é tornar-se, justamente por ser mulher, o alvo de ataque do mais Meneses dos Meneses: Demétrio, um misógino, imbuído da missão de *proteger* a família da *perigosa* influência feminina, uma tarefa árdua, já que seu recurso é recalcar o feminino e o material recalcado, como se sabe, sempre retorna. A quarta similaridade é a transgressão, que, na esteira do exercício do mal, promove a derrocada dos Meneses.

O mal é novamente evocado nos moldes lacanianos, conforme apresentado no capítulo anterior, como força de destruição para expressar discordância e dar lugar ao novo. Também serão recuperados os conceitos de repetição e de cadeia significativa, mencionados no terceiro capítulo, quando Ida, de *Mãos vazias*, estava em questão. Com uma diferença: no capítulo sobre Ida, o elemento literário em diálogo com a psicanálise

¹²⁶ Carelli (1988), Rosa e Silva (2004), Santos (2005) e Brandão (2006), entre outros.

¹²⁷ A multiplicidade do feminino presente em *CCA* foi indicada por Brandão (2006), em trabalho sobre a encenação da morte feminina.

era, prioritariamente, o espaço; aqui, o elemento beneficiado pela interpretação guiada pelo feminino será o tempo.

A segunda parte do capítulo traz uma discussão sobre o foco narrativo, abordando as múltiplas vozes que compõem *CCA*. Os dez narradores-personagens do romance têm a companhia de um décimo primeiro narrador, que, pretensamente, organiza os relatos formadores do livro. Esses dois níveis, simultâneos e inseparáveis, agem enquanto, artifício de verdade, na simples reunião de documentos pessoais, e elemento de verossimilhança presente na organização textual. Por meio dos narradores-personagens, simula-se a imparcialidade, devido ao tom *verídico* dos relatos-documentos-pessoais, para que, em outro nível, com o mesmo material, seja negada a existência da *verdade*, revelando-se a inexatidão do texto manipulado pelo décimo primeiro narrador, nomeado aqui de narrador-regente¹²⁸.

Tais pontos são importantes tanto para se interpretar a questão de *CCA* ser, ou não, um romance polifônico, como também para a abordagem dos aspectos envolvendo a verossimilhança. Pois esse universo de dúvida e ambiguidade está a serviço da destruição e se realiza no âmbito da feminilidade indecifrável das personagens, o que faz de Nina e Ana enigma e (possível) resposta para a obra mais relevante de Lúcio Cardoso.

5.2 Pluralidade do feminino

Na contemporaneidade é corriqueiro pensar a mulher como um sujeito capaz de múltiplas existências. Quanto mais seus direitos e suas liberdades se afirmam, mais as mulheres descobrem e criam infinitas possibilidades de existir. A psicanálise

¹²⁸ Não se sabe se o narrador-regente é a mesma figura mencionada por alguns dos narradores-personagens, como o Padre e o Farmacêutico, a qual teria encomendado alguns dos relatos que compõem o dossiê formador de *CCA*. Em todo caso, ressalta-se aqui a tentativa de forjar sua atuação de comando sob as narrativas — selecionando, recortando, acrescentando e, conseqüentemente, modificando o texto dos narradores-personagens, tornando-o, automaticamente, algo como regente de um coral. Note-se que há a tentativa de fazer parecer que quem conduz o enredo é ele, já que, enquanto compilador dos relatos, define a (des)ordem de como a história é contada, apesar das estratégias particulares de cada narrador-personagem, daí o efeito de múltiplas vozes, de coral. O recurso de mantê-lo oculto, sem um nome ou indicação mais palpável de sua presença, não funciona por completo, já que é pressentido com certa constância — por exemplo, na *seleção* das narrativas e dos trechos a serem publicados, na (des)organização e titulação dos capítulos. Tal quadro o torna indeterminado (não sabemos quem ele é), mas não oculto. Cabe ressaltar que, na falta de uma nomenclatura indicadora das especificidades desse narrador, em comparação aos narradores-personagens, adota-se aqui a expressão cunhada por Enaura Quixabeira Rosa e Silva (2009) que, em seu trabalho, menciona a presença de um “narrador regente” no romance. A estudiosa, por sua vez, segue o caminho apontado por Alfredo Bosi (1994, p. 414), que assinala um “coral das testemunhas” para se referir aos múltiplos narradores de *CCA*.

desempenha importante papel nesse movimento, pois está entre os primeiros saberes a retirar a diversidade do âmbito da incapacidade e da limitação para alçá-la ao patamar, se não da vantagem, ao menos do suplemento. Lacan é o seguidor de Freud que radicaliza esse ensinamento. Para ele, como se vem apontando no decorrer deste trabalho, é próprio da mulher ser múltipla, diferente uma das outras e em comparação aos homens, sendo que, paradoxalmente, a única característica que as une em um grupo coeso é a diferença.

Até o final da década de 1950, no entanto, a sociedade tendia a vislumbrar uma única maneira de ser mulher — a dona-de-casa-mãe-esposa. Qualquer configuração fora desse padrão caía na ilegalidade do adultério e da prostituição. Esse caldo sociocultural é mote para a ambientação de *CCA*.

O romance tem suas principais personagens femininas perfiladas no mesmo ambiente e posição social. Nina e Ana são casadas com homens respeitáveis e vivem protegidas de conflitos políticos, sociais e econômicos, levando, em outras palavras, uma vida *confortável*. Mas elas são diferentes. Cada uma encontrou, ou foi-lhe imposta, uma maneira de ser mulher. Em idade adulta, passam a conviver na mesma casa e a presença de uma é ofensiva à outra, uma vez que o espelhamento reaviva os desejos. Ana, diante de Nina, descobre possibilidades femininas das mais corriqueiras, como a vaidade de um penteado, até as mais polêmicas, como o direito reprodutivo, estabelecendo uma relação paradoxal de repulsa e adoração com a cunhada. Nina, que ao casar com um Meneses aposta na tentativa de ser esposa, intui, frente à Ana, o plano articulado contra ela — transformá-la em uma típica senhora Meneses, guardiã da moral e dos bons costumes mineiros, destino que a horroriza. Essa duplicidade afirmada na negação ganha força a cada mirada mútua¹²⁹.

Pouca coisa poderia apavorar mais uma mulher como Nina, habituada à vida urbana do Rio de Janeiro, do que o cotidiano do interior de Minas Gerais. Ela fora criada praticamente sozinha, órfã de mãe, com a companhia de um pai paraplégico. Linda e desinibida, logo torna-se frequentadora de recepções sociais e cassinos, desenvolvendo preferência por uma vida menos regrada e, ao que tudo indica, quase

¹²⁹ O duplo Nina e Ana já está posto em seus nomes. “Nina” é apelido para nome de mulher terminado em *-ana* ou *-ina*, como “Catarina” e “Ana” (“Ana” é o exemplo usado por Antenor Nascentes). Sendo assim, as personagens em questão poderiam ter o mesmo nome (NASCENTES, 1952, pp. 16 e 367). Porém, na igualdade, surgem diferenças: “Nina” é uma versão mais doce e carinhosa do nome “Ana”, indicando uma diversidade no âmbito da vantagem social, por exemplo, uma maior aceitação familiar. Desse modo, desde o nome podem-se observar as facilidades e os atributos sociais de Nina, aspectos que aborrecem Ana profundamente.

sempre protegida por cavaleiros com os quais estabelece trocas de favores. Da capital, Nina leva para o novo lar interiorano a beleza, o charme e a elegância cosmopolita, deixando todos estupefatos com sua presença de *femina fatale*. A descrição mais marcante é a de Betty, a governanta:

(Nota à margem do manuscrito: ainda hoje, passado tanto tempo, não creio que tenha acontecido outra coisa que me impressione mais do que esse primeiro encontro. Não havia apenas graça, sutileza, generosidade em sua aparição: havia majestade. Não havia apenas beleza, mas toda uma atmosfera concentrada e violenta de sedução. Ela surgiu como se não permitisse a existência do mundo senão sob a aura do seu fascínio — não era uma força de encanto, mas de magia [...] (CARDOSO, 1996, pp. 61-62).

Logo que chega à chácara, Nina discute com o marido, irritada com o estilo de vida que encontra na roça. Betty continua sua narrativa e reproduz parte da fala de Nina contra o modo mineiro de viver: “Ah, Minas Gerais, bradava ela, essa gente calada e feia que viera observando no trem... Pelo jeito, eram tristes e avarentos, duas coisas que ela detestava” (CARDOSO, 1996, pp. 64-65)¹³⁰.

O novo endereço de Nina é desanimador desde o nome, Vila Velha, que ironicamente arma um jogo de palavras com Vila Rica, maior garimpo de ouro da colônia e capital político-administrativa do Brasil, durante o período de 1711 a 1897¹³¹. Vila Rica foi governada por Dom Luís da Cunha Pacheco Meneses (representado pela personagem Fanfarrão Minésio, nas *Cartas Chilenas*, de Tomás Antônio Gonzaga). A dupla referência — o nome da cidade e o sobrenome da família — é um detalhe que indica um quadro decadente, pois estabelece paralelismo com a época da extração de ouro e diamantes de Minas Gerais (Vila Rica, capital da colônia) e a falência do produtor de café no início do século XX (Vila Velha, cidade ficcional)¹³².

Mas, enquanto Nina direciona seu desacordo com o povoado, acentuando o caráter geográfico, o cunhado pontua a situação, restringindo a dissonância na questão de gênero — não era a população local que estava equivocada, mas Nina e seu modo de ser mulher. Durante o jantar de boas-vindas, Demétrio esclarece os novos parâmetros de feminilidade que a linda e vaidosa Nina deveria seguir: “Desculpe, Nina, mas é que todos aqueles chapéus e vestidos são inúteis na roça. Você sabe que estamos na roça, não sabe? Aqui — e ele apontou com um gesto displicente — as mulheres se vestem

¹³⁰ Doravante, todas as vezes que uma referência ao romance *Crônica da casa assassinada* (CCA) aparecer no corpo do texto virá entre aspas, mas, para evitar repetições, não haverá indicação da edição, que será sempre a edição comentada de 1996, da Coleção Arquivos.

¹³¹ Rosa e Silva (2004) sugere Vila Velha como o avesso de Vila Rica.

¹³² Sobre a história da composição de Vila Velha, consultar Santos (2005).

como Ana” (p. 68). Nina, pela primeira vez, mira a cunhada com atenção e, desde então, negar aquela versão do feminino torna-se sua atividade diária.

De fato, o vestuário de Ana indica a vida simples e austera da zona rural. Ana é o contrário de Nina no que diz respeito à moda. Mello e Souza (1996, pp. 118-120) descreve com rigor as diferenças entre as vestimentas da moradora dos centros urbanos e a do interior. No segundo caso, ressaltam-se as poucas jóias e adornos, a monotonia das cores escuras e as formas retas (marcas registradas de Ana). A pesquisadora destaca que esse conjunto da moda feita de ausência busca esconder a riqueza e, assim, preservá-la: “Difícilmente se encontrará no Brasil um documento revelador como este do espírito da sociedade rural de então e de um tipo de prestígio que, para se exibir, apóia-se diretamente nos bens efetivos, a terra, os escravos, os filhos, a mulher, desprezando os ‘símbolos’ da situação social, dominantes na cultura urbana” (MELLO E SOUZA, 1999, p. 119).

Num contrato social no qual a mulher é objeto, Ana é negociada e moldada ao gosto do proprietário. Seu casamento com Demétrio está acordado desde criança e toda sua vida anterior ao matrimônio havia sido uma preparação para ser Ana *Meneses*. O marido cuidara pessoalmente da *formação* de Ana e fazia vistorias para averiguar seu *progresso*. Mais à frente, volta-se a essa relação de Demétrio com o feminino, cabendo por ora apontar os parâmetros da existência de Ana. Em seus apontamentos, ela descreve:

Desde criança fui educada para atravessar esses umbrais [da Casa dos Meneses] que julgava sagrados, quer dizer, desde que o Sr. Demétrio dignou-se escolher-me para sua companheira permanente. Eu era uma menina ainda, e desde então meus pais só trataram de cultivar-me ao gosto dos Meneses. Nunca saí sozinha, nunca vesti senão vestidos escuros e sem graça. Eu mesma (ah, Padre! hoje que sei disto, hoje que imagino como poderia ter sido outra pessoa — certos dias, certos momentos, as clareiras, os mares em que poderia ter viajado! — com que amargura o digo, com que secreto peso sobre o coração...) me esforcei para tornar-me o ser pálido e artificial que sempre fui, convicta do meu alto destino e da importância que para todo o sempre me aguardava em casa dos Meneses (CARDOSO, 1996, p. 120).

Essa “retardada revolta” de Ana, como ela nomeia a tardia percepção da vida enclausurada, tem início com a chegada de Nina e seu novo parâmetro de feminilidade. Não apenas pelo que Ana percebia em Nina, mas pelo que via refletido no olhar dos demais observadores desta. A primeira triangulação de miradas acontece com Demétrio. Diante do espelho, Ana vê como o marido a olha, adivinha o desprezo pelo o que ele mesmo criou, em comparação com Nina, e desperta: “Mas aquele olhar, nascido de tão

cálidas profundezas, como que demudou aos meus olhos a presença tangente da realidade: acordei também, e pela primeira vez circunvaguei a vista em torno, atônita; sem compreender direito o que se passava” (p. 124). Consciente de sua condição, Ana interroga Demétrio, acusando-o de estar interessado por Nina. A discussão com o marido inaugura uma nova mulher: “Desde esse momento senti-me como se fosse uma outra mulher. Vivia como todo mundo, e como vivera até aquele momento, mas um fogo interior me queimava sem descanso” (p. 125).

Uma característica difere, assim, Ana dos demais, “um fogo interior”. A analogia com Nina vem na sequência do trecho, pois Ana passa a descrever as qualidades da cunhada. No entanto, o que se estabelece não é simplesmente um modelo, visto que ela não tenta imitar a maneira de Nina vestir-se, comportar-se ou falar. Nina atua como uma baliza das possibilidades do feminino; Ana não pretende ser Nina, mas também não quer mais ser Ana. Para tornar-se uma terceira feminilidade, ela inicia um longo e doloroso embate contra a família, Nina e ela mesma. Por sua vez, Nina também despreza Ana, mas igualmente não está satisfeita com a vida que leva, amarrada a um casamento limitado e sem condições financeiras para se manter sem a guarda de um amante.

Ambas, apesar das diferenças e da inimizade, encontram-se na multiplicidade de maneiras de ser mulher e na insatisfação com a mediocridade que as cerca, passando todo o romance espelhando-se, acusando-se e impulsionando-se mutuamente. Sem dúvida, o campo de influência de Nina é maior do que o de Ana, mas, na fatura geral do texto, especialmente no último capítulo, a estatura da dimensão de Ana revela-se.

Além da descoberta da insatisfação e da gama de existências possíveis, as duas mulheres também estão em paralelo na forma como buscam a subjetividade por meio da invenção do discurso sobre si próprias — Ana escreve e Nina expressa-se na repetição que faz do uso da moda e de seu deslocamento.

5.2.1 O desafio de representar-se

Anteriormente, já foi abordada a sustentação de Lacan sobre não existir A mulher, devido à ausência de uma imagem universal para representá-la, o que torna possível conhecê-la, apenas, uma a uma. Influenciado por outras disciplinas, como a linguística e a antropologia, o psicanalista francês afirma que as definições sobre ser um homem ou uma mulher estão associadas à construção de uma representação eficaz de

cada uma dessas condições. E, mais, as indagações a respeito da feminilidade estão no fato de não haver um significante capaz de significar as mulheres de maneira conjunta, mas apenas individualmente, daí a multiplicidade. Os homens, ao contrário, teriam essa situação resolvida pelo falo. Expondo com outras palavras, não há definição para a mulher enquanto grupo, pois, como não existe um significante do feminino no inconsciente, ela só pode ser pensada uma a uma. Isso porque o sexo é designado pelo falo, que, pertencente à ordem do simbólico, pode ser representado de várias maneiras, todas elas, contudo, associadas ao masculino (LACAN, 1985B). Poder-se-ia acrescentar que toda a dificuldade de entendimento sobre o feminino está centrada no fato histórico, político e cultural de que, ao contrário dos homens, as mulheres não construíram (ou foram impedidas de construir) uma imagem poderosa o suficiente para inscrever-se no campo simbólico.

De toda forma, a tese lacaniana localiza a questão do ser homem ou ser mulher no âmbito do domínio e da manipulação das ferramentas de representação, de discurso e da linguagem, pois, se o homem está eficientemente representado, é porque o coletivo masculino construiu uma imagem, por meio da detenção milenar dos meios produtivos, legais e culturais. Dentro da estratégia patriarcal de conquistar e manter o poder sobre os bens culturais, cercear a liberdade, a educação e a profissionalização das mulheres foi crucial e efetivo. Em última análise, para que a mulher pudesse elaborar e divulgar uma auto-imagem global não lhe poderia ter sido tirada a oportunidade de criar lastros simbólicos capazes de representar a existência.

O objetivo aqui não é politizar, mas sim ressaltar a sobrevivência do sujeito, vinculada à urgência de apropriação da linguagem, afinal o sujeito é efeito de discurso, conforme Lacan. É notável que, desde Freud, em *A organização genital infantil* (1923, ESB, Volume XIX), a psicanálise localize a identidade da mulher num complexo emaranhado discursivo, para finalmente tornar-se devedora vitalícia da audácia da fala feminina — referência a Dora, que durante o tratamento sugeriu a Freud ser mais eficaz deixar o paciente falar livremente, ao invés de impor direcionamentos e considerações.

Não é sem motivo que a psicanálise está na raiz da história de muitas mulheres vitoriosas em mudar o roteiro, de abusos e violências, que objetivava a sua invisibilidade social e cultural, tornando-se sujeitos¹³³.

¹³³ Os casos mais clássicos são o de Anna O., paciente de Breuer, com sua atuação como assistente social, além de tradutora, escritora e dramaturga, e Emmy Von N., paciente de Freud e empresária de sucesso. Para outras histórias de mulheres ex-pacientes de Freud, consultar Forrester (2010).

É nesse sentido que a importância da fala sobre si, e da conquista de um discurso em primeira pessoa que represente a mulher, tem guiado o estudo ora apresentado. Observar de que maneira a personagem feminina assume voz e ganha possibilidade de representar-se é um ponto relevante da tese. Acresce-se a isso a importância que as questões femininas alcançam e de que forma o narrador, na obra de Lúcio Cardoso, incorpora questões psíquicas e históricas próprias da feminilidade.

Em *CCA*, tal abordagem ganha ainda mais relevância. É de supor que interpretar como Nina e Ana assumem a tarefa de representar-se seja vital para este trabalho, no entanto, mais urgente ainda é apontar o modo pelo qual a necessidade de se expressar constitui a única ferramenta acessível a elas para se tornarem sujeito de seus desejos. O romance estrutura-se em função dessa trajetória.

Na obra, a autorrepresentação do feminino é determinante de dois importantes elementos da narrativa: o tempo (estruturado pela mobilização de Nina) e a história do romance (consideravelmente invertida pela versão de Ana).

5.2.1.1 Os trajes falam

CCA está marcado pela repetição de dois atos interligados de Nina — retornar-partir-retornar da casa do Meneses e desfazer-se-comprar-desfazer-se de roupas¹³⁴. Todas as vezes que Nina parte, a renovação de seu guarda-roupa está envolvida, o que leva algumas personagens a sugerir, maldosamente, certa futilidade de Nina, que viveria para despender o patrimônio da família em excursões frívolas pela busca de sedas e presilhas. Para além da caracterização do feminino no registro da banalidade consumista ou das intrigas de cunho econômico-social, nas quais a mulher assume o papel de alpinista social, a leitura orientada pelo saber psicanalítico pode fomentar outras interpretações, indicando que *CCA* perfila o feminino na construção de seu sujeito de desejo por meio da formação de um discurso autônomo.

Nesse sentido, apesar das limitações inerentes a toda classificação, Roland Barthes (2005) sugere um caminho significativo para pensar a roupa enquanto discurso, partindo da perspectiva de Saussure sobre a linguagem humana. O linguista estabelece que a linguagem está formada pela língua e pela fala, sendo a primeira “uma instituição

¹³⁴ Retoma-se aqui o conceito de repetição, estabelecido no terceiro capítulo, tanto para abordar o seu partir constante, como para tratar da outra forma de Nina representar-se, criando um discurso sobre si: a moda.

social, independente do indivíduo” e a segunda, “um ato individual” (BARTHES, 2005, p. 268). Barthes, pensando a moda, propõe chamar de *indumentária* o sistema e as normas da moda, o equivalente à língua em Saussure; e de *traje* o que a pessoa veste, atuando autonomamente dentro das opções apresentadas pela indumentária, estando, assim, o traje em paralelo com a fala; dessa forma, “indumentária e traje constituem um todo genérico, ao qual propomos reservar doravante o nome de vestuário (é a linguagem em Saussure)” (BARTHES, 2005, p. 269). Como na linguagem, nada é fixo no vestuário, por vezes o traje influencia a indumentária e vice-versa.

Nina constitui sua subjetividade por meio das peças de moda: na seleção e no uso que faz do traje, ela transgride a indumentária e, conseqüentemente, o sistema de regras de Vila Velha. Em contraposição, as personagens Ana e Betty limitam-se ao uso funcional das roupas. Não que as roupas usadas por elas careçam de sentidos¹³⁵, mas são informações sociais sobre o grupo ao qual o usuário pertence, não sobre o sujeito.

Periodicamente, ao partir e valorizar a moda, Nina repete seu desejo de transformação e mudança e com isso *escreve* seu discurso de insatisfação. O longo histórico de mulher-objeto — vendida pelo pai, exibida como prêmio pelo amante, confinada como relíquia pelo marido — impede Nina de se realizar com plenitude e, como repetir é a insistência do sujeito que deseja¹³⁶, ela passa a representar seus desejos na repetição de partir e comprar/usar roupas. E quais seriam esses desejos? Primeiro, a construção de um discurso sobre si; segundo, a transformação, a mudança, algo que possa configurar sua vida em outro patamar.

Lacan salienta que, além de a repetição ser um fenômeno constituído pelo material simbólico, pois exhibe a assinatura do desejo do sujeito, ela faz dele o que ele é: “Sendo essa repetição uma repetição simbólica, averigua-se que a ordem do simbólico já não pode ser concebida como constituída pelo homem, mas constituindo-o” (LACAN, 1998, p. 50). Não sem razão os vestidos e acessórios de Nina configuram sua marca registrada, capaz de fazê-la presente na ausência, de contar e manter viva sua história.

Mello e Souza (1996) analisa a maneira pela qual a moda se torna expressão do feminino que se pretende identificado a algo além da maternidade e dos afazeres

¹³⁵ Para Barthes, “uma roupa puramente funcional só é concebível fora de qualquer sociedade: a partir do momento em que uma roupa é confeccionada, chega fatalmente a uma semiologia” (BARTHES, 2005, p. 310).

¹³⁶ Remete-se o leitor ao terceiro capítulo, no qual tais conceitos foram abordados.

domésticos (p. 99). Em seu ensaio, a estudiosa estabelece o paralelo entre moda e construção de um discurso próprio da feminilidade:

Tendo a moda como único meio lícito de expressão, a mulher atirou-se à descoberta de sua individualidade, inquieta, a cada momento insatisfeita, refazendo por si o próprio corpo, aumentando exageradamente os quadris, comprimindo a cintura, violentando o movimento natural dos cabelos. Procurou em si — já que não lhe sobrava outro recurso — a busca de seu ser, a pesquisa atenta de sua alma. E aos poucos, como o artista que não se submete à natureza, impôs à figura real uma forma fictícia, reunindo os traços esparsos numa concordância necessária (MELLO E SOUZA, 1999, p. 100).

Tais são os meandros que sustentam, durante o romance, as constantes descrições de Nina por meio de seus trajes. São vestidos, babados e acessórios que a representam. Um de seus míticos vestidos continua a perturbar André até mesmo depois de muito tempo, a ponto de merecer um comentário complementar em seu diário. Note a afirmação de André, ao final do trecho, sobre o vestido de Nina defini-la:

Não posso fechar este diário sem acabar de descrever o que houve ontem à noite. Ela se achava de pé, imóvel, e eu a contemplava com uma admiração que atingia os limites do embevecimento. Jamais vira ser tão belo, e não era uma beleza isolada, uma soma de seus traços e perfeições — era um conjunto formado de tudo o que participava dela, desde os cabelos, os olhos, a pele, até a menor vibração que escapava do seu ser. Apesar de não ter ido à casa do Barão, devia se achar preparada para a festa, artifício que sem dúvida acrescia a sua fabulosa beleza. (*Escrito com letra diferente à margem do caderno*: Não hesito em descrever esse vestido, ele se acha incorporado à minha memória e sei que sua impressão me acompanhará para sempre. Devo ir mais longe: sempre que pretendo reviver o que foram os primeiros anos da minha adolescência, reencontro [...] esse estranho vestido de baile — uma obra-prima de futilidade, de graça, desse nada íntimo e fascinante que estrutura a presença exterior da mulher.

Era vermelho, escuro e encorpado, tão agradável ao tato quanto o cetim. Sua linha era simples, envolvi-a apenas como uma túnica que deixasse livre o nascimento dos seios, para desaguar depois, numa só vaga, extensa e cheia de melodia. Cobrindo essa túnica, um véu de gaze preta, recoberto de vidrilhos, que cintilavam assim que ela se movia — e que consciência do seu encanto possuía ela, ora estacando, ora movendo-se com estudada lentidão, infalível como as mulheres que sabem aquilo que vestem. Eu a via do lugar em que me achava, e seguindo com o olhar a gaze preta que pendia dos seus braços brancos, sentia compor-se o quadro, tornar-se óleo, e converter-se afinal, através dessas cores fundamentais, em pintura imemorial e definitiva) [...] (CARDOSO, 1996, pp. 225-226).

O poder das roupas de Nina vence o tempo. Em outra passagem, muitos anos depois de sua primeira partida da chácara, André, menino, encontra as roupas da mãe escondidas num armário obscuro. Valdo, ao ver o filho com tais roupas, quase desmaia. A encenação da morte do pai alegra o garoto interessado na mãe (caminho livre para viver a relação proibida?). André percebe que tinha ultrapassado um limite e fica perversamente satisfeito com a descoberta da maneira pela qual pode causar dor ao pai:

apossando-se das recordações de Nina, por todos escondidas: “Ergui as mãos lentamente, mostrando minha presa: se todos fugiam às recordações, ali estavam elas, bem patentes, e mais do que ressurreição do perfume de um morto, o que eu exibia eram os signos inelutáveis de uma vida.” (pp. 243-244). No trecho, há referência direta sobre as roupas representarem Nina e trazerem com elas toda a força de sua presença.

É nesse registro que os vestidos de Nina formam uma cadeia significativa¹³⁷, na qual se articulam os sentidos, representando Nina até onde ela não está.

Mesmo sem saber do abalo que a visualização e o toque de suas roupas causaram em Valdo e André, anos depois de sua partida, Nina é consciente dos efeitos significantes que sua vestimenta possui. Não sem razão, ela incendeia toda a coleção quando se confirma a gravidade de seu câncer. Na ocasião, decide queimar as roupas para encenar o fim de uma época, para representar o esgotamento de sua versão em vigência até aquele momento.

A cena é narrada por Betty. Quando a governanta percebe que a patroa vai se desfazer das peças, concorda que os vestidos não servem para quase nada na roça. Nina então dispara sua filosofia sobre a moda — os vestidos servem para afirmá-la como sujeito: “No dia em que não usasse mais desses trapos, garanto que não me sentiria mais eu mesma” (p. 363). Mas então por que queimá-los?: “[...] minha época de vestidos bonitos já passou” (p. 363). Perto da morte, a moda não é mais necessária: “Quem vestia esses trajes, Betty, já não existe” (p. 367).

A atitude de derrota de Nina não convence a empregada: para ela, Nina “[...] não era um simples ser humano, mas uma coisa construída, uma obra de arte” (p. 367), não podendo acabar assim. E, realmente, Nina adquire um novo ímpeto e declara: “Betty, não posso me resignar a ser outra criatura. Tenho de seguir o meu caminho até o fim, tenho de ser eu mesma, contra tudo e contra todos. Foi Timóteo quem disse: ‘Nina, você é quem nos vingará’. Como posso traí-lo agora, submetendo-me?” (p. 367).

O trecho é relevante em dois aspectos. Primeiro, Betty registra a impressão de que Nina, por meio de seus vestidos, é um discurso construído, arquitetado e que por isso sobrevive, podendo alcançar patamar de uma obra de arte. Segundo, Nina faz o paralelo entre sua atitude de moda e a construção de sua subjetividade: em “não posso me resignar a ser outra criatura”, entende-se *sou o que sou e o que visto me traduz*. Nina ainda reafirma que seu modo de se vestir articula e expressa sua insatisfação e

¹³⁷ Ver as notas 68, 69, 70, 71 e 72.

possibilita a transgressão, daí a sugestão de que mudar seu estilo de vestimenta para algo mais austero, na linha de Ana e Betty, significaria submeter-se ao poderio dos Meneses e da sociedade decadente que eles representavam. Para continuar sendo ela mesma e resistir na transgressão, precisaria partir e comprar novas roupas.

Quem conhece bem esse roteiro é Valdo, que registra sua reação diante da notícia de que Nina partiria novamente, segundo ela, para ver um médico. O anúncio é feito dias depois da surpreendente queima das roupas: “Aí estava: havíamos chegado ao ponto decisivo. De novo se renovava o clima antigo: partir, afrontar o mundo, esquecer — eu a admirava. Ah, com que persistência se é o mesmo indivíduo, de que maneira idêntica o sofrimento se impõe, como se a dor fosse catalogada, e por desgraça nos tombasse em cima sempre do mesmo modo [...]” (p. 394). Valdo é certo ao pontuar a repetição de Nina, porém o que ela reencena não é apenas a dor, mas também o desejo de partir, de mudar, de buscar vida nova.

Se a viagem promete novas oportunidades, as roupas dispensadas e substituídas guardam analogia com os casulos das mariposas-borboletas. Conhecendo a esposa, ele logo associa a viagem à compra de novas roupas; Nina nega, mas sabemos que, além de ir ao médico, também renova seu guarda-roupa, afirmando, mais uma vez, seu caminho discursivo na moda e no deslocamento. Assim, a cadeia significante move-se, mantendo sua produção de efeitos oriundos do estilo de Nina.

Entre os obcecados por Nina está Ana. No dia da partida de Nina, Ana fica perturbada ao ver a cunhada sem maquiagem, mal vestida e com ar enfermo. Ela sente-se traída, pois precisa que Nina exista no registro da beleza — se seu contrário desaparecesse, ela desapareceria também:

Doente? Talvez, mas nada indicava que estivesse sofrendo de um mal grave. Diferente, sim, mas exteriormente: não usava nenhuma pintura e tinha os cabelos puxados para trás, amarrados em coque. De qualquer modo, força era convir, que não se tratava mais da Nina triunfante e bela que sempre conhecera, e apesar disto, mais uma vez eu experimentava aquele sentimento de rancor, de intolerância e de ciúme, que sempre havia me assaltado em sua presença. Não podia, não queria reconhecê-la decaída e vencida, tinha necessidade de sua força, de sua beleza, de sua onipotência, para poder viver (CARDOSO, 1996, p. 422).

Quando Nina volta para a chácara, com seus novos trajes, mesmo coberta para proteger-se do vento, Ana a reconhece pelo chapéu, reafirmando a moda como signo de Nina: “Da posição em que me achava, reconheci Nina imediatamente, se bem que ela

escondesse o rosto não mais sob o xale com que partira, mas sob um desses capuzes de viagem que pelas revistas eu sabia se acharem no rigor da moda” (p. 423).

Quem financia a renovação do figurino de Nina é outro adicto de seu estilo, o Coronel. Mas, antes das compras, quando se reencontram, ele não a reconhece, por não estar vestida como de costume: “Desde o primeiro relance de olhos observei o quanto ela se achava transformada, mais velha, visivelmente mais magra, mais pálida. Quase que poderia dizer que lembrava extraordinariamente outra pessoa que tinha a mesma estatura e os mesmos traços — mas que não era ela” (p. 406); “Vestia-se mal, tão mal como nunca eu a vira, nem mesmo nos seus tempos de solteira” (p. 408). Apesar da satisfação de rever Nina, o Coronel intui que sua permanência não seria longa. A exemplo de Valdo, sublinha a repetição que a marca: “Era o mesmo tom antigo, o mesmo artifício, a mesma coisa de sempre” (p. 409).

Com a aproximação da morte de Nina, os tecidos que a delineiam ganham aura mítica, acabando por mobilizar os afetos contraditórios de seus amantes e inimigos. Ana experimenta franco prazer ao dançar com as roupas e lençóis sujos da cunhada em convalescença. Sua felicidade é, por um lado, motivada pelo sofrimento da doente e, por outro, pela oportunidade de proximidade com o corpo dela — seu suor, seu sangue, seus excrementos:

[...] eu abraçava a trouxa, como se retém junto ao coração um penhor de amizade. Que me importava o seu mau cheiro, que me importava a umidade de suor, seu bafo de agonia: afogando-me neles, era como se eu estreitasse um ramallete das mais frescas rosas, e sentisse através do seu bolo ensangüentado, não a vingança que exprimiam, mas um odor carnal e excitante de sangue e primavera (CARDOSO, 1996, pp. 474-475).

Cercada de inimigos, conscientes da importância das roupas em sua vida, Nina é velada apenas envolta em um lençol branco: “Não é preciso vesti-la. São cerimônias dispensáveis num caso como este. Basta que se envolva o corpo num outro lençol”, teria ordenado Demétrio (p. 502). Apesar de ainda ter pulso, Nina agora está morta, por estar completamente destituída da possibilidade de adornar-se para ser ela mesma, mulher.

Não satisfeito com a morte de Nina, Demétrio é impelido a destruir seu discurso e partir para desfazer-se de suas roupas. Assim, Demétrio trava com os vestidos de Nina uma verdadeira luta corporal, narrada por Valdo:

[...] apesar de achar cedo demais para uma tarefa daquelas, não me sentiria chocado caso seus gestos expressassem somente o zelo de que se achava possuído. Mas a verdade é que ele não retirava simplesmente as coisas, mas arrancava-as, literalmente

arrancava-as do fundo, e ao fazer assim exprimia uma violência, um asco, que era uma ofensa mortal ao ser a quem aquelas coisas haviam pertencido. Não sei por quê, mas naquele afã julguei vislumbrar um ultraje que procurava alcançar Nina além-túmulo. [...] Não eram vestimentas comuns, restos de uma pessoa morta o que ele atirava fora: eram coisas vivas, que ainda valiam em toda a extensão de seu batalhador significado. Mais fortemente ainda essa impressão se acentou quando, do fundo de uma caixa, como se emergisse de um poço, apareceu um vestido verde que ela usara logo após sua última chegada do Rio. A visão paralisou-nos a todos: era como se a própria Nina ali estivesse, e nos olhasse naquela tarefa de espezinhar seus despojos. Mas a hesitação de Demétrio foi apenas momentânea: logo, como se aquela roupa agravasse seu estado de espírito, e o zelo que o anima, atirou-o fora brutalmente. Uma presilha do vestido segurou-se em suas pernas: Demétrio, procurando desembaraçar-se, vibrou na peça violento pontapé, fazendo-a cair quase junto à porta onde se acumulavam os curiosos (CARDOSO, 1996, pp. 518-519).

Na narração da cena é patente a representação de Nina por trajes preservando-a viva e perigosa mesmo após a morte, tanto que os irmãos lutam pelo vestido de Nina. Valdo percebe, porém, que algo mais está em jogo: “Naquele momento não éramos dois irmãos, mas dois seres desconhecidos combatendo pela posse de uma zona vital. [...] não era eu que ali representava o papel mais extraordinário, mas ele, o outro, aquele homem que inesperadamente deixava vir à tona o eu que se esforçara para esconder a vida inteira” (pp. 519-520), diz Valdo.

Demétrio quer eliminar tudo que represente Nina e sua perspectiva mantém a coerência. Ele justifica a necessidade de destruir o espólio de Nina com a tese de que sua doença poderia ser contagiosa. De fato, na época, as informações sobre as causas e o contágio do câncer eram desconhecidas e incompletas. Mas será que era o alastramento do câncer que Demétrio temia ou era a ameaça de uma epidemia de transgressão feminina que estava em jogo? Afinal, os longos vermelho ou azul, cobertos de vidrilhos, as transparências e os decotes poderiam *infectar* as mulheres com o *vírus* da ousadia e, mais ainda, a história contada por esses trajes poderia inspirar outras insurreições.

Apesar da fúria de Demétrio, o legado de Nina não é dizimado e as roupas que sobram são doadas para Angélica, que promete encaminhá-las para meninas abandonadas. O destino dos belos vestidos de Nina é incerto e até a própria Angélica demonstra interesse por eles. O relevante, contudo, é a continuidade do estilo de Nina. Ao final Betty tinha razão, Nina “não era um simples ser humano, mas uma coisa construída, uma obra de arte” (p. 367), uma personagem perene por meio de suas vestes: discurso de sua subjetividade¹³⁸.

¹³⁸ Para outra perspectiva da moda em CCA, consultar Rosa e Silva (2009).

5.2.1.2 Nina, senhora das horas

Como já abordado anteriormente neste trabalho, em latim “repetir”, *repetere*, remete a tornar a dizer ou escrever novamente. Tal conceito também está presente na interpretação psicanalítica dos termos, pois se trata de outra oportunidade do desejo inscrever-se, insistindo na urgência de sua realização e, ao reaparecer, revelar o sujeito. É desse modo que a repetição mostra o sujeito até onde ele próprio está cego. Mesmo sem saber, repetindo-se o sujeito se faz presente, já que é no desejo que ele se mostra.

Em termos literários, é na repetição que Nina alcança voz, diferentemente de Ana, que se dedica a escrever sobre si, pois, ao partir e retornar frequentemente, ela defende, até a morte, a urgência da mudança, comunicando e registrando sua história por intermédio do desejo. Mas, em *CCA*, tal recurso vai mais além, e a movimentação de Nina assume às vezes o papel de marcar o tempo. A imbricação de seu deslocamento (aqui entendido como seu discurso) com o enredo do romance revela a importância dessa fala e indica o patamar de comunhão entre a personagem feminina e a prosa de Lúcio Cardoso. Sem controle sobre sua vida, Nina apossa-se da narrativa, ou melhor, esta é arquitetada de modo a fazer parecer que Nina comanda um dos elementos mais caros à prosa, o tempo. Vejamos como isso se efetua no romance.

Depois de travarem conhecimento, no Rio de Janeiro, Nina e Valdo Meneses casam-se e ela vai morar na chácara da prestigiosa família, mas não conquista a simpatia dos novos parentes, os quais acabam desenvolvendo por ela uma estranha relação de atração e repulsa. Ao envolver-se em situações de adultério, Nina decide deixar a casa do marido e, grávida, retorna ao Rio. Quando o menino nasce, é levado para viver com o pai e Nina segue sua vida de boêmia carioca, sustentada, tudo leva a crer, por amantes furtivos e o constante apoio do Coronel, um de seus eternos apaixonados. Ela vive assim durante quinze anos, até que, enferma e empobrecida, decide retornar ao lar oficial, envolvendo-se, dessa vez, em outra situação moral escandalosa: incesto com o filho adolescente.

De novo sua presença tumultua e precipita fatos irreversíveis na vida dos Meneses. Entretanto, com a doença agravada, retorna para o Rio, com o intuito de ver um médico. Como é dada a longas ausências, todos temem perdê-la para sempre, mas, quinze dias depois, Nina regressa à casa dos Meneses pela terceira vez, e nesse turno ela encontra a morte. Note-se que, apesar de essa ser uma das possíveis versões da história, pois há inflexões dependendo do ponto de vista do narrador-personagem (Ana, por

exemplo, assume a maternidade de André, abalando a tese do incesto — nunca a eliminando —, conforme será visto mais adiante), o roteiro da movimentação de Nina não apresenta variação. Todos concordam que ela viveu durante três períodos na casa, logo após o casamento com Valdo (época do adultério), quinze anos depois (fase do incesto) e durante seus últimos dias de vida. Os ciclos de Vila Velha são intercalados por suas misteriosas permanências no Rio de Janeiro.

O motor das idas e vindas de Nina é sua insatisfação. Assim como Ida, Stela, e outras mulheres da prosa de Lúcio, ela não está contente com a vida supostamente boêmia que leva no Rio de Janeiro, nem em ser esposa no interior de Minas Gerais, tão pouco com o papel de adúltera ou dama da sociedade, pois enfrenta, em todos esses papéis, a tutela de alguém. Seus sonhos urbanos dependem dos favores do Coronel — não se diz claramente, mas pode imaginar-se o que um homem que “ganha” uma jovem em uma aposta é capaz de pedir em troca de sustentá-la por longos períodos. Por outro lado, a chácara dos Meneses, que deveria ser seu refúgio campestre, torna-se insuportável. Analogamente às mulheres de carne e osso da primeira década do século XX, Nina não tem alternativa, porém, diante da mediocridade gerada por padrões sociais que perpetuam a autoridade masculina no controle, ela não se conforma, tornando-se inquieta. Como Ida, de *Mãos vazias*, Nina acaba instaurando seu descontentamento num peculiar deslocamento, repetindo o ato de ir para comunicar seu desejo de mudança. A movimentação de Nina também marca o enredo, não pela prevalência do elemento espacial, à semelhança de Ida, mas do temporal. Nina é a senhora das horas.

A despeito de *CCA* ser um romance narrado fora da ordem cronológica dos fatos, é o deslocar de Nina que estabelece o tempo da narrativa. Esse tempo é cuidadosamente manipulado para enredar o leitor nos mistérios e poder de Nina. A visualização da imbricação entre Nina e o tempo em *CCA*, devido à extensão do livro, requer algumas esquematizações, que, apesar de promoverem uma relativa diminuição da complexidade, facilitam a interpretação da obra em seu conjunto.

Sabe-se que a sequência numérica dos capítulos é linear, do 1 ao 56, mas a ocorrência dos principais fatos narrados não está em ordem cronológica, conforme mostra o Quadro I. Mas, se seguirmos o ir e vir de Nina, teremos uma marcação temporal coerente, representada, na última coluna do citado quadro, por uma sequência de letras de A a F. Sem Nina não há nem passado, nem presente; com ela o tempo é

instaurado. Assim como houve um antes e um depois de Cristo, há um antes e um depois de Nina.

Quadro I: Principais fatos de cada capítulo de CCA

Capítulo	Narrador-personagem	Principal fato narrado	Período
1	André	Em seu diário, escreve sobre a morte, o velório e os últimos dias de Nina.	F
2	Nina	Em carta para Valdo, pede ajuda financeira.	C
3	Farmacêutico	Narra venda de arma para Demétrio, que diz querer livrar-se de um lobo.	B
4	Betty	Em seu diário, registra a primeira chegada de Nina à chácara.	B
5	Médico	Narra visita à casa dos Meneses para tratar Valdo de seu ferimento por bala. Nina fala com ele sobre sua gravidez, sua intenção de ir embora e a respeito da perseguição que sofre por parte dos Meneses, especialmente Demétrio.	B
6	Nina	Em segunda carta a Valdo, retoma os acontecimentos que cercaram sua primeira saída da casa (acusação de adultério, perseguição de Demétrio) e a visita que recebeu de Ana, no Rio de Janeiro, para levar seu filho para MG. Pede para voltar à chácara, quinze anos depois de sua partida.	C
7	Farmacêutico	Conta como Valdo conheceu Nina.	A
8	Ana	Narra como foi sua entrada na família Meneses, descreve suas impressões sobre Nina e comenta a influência da cunhada sobre ela.	B
9	Betty	Registra a relação de Nina e Timóteo e o pacto para destruir os Meneses.	B
10	Valdo	Em carta para Nina, dá explicações sobre sua suposta tentativa de suicídio e responde afirmativamente ao seu pedido de voltar para Vila Velha.	C
11	Farmacêutico	Narra a confirmação da gravidez de Nina.	B
12	Betty	Faz comentários sobre o tédio de Nina e conta sobre a vida de Maria Sinhá.	B
13	Médico	Relata o suicídio de Alberto.	B
14	Ana	Conta sua versão do suicídio de Valdo e sobre a relação de Alberto e Nina.	B
15	Ana	Fala de sua relação com Alberto e do suicídio do jardineiro (o modo como Nina joga o revólver no jardim).	B
16	Padre	Narra pedido de Ana para que ressuscite Alberto.	B
17	André	Narra primeiro encontro com Nina.	D
18	Nina	Em carta ao Coronel, conta sobre sua volta à chácara.	D
19	Nina	Continuação da carta ao Coronel sobre seu retorno, destaca a amizade com Timóteo.	D
20	André	Registra em seu diário a conversa em que seu pai comunica que Nina vai voltar.	C
21	André	Anota seu ressentimento por Nina falar com ele como se fosse	D

		outro.	
22	Valdo	Em carta a Padre Justino, expressa preocupação e desconfiança sobre a relação de Nina e André.	D
23	Betty	Registra suas suspeitas sobre o relacionamento de Nina e André e do possível envolvimento de Timóteo.	D
24	Médico	Reproduz conversa com Valdo, na qual ele demonstra preocupação com André e a influência de Nina sobre ele.	D
25	André	Narra a consumação do incesto.	D
26	André	Continuação da descrição da consumação do incesto.	D
27	Ana	Descrição do pavilhão, sua visão do incesto e seu objetivo de preservar a memória de Alberto por meio do uso respeitoso do pavilhão.	D
28	Padre	Articula a casa dos Meneses como metáfora do inferno.	D
29	Ana	Narra o incesto.	D
30	Padre	Continua o argumento da casa análoga ao inferno.	D
31	Ana	Narra sua visão do incesto, a triangulação “ela, Alberto e Nina” e a certeza de André não ser um Meneses.	D
32	Padre	Continua o argumento “casa análoga ao inferno”.	D
33	Ana	Conta como foi sua descoberta de André como duplo de Alberto e tenta beijá-lo.	D
34	Betty	Narra a cena em que Nina queima suas roupas.	D
35	Nina	Em carta ao Coronel, pede apoio para retornar ao Rio de Janeiro.	D
36	André	Registra seu amor por Nina e o sentimento de estar perdendo-a.	D
37	Valdo	Expressa seu amor por Nina e a pena de perdê-la.	D
38	André	Em seu diário, narra o dia em que Nina sai da chácara (pela segunda vez) rumo ao Rio de Janeiro. Recorda cenas de paixão e sexo.	D
39	Coronel	Em depoimento, conta seu último encontro com Nina, no Rio de Janeiro. Ressalta a notificação oficial da doença de Nina e a surpresa com a reação dela diante da enfermidade.	E
40	Ana	Registra a terceira volta de Nina e confessa ter sentido falta da cunhada.	F
41	André	Escreve sobre o terceiro retorno de Nina.	F
42	Médico	Confirma o diagnóstico de câncer terminal em Nina.	F
43	André	Conta que ao visitar Nina, em seus últimos momentos de vida, induz a enferma ao ato sexual.	F
44	Valdo	Narra sua resolução de buscar um médico especializado para tratar de Nina.	F
45	Ana	Narra a condição terminal de Nina e sua dança com as roupas da enferma.	F
46	Valdo	Conta sua chegada com o novo médico e o péssimo estado de Nina.	F
47	Ana	Registra a reação de Demétrio diante da morte iminente de Nina.	F
48	André	Narra os últimos minutos com Nina e a tentativa de ressuscitá-la.	F
49	Valdo	Conta como Demétrio fez levarem Nina ainda viva para ser velada.	F

50	Farmacêutico	Reproduz seu diálogo com Valdo, que o questiona sobre a negociação da arma com Demétrio.	F
51	Valdo	Narra a cena em que Demétrio tenta se livrar das roupas de Nina.	F
52	Timóteo	Registra como ficou sabendo, por meio de Betty, da morte de Nina.	F
53	Valdo	Narra cenas do velório de Nina, em especial a chegada do Barão e a entrada de Timóteo.	F
54	Timóteo	Narra sua aparição no velório de Nina.	F
55	Valdo	Conta como não reconhece André, durante o velório de Nina. Narra a fuga de André.	F
56	Padre	Reproduz a conversa que teve com Ana, na qual ela conta a sua versão dos fatos, faz revelações e, especialmente, assume a maternidade de André.	F

Ressalve-se a quase impossibilidade de se determinar o tempo exato da ocorrência dos fatos, pois se trata de narrativas essencialmente memorialísticas, repletas, portanto, de livres associações, saltos repentinos do passado para o presente e vice-versa. Ainda assim, pode-se ler claramente a intenção que cada capítulo tem de narrar um fato especial para o desenrolar da história. Ressalta-se que alguns capítulos apresentam a temporalidade muito aberta, por abranger fatos e momentos diversos, podendo figurar em posições diferentes ou até mesmo ocupar duas ou três posições simultaneamente, caso do sexto e do décimo capítulos.

A organização cronológica dos capítulos tem de levar em conta a movimentação de Nina, pois ela é o elemento que norteia o tempo do romance. Os fatos acontecem antes, durante ou depois de suas estadas na casa dos Meneses. Da mesma forma que a lua auxilia as colheitas e as marés, Nina guia a organização das narrativas, os narradores-personagens e os leitores de *CCA*. Desse modo, a reordenação do romance também segue os passos de Nina e a ordem indicada torna-se mais inteligível se acompanhada por sua movimentação.

Na quarta coluna do Quadro I há uma letra (A, B, C, D, E ou F) que marca o período do tempo da principal ação narrada no capítulo. Então, se imaginamos uma linha do tempo na qual os fatos são consecutivos, A-B-C-D-E-F, podemos reordenar o romance. A letra **A** se refere ao período da juventude de Nina, antes de conhecer Valdo, quando vivia com seu pai. **B** é todo o período que se estende da primeira chegada de Nina à casa dos Meneses até os acontecimentos suscitados por sua partida (a relação de Ana com Alberto, o suicídio de Alberto, a ida de Ana ao Rio de Janeiro, com o intuito de resgatar o filho de Nina). **C** representa a estada de Nina no Rio de Janeiro, após sua separação de Valdo. **D** abarca o retorno de Nina, sua segunda permanência na chácara,

com o desenrolar do incesto e de seu câncer. **E** compreende os quinze dias em que Nina retorna ao Rio para uma consulta médica, sua segunda saída da chácara. Por fim, **F** representa o retorno derradeiro para a casa dos Meneses, compreendendo desde sua morte até os fatos posteriores a ela (como o velório, a despedida de Valdo e Ana e a confissão de Ana em seu leito de morte).

Apenas o capítulo 7 se dá no período **A**, reprodução da narração que Valdo faz ao Farmacêutico sobre como conheceu Nina. O período **B** agrega onze capítulos (3, 4, 5, 8, 9, 11-16); o **C** apenas quatro (2, 6, 10, 20). A fase **D** é a mais prolixa, com vinte e um capítulos (17, 18, 19, 21-38). O período **E**, tal como o **A**, traz somente um capítulo (39), que também tem a ver com as ocorrências na capital carioca, o que denota a desimportância do Rio de Janeiro frente a Vila Velha enquanto palco dos acontecimentos. O período **F** agrega o primeiro capítulo e os capítulos finais (1, 40-56).

Nota-se, como indicado por Carelli (1988), que a complexidade temporal, como efeito direto da aparente desordenação dos capítulos, diminui conforme o romance avança. Do capítulo 1 ao 10 é onde se concentra a maior desestruturação temporal: no lugar da sequência linear (A-B-C-D-E-F), há uma combinação de tempos (1F, 2C, 3B, 4B, 5B, 6C, 7A, 8B, 9B, 10C). Observa-se que os capítulos 3, 4 e 5 referem-se ao mesmo período — primeira estada de Nina na casa —, mas a sequência dos acontecimentos é invertida, pois primeiro Nina chega a casa, depois Demétrio compra a arma com a qual Valdo se fere. Então no lugar de 3, 4 e 5, teríamos 4, 3 e 5. De todo modo, os mais importantes saltos temporais ficam por conta dos capítulos 1, 2, 6 e 10.

O primeiro reproduz a parte conclusiva do diário de André, na qual ele registra seus últimos momentos com Nina, cenas do velório, iniciando com um longo parêntese, espécie de adendo de texto mais recente, sobre o lugar definitivo de Nina em sua vida. Onde seu diário termina, começa o romance. O leitor já sabe que Nina está morta, já tem fortes indícios do incesto e do perfil avassalador de Nina, uma mulher que questiona e sobrevive até a morte.

Outras duas cisões temporais (capítulos 2 e 6) vêm dos punhos de Nina. Interessante notar como o livro praticamente começa com sua versão dos fatos, para terminar com a versão de Ana. Nas duas cartas que escreve a Valdo (durante todo o romance há cinco fragmentos atribuídos a Nina, duas cartas para o marido e duas para o Coronel, sendo que a primeira carta ao amigo está dividida em duas partes), Nina apresenta argumentos para justificar seu retorno à casa dos Meneses, quinze anos depois de sua partida. Ela relata sua complicada situação financeira e de saúde e explica os

fatos que implicaram sua retirada da vida do marido, especialmente, a acusação de adultério e o nascimento de André. O último salto é a resposta de Valdo para Nina, frisando a inutilidade de proibir sua volta, já que ela nunca lhe obedece.

O efeito gerado por esses dez primeiros capítulos é desnorteador. Apesar de prevalecer as recordações, impressões e narrativas sobre a primeira fase de Nina em Vila Velha, o que se anuncia é a sua segunda permanência na chácara, ocasião do incesto. Ou seja, ao tirar os fatos da ordem injeta-se uma série de dúvidas e questões envolvendo o período do reencontro de Nina e André (fases aqui demarcadas como **D**, **E** e **F**), além de apresentar praticamente toda a trama do romance, o comportamento não convencional de Nina como elemento desestruturador da vida dos Meneses. Se o livro inteiro vai desenvolver em detalhes esse encontro destruidor, a tese crucial já está apresentada e representada no arranjo do enredo: Nina desnorteia a todos, inclusive o tempo do romance.

Do capítulo 11 em diante o tempo linear prevalece. Obviamente, as rememorações contidas nos diários, cartas, narrativas e confissões, especialmente em seus inícios, retornam ao passado, imprimindo, na feição geral do livro, uma constante desordenação temporal apoiada em *flashbacks*. No entanto, essas lembranças do passado têm como principal objetivo preparar terreno para a narrativa de um fato ou colaborar com a ambientação do romance, caso do capítulo 12, “Diário de Betty (III)”, que, além de retomar a história pregressa da casa, registra a intensidade do tédio e da insatisfação de Nina com sua nova morada.

Sendo assim, em linhas gerais, do capítulo 11 ao 16 completam-se as narrativas sobre a primeira estada de Nina em Vila Velha, contando-se, especialmente, as ocorrências advindas depois de sua partida (relação de Ana com Alberto e o suicídio do jardineiro). A fase contida entre o capítulo 17 e o 38 reúne os acontecimentos referentes à segunda permanência de Nina na casa dos Meneses. Nesse trecho, a linearidade é quebrada, mais uma vez, pelo diário de André¹³⁹. No capítulo 17, “Diário de André (II)”, André narra seu primeiro encontro com Nina, sendo que o capítulo 20, “Diário de André (III)”, conta a cena em que Valdo comunica a ele que Nina vai retornar. Nesse ponto, não apenas há inversão da ordem dos fatos no romance, como também a alteração da sequência do diário ao enumerar-se as partes de forma não linear.

¹³⁹ Mais à frente, ao ser abordado o foco narrativo, voltar-se-á a essa questão de o diário de André ser o texto no qual se dissimula de modo mais acentuado que o narrador-regente opera ingerências de fragmentação e deslocamentos.

Dentro desse grande bloco sobre a segunda estada de Nina em Vila Velha e a consumação do incesto (do capítulo 17 ao 38), cinco conjuntos se destacam. Depois das primeiras impressões sobre o retorno de Nina (especialmente narrado por André e por ela mesma), os capítulos 22, 23 e 24 são dedicados a expressar as preocupações de Valdo com a relação de Nina e André. Ele suspeita que algo fora do comum esteja acontecendo e pede conselhos para três guardiões da sabedoria espiritual, moral e científica, respectivamente, ao Padre (“22 — Carta de Valdo a Padre Justino”), a Betty (a governanta narra a consulta que o patrão lhe fez sobre o assunto, “23 — Diário de Betty (IV)”) e ao Médico (que conta as preocupações de Valdo com o filho no capítulo “24 — Terceira narrativa do Médico”). Todos ponderam sobre a complicada fase da adolescência. Segue-se então a narrativa do incesto em si: nos capítulos “25 — Diário de André (V)” e “26 — Diário de André (V continuação)” o jovem Meneses conta suas aventuras sexuais com Nina.

Um terceiro bloco de narrativas está composto pelos capítulos 27, 28, 29, 30, 31, 32 e 33. Aqui também se falseia a mão do narrador-regente, pois, ao intercalar “confissão de Ana” com “narrativa de Padre Justino”, ele, supostamente, transforma os escritos dela em verdadeira confissão (como são nomeados os textos atribuídos a ela), ou melhor, em diálogo com o Padre.

As confissões de Ana serão abordadas em outra parte, cabendo agora notar que antes da formação do último bloco de narrativas, dentro da grande sequência que abrange a segunda estada de Nina na casa, há dois capítulos (34 e 35) que anunciam os preparativos para mais uma partida de Nina, que, enferma, resolve ir ao Rio de Janeiro para uma consulta. Como comentado, no capítulo 34, Betty registra em seu diário a cena da queima das roupas. Já no 35, a própria Nina escreve carta ao Coronel pedindo apoio para a sua nova estada carioca. Seguem-se (capítulos 36, 37, 38 e 39) lamentos dos *amantes* de Nina, sempre abandonados por ela.

André (“36 — Diário de André (VI)” e “38 — Diário de André (VII)”) registra sua paixão por Nina, rememora algumas das primeiras cenas de sexo com ela e confessa que sente que a está perdendo; Valdo (“37 — Depoimento de Valdo”) reafirma o amor pela esposa e expressa sua insegurança ao intuir que esta lhe escapa novamente; e o Coronel, no único capítulo a ele atribuído (39), depõe sobre as atitudes de Nina, no Rio de Janeiro, sua doença e o modo discreto como ela lidou com a questão. Neste último, todo o tom do texto é de despedida e lamento por nunca ter conseguido fazer Nina

permanecer ao seu lado. Mesmo Ana, no capítulo 40, já narrando a volta de Nina, também registra o quanto ficou abandonada sem a presença da cunhada-rival.

Do capítulo 40 em diante, até o final do romance, os narradores-personagens revezam a pena para contar a chegada (a terceira) de Nina à chácara dos Meneses, sua doença terminal e seu velório (período marcado no Quadro I com a letra **F**). Salvo o Médico e o Farmacêutico (um capítulo de cada), apenas os Meneses narram os últimos dias de Nina: Valdo, André, Ana e Timóteo detalham como a família usufrui do corpo de Nina até o último momento.

Nesse enquadramento, com intuito de facilitar uma visão mais ampla de *CCA* destacando a configuração do tempo e a centralidade de Nina na marcação temporal, o capítulo 56 destoa do conjunto. Mesmo indicando que Ana tenha feito essa última confissão ao Padre depois da morte de Nina e que o religioso a reproduzira por escrito, tempos depois, o que localizaria o capítulo na zona **F** (totalidade das ocorrências depois da última volta de Nina para a casa), o texto abarca todos os tempos envolvidos na história, pois trata-se de uma segunda versão dos principais fatos narrados. No próximo item, serão feitos alguns apontamentos sobre a função desse capítulo no romance, mas cabe notar a pretensão de Ana, a exemplo do que ocorre durante a história, de tentar transferir a relevância de Nina para sua figura.

Busca-se sublinhar, assim, que, por meio da movimentação de Nina, o romance ganha marcação temporal e a aparente desordem da sequência das narrativas acaba por esconder uma ordenação marcada pelos seus atos. Para além da importância da figura feminina na prosa de Cardoso, ao menos outras duas conclusões, relevantes para a fatura da obra, podem ser acessadas dessa plataforma. A primeira é que por trás de uma suposta desorganização há uma ordem, a qual é ditada pelo feminino. A segunda é que a fragmentação temporal deve menos à organização das narrativas do que à escrita memorialística dos narradores-personagens, visto que dois grandes blocos temporais estão em ordem cronológica (fases **D** e **F**). Tal questão da memória será retomada na parte dedicada aos narradores. Por ora, ficam destacadas as novas perspectivas de leitura do romance tendo-se como enfoque a personagem feminina.

5.2.3 Uma mulher em primeira pessoa

O silêncio da crítica literária em torno de Ana é indício do quanto a obra de Lúcio Cardoso ainda reserva desafios para os estudiosos. Além de Ana literalmente

dividir a cena com Nina, principalmente com o último capítulo do livro, ela é a personagem feminina com mais domínio sobre a primeira pessoa, na prosa do autor. Apesar de Adélia (*Baltazar*), Betty e Nina (*CCA*) também assumirem a narrativa, alguns aspectos tornam Ana a narradora-personagem mais proficiente. Adélia poderia ser uma promessa frutífera para observar como seria a prosa de Lúcio Cardoso narrada por uma personagem feminina, mas a novela ficou inacabada e mesmo a leitura dos manuscritos, publicados postumamente, não permite configurar essa personagem, devido ao estado fragmentário do texto. De fato, a novela só alcança sentido se vinculada a *Inácio* e o *O enfeitado*; fora da trilogia sua configuração fica bastante comprometida.

Já em comparação a Betty e Nina, Ana é a narradora-personagem mais bem delineada por três motivos: Betty e Nina *escrevem* menos que ela, não especulam sobre o ato de escrever e não dialogam com um leitor externo ao livro. Tais características, presentes em Ana, emprestam a ela o *status* da narradora mais efetiva da prosa de Lúcio Cardoso. Para apontar o alcance da narrativa de Ana em primeira pessoa, é indispensável recordar que o narrador da prosa de Lúcio, resistente em operar em primeira pessoa, dá voz ao feminino registrando seu silêncio por meio de solilóquios e escassos diálogos. Ele se faz sempre presente, inscrevendo-se no discurso indireto ou nas aspas. No quarto capítulo, foi notado como o narrador vincula a posse da voz à constituição do sujeito feminino, denunciando a urgência de a mulher assumir um discurso sobre si, mas, ao mesmo tempo, negando a ela esse exercício. No entanto, em *CCA* as mulheres assumem a escrita.

Apesar de a interferência do narrador-regente estar em analogia aos narradores das obras anteriores, no romance de 1959, a assunção da voz feminina afirma-se de modo inédito na prosa de Lúcio. Dessa perspectiva, a protagonista de *CCA* é Ana, e não Nina.

Ana não é a única personagem feminina de *CCA* a assumir a caneta — Betty e Nina também o fazem —, mas alguns aspectos acabam por destacá-la e diferenciá-la. O mais evidente deles diz respeito ao volume de textos: Betty e Nina *escrevem*, cada uma, cinco capítulos, Betty perfazendo quarenta e sete páginas do livro e Nina totalizando trinta e cinco páginas e meia. Ana, por sua vez, tem dez capítulos num cômputo de oitenta páginas, o que a torna o segundo narrador-personagem mais presente no romance, perdendo apenas para André (onze capítulos em cento e cinco páginas)¹⁴⁰.

¹⁴⁰ O cálculo do número de páginas tem como referência a edição de 2009, da Civilização Brasileira.

Não é somente na quantidade que Ana ganha relevo como narradora-personagem. Comparada com Betty e Nina, sua *escrita* é mais autônoma. A ela são *permitidas* regalias discursivas, como a exclusividade da fala sobre si — sem priorizar a colaboração com investigações sobre os Meneses, a documentação da família (como faz Betty) ou a manipulação de outras personagens (enfoque das narrativas de Nina) —, a metalinguagem e, por fim, a ousadia de contar uma versão completamente diferente da construída durante o romance. Uma leitura comparativa entre as narrativas das três figuras femininas confirma a distinção dos capítulos atribuídos a Ana e, assim, a intenção de configurá-la em um patamar ficcional mais relevante.

Como todo discurso revela o sujeito que o escreve, as páginas que compõem o diário de Betty também a deslindam, mas a governanta esquivava-se continuamente de falar sobre si. Quando o faz é para registrar sua descrição e consciência de sua condição dentro da casa: “Não estou de lado algum, uma empregada não pode escolher partidos. Porque, no fundo, tenha certeza, não passo de uma empregada” (p. 282), afirma para André. Não deixa, porém, de acentuar sua intimidade junto a Nina, Timóteo, André e até Valdo, que lhe pede conselhos sobre a relação da esposa com o filho. De toda forma, nota-se que, na fatura geral do romance, a função dos diários de Betty não é a fala sobre si, mas o registro dos acontecimentos na casa dos Meneses. Seus diários caracterizam-se mais como uma espécie de relatório do que um diário íntimo.

Acompanhando as confissões de Ana, nota-se que seu principal objetivo é narrar sobre si mesma. Mesmo quando dedica atenção aos Meneses e a Nina, tema que persegue continuamente, é para justificar ou explicar alguma faceta de sua dinâmica afetiva ou social. Nesse sentido, Ana acredita que sua escrita possa traduzi-la e até mesmo a letra contribuiria para revelá-la: “[...] É que me achava convicta de que a minha letra seria reconhecida, e que o senhor furtaria cinco minutos dos seus sagrados deveres para acompanhar com interesse, quem sabe, tudo o que agora dita minha febre e minha impaciência” (p. 119).

Nina escreve cartas. Duas para Valdo e duas para o Coronel, todas com o mesmo argumento: explicar temas passados e convencer os remetentes da necessidade de ajudá-la financeiramente ou de apoiar seu retorno, ora para Vila Velha, ora para o Rio de Janeiro. Evidência textual de que suas cartas estão subordinadas ao seu deslocamento e à sua repetição, ações formadoras de seu discurso efetivo. As questões envolvendo o deslocamento de Nina já foram mencionadas; o relevante agora é indicar que nessas cartas, especialmente às dirigidas a Valdo, Nina apresenta sua versão da história:

coloca-se como uma mulher frágil, sem dinheiro, que casa por amor, cujo comportamento é mal interpretado pela família do companheiro, a qual passa, por sua vez, a rechaçá-la acintosamente até provocar sua fuga e abandono do próprio filho. Passados quinze anos e ameaçada por agravamento de saúde, ela busca reaver seus direitos e voltar ao lar para retomar sua condição de mãe. Junto ao Coronel, ela registra suas impressões sobre o retorno à chácara. Mostra-se melancólica, mãe amorosa e mulher infeliz:

Uma melancolia que não consigo disfarçar. Continuo esta carta, mas sei que o senhor não a receberá nunca. Jamais ela sairá desta casa, porque coisa alguma do que me pertence consegue atravessar suas fronteiras. Ah, foi sempre este o mal daqui: fazer-me sentir prisioneira, sozinha e sem possibilidades (CARDOSO, 1996, p. 237).

Assim como Ana, Nina ao escrever *inscreve-se*, registra sua versão dos fatos e manipula a percepção do leitor sobre si. O que difere as duas, colocando Ana em outro patamar discursivo, é que as narrativas de Nina têm destino certo: seus primeiros leitores, Valdo e Coronel, são internos ao romance. Ao redigir sua correspondência nenhum missivista almeja ou aventa a possibilidade de alcançar outros leitores, ao contrário, as cartas estão protegidas por um pacto de confidencialidade. Tais regras não se aplicam às narrativas de Ana, seu leitor é externo ao romance e a publicidade de seus escritos está prevista e desejada por ela; assim, mesmo à mercê das interferências do narrador-regente, sua consciência da escrita faz dela uma narradora mais independente e menos violada.

Nesse contexto, a titulação dos capítulos atribuídos a Ana é imprópria, pois suas narrativas oscilam entre várias formas, carta, diário íntimo, confissão, memórias. Inicialmente, suas confissões, dirigidas a Padre Justino, ganham mais aspecto de carta: “Padre Justino, talvez o senhor nunca receba esta carta [...]” (p. 119). No entanto, sabe-se que a confissão a um padre só pode ser realizada pessoalmente e não por meio de correspondência. De qualquer forma, essas cartas não foram imediatamente remetidas, já que Ana afirma não encaminhar esses textos, mantendo, inclusive a posse do material, sobre o qual, posteriormente, acrescenta anotações à margem. Além disso, há dúvidas se escreveu tendo em vista um padre, mais provável destinatário de uma confissão, pois suas memórias acabam sendo endereçadas “a quem possa interessar”.

Na terceira confissão, inicia: “Eu, Ana Meneses, escrevo estas coisas e não sei a quem me dirijo [...]” (p. 313); e, na última parte dessa confissão, menciona Padre

Justino de modo indireto, dando a entender que o escrito não se dirige a ele: “Revi, particularmente, certa vez, que chamei Padre Justino [...]” (p. 354); para na quarta confissão assumir que se dirige a um leitor indeterminado: “Porque, convenhamos, e nisto serei rápida para não enfasiar meu provável leitor [...]” (p. 418). Logo, Ana não assina, propriamente, nem confissões religiosas, nem cartas, nem tampouco diários, uma vez que não almeja guardar segredo, pelo contrário, anseia por leitores.

Uma das personagens femininas da obra de Lúcio que melhor representa a mulher enclausurada e limitada pelo casamento em bases patriarcais, Ana exerce a escrita sobre si para compor uma imagem pública, negando o ambiente privado do qual é cativa. Mulher calada e invisível, vislumbra, enquanto narradora, o diálogo com um interlocutor desconhecido, alguém que a ouça, um cúmplice de sua subjetividade:

Sou eu, ainda. Neste quarto onde não penetra nenhum rumor vindo de fora, escrevo, como sempre sem saber a quem, e isto, que no princípio me causava tanto mal, agora me traz uma certa tranqüilidade. Quando não sei a quem me dirijo, digo as coisas melhor, não há peias nem embaraços, e o que rememoro, sai destaviado e sem fantasia (CARDOSO, 1996, p. 417).

A passagem acima imprime outro diferencial do narrar de Ana — a reflexão sobre o ato de escrever, o que torna o texto de Ana mais *autoral*:

[...] pensei que este [escrever] seria o meio mais fácil de me fazer compreender, e que as palavras viriam naturalmente ao meu pensamento. Vejo agora o quanto me enganei, e hesito, e tremo ainda, tropeçando nas expressões como uma colegial que lutasse com a dificuldade de um tema. É que não se trata de um fato positivo, de uma revelação palpável que eu possa apresentar como prova — digamos assim — definitiva de tudo o que afirmo. Porque a verdade é que nem mesmo tenho a pretensão de afirmar o quer que seja, e ao longo das linhas que se acumulam diante de mim apenas deixo transbordar a minha alma e tudo o que nela vai de tremenda confusão (CARDOSO, 1996, p. 119).

Ter a palavra e dela fazer uso de modo a revelar-se não é fácil para Ana. Essa dificuldade já está registrada por Virginia Woolf (1985), que, em texto do início do século XX, aponta como as mulheres sempre quiseram escrever e nunca puderam, impedidas por questões materiais, sociais e culturais. Para Ana, anos de silêncio e de inexpressividade tornam dificultosa a tarefa. Em outro trecho, ela localiza seu óbice no âmbito do excesso e não da falta: “[...] as palavras parecem se atropelar ao meu encontro, rebeldes e estranhas [...]” (pp. 123-124). Uma vida sem voz molda Ana na prolixidade e, curiosamente, ela ambiciona escrever para configurar o silêncio: “Mas meu fito é alcançar a verdade, uma verdade plena que não me assuste e nem me faça

corar, mas que exprima com exatidão o ser calado e cheio de compromissos que represento [...]” (p. 180). Em outro momento, debruçar-se sobre a folha em branco leva Ana ao alívio tóxico, o texto como lugar de expressão da subjetividade também tem o poder de aliená-la:

[...] recorro a este meio [escrever] para não sucumbir totalmente ao meu desamparo. [...] serviam [as confissões] muitas vezes para me tranquilizar. Falando, como que uma serenidade postiça aplacava o meu íntimo. E agora, talvez seja ainda isto que eu procuro: um esquecimento, um letargo que me faça não diferente do que sou, mas esquecida de mim mesma, como sob efeito de um entorpecente (CARDOSO, 1996, p. 314).

Ana vislumbra no domínio da escrita um espaço para ser ela mesma e, ao dominar essas “palavras tão cheias de identidade” (p. 418), encarrega-se de contar sua versão da história, não se furtando a exercer o poder de neutralizar a presença de Nina. Sua rival, Nina, tem tudo o que a Ana foi negado, beleza, bom gosto, amores; a cunhada não cessa de mostrar-lhe superioridade. Mas o fato derradeiro se dá quando Ana percebe que Nina consegue realizar seu mais intenso desejo: ressuscitar Alberto. Durante uma discussão, Nina confessa que se relaciona com André por causa de sua semelhança com Alberto, isso porque o rapaz descende do jardineiro:

Agora eu compreendia — e a surpresa, que subia em mim como uma grande chama subitamente batida pelo vento, fez-me baixar o revólver. Eu compreendia, e imaginava com um cruel prazer, o esforço pecaminoso daquela ressurreição. Ah, eu ousara rogar a um padre que lhe desse vida de novo, eu tivera coragem para caminhar até os limites da heresia e da blasfêmia, sacudindo um corpo sem vida e a que nenhuma força humana poderia mais insuflar o sopro da existência — mas aquela mulher fora mais longe e inventara um substituto, erigindo seu próprio filho como uma estátua do pecado que não conseguia esquecer (CARDOSO, 1996, p. 348).

Nina domina a arte de gerar grandes efeitos, mas Ana tem o poder de narrar e, com a última parte de seu relato, assume a maternidade de André, desfaz a duplicação de Alberto, graças a Nina, e abala a tese do incesto, central para a história do romance. No entanto, semelhante a Madalena (*A luz no subsolo*), que conquista sua voz em etapas, como parte de um aprendizado guiado pela transgressão e, ao final, permanece sob a guarda do narrador e suas aspas, Ana tem a palavra final mediada por Padre Justino. Ao contrário de outros narradores-personagens que dão voz, em primeira pessoa, a seus confidentes (conforme o Farmacêutico faz com Valdo), Padre Justino sustenta o relato de Ana com o discurso indireto, abrindo, quando muito, aspas ou usando travessão para indicar a voz de Ana.

Essa estratégia comum à prosa de Lúcio Cardoso pode ser lida de duas maneiras complementares. De um lado, há a personagem feminina que se expressa por meio de um intermediário, confirmando a preferência do narrador criado por Lúcio Cardoso de dar expressão literária à subjugação da mulher, retratando não apenas sua insatisfação, mas também seu desejo de expressão e as barreiras criadas por um contexto histórico-social que a mantém calada. De outro, o discurso direto de Ana é barrado: no último capítulo, configura-se o dilema do masculino diante da fala feminina, o qual, apesar de desejoso em conhecer e retratar o feminino, faz-se incapaz de realizar tais metas.

No primeiro caso, o narrador anuncia a urgência e a importância de ouvir a voz feminina e se apresenta para ser seu intermediário. No segundo, estabelece a dificuldade de ouvir e interpretar essa fala. As dobras do texto literário valorizam não apenas o silêncio da mulher, mas também o desafio de escutá-la, revelando o encantamento do narrador pelo enigma do feminino.

Na mesma linhagem notada anteriormente, no quarto capítulo da tese, quando se traça o perfil da relação estabelecida entre o narrador da prosa de Lúcio e a personagem feminina, Padre Justino coloca-se como justiceiro¹⁴¹ da memória de Ana, que nunca foi ouvida ou levada em consideração e que ganha relevância, graças à sua interferência:

E se acedo afinal — e inteiramente — ao seu convite, é menos pela lembrança total dos acontecimentos — tantas coisas se perdem com o correr dos tempos... — do que pelo vago desejo de restabelecer o respeito à memória de um ser que muito pagou neste mundo, por faltas que nem sempre foram inteiramente suas. [...] Ana, que é a pessoa a quem me refiro [...] (CARDOSO, 1996, p. 564).

Além da declarada intenção de fazer justiça, que enfraquece a imparcialidade de seu discurso, o Padre manifesta-se, indiretamente, como um intermediário não confiável, pois até a palavra sagrada ele interpreta livremente:

Que poderia responder eu, pobre padre, senão aquilo que aprendera nos livros e adotara pela minha fé em Deus? E no entanto, acho que acrescentei alguma coisa, e que era mais fruto da minha experiência do que propriamente das leis do catecismo. Disse-lhe não o que estava estratificado na lei, mas no que se achava mais de acordo com o que eu via, com a casa e as pessoas que me cercavam (CARDOSO, 1996, pp. 567-568).

A principal discordância de Padre Justino com o catecismo diz respeito ao pecado. Para ele errar está na base do acerto, pois pecar envolve coragem e

¹⁴¹ O nome “Justino”, segundo Nascentes (1952, p. 165), vem do latim, *Justinu*, derivado de *Justus*, que também é o adjetivo *justus*, justo.

demonstração da vontade de realizar o impossível, aspectos envolvidos no exercício da fé:

[...] ah! grande pecado maior de não ousar o supremo pecado, para se constituir humano e só, e divisar a Face uma e resplandecente, no abismo oposto, que é feito de luz e de perdão! Que dizer a esses melancólicos guardiões de uma virtude sem frutos, que dizer a esses estetas do bem, a esses guerreiros sem violência, sem coragem e sem imaginação para a luta? (CARDOSO, 1996, p. 568).

Não se trata então de discutir se Padre Justino é um narrador-personagem confiável ou não. Pois ele mesmo deixa claro seu método e intenção: a ele interessa fazer justiça à memória de Ana, proclamando-a pecadora assumida. Diante da apresentação de seu método, fica a dúvida — os acontecimentos se desenrolaram conforme o Padre afirma ter Ana contado ou ele faz justiça com as próprias palavras? Não há resposta para tal questão, mas duas importantes vertentes de interpretação de CCA são abertas por ela, uma dizendo respeito ao ambiente de ambiguidade, a ser aprofundada mais adiante, outra se referindo à realização do mais intenso desejo de Ana — roubar a cena de Nina.

Ana não *escreve* o capítulo, mas seu intermediário deixa claro sua intenção de divulgar a versão por ela apresentada: “Repito, tudo isto não me foi dito em caráter de confissão, ao contrário, ela mesma me pediu que divulgasse os fatos, para que essa mancha — se desconhecia que houvera mancha — pesasse menos sobre seu túmulo [...]” (p. 568). Atente-se para o fato de que a falta maior é não pecar. Desse modo, o Padre demarca a autoria de Ana sobre a versão por ele apresentada. Em suma, Ana assume a maternidade de André, não apenas absolvendo Nina de seus pecados, como também tornando-a vítima, já que ela teria morrido acreditando-se incestuosa (o relato de Ana mantém a ambiguidade sobre esse ponto ao levantar a hipótese de que Nina sabia que André não era seu filho, pois manteria contato com sua prole verdadeira). Com isso, Ana ganha o mérito dos pecados assumidos e se transforma na grande vilã e personagem central na história dos Meneses.

De qualquer modo, o desfecho da história mostra que Demétrio acerta em temer a feminilidade e em esforçar-se para mantê-la fora de sua casa: o feminino insatisfeito — mesmo aparentemente subjugado, trama contra a ordem estabelecida para conquistar autonomia — é uma ameaça constante ao patriarcado e a tudo o que ele representa.

5.3 A exclusão do outro

Descrito como uma figura pálida, arrogante, calada, sovina e intolerante, Demétrio é o chefe da família Meneses. Mais por exclusão do que por mérito, ele assume a liderança dos negócios do brasão, representando os irmãos, Timóteo e Valdo, depois da morte de Dona Malvina, sua mãe. Algumas características moldam Demétrio. Uma delas é sua devoção em conservar a imagem imperiosa dos Meneses. Com a família suplantada na preguiça e na avareza, em franca fase de decadência econômica, Demétrio quer a todo custo preservar as tradições que mantêm viva a majestade de sua descendência. Nesse contexto, a casa dos Meneses ganha relevância descomunal, tornando-se o reinado de Demétrio. Sem nunca abandoná-la, nem mesmo para uma volta no jardim, ele permanece guardião de sua honra e imponência.

Outra obsessão de Demétrio é a visita do Barão, ilustre membro da família mais importante da região, seguida dos Meneses. A visita do Barão representa o coroamento da gestão familiar de Demétrio, pois sua presença não é corriqueira nos arredores e uma deferência assim evidencia o valor que os Meneses possuem, apesar de tudo. Essas duas características de Demétrio andam unidas e são lembradas por vários narradores-personagens do romance, com o intuito de dimensionar sua mesquinharia. Coerente com sua função de chefe dos Meneses, Demétrio rejeita todas as formas de existência que questionem seu expediente de guardião da tradição e dos costumes, ou seja, não suporta o outro, o diferente, daí sua terceira marca registrada: a aversão ao feminino.

Esses três vértices de Demétrio existem em paralelismo. Seguidor do modelo do patriarcado rural, ele vê o feminino como algo menor em força, inteligência e presença social, mas, por outro lado, teme (também ama e admira) as potências desconhecidas das mulheres, desconfiando delas. Demétrio sabe que, se houver espaço, as mulheres podem abolir as regras, transgredir a lei e colocar seu monopólio em xeque, arriscando a fortificação da casa e as boas relações com a sociedade (leia-se Barão)¹⁴². Tal

¹⁴² Essa ideia do poder ameaçador da mulher foi muito difundida. Desde o barroco, a figura da mulher é representada na pintura em poses de triunfo, mas é no século XIX, como registra Perrot (2005), que a tendência ganha popularidade. A pesquisadora registra que um viajante inglês anotou, em 1830, que “Embora legalmente as mulheres ocupem uma posição muito inferior aos homens, elas constituem, na prática, o sexo superior. Elas são o poder que se esconde atrás do trono” (PERROT, 2005, p. 265). Perrot também cita um Balzac admirado ao afirmar: “nas classes inferiores, a mulher é não somente superior ao homem, mas ainda, ela governa sempre” (idem). Nesse bojo as mulheres surgem como perigosas manipuladoras, fingindo obediência para reinar em segurança e os homens seriam apenas marionetes, daí o temor e a desconfiança em relação ao feminino.

consciência sobre o feminino está imbricada com o quarto aspecto que envolve e define Demétrio: seu silêncio — ele é o único Meneses que não narra.

A política do silêncio, conotando diplomacia ou indiferença, não justifica a ausência da escrita, pois calados eram todos os Meneses¹⁴³, o que não impede as continuações das narrativas de André, Ana, Valdo e Timóteo. A desconfiança e a insegurança em ter seus mais íntimos pensamentos revelados também poderiam ter inibido o registro de suas memórias, mas quem ousaria violar a privacidade de Demétrio e seu escritório?

Outra justificativa para não haver narrativas assinadas por Demétrio em *CCA* é a cumplicidade do narrador com as mulheres. Como apontado anteriormente, os narradores da prosa de Lúcio parecem manter uma relação de colaboração com as personagens femininas no intuito de emprestar mais voz a elas do que aos seus opositores. Como Demétrio é a figura masculina que mais persegue e sufoca as mulheres no romance, sua versão da história está ausente.

O caminho mais promissor para interpretar o silêncio de Demétrio é a leitura dos demais narradores-personagens de *CCA*. Todos eles querem saber da mulher, Nina. O que ela quer, por que age, como age, quais seus interesses, qual a extensão de sua beleza e de seu poder são questões levantadas não somente por Ana, Betty, André, Valdo, Timóteo, mas também por personagens como o Farmacêutico, o Médico, o Coronel e até mesmo Padre Justino. Essas são questões, porém, que não atormentam Demétrio. Ele não filosofa sobre a mulher porque pensa saber tudo sobre o feminino: a feminilidade é perigosa e a melhor maneira de sobreviver a ela é afastando-a, eliminando-a.

Aparentemente, sua obra mais bem-acabada é Ana (só aparentemente, pois sua esposa vive uma vida dupla, burlando suas regras e contribuindo para a diluição da família), talvez devido à intensa dedicação em torná-la um ser distanciado do feminino, ou, ao menos, afastado do que ele considerava feminino.

A mão de Ana é destinada a Demétrio quando esta é ainda quase uma criança, tendo ele, então, a oportunidade de moldá-la aos pressupostos da boa mulher: invisível. Ana recorda os ensinamentos para agradá-lo: “Eu era menina ainda, e desde então meus pais só trataram de cultivar-me ao gosto dos Meneses. Nunca saí sozinha, nunca vesti

¹⁴³ A introspecção dos Meneses é percebida por vários dos narradores-personagens. O Farmacêutico espanta-se com as confissões de Valdo e anota: “Como habitualmente falasse pouco, costume aliás de todos os Meneses, [...]” (p. 100).

senão vestidos escuros e sem graça. [...] me esforcei para tornar-me o ser pálido e artificial que sempre fui [...]” (p. 120). O noivo acompanha o processo e gosta do resultado:

Tudo sem sangue, os gestos mecânicos como os de um ritual que se processasse nos limites de um bocejo e de uma desencantada imagem dos atos e das intenções. [...] Demétrio declarava-se satisfeito com o exame — vire à direita, sorria, mostre como se cumprimenta em sociedade — e dizia à minha mãe: ‘Está muito bem. É preciso ter sempre na memória que um dia ela será Meneses’ (CARDOSO, 1996, pp. 120-121).

Vê-se por aí que Demétrio, como Nina, considera que a expressão mais evidente da feminilidade se dá pela vestimenta. A imposição de roupas retas e pretas busca abafar a feminilidade, do mesmo modo que as fendas e paetês de Nina ressaltam-na enquanto mulher¹⁴⁴. Entre os Meneses, o existir feminino por meio das vestimentas vem de longa data e tem seguidores inusitados. Timóteo é um deles. No romance, uma das imagens mais definidas de Timóteo é dada por Betty, a única da casa a ter contato com ele; Nina, posteriormente, integra-se ao pequeno grupo:

[...] ao me aproximar, verifiquei que o Sr. Timóteo, gordo e suado, trajava um vestido de franjas e lantejoulas que pertencera à sua mãe. O corpete descia-lhe excessivamente justo na cintura, e aqui e ali rebentava através da costura um pouco da carne aprisionada, esgarçando a fazenda e tornando o prazer de vestir-se daquele modo uma autêntica espécie de suplício. Movia-se ele com lentidão, meneando todas as suas franjas e abanando-se vigorosamente com um desses leques de madeira de sândalo, o que o envolvia numa enjoativa onda de perfume. Não sei direito o que colocara sobre a cabeça, assemelhava-se mais a um turbante ou a um chapéu sem abas de onde saíam vigorosas mechas de cabelos alourados. Como era costume seu também, trazia o rosto pintado [...] (CARDOSO, 1996, p. 53).

¹⁴⁴ Há outra perspectiva envolvida nesse ponto: a vestimenta feminina representa o poder do marido perante a sociedade. Nesse ponto, Gilberto Freyre (2009), em concordância com Gilda Mello e Souza (1996), afirma que: “Mesmo porque, em sociedades chamadas burguesas, o modo de as mulheres casadas se apresentarem em público constitui um dos meios dos seus maridos se afirmarem prósperos — aqui vai algum marxismo — ou socioeconomicamente bem situados. Sendo assim, é preciso que os vestidos de esposas ou de filhas variem, de menos a mais exuberantemente caros, e adornados como expressão, quer da constância de *status* alto dos maridos e pais, quer como expressão de aumento de prosperidade ou de ascensões socioeconômicas ou políticas ou na ocupação de cargos ilustres dos mesmos maridos ou pais. Ou, em alguns, de amantes de homens que se sintam comprometidos, por motivos de prestígio social, a se afirmarem através de vestidos, adornos, sapatos ostentados por suas — no caso — amantes. Essas precisam de ostentar não só suas belezas de rosto e de formas de corpo, porém penteados requintados artísticos, faces bem retocadas por outras artes, adornos que acentuem encantos naturais de bustos, de braços, de pernas, de pés. Neste particular, sociologicamente importante, as modas de mulher, em sociedade burguesa, vêm desempenhando papel valioso” (FREYRE, 2009, p. 53). O trecho é esclarecedor em dois aspectos: primeiro, por abordar a importância da vestimenta feminina dentro das regras sociais do patriarcado; segundo, por permitir mais esse paralelismo entre Nina e Ana na família Meneses — enquanto uma representa opulência e sedução, a outra transpira rigidez moral e parcimônia, juntas acabam por reunir qualidades que confirmariam o triunfo dos Meneses, não fosse pela decadência que elas mesmas ajudam a acelerar.

A indicação de que Timóteo herdara seu estilo da mãe vem na sequência: “[...] e para isto, bem como para suas vestimentas, apoderara-se de todo o guarda-roupa deixado por sua mãe, também em sua época famosa pela extravagância com que se vestia [...]” (p. 53).

Travestido de mulher, Timóteo passa a ser considerado aberração e é obrigado a se recolher ao próprio quarto, transformado em prisão. Para evitar que Demétrio cumpra a ameaça de interná-lo num hospício, nem ao menos pode, assim, circular pela casa.

Outro feminino recalcado serve de inspiração a Timóteo: Maria Sinhá. Segundo o que conta a Betty, ele estava “dominado pelo espírito de Maria Sinhá [...] a mais nobre, a mais pura, a mais incompreendida de nossas antepassadas. Era tia de minha mãe, e foi o assombro de sua época” (pp. 54-55). Maria Sinhá era uma mulher forte e poderosa que se vestia de homem. Exímia amazona, guiava a fazenda com mãos de ferro, empunhando um fático chicote. Suas atitudes inadequadas para uma mulher abalaram sua família, que a isolou em outra fazenda, deixando-a morrer no abandono. Mesmo depois de morta, ela continuou a alterar os rumos da *normalidade* dos Meneses, sendo Demétrio quem providenciou seu derradeiro isolamento:

Durante muitos anos, no tempo em que era [Timóteo] menino, existia na sala, mesmo por cima do aparador grande, o retrato dela — e tinha um laço de crepe passado em torno da moldura. Quantas e quantas vezes ali me detive, imaginando seu cavalo veloz pelas estradas de Vila Velha, invejando-a com seus desaforos, sua liberdade e seu chicote... Depois que comecei a manifestar isto a que chamam escrupulosamente de minhas “tendências”, Demétrio mandou esconder o retrato no porão. No entanto, tenho para mim que Maria Sinhá seria a honra da família, uma guerreira famosa, uma Anita Garibaldi, se não vivesse neste fundo poeirento de província mineira... (CARDOSO, 1996, p. 55).

A referência a Anita Garibaldi localiza o feminino na esfera da revolução, da mudança, da insubordinação. Demétrio, sabedor dessa intensa faceta feminina representada por Maria Sinhá, providencia o encobrimento de mais essa expressão feminina, ordenando a reclusão de sua lembrança no porão. Quando Nina toma conhecimento da história de Maria Sinhá e de que há um retrato dela armazenado na casa, quer vê-lo imediatamente¹⁴⁵. Betty a acompanha na excursão, narrada com a intensidade de alguém que ultrapassa limites estabelecidos secularmente. Juntas conhecem o rosto desenhado pelo retratista, que acentuou Maria Sinhá como uma mulher masculinizada e moldada pela liderança e pelo poder sobre os outros: “Maria

¹⁴⁵ Brandão (2006) fala da marca que o retrato de Maria Sinhá deixa, na parede da sala, como indício do recalcado (p. 164).

Sinhá, era mais do que evidente, devia ter sido acostumada a obedecer apenas à sua própria vontade — e o talhe certo, sem docilidade, que lhe desenhava a boca, lembrava o de alguém acostumado a dar ordens — e, o olhar, sobranceiro, a vislumbrar apenas gestos de obediência” (p. 162), descreve Betty. O único indício de vaidade feminina convencional era a gargantilha de veludo no pescoço.

Maria Sinhá atua como a donzela guerreira que se traveste de homem para participar da batalha e colaborar com seus talentos, os quais ficariam inutilizados caso se apresentasse no registro convencional do feminino. Num primeiro momento, ela transgride, ao se fazer passar por homem e dominar os aparatos, ferramentas e atividades tipicamente masculinas (cavalgar, açoiar, vaquejar, comandar peões), mas sua transgressão torna-se dupla quando não recusa sua feminilidade totalmente — “era um rosto de mulher, não havia dúvida” (p. 161) —, não abandona sua condição de mulher, não troca de nome, não corta o cabelo (“penteava os cabelos amarrados no alto”, p. 161), denunciando continuamente sua feminilidade, lembrando a todos que a mulher pode ser tão capaz, cruel e perigosa quanto, ou mais, que o homem. A gargantilha de veludo é o signo dessa transgressão.

O quadro faz Nina pensar, elaborar mais e mais questões sobre o passado dos Meneses, para finalmente concluir: “aqui não há nada que me interesse” (p. 163). Talvez o destino de esquecimento e poeira da outra mulher transgressora perturbe qualquer esperança de futuro para ela em Vila Velha. A maneira pela qual o retrato está entulhado por trás de móveis e trastes antigos, virado para a parede e encoberto “por densa camada de pó” (p. 161), traduz a fúria de Demétrio quando se dedica a anular a presença perturbadora do outro.

Demétrio é o misógino mais bem-acabado da literatura de Lúcio Cardoso e passa todo o romance dedicado a recalcar, analogicamente, a feminilidade onde quer que ela se manifeste¹⁴⁶. E a metamorfose do recalque em texto literário, por meio de Demétrio e sua relação com o feminino, é digna de destaque.

¹⁴⁶ O conceito de recalque perpassa toda a obra de Freud desde a carta ao amigo Wilhem Fliess, datada de 6 de dezembro de 1896, passando pela *A interpretação do sonho* (1900), pelo estudo de caso *O homem dos ratos* (1909), *A história do movimento psicanalítico* (1914) até *Moisés e o monoteísmo* (1930), entre outros. De maneira sumária, apenas para apoiar o paralelo estabelecido entre literatura e psicanálise, pode-se dizer que o recalque é o movimento psíquico que afasta (ou tenta separar) determinados elementos (pulsões) do âmbito da pré-consciência e da consciência, alocando-o no inconsciente, conforme já ressaltado. (Mais uma vez, faz-se necessário ponderar que essas separações não existem e que são assim expressas para facilitar o argumento.) O que administra o equilíbrio sobre o que pode passar do inconsciente para o consciente é a busca pelo prazer. Dar vazão à pulsão é sempre fonte de prazer, no entanto, atuar para que a pulsão se satisfaça pode gerar desprazer, pois há outras forças psíquicas (em diálogo com as regras culturais e civilizatórias) que atuam para barrá-la. O recalque nasce

O Meneses, apesar de atraído pelo feminino desde sua relação com a mãe, não cessa de tentar afastar, destruir, esconder, diluir a feminilidade ao seu redor. Seu intento funciona temporariamente até que a representação da mulher retorna, modificada, sob nova roupagem, deixando-o angustiado.

Depois de esconder o quadro de Maria Sinhá, vem Timóteo com seu travestimento, motivando Demétrio para mais uma ação encobridora. Inútil esforço, pois não há controle sobre o recalçado, ele ressurgue inesperadamente, de formas reelaboradas, causando inquietantes estranhezas (*o Unheimlich*), como Timóteo e suas “tendências” revivendo Maria Sinhá.

Timóteo é *estranho* por reunir atributos, simultaneamente, familiares e desconhecidos, domésticos e assustadores. Para os Meneses, Timóteo é o que não deve emergir, mas vem à tona. Betty imprime tal sensação: “Que poder o havia arrastado até aquela posição, de que elementos contraditórios e sarcásticos compusera sua personalidade, para que também explodisse, inesperado e forte, com todas as heranças e ressaibos dos Meneses? Ah, que aquele estranho ser sem sexo era bem um Meneses” (p. 56). Na sequência do trecho, Betty compara Timóteo a Maria Sinhá, a duplicidade entre os parentes — ambos travestidos conforme o sexo oposto — também gera efeito de estranheza, como pontua Freud (FREUD, *O estranho*, 1916, ESB, Volume XVII, p. 258), citando Otto Rank. Além disso, sua ambivalência masculino-feminino anuncia alteridade e conota desacordo à norma, gerando o *estranho*.

Mas, apesar de toda a família *estranhar* Timóteo, ele perturba Demétrio de modo especial, ao ponto de o irmão trancafiá-lo. Em termos psicanalíticos,

do balanço entre prazer e desprazer; se o caminho para a satisfação da pulsão for causar mais desprazer do que o prazer de tê-la satisfeito opta-se por recalá-la: “Aprendemos então que a satisfação de um instinto que se acha sob repressão seria bastante possível, e, além disso, que tal satisfação seria invariavelmente agradável em si mesma, embora irreconciliável com outras reivindicações e intenções. Ela causaria, por conseguinte, prazer num lugar e desprazer em outro. Em consequência disso, torna-se condição para repressão que a força motora do desprazer adquira mais vigor do que o prazer obtido na satisfação” (*Repressão*, 1915, ESB, Volume XIV, p. 152). Mas o recalque sempre retorna. Apesar de ter como meta manter afastadas as pulsões, o recalque se repete de outras formas, pois no ambiente inconsciente ele continua organizando-se, adquirindo outras formas, ramificando-se e, por meio do deslocamento e da condensação, as pulsões recalçadas ressurgem, burlando a censura e se fazendo novamente presente, em busca da satisfação (*op. cit.*, p. 155). A ideia do sujeito dividido fica bem clara nesse nó do recalque, tanto que muitas vezes o que é por ele rechaçado é também desejado: “A repressão atua, portanto, de uma forma *altamente individual*. Cada derivado isolado do reprimido pode ter sua própria vicissitude especial; um pouco mais ou um pouco menos de distorção altera totalmente o resultado. Nesse sentido, podemos compreender a razão por que os objetos mais preferidos pelos homens, isto é, seus ideais, procedem das mesmas percepções e experiências que os objetos mais abominados por eles, e porque, originalmente, eles [os objetos] só se distinguem um dos outros através de ligeiras modificações” (*ibidem*, p. 155). Outro elemento a ser destacado é a energia descomunal que o sujeito gasta na administração de recalque, já que o recalque não cessa de querer se fazer consciente, qualquer brecha, qualquer relaxamento ele reaparece.

analogicamente, Demétrio recalca Timóteo, dotando-o de mais uma característica própria do *estranho*: algo que foi tirado de circulação, tornando-se ainda mais raro. Esse expediente de esconder e reprimir o feminino, o outro, o *estranho*, é repetido com Ana, Maria Sinhá e Nina¹⁴⁷.

Desse modo, recluso o irmão, surge uma cunhada encarnando a mulher fatal; quando consegue expulsar a cunhada, a esposa contesta todos os ensinamentos e agita-se em sua condição feminina. Até mesmo o clima de pacto feminino pressionando Demétrio a sair de sua zona de conforto encontra paralelo com o recalque, pois se, de algum aspecto, ele escapa do inconsciente, adquire mais força e multiplica-se, assim como as vítimas de Demétrio unem-se no ambiente da casa, conquistando poder de destruição. Desesperado, Demétrio condensa tais aspectos em Nina, a qual surge como a única culpada. Já morta, tudo ressurgue, uma vez mais, por meio de suas roupas que parecem vivas. Inevitável não associar aqui o poder de mobilidade e transformação do recalque e as múltiplas facetas do feminino, ambos a atormentar Demétrio.

Demétrio recusa seu interesse pelo feminino por temer perder o controle e o poder sobre a família. Ele transmuta em termos ficcionais um momento marcante vivido em meados do século XX: se não bastasse a decadência política e financeira do coronelismo agrário, essas antigas famílias patriarcais tiveram de se acostumar a viver com mulheres não dependentes do masculino, pois estas foram se tornando cada vez mais autossuficientes financeiramente, escolhendo viver fora do casamento (solteiras ou divorciadas). E, em alguns anos, com as pílulas anticoncepcionais, acabaram por conquistar até mesmo direito reprodutivo. Para Demétrio, o aniquilamento do feminino é da ordem da sobrevivência do mundo como ele o conheceu e no qual reinou, um mundo feito por e para homens.

Nesse sentido, é curioso notar que Nina defenda a venda da chácara e tenha tentado articular um moderno plano de reestruturação das finanças¹⁴⁸, no qual a venda

¹⁴⁷ Remete-se o leitor ao capítulo anterior, no qual o conceito de *estranho* foi desenvolvido com mais vagar.

¹⁴⁸ É notável o interesse e o tino comercial que, em geral, apresentam as personagens femininas da obra de Lúcio Cardoso. Além de Ida, que orientava as opiniões do marido em seu trabalho como gerente de banco, em CCA há referências à ótima administração da fazenda por Malvina Meneses e a força física de Maria Sinhá para cuidar da lida no campo, chamando atenção também as propostas de Nina para as finanças dos Meneses — ela estava correta, o campo não apresentava possibilidades de lucro e o que despontava como promessa de maior ganho era a cidade, suas indústrias e a especulação financeira. Para sustentar tal análise, deve-se levar em consideração que o romance está configurado durante a primeira metade do século XX, com reminiscências dos tempos áureos da família durante os séculos XVIII e XIX, tendo como cenário o interior de Minas Gerais. Com tal horizonte, sabe-se que as perspectivas políticas e econômicas que envolviam a chácara dos Meneses e seus moradores não eram das mais promissoras. A

da casa e o loteamento das terras eram centrais, conforme trecho de carta de Nina para Valdo:

[...] a construção, e mais do que isso, a manutenção desta Chácara, equivale a uma despesa inútil, e poderia ser poupada, se não achassem todos que abandonar Vila Velha, e esta mansão dispendiosa, fosse um definitivo ato de descrédito para a família. A verdade é que antes de desmembrarem a velha Fazenda do Baú, e dividirem as terras entre credores que poderiam muito bem esperar, teria sido melhor contemporizar com a situação, remodelando apenas a casa que hoje apodrece no contraforte da serra. [...] Tivessem feito o que eu tanto apregoei, liquidado a casa, vendido os trastes, diminuído a criadagem, loteado as terras e entrado em acordo com o resto dos credores não estaríamos agora na situação [...] (CARDOSO, 1996, p. 35).

Betty acentua a influência ameaçadora de Nina na casa: “Pela primeira vez, e de um modo insistente, insinuante, eu sentia o que realmente era a presença daquela mulher — um fermento atuando e decompondo” (p. 280). Ainda segundo os diários de Betty, as opiniões contrárias de Nina e Demétrio sobre o destino da casa formam a pilastra de seus desentendimentos, pois o chefe dos Meneses acredita que a casa é símbolo da majestade da família: “Podem falar de mim, costumava dizer, mas não ataquem esta casa. Vem ela do Império, e representa várias gerações de Meneses que aqui vieram com altaneria e dignidade” (p. 65).

Há, contudo, um evento paralelo à aversão de Demétrio com o feminino: quanto mais ele enterra, torna invisível, esconde, afasta e recalca o feminino, mais a sua casa, e ele mesmo, se envenena, se desestabiliza, decai e desaparece.

Tal leitura, orientada pelo saber psicanalítico, amplia a perspectiva, bastante divulgada, do paralelo entre a decomposição da casa e do corpo de Nina, para pensar a decadência da casa em analogia com as mortes de Nina, Ana, Demétrio e Timóteo. Tendo em vista que a morte é o destino de todas essas personagens, e não apenas o de

região e seus habitantes assistiram à desvalorização de suas terras e de sua riqueza devido a dois “deslocamentos do eixo dinâmico da economia brasileira”, como reflete Celso Furtado. Primeiro, nas últimas décadas do século XIX, a falência da mineração, especialmente a extração de ouro, e o fim do sistema escravocrata, que obrigou a elite mineira a investir na agroexportação (café) e na economia de subsistência, com contratação de mão-de-obra. Depois, com a crise mundial de 1930, veio o esgotamento desse modelo, que, impulsionado pelo governo de Getúlio Vargas, foi substituído por uma proposta econômica voltada para os centros urbanos e pelo desenvolvimento da indústria nacional. No entanto, com a população empobrecida, pouco se consumia, o dinheiro não circulava nem para indústria, nem para o comércio e a vida no campo ficou fadada à estagnação irremediável. Celso Furtado descreve a figura do dono de terras falido de modo semelhante às descrições de Demétrio em *CCA*: sozinho, bonachão, inútil: “[...] isolados, os homens que dirigiam a produção não puderam desenvolver uma consciência clara de seus próprios interesses. Com o tempo, foram perdendo sua verdadeira função econômica, e as tarefas diretivas passaram a constituir simples rotina executada por feitores e outros empregados. Compreende-se, portanto, que os antigos empresários hajam involuído numa classe de rentistas ociosos, fechados num pequeno ambiente rural, cuja expressão final será o patriarca bonachão que tanto espaço ocupa nos ensaios dos sociólogos nordestinos do século XX” (Celso Furtado, *Formação econômica do Brasil*, São Paulo: Editora Nacional, 1999. p. 115).

Nina. Inclusive, a propagada ideia de que haveria uma ligação especial entre Nina e a casa necessita de retoques.

Nina não alimentava sentimento de afeto, de conforto, familiaridade ou identidade com a chácara, ao contrário, a propriedade dos Meneses era para ela símbolo de aniquilação. É inegável que a tese da analogia entre o corpo doente de Nina, literalmente apodrecendo devido ao câncer, e a decadência física da casa está presente e é ressaltada por alguns narradores-personagens. Como é o caso do trecho da narrativa do Farmacêutico (p. 151), no qual se nota que as impressões foram vividas durante a visita do profissional para diagnosticar um mal-estar de Nina. Dessa consulta, várias analogias se estabelecem na fatura geral do romance: ele conclui que Nina está grávida e a casa está *doente*. Sabe-se que no futuro esse será o diagnóstico mortal de Nina e que sua gravidez resultará numa outra ramificação destrutiva: o incesto.

Mas não se pode perder de vista que outras analogias são estabelecidas efetuando a ligação entre a destruição da estrutura da casa e outras personagens, inclusive Demétrio. É o que anota o Médico:

Por um momento, parado diante de mim, as mãos inalteradamente apoiadas à borda da cadeira, tive a impressão de que já contemplava alguma coisa além de nós mesmos, uma visão que nos ultrapassa como um cenário descortinado pelo pressentimento e pela vergonha — talvez, quem sabe, as ruínas de sua própria casa. Mas nele, repito, já não existia revolta — apenas resignação, e este desinteresse final que assumem os mártires ante a iminência do sacrifício. Instantaneamente, e por um desses fenômenos que costuma me ocorrer, imaginei o que aquele homem já devia ter sofrido, o quando devia ter pago pelo seu orgulho, para que assim chegasse ao fim de todos os seus sonhos, nu e pacificado. Porque havia uma certa paz na sua atitude, uma última e dramática distensão no seu gesto de renúncia e de aceitação: ruía a casa dos Meneses, mas a sombra já o alcançava também, sepultando-o em seus escombros. Não era só à casa que ele renunciava, era a si próprio, pois não podia aceitar a casa sem a integridade do seu orgulho (CARDOSO, 1996, pp. 177-178).

Já o Padre associa a decadência da chácara com o falecimento de Malvina. Depois da morte da mãe, Demétrio assume os negócios integralmente. O religioso parece sentir falta de algo especificamente feminino que poderia ser visto na decoração ou no cuidado com o jardim: “Ah, via-se bem que a voz de Dona Malvina não mais ecoava naquele mundo: a desagregação apoderava-se dele e aos poucos ia devorando a graça austera e sólida de seu renome” (p. 325).

Ana também liga a vida da chácara com Dona Malvina. No trecho a seguir ela diz que a casa petrificou sem a matriarca, invertendo a ordem arquitetônica e anatômica: “Desde quando, em que momento exato ela se petrificara, qual o motivo que a tornara muda, ela, que sempre primava pela vivacidade em meio às suas flores?” (pp. 304-305).

A anulação do feminino retira a vida da casa, o que Demétrio não percebe é que, assim como a propriedade, ele também necessita do outro para viver e não petrificar. Não sem razão, Ana também destaca a decadência de Demétrio: “Estranho, como ultimamente era tomado de uma sonolência irresistível, ele, que sempre fora um homem de grande atividade, o que o levava a ser considerado como chefe da família. Nunca abandonava os livros, as contas, os empregados. Agora, era visível que qualquer coisa nele não ia bem — dir-se-ia que ruía ao esforço de um trabalho íntimo” (p. 342). A degradação física de Demétrio é paralela com a da casa e com a de Nina.

Não se discorda aqui da ideia de a degradação de Nina ser a mais evidente e a mais explorada. Cabe ampliar, entretanto, o paralelo entre a decomposição da casa e a morte de Nina para a destruição da casa e a aniquilação do feminino causando a destruição de todos. Se o câncer de Nina metaforiza a ruína da construção, a lenta morte de Ana (que usa seu último fôlego para projetar novos ataques à chácara) e a espetacular encenação da morte de Timóteo, junto ao corpo de Nina, não deixam de multiplicar o definhamento do feminino¹⁴⁹:

[...] antes que eu [Valdo] pudesse saber do que se tratava, vi que ele [Timóteo] rodava sobre os próprios calcanhares, e tombava por terra, evidentemente atingido por uma apoplexia. Mas, fato estranho, não oscilou como seria normal, como oscilaria qualquer indivíduo fulminado por um ataque — atingido, rodopiou um segundo, e com ele, nesse rápido giro, num cintilar imprevisto, as jóias que trazia amontoadas sobre o corpo. Era como se uma torre medieval, incrustada de pedras e mosaicos, tremesse de repente em sua base — tremesse lacerada em sua essência e, desvendando seu entulho luxuoso, fugisse de mil cores como um vitral estilhaçado, e fosse escorrendo colares de ametistas, pulseiras de safiras e diamantes, broches de esmeraldas, brincos de ouro e de rubis, pérolas, berilos e opalas, projetando sobre a sala inteira o esplendor de suas pupilas um único minuto vivificadas — para escorrerem depois ao longo do tronco, tremerem ainda num último chispar furtivo, e morrerem afinal, inermes e brutas, sobre o corpo desabado (CARDOSO, 1996, p. 546).

Com essa variedade de mortes simbólicas envolvendo o fim da casa dos Meneses, não é de todo coerente estabelecer paralelo apenas com Nina. Mas é possível ler um pentágono regular, Nina – casa – Demétrio – Ana – Timóteo, no qual Nina e a casa formam a base; Ana e Timóteo, os vértices laterais; e Demétrio, a ponta. Desse modo, o ponto irradiador da destruição não é apenas a transgressão feminina, mas o confronto com Demétrio e seu misoginismo.

¹⁴⁹ O paralelo da morte de Nina e Ana com a destruição da casa foi inicialmente indicado por Carelli (1988).

Enquanto Rogério, em *Inácio*, aponta para a necessidade do saber do outro para saber de si e, ao narrar sua travessia pelas múltiplas faces da mãe e assumir suas indissolúveis dúvidas sobre o feminino, indica um caminho de redescoberta de seu subjetivismo, Demétrio, silencioso, crente de seu conhecimento sobre a mulher, não duvida que a melhor estratégia junto à feminilidade é aniquilá-la. Mas o outro nunca fica ausente.

Em *CCA* as imagens do feminino acuado dentro da casa — Maria Sinhá no porão, Timóteo em seu quarto, Ana esgueirando-se atrás de pilastras e paredes, Nina no pavilhão — transpõem literariamente o procedimento psicanalítico do recalque, pois ao massacrar o feminino, objetivando a proteção da casa, Demétrio decreta a destruição de sua sede e dele mesmo.

Valdo registra o tom festivo que a chácara adquire com o velório de Nina, mas nada dissimula o aspecto de último ato da família e da casa:

Os vizinhos se achegavam, e eram eles que denunciavam esse fim, como em pleno campo os urubus denunciavam a rês que ainda não acabou de morrer. [...] Era tão forte essa sensação de desabamento, em mim o vácuo se fazia com tal intensidade, que eu chegava mesmo a me acreditar ante a iminência de um desastre físico — era possível que realmente a Chácara ruísse, viesse ao chão, e nos arrastasse ao seu vórtice de pó (CARSOSO, 1996, pp. 514-515).

Quando Valdo questiona Demétrio sobre seu comportamento com Nina, especialmente sua iniciativa de comprar um revólver e deixar à disposição de alguém que o use contra ela, Demétrio responde: “Mas era a casa, era a casa que defendia!” (p. 525).

5.4 Mulheres más

A casa, a família, a tradição, o *status quo* precisam ser protegidos do feminino, pois com sua insatisfação a mulher transgride para operar mudanças em seus destinos e, conseqüentemente, alterar as regras que regem a sociedade. Nos capítulos anteriores foi apresentado o paralelismo, frequente na prosa de Lúcio, entre a insatisfação feminina com sua condição de esposa-mãe-dona-de-casa e seus atos de transgressão, enquanto busca desesperada de se fazer sujeito do próprio desejo, e a centralidade de construção de um discurso sobre si. Notou-se também que esses três momentos do feminino estão circunstanciados pelo mal, cujo aspecto mais evidente é moral, uma vez que os atos

transgressivos dessas mulheres são percebidos pelas demais personagens dentro das normas do patriarcado católico (adúlteras, suicidas, prostitutas, assassinas e, quando questionam o valor da maternidade, heréticas). Contudo, o saber psicanalítico orienta outras faces da leitura, indicando o mal como destruição do imposto e possibilidade de vivenciar algo novo, conforme pontuado no quarto capítulo.

Em *CCA*, a destruição dos Meneses não é apenas um dos grandes motes do romance, anunciado desde o título, mas também resultado de um programa planejado e executado por Nina e Timóteo e, mais tarde, mas não menos letalmente, por Ana. Tornados semelhantes frente aos abusos e aos desmandos da família, os três participam de uma rede silenciosa e maléfica para eliminar os Meneses. Logo, as desconfianças de Demétrio com as mulheres não eram de todo infundadas. Havia, sim, um pacto para a destruição dos Meneses e o ponto central vinha da amizade entre Nina e Timóteo. Em carta ao Coronel, Nina relata um encontro com Timóteo, logo após sua segunda chegada à chácara, no qual ele fala diretamente da necessidade de retomar os planos de destruição dos Meneses:

Ah, Nina, quando começamos uma coisa, é preciso ir até o fim. E nós começamos, você não se lembra? Nós começamos, Nina, e você era toda a minha esperança. Desde que se foi, os Meneses cresceram de novo, tornaram-se únicos, formidáveis. Nina, é preciso destruir esta casa. Ouça-me bem, Nina, é preciso liquidar os Meneses. É preciso que não sobre pedra sobre pedra (CARDOSO, 1996, p. 239).

Quando Nina escreve ao Coronel mencionando o pacto com Timóteo, ela deixa em aberto se houve ou não um acordo de destruição, mas reafirma sua identificação com o cunhado: “Talvez eu não devesse mentir-lhe, pois ele contava comigo para aquilo a que chamava ‘nosso pacto’ — talvez eu devesse dizer-lhe que suas palavras eram para mim obscuras e sem sentido. Mas, repito, mesmo sem entender, havia em meu espírito uma aquiescência, compreendia-o sem compreender, sentia-me ao seu lado, sem saber que lado fosse este” (p. 241).

O desacordo de Timóteo com a família é da mesma ordem da contrariedade de Nina e Ana: viver fora da esfera das regras familiares e sociais que os anulavam em suas subjetividades. Em conversa com Betty, Timóteo estabelece com clareza a relação entre seu comportamento travestido de mulher e a necessidade de quebrar as regras para ser livre. Ele conta que houve um período em sua vida de obediência às normas sociais, mas sua insatisfação crescente impulsionou-o a transgredir e assumir sua diferença:

[...] houve tempo em que achei que devia seguir o caminho de todo mundo. Era criminoso, era insensato seguir uma lei própria. A lei era um domínio comum a que não podíamos nos subtrair. Apertava-me em gravatas, exercitava-me em conversas banais, imaginava-me igual aos outros. Até o dia em que senti que não me era possível continuar: por que seguir leis comuns se eu não era comum, por que fingir-me igual aos outros, se era totalmente diferente? Ah, Betty, não veja em mim, nas minhas roupas, senão uma alegoria: quero erguer para os outros uma imagem de coragem que não tive. Passeio-me tal como quero, ataviado e livre, mas aí de mim, é dentro de uma jaula que o faço. É esta a única liberdade que possuímos integral: a de sermos monstros para nós mesmos (CARDOSO, 1996, pp. 56-57).

A ideia da liberdade ou da conquista da subjetividade em paralelo com algo maléfico e atroz também está presente em Nina. Em diálogo com Betty, ela afirma que “Somos sempre cruéis quando queremos ser nós mesmos” (p. 366). Algumas personagens do romance, frequentemente, associam essa “crueldade” em nome da subjetividade ao diabólico ou a uma irracionalidade desconhecida.

Quando Demétrio procura o Farmacêutico para negociar a compra de uma arma, justifica-se dizendo que o revólver serviria para matar “um animal desconhecido [que] andava preocupando os moradores da Chácara” (p. 47). O animal, “um cão selvagem, um lobo”, como diz Demétrio, na verdade é Nina. A associação furtiva conota o caráter irracional e letal da presença de Nina. Já Ana, tentada e francamente seduzida pelos modos de Nina, localiza a cunhada na esfera do demoníaco: “Eis que agora, pelo simples manejo da existência de Nina, eu o descobria como havia descoberto a mim mesma. Este deve ser, Padre, o primeiro dom essencial do demônio: despojar a realidade de qualquer ficção, instalando-a na sua impotência e na sua angústia, nua no centro dos seres” (p. 128), escreve Ana a Padre Justino.

Ana relata com detalhes os efeitos que a presença de Nina lhe causa: “Repito, ignoro o que esteja se passando comigo — surda, causticada, vagueio entre as pessoas sem coragem para expor o que se passa no meu íntimo, mas suficientemente lúcida para ter certeza de que um monstro existe dentro de mim, um ser fremente, apressado, que acabará por me engolir um dia” (p. 180).

Se Demétrio classifica Nina no âmbito da irracionalidade e Ana, mais religiosa, no diabólico, Valdo, o aristocrático, faz uma análise filosófica e aponta na mulher a marca da transgressão:

Nada posso dizer à minha mulher, até esse instante, que desabone sua conduta. Porta-se como todo mundo, conversa, passeia — e no entanto, Senhor Padre, há nela qualquer coisa dúbia, e por que não dizer, perigosa. Não poderia apontar o que fosse, porque não consiste em elementos precisos. É como se estivesse pronta a uma revolução ou a um assalto, que pressentíssemos isto, sem poder indicar a data precisa.

Adivinhamos a atmosfera subversiva, mas não existe nenhuma prova que possa condená-la” (CARDOSO, 1996, pp. 264-265).

Nina não está sozinha na transgressão, além de Timóteo, com seu travestimento, há Ana. Se Nina age ambigualmente, sem deixar provas de suas ações, Ana é ainda mais dissimulada, pois vive sua insatisfação em segredo. Os atos transgressores de ambas alcançam ápice em dois momentos, o incesto (abordado mais à frente) e o adultério, situações em que são agentes ativas, distanciando-se da tradicional imagem da vítima. Já se ressaltou nos capítulos anteriores que o adultério das personagens femininas na prosa de Lúcio Cardoso está vinculado à insatisfação e à necessidade de transgressão.

A prática do sexo como ato de liberdade está registrada por Abreu (2007), quando explica que, para as jovens dos primeiros anos do século XX, a perda da virgindade anunciava uma era de mais independência e liberdade, tanto que essas moças com experiência sexual eram chamadas de “mulheres liberadas” ou “mulheres livres”¹⁵⁰.

Adultério e prostituição são distintos, mas em Nina parece haver uma equivalência de termos, especialmente na sua relação com o Coronel. Por esse motivo, e pela insistência do tema na prosa de Lúcio Cardoso, cabe observar a curiosidade dos documentos históricos apontarem que, no século XVIII, a prostituição no Brasil alcançava proporções maiores em Minas Gerais (FIGUEIREDO, 2000).

Talvez essa situação tenha gerado mais preconceito e medidas enérgicas por parte das famílias para manter suas filhas protegidas dos apelos sexuais, ou seja, isoladas em seus quartos e casas. Podem-se ver ecos históricos das raízes da obsessão mineira pela tradição, a família e a propriedade, aspectos presentes na prosa de Lúcio, enquanto alvo de crítica e ridicularização, encontrando representação máxima nos Meneses.

No que diz respeito a Ana, Padre Justino, antecipa, nos capítulos 28 e 30, sua intenção de qualificá-la como uma mulher má — tese que irá defender no polêmico

¹⁵⁰ Um dado significativo no depoimento das jovens após os anos 20 é o fato de que muitas delas usavam sua virgindade como um instrumento de luta e de poder em vários níveis. Como a tentativa do judiciário de disciplinar a conduta das moças pobres justificava-se pela defesa da sua honra ou preservação de sua virgindade, muitas, de uma forma contrastante, chegaram a ver a ruptura de seus himens como significando liberdade. Fazer sexo era, para várias meninas, um ato de desafio. Na pesquisa em questão, por exemplo, encontram-se processos em que as ofendidas fizeram sexo com os seus namorados para forçarem seus pais ou outras autoridades a aceitarem um relacionamento proibido. Ainda que por lei o consentimento dos pais fosse requerido para o casamento de menores de 21 anos, no saber popular os pais pareciam perder a autoridade sobre suas filhas após o defloramento (ABREU, 2007, p. 310).

capítulo 56. Na sua segunda narração, ele relata um diálogo teológico mantido com Valdo, no qual responde questões sobre a existência de Deus, do Demônio e do inferno. O Meneses estava perturbado com a presença do mal em sua casa reverberando na estranha relação entre sua esposa e seu filho. Quando o Padre pergunta se ele acredita no demônio, responde afirmativamente e age como se pressentisse o demo por perto. No mesmo momento, o Padre menciona ter visto uma mulher, indicando que sua presença dava passagem à concretização do mal. Como não revela quem vê e toda a conversa gira em torno de Nina, fica a impressão de ser Nina a mulher que se aproxima da varanda. Trata-se, no entanto, de Ana. Ela também portadora da maldade.

Na sequência, com Valdo fora da cena, inicia-se uma peculiar conversa entre o Padre e Ana. Ele, que já havia dito a Valdo ser o inferno aquela casa, reafirma a Ana não ser de hoje “que o diabo tomou conta desta Chácara” (p. 307). Desenrola-se um singular catecismo, pois o Padre inverte os conceitos e localiza o mal no repouso e o bem no caos, contrariando as expectativas de Ana: “O diabo, minha filha, não é como você imagina. Não significa a desordem, mas a certeza e a calma” (p. 336). E o que evitara esclarecer a Valdo conta-lhe com clareza: “Que é que você imagina como uma casa dominada pelo poder do mal? [...] É uma construção assim, firme nos seus alicerces, segura de suas tradições, consciente da responsabilidade do seu nome. Não é a tradição que se arraiga nela, mas a tradição transformada no único escudo da verdade” (p. 336).

O Padre segue com sua oratória inusitada e Ana acompanha tudo com enorme surpresa. Afinal, aquela valorização da desordem, do erro, da transgressão, laureava Nina, justamente aquela que Ana acreditava ser o não-modelo, e rebaixava os guardiões da moral e dos bons costumes a demônios perversos. O embaralhamento das convenções de bem e mal toca Ana profundamente.

É notável que esse diálogo, central para o romance, alcance dupla representação no enredo. A primeira forma do diálogo é a clássica, representada pelo uso de travessão; a segunda ocorre na maneira pela qual se intercalam os capítulos 28, 30 e 32, a “Segunda narrativa de Padre Justino” com a “Terceira confissão de Ana”, também dividida em partes, formando os capítulos 27, 29, 31 e 33. A disposição das “narrativas” do Padre e das “confissões” de Ana reproduz um diálogo, pois as partes se complementam na apresentação dos temas: Ana assumindo seus pecados e Padre Justino valorizando o ato de pecar. É durante tais capítulos que Ana relata, ou confessa, que procurou Nina para tentar matá-la, assumindo toda sua inveja e ciúmes da cunhada.

Ana ostenta-se adúltera, declara-se consciente e cúmplice do incesto entre Nina e André e, por fim, narra sua tentativa de assédio sexual com o sobrinho (filho?) para tornar-se também incestuosa.

Nessa intercalação dos capítulos é construída a representação da confissão, pois fica sugerido, no âmbito da causa e efeito, a relação entre as lições do Padre sobre o pecado e o esforço de Ana em seguir seus conselhos. E a insistência em intitular os capítulos atribuídos a Ana de “confissão” também ganha sentido, pois é apenas por meio da assunção dos erros que os pecados são investidos de valor. Ora, nessa terceira confissão, Ana assume ao menos quatro dos sete pecados capitais, — a luxúria, a vaidade, a ira e a inveja. Anos mais tarde, no leito de morte, ela confessará tudo diretamente ao Padre, conforme ele relata no capítulo 56, demonstrando ter compreendido a pregação de Justino em prol do pecado:

— Minha filha, falo sobre o pecado. (Eu sabia o quanto era difícil dizer aquilo — mas de que modo atingir aquela alma empedernida, como arrastá-la na esteira dos meus interesses? Torno a dizer, a verdade brutal, a revelação decisiva é a única chave para certos seres.) Quero reinstalar o pecado na sua consciência, pois há muito que você o baniu do seu espírito, que o trocou definitivamente pela certeza — que aos seus olhos é a única representação do bem. Não há caos, nem luta e nem tremor no fundo do seu ser (CARDOSO, 1996, p. 337).

É central observar que Nina incita Ana à transgressão. Conforme Ana narra, diante de sua mira, a cunhada usa de ironia para desdenhar de sua submissão aos Meneses e aproveita para instigá-la à infração:

— Não pode, não pode [atirar em Nina], e eu vou-lhe dizer por quê. Porque é uma Meneses, porque o sangue dos Meneses, que não é o seu, contaminou-a como uma doença. Porque você não quebraria nunca a quietude desta casa com um tiro — a paz, a sacrossanta paz desta família — nem cometeria um incesto, nem um assassinato, nada que manchasse a honra que eles reclamam (CARDOSO, 1996, pp. 348-349).

Ana retruca, diz não ser verdade, mas depois, intimamente, concorda: “Não ousara fitá-la, não tinha forças para isto, pelo menos enquanto não me soubesse capaz de todos os crimes, de todos os pecados” (p. 349). Nessa mesma noite, procura André para duplicar o incesto.

É notável que o incesto surja para essas duas mulheres como forma máxima de pecado e, conseqüentemente, ato destruidor. Sendo assim, no centro da disputa pela cena está o incesto, gesto repleto de potência de destruição, direcionado aos Meneses,

sendo que Nina e Ana disputam, ou compartilham, sua autoria. É Padre Justino quem insiste no valor da informação sobre a maternidade de André:

(Creio, meu amigo, que estamos atingindo o cerne de toda a história. Por mais longe que se procure, por mais descontraído que sejam os caminhos que se percorram, sempre teremos como ponto culminante os acontecimentos dessa época [gravidez de Nina e Ana] — eles são o alicerce do edifício, a viga mestra, a mola em torno da qual tudo gira.) [...] Está vendo, está assistindo plenamente o levantamento das linhas essenciais deste romance? Duas mulheres — ambas grávidas —, uma, rodeada de toda atenção, sendo o fato de sua gravidez o assunto diário daquele pequeno mundo — a outra, reservada, fechada em seu segredo, e sentindo minuto a minuto aquela vida estuar e ramificar-se no fundo do seu ser (CARDOSO, 1996, p. 571).

Nesse contexto de ódio e disputa, Ana espera sobrepor-se à rival ao assumir a responsabilidade pelo ato que acelerou e confirmou a aniquilação dos Meneses: o incesto, um modo de eliminar a continuidade biológica, social e moral da família. O incesto em *CCA* adquire ao menos duas dimensões que contribuem para a interpretação do romance: a potência de destruição e o caminho para instauração da mulher como irradiadora da dúvida e geradora da ambiguidade.

Por ora, para observar a potência de destruição desse gesto, deixemos de lado a questão do capítulo 56 levantar a dúvida se Nina era mesmo mãe de André, ou se a maternidade era de Ana. O interesse, agora, recai sobre o incesto em si, esteja ele estabelecido entre Nina e André ou Ana e André, uma vez que, com uma combinação ou outra ele existiu, e de ambas as maneiras por iniciativa de uma mulher, uma mãe. A escolha desse ato proibido está marcada pela intenção de destruição pela morte e pela transgressão da lei.

Tais argumentos são levantados por Razon (2007), que observa teoricamente: “para além da questão do desejo ou da tentação incestuosa, a instauração do interdito coloca a questão do vínculo entre incesto e morte” (RAZON, 2007, p. 9). Para a pesquisadora, “tomar-se pela origem é marcar encontro com a morte” (idem). Desse ponto de vista, o sexo entre parentes próximos equivale a uma espécie de retorno à semente e, entre mãe e filho, a metáfora fica ainda mais evidente.

É André, único herdeiro dos Meneses, que sugere o retorno ao ventre materno como forma de desaparecimento:

Ah, e nem posso dizer que não tremesse e não suasse ante a extensão do meu pecado, pois repetindo mil e mil vezes que afagava e mordida a carne que me concebera, ao mesmo tempo encontrava nisto um prazer estranho e mortal, e era como se debruçasse sobre mim mesmo, e tendo sido o mais solitário dos seres, agora me

desfizesse sobre um enredado de perfume e de nervos que era eu mesmo, minha imagem mais fiel, minha consciência e meu inferno (CARDOSO, 1996, p. 312).

Razon (2007) aponta que a proibição do incesto organiza as relações parentais e sexuais; sem essa lei, advêm o caos e a desordem. A estudiosa faz uma citação de Malinowski que vale ser reproduzida:

Em nenhuma civilização onde o costume, a moral, a lei autorizaria o incesto a família pode se manter. Sua ruptura viria inevitavelmente, mergulhando a sociedade no caos e tornando impossível a continuidade da tradição cultural. O incesto significaria o apagamento das distinções de idade, a mistura das gerações, a desorganização dos sentimentos e uma brutal inversão dos papéis num momento em que a família se torna o mais importante fator da educação. Nenhuma sociedade pode existir em tais condições (MALINOWSKI, citado por RAZON, 2007, p. 21).

Anteriormente a essa visão e numa abordagem do incesto como fator de exclusão da sociedade, Lévi-Strauss (2009) já havia registrado que, da perspectiva antropológica, a proibição do incesto (lei universal) é o limite entre a barbárie e a civilização, a natureza e a cultura. Ousar burlar essa lei seria reinstalar a selvageria.

Freud (1913/2006), em seu mito de *Totem e Tabu*, também deu uma versão sobre a proibição do incesto. Sua tese, aparentemente, é paradoxal, pois quando os filhos matam o pai para evitar que apenas ele tivesse relacionamentos com todas as mulheres da horda terminam por instaurar um Pai todo-poderoso (mítico), que regulariza as relações sexuais e proíbe o incesto, deixando tudo mais ou menos na mesma condição. No entanto, o paradoxo se desfaz se levarmos em conta suas teses sobre a culpa e os complexos mecanismos de repressão do inconsciente. A culpa de ter matado o pai tornou-o ainda mais forte e o intenso desejo de possuir as mulheres indiscriminadamente fez com que se regularizasse a troca de pretendentes¹⁵¹.

A morte desse pai e o nascimento do Pai, com a proibição do incesto, foi o que possibilitou o início e continuação da civilização, caso contrário, haveria a instalação da barbárie e possivelmente o aniquilamento da sociedade. Eis a meta de Nina e Ana com o incesto: destruição, compondo mais uma metáfora para a decadência em CCA.

O incesto é, tradicionalmente, utilizado pelos mais variados autores para configurar o caos da sociedade ou do sujeito¹⁵². E alguns diálogos entre *Édipo Rei* e

¹⁵¹ Sobre a ideia da regularização da troca de mulheres entre os homens, ver Garcia-Roza (2008, pp. 24-29).

¹⁵² A lista é bastante extensa, mas apenas para ilustrar cito alguns títulos. Entre os textos milenares, além do *Édipo*, de Sófocles, há a história de *Lot e suas filhas*, no Gênesis, 19. Nos séculos XIX e XX aconteceu uma proliferação do tema, no entanto, ao que parece, o incesto entre irmãos interessou mais aos

CCA devem ser ressaltados. Assim como Ana e Nina, na peça de Sófocles, Jocasta também guarda porções de transgressão da ordem. Uma delas diz respeito à sua descrença nas profecias. Quando Édipo está absorto com os desígnios que predizem o assassinato de Laio, ela dispara: “A arte da profecia — deves sabê-lo — não interfere nas questões humanas”¹⁵³.

O desdém de Jocasta pelos deuses é condenado por Sófocles, que pretendia defender a religião da época juntamente com um de seus principais pilares, os oráculos, os quais enfrentavam, na ocasião, grande descaso da população (WEBSTER, 2009, p. 163). De todo modo, a descrença de Jocasta ecoa nas palavras de Ana dirigidas a Padre Justino, duvidando dos poderes de Deus e da Igreja Católica: “Não acredito em Deus. Quem é Deus, que é que Ele pode fazer por mim?” (p. 211). Estaria CCA também motivada a exemplificar a ira de Deus e da Igreja contra os que duvidam?

Outro paralelo pode ser traçado entre Jocasta e Nina: ambas discordam quanto à importância do incesto. A primeira, diante da preocupação de Édipo reencontrar sua suposta mãe, Mérope, após a morte do pretenso pai Políbio, ascender ao trono e terminar consumando o incesto anunciado, Jocasta dispara: “Não te amedronte o enlace com tua mãe, / pois muitos já dormiram com a mãe / em sonhos. Quem um tato assim iguala / a nada, faz sua vida bem mais fácil” (SÓFOCLES, 2009, p. 84).

Por sua vez, Nina aconselha André a não se sentir culpado pelo incesto, a assumi-lo sem arrependimentos, exigindo que ele sempre diga “pequei, mas este pecado apenas me trouxe orgulho” (p. 27). Jocasta atua para preservar o reino e pede para o filho/marido parar com a investigação e ficar na ignorância, poupando a todos da destruição: “Esquece! É vão rememorar palavras” (SÓFOCLES, 2009, p. 89); “Pelos deuses! Se tem valor tua vida, / imploro, pára! Basta o meu sofrer” (idem, p. 90). Nina, porém, anseia pela consciência do pecado, do erro, visando à destruição.

romancistas. Nessa linhagem há: *Os maias*, Eça de Queiroz; *O homem sem qualidades*, Robert Musil; *Ada e Ardor*, Vladimir Nabokov; *Lavoura Arcaica*, Raduan Nassar. Citando-se alguns dos livros que buscaram no incesto a metáfora da sociedade decadente.

¹⁵³ A citação completa é: “Não deixes que esse assunto te aborreça. / A arte da profecia — deves sabê-lo — / não interfere nas questões humanas. / Sucintamente posso demonstrá-lo: / outrora Laio recebeu um oráculo / — senão do próprio Apolo, de seus próceres —, / segundo o qual a Moira lhe traria / a morte pelas mãos de um filho nosso. / Mas forasteiros — dizem — o mataram, / ladrões na tripla interseção de estradas. / Quanto ao menino, em seu terceiro dia, / Laio amarrou-lhe os pés pelos artelhos, / mandou alguém lançá-lo a um monte virgem. / Assim frustrou-se Apolo: nem o filho / assassinou o pai, nem padeceu / o rei — temor maior! — nas mãos do filho. / Tal qual fixara o vozerio profético. / Não te ocupes do nada. Quando um deus / tem um desígnio, ele o evidencia (SÓFOCLES, 2009, pp. 72-73).

No entanto, como em *CCA* o grande enigma é quem foi Nina, pergunta que ocupa todos os narradores-personagens do romance, o maior paralelo entre as figuras femininas de *Édipo Rei* e *CCA* não é com Jocasta, mas, sim, com a Esfinge, que propõe o oráculo, planta a dúvida e incita o saber.

Se a peça de Sófocles valoriza o saber e alerta para as várias suposições que encobrem fatos fulcrais, jogando o sujeito na condição daquele que nunca sabe tudo, mesmo quando tudo sabe (caso de Édipo, que, desde muito cedo, sabia que mataria o pai e casaria com a mãe, sem tomar consciência, contudo, até a revelação da tragédia), *CCA* ironiza o saber e a verdade, evidenciando várias versões complementares que juntas não revelam nada, mas instauram a dúvida¹⁵⁴. A centralidade do feminino, figura sem definição, expressa em Nina e Ana, surge no romance como agente do enigma que persiste e toda a arquitetura do livro conflui para confirmar a ausência do saber completo e a presença do engano.

É nesse campo enredado pela incerteza que o incesto é pretensamente desmentido. Por isso mesmo, convém observar os meandros desse grande mistério. Há três perspectivas envolvidas: as de André, Nina e Ana. Os dois primeiros não duvidam do erro capital cometido, apenas Ana e o leitor, por ela induzido, apresentam suspeitas sobre o ocorrido. Essa dúvida, que persiste e parece querer motivar uma nova leitura do romance, está aí para reforçar a flexibilidade da linguagem e sua vocação para abrigar meias verdades.

André não duvida da falta capital, a não ser em um momento, quando questiona Betty, mas ela confirma sua filiação:

[...] Houve um momento em que, estraçalhado pela sua sensação de impotência, ele se precipitou sobre mim e sacudiu-me: “Betty, esta mulher é realmente minha mãe? Não haveria possibilidade de um engano, de um monstruoso engano?” “Não, não há nenhum engano” (CARDOSO, 1996, p. 279).

A pergunta do rapaz está mais motivada pela esperança do que pela suspeita; de qualquer maneira, ele levanta a hipótese. Já Nina nunca coloca sua maternidade em xeque. Mesmo quando se corresponde com o Coronel, ela sempre se refere a André como filho. O único momento que poderia indicar sua consciência sobre não ser mãe de seu amante é dúbio.

¹⁵⁴ Em trabalho sobre a encenação da morte feminina, Brandão (2006) indica a descentralidade da verdade, como tema, em *CCA*.

Quando Ana vai à sua procura, no Rio de Janeiro, para resgatar o herdeiro dos Meneses, Nina diz a ela: “Jamais traria comigo um rebento dos Meneses. Está por aí, no hospital onde nasceu’. Mas eu não era sincera quando falava assim, e nem Ana, vindo ao Rio expressamente para isto, tinha o direito de arrebatá-lo o filho. Mas desgraçadamente foi o que aconteceu...” (p. 97). É Nina quem reproduz essa conversa, em carta a Valdo. Interessante notar que Ana dá a mesma versão para esse diálogo, embora nenhuma delas esclareça se Nina tentou com isso esconder o filho, e Ana, mesmo assim, sequestrou-o, ou foi buscá-lo no hospital, ou ainda se Nina, posteriormente, arrependida, vai procurá-lo e fica ciente de seu destino junto aos Meneses.

As dúvidas do leitor ficam por essas searas o romance todo, mas no último capítulo, Padre Justino relata a confissão de Ana no leito de morte e o teor de tal testemunho gira em torno de André ser, na verdade, seu filho. Ana teria engravidado de Alberto, na única vez em que tiveram relações sexuais, no mesmo período em que Nina engravidara e saíra da chácara. E, para esconder a gravidez injustificável, pois ela e o marido não nutriam intimidades, Ana deixa passar os primeiros meses da gravidez e sugere que deveria ir ao Rio de Janeiro em busca do herdeiro da família. Então, viaja para a capital carioca, embora sem intenção de pesquisar o paradeiro de Nina e seu filho. Aliás, elas se encontram por acaso. Ana tem seu filho e retorna para a fazenda dizendo que o menino é filho de Nina (que, por sua vez, nem imagina que a cunhada também tivera um filho).

Ana sustenta a maternidade de Nina o tempo todo, inclusive não havendo cena no romance em que demonstre afeto por André, que é criado pela governanta. Intrigante, nesse sentido, é a confissão de ter atacado o rapaz, quinze anos mais tarde, exigindo que ele a tratasse como tratava Nina, como mulher. A atração surgiu depois de Nina declarar a ela que André era filho de Alberto. Ana percebe a semelhança física entre os dois e se encanta com a possibilidade de reaver seu verdadeiro amor e, antes de invadir o quarto do garoto, formula internamente:

[...] ali estava André, e cega que eu fora, jamais olhara para ele, nem vira o milagre que acontecia mesmo diante de mim. A razão, era fácil de perceber: nunca me passara pela cabeça que André pudesse não ser filho de Valdo. Agora, e brutalmente, adquiria a certeza de que ele descendia do jardineiro (CARDOSO, 1996, p. 359).

Mas, no último capítulo, Ana revela que é mãe de André e ainda lembra de um dia em que Nina, tentando evitar que lessem sua correspondência, desesperada, grita “Glael”. Desconfia, assim, ser esse o nome do verdadeiro filho de Nina. Essa suspeita está calcada na amizade de Nina com uma enfermeira carioca, que poderia ser a protetora do tal menino, segundo confabula Ana. Vê-se por aí que Lúcio não negou o incesto, mas sim o cercou de um tipo poderoso de ambiguidade, embora não invalide a pergunta: por que Ana, à beira da morte, fez questão de (des)mentir a maternidade de Nina? Seria para, enquanto personagem feminina de Lúcio Cardoso, instaurar a dúvida?

Certamente outros motivos podem ser apontados, tendo já sido mencionada a importância do incesto para a destruição do mundo de Meneses, alvo do pacto de Timóteo e Nina para aniquilar a família; e Ana poderia estar interessada em ser a protagonista dessa destruição, tendo em vista sua rivalidade com Nina. Talvez criando essa “ilusão de memória” — ser a verdadeira mãe de André —, Ana encubra o desprazer de reconhecer que Nina conseguiu seu objetivo, destruir os Meneses, e assim chama para si toda a responsabilidade, colocando-se, finalmente, no centro dos acontecimentos.

No entanto, o irremediavelmente grafado, com o capítulo 56 de *CCA*, é que, de uma maneira ou de outra, o romance é centrado na figura feminina. Por meio de Nina e Ana engendram-se, cada uma a seu modo, a dúvida e a ambiguidade no romance, renovando constantemente sua leitura.

5.5 Uma prosa sinfônica¹⁵⁵

Dentre as várias questões propostas pela leitura de *CCA*, talvez a que mais intrigue e estimule os estudiosos da obra seja o foco narrativo. Como apontado durante este trabalho, Lúcio continuamente dedicou atenção especial à configuração desse fundamental elemento da narrativa e, com frequência, associou a estruturação do ponto de vista às questões do feminino. Em *CCA* constata-se o mesmo, na medida em que o estabelecimento de um narrador-regente entre os múltiplos narradores-personagens está mais associado à mulher, que não é passível de definição, do que à polifonia, como vem pontuando a fortuna crítica sobre a obra de Lúcio.

¹⁵⁵ A sugestão de sinfonia vem das palavras de Lêdo Ivo, que, em 1960, escreve o seguinte sobre *CCA*: “A prosa sinfônica, cheia de peso, cor e sentido; a história alucinante que não escandaliza porque o grande romancista a autenticou com sua arte válida; a meditação sobre o destino humano que freme nessas páginas” (CARELLI, 1996, p. 642).

Apontada como principal característica de *CCA*, a polifonia acabou dividindo a fortuna crítica sobre o livro em dois grupos, os que o lêem na chave da genialidade dostoiévskiana, justamente por elencar múltiplas vozes para narrar várias versões sobre a família Meneses, e os que consideram *CCA* um emblemático deslize da técnica literária de Lúcio, pois o romancista não teria tido sucesso em sustentar a polifonia, dando lugar ao seu já conhecido narrador, moralista, onipresente e por vezes confuso, arregimentando alguns problemas de continuidade e coerência, em grande parte, por não ter mantido diferenças entre as vozes de *CCA*¹⁵⁶.

Essas questões são retomadas aqui não para se reforçar esse ou aquele argumento, mas para que seja empreendida uma leitura matizada pela configuração da personagem feminina. O questionamento aqui formulado ronda os possíveis encontros entre o estabelecimento do foco narrativo e a centralidade da figura feminina em *CCA*, já que a leitura com o viés da feminilidade proporciona uma nova visão para se determinar o ponto de vista no romance.

No entanto, a tese da polifonia é realmente discutível, pois, apesar de haver vários narradores, eles são regidos por uma *voz* única e não apresentam versões diferentes da história ou pontos de vistas dissonantes, seja entre os próprios narradores ou entre eles e a *voz*, o que é característica fundamental da polifonia¹⁵⁷, mas sim novos

¹⁵⁶ O primeiro grupo pode ser representado por Carelli, que, desde *Corcel de fogo*, difunde de maneira organizada a tese da polifonia em *CCA*, a qual já vinha sendo debatida desde seu lançamento em 1959. Note-se que o nomeado por Carelli como polifonia abarca um amplo aspecto e, rigorosamente, não basta para determinar tal característica num romance. Em um de seus artigos apresentando a obra de Lúcio, “A consumação romanesca”, Carelli (1996) afirma que *CCA* é “propriamente polifônico, não só pela opção narrativa fragmentária mas, sobremaneira, pela complexidade de suas criaturas” (CARELLI, 1996, p. 638). A segunda tendência pode ser representada pelo agudo artigo de Nelly Novaes Coelho (1996), para a qual a prosa de Lúcio, e *CCA* é exemplo disso, mantém uma voz inalterada e inconfundível: “[...] por diferenciado que seja ele [o mundo romanesco de Lúcio Cardoso] no plano da fabulação, por distintas que sejam suas personagens... algo há que permanece inalterável: uma ‘voz’ que se revela” (NOVAES COELHO, 1996, p. 778). Para Novaes Coelho essa característica torna a prosa de Lúcio um “romance de atmosfera, no qual as personagens são meros instrumentos para dar vida “a uma presença mais forte: a voz do narrador”. Importante acentuar que Coelho não vê polifonia na multiplicidade de personagens, pois a “ausência de despersonalização [...] é facilmente verificada na manipulação desse foco narrativo múltiplo (= multiplicação de perspectivas distintas, elucidando cada qual a sua visão de um fenômeno central, no caso a personalidade enigmática de Nina)” (p. 782). Antecipando um pouco o argumento desenvolvido nas próximas páginas, vale notar que a autora acredita que essa prevalência de uma voz resulte em inverossimilhança ao romance: “Dessa ausência de despersonalização decorre inevitavelmente a inverossimilhança em que caem a cada momento os vários depoimentos, prejudicando a magia que fluindo da narrativa deve envolver o leitor e fazê-lo participar daquilo que é narrado. Assim, através de todos os focos [...] o que permanece sempre indisfarçável é a ‘voz’ [...] que dá a coerência interna de seus romances e faz com que todas as personagens surjam como máscaras diversas de um único ser” (p. 782). Apesar de essa polifonia parecer duvidosa, no sentido bakhtiniano, discorda-se aqui que emane inverossimilhança dessa situação.

¹⁵⁷ Bakhtin (2005) estabeleceu considerações sobre a polifonia durante sua leitura crítica de Dostoiévski. Ele postula que na obra do romancista russo não prevalecem as ideias de um autor, mas sim a concorrência de vários discursos filosóficos, os das personagens, que são individualmente verdadeiros

elementos que são agregados à história contada por todos, unidos. A história narrada é a do ocaso da família Meneses e cada um dos narradores-personagens, assim como o narrador-regente, contribui com um detalhe novo, ajudando a compor o quebra-cabeça. E todos narram na mesma direção, interessados na antiga opulência da casta agora ameaçada pela iminente falência; em Nina como ponto irradiador dos acontecimentos, sua inebriante beleza de impossível decifração; nas indiscutíveis arrogância, empáfia e mesquinharia dos Meneses e sua vida tacanha nos confins de Minas Gerais. Essa é base do desenrolar do romance e quanto a isso não há voz dissonante.

Há sim, em certos momentos, duplos ou triplos olhares sobre um mesmo acontecimento. Por exemplo, no momento em que Nina joga fora a arma, com a qual Valdo se fere. Essa cena é narrada por Valdo do ponto de vista de quem está dentro do quarto, no décimo capítulo, e por Ana, da perspectiva de quem está no jardim, no décimo quinto capítulo. Mas essas miradas não se contradizem, apenas se complementam, contribuindo para as teses da dissimulação e ambiguidade de Nina, pois ambos, Ana e Valdo, pressentem que Nina não joga a arma displicentemente pela janela, mas sim a envia para alguém.

É no último capítulo do livro que Ana poderia se firmar como a única versão dissidente, porém ela funciona mais em colaboração com a ambiguidade do que propriamente como polifonia, já que algumas incoerências tornam sua narrativa duvidosa. Sem contar que tudo continua basicamente igual, apenas Nina perde o papel principal para ela.

Quem indica a tonicidade da arquitetura vocal de CCA é Valdo. Depois da morte de Nina, em sua partida definitiva da chácara, ele é procurado por Ana, que lhe confia alguns fatos; o leitor não toma conhecimento de quais. Valdo reage às declarações da cunhada da seguinte maneira:

Ergui os ombros — ah, esses seres impossíveis... — e então, olhos apartados de mim, como se respirasse um assunto que centenas e centenas de vezes comentara para si

filósofos defendendo suas teses: “A *multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis e a autêntica polifonia de vozes plenivalente constituem, de fato, a peculiaridade fundamental dos romances de Dostoiévski*. Não é a multiplicidade de caracteres e destinos que, em um mundo objetivo uno, à luz da consciência una do autor, se desenvolve nos seus romances; é precisamente a *multiplicidade de consciências equipolentes* e seus mundos que aqui se combinam numa unidade de acontecimento, mantendo a sua imiscibilidade. Dentro do plano artístico de Dostoiévski, suas personagens principais *são*, em realidade, *não apenas objetos do discurso do autor mas os próprios sujeitos desse discurso diretamente significante*. Por esse motivo, o discurso do herói não se esgota, em hipótese alguma nas características habituais e funções do enredo e da pragmática, assim como não se constitui na expressão da posição propriamente ideológica do autor (como em Byron, por exemplo). [...]” (BAKHTIN, 2005, pp. 4-5, grifos em itálico do autor).

própria, [Ana] começou a falar — e, à medida que falava, eu não ia propriamente descobrindo uma nova visão dos fatos, nem inaugurando um detalhe a mais da história que já sabia... — mas aquilo de que me achava de posse encaixava-se perfeitamente na moldura que ela ia traçando, e a consciência, até aquele minuto oscilante, firmava-se, a história delineava-se completa, e de modo tão vivo, que quase rebentava os caixilhos estreitos que a cingiam (CARDOSO, 1996, p. 521).

A sensação do Meneses não é a de ter uma nova versão da história, mas de haver completado um quadro que antes não fazia sentido. Os elementos ganham, contudo, tanta coerência que a existência do quadro fica ameaçada e este parece que vai despedaçar em partes separadas para novamente provocar uma história incoerente, reinstalando novamente o mistério, sua leitura e interpretação.

CCA apresenta dez narradores-personagens fascinados, antes de tudo, por Nina. Neste conjunto, inclui-se também o narrador-regente, totalizando onze narradores. Quem mais *escreve* é André, seguido de Ana e Valdo. Juntos, os três narram metade do livro, levando-se em consideração tanto a quantidade de capítulos como o número de páginas. Esse último critério é importante para desmistificar a percepção de Nina estar entre o segundo grupo mais ativo de narradores-personagens. Se atentarmos apenas para a quantidade de capítulos, ela figura ao lado de Betty e de Padre Justino, cada um com cinco capítulos, mas se o critério adotado for o número de páginas o quadro muda. Betty e o Padre permanecem profícuos, mas Nina acaba em antepenúltimo, à frente apenas dos menos ativos, Timóteo e o Coronel. E os pontos de vista do Farmacêutico e do Médico ganham maior relevância, apesar de ambos assinarem um capítulo a menos que Nina¹⁵⁸. Observa-se, então, uma prevalência da voz masculina sobre a feminina, que, em todo caso, ficaria neutralizada levando em consideração a tentativa de tornar Nina mais prolixa do que é e de promover a primazia de Ana sobre os demais narradores-personagens, aspecto já discutido¹⁵⁹.

¹⁵⁸ A distribuição dessas narrativas se dá do seguinte modo: André (diário) é o mais prolixo com onze capítulos (1, 17, 20, 21, 25, 26, 26, 38, 41, 43, 48), perfazendo um total de 105 páginas, uma média de 9,5 páginas por capítulo. Na sequência, está Ana (confissões) com dez capítulos (8, 14, 15, 27, 29, 31, 33, 40, 45, 47), um total de 80 páginas, 8,8 por capítulo, em média. O terceiro mais presente é Valdo (cartas e depoimentos), com nove capítulos (10, 22, 37, 44, 46, 49, 51, 53, 55), ao todo 59,5 páginas, com média de 6,6 páginas por capítulo. Betty (diários) é quarta, com cinco capítulos (4, 9, 12, 23, 34), perfazendo 47 páginas, sendo 9,4, por capítulo, em média. Padre Justino (narrativas e pós-escritos) está na quinta posição, com cinco capítulos (16, 28, 30, 32, 56), um total de 39 páginas, média de 7,8 por capítulo. O Farmacêutico (narrativas) é o sexto, com quatro capítulos (3, 7, 11, 50), totalizando 36 páginas, 9, em média, por capítulo. O Médico (narrativas) na sétima posição tem quatro capítulos (5, 13, 24, 42) para 35 páginas, 7,1 em média. Os menos prolixos são Timóteo (livro de memórias), com dois capítulos (52, 54), num total de 14, 55 páginas (média de 7, 25) e o Coronel, com um capítulo de dez páginas.

¹⁵⁹ Em todo caso é preciso sublinhar a ausência de elementos masculinos ou femininos na escrita de CCA, em outras palavras, não há elementos textuais suficientes para indicar a prevalência de uma escrita

Apesar da variedade de formas que compõem CCA (diário, carta, narrativa, confissão, depoimento, livro de memórias), há elementos comuns nas estratégias dos diversos narradores, sendo o mais evidente deles o recurso à memória, primeiro abalo na tese da polifonia. Independente do formato empregado, os narradores-personagens rememoram fatos vividos ou reproduzem trechos de conversas e desabafos ouvidos no passado. O narrador-regente, em sua tarefa fictícia de organizar o dossiê, não lança mão de documentos oficiais, como certidões de nascimento e casamento, registro de imóveis ou jornal da época, copilando apenas testemunhos pessoais, definitivamente marcados pela memória. Dessa forma, cria um amplo campo para o engano¹⁶⁰, como abordado mais à frente. No entanto, o jogo estabelecido com a memória é mais complexo ainda. Se, por um lado, a narrativa memorialística indica autenticidade por parte dos pretensos autores, já que os textos reunidos não foram escritos para fim de publicação, mas apenas para registro de sentimentos íntimos; por outro, o detalhamento dos fatos acaba diluindo a força dos relatos enquanto lembranças passadas, pois, por definição, eles deveriam ser mais incongruentes e inexatos (devido ao mecanismo de deslocamento). Tal procedimento termina por indicar a manipulação de textos que se disfarçam de memórias. Ao final, nem tudo que se reinventa é memória. De todo modo, o jogo entre fato e memória do fato representa o tênue fio que separa (ou une) a *verdade* da mentira, gerando a questão da verossimilhança, como será visto.

Outro elemento, frequentemente apontado pelos críticos do livro, que também compromete a polifonia é a semelhança no modo de *escrever* dos narradores-personagens. De fato, são indisfarçáveis as coincidências de estratégias de escrita e retórica entre criaturas tão diversas como um médico, uma governanta, um *bon-vivant* e um coronel. Nesse sentido, alguns recursos são ainda mais intrigantes. Por exemplo, a reprodução meticulosa dos diálogos, os quais, além de serem delimitados por travessões, pontos de exclamação e reticências, são utilizados em cartas, diários e confissões — modalidades textuais nas quais tal recurso não é comum, já que se trata de uma escrita mais pessoal, menos usuária de traços gráficos.

caracteristicamente feminina, nos relatos assinados por personagens femininas, nem masculina, nos atribuídos aos homens.

¹⁶⁰ Em sua obra *Sobre a psicopatologia da vida cotidiana* (1901/2006), Freud relaciona vários tipos de esquecimentos, lapsos e enganos para ilustrar o quanto o sujeito elabora a memória, reinventando-a. Estudando as lembranças infantis, ele estabelece “a natureza tendenciosa do funcionamento de nossa memória” (p. 59), que, entre outros mecanismos, formula “lembranças encobridoras” que têm a função de acobertar impressões mais importantes — material recalcado. Como mencionado no terceiro capítulo da tese, referente a *Mãos vazias*, o conceito freudiano de memória leva em conta que não nos lembramos do acontecimento ou do trauma em si, mas sim de versões sobre o fato.

Outro ponto em comum é o uso de metáforas e demais figuras de linguagem que expressam o mesmo estilo em narradores díspares e veículos textuais diferentes. A título de exemplo, vale observar a poeticidade melodramática de Betty e do Médico para descrever as mortes de Nina e Alberto. A governanta anota em seu diário a respeito da morte da patroa: “Houve uma metamorfose, uma substituição talvez, mas o que era essencial lá ficou e, morta, sob seu triste lençol de renegada, ainda pude descobrir o esplendor que vi naquele dia, flutuando, insone e sem guarida, como a luz da lua sobre os restos de um naufrágio” (p. 62). Na mesma linha, porém mais surpreendente, é a narrativa do Médico sobre a morte de seu paciente: “Debrucei-me sobre o rapaz, sondando-lhe os lábios — vi um sopro muito leve fazê-lo estremecer, depois tudo se aquietou — e ele ali ficou, duro, anoitecido, como se o sono o tivesse apanhado de repente em meio àquela sangueira. À sua volta, como por uma espécie de milagre, recendia algum oculto perfume de sua infância perdida” (p. 174). Note-se a ideia comum de sobrevivência de algo essencial do passado a se preservar apesar da passagem do tempo e da morte.

Essas são algumas das situações textuais que indicam a presença de uma voz unificadora, que está por trás de todas as outras, imprimindo um único estilo, uma única história, para, paradoxalmente, forjar dubiedade. O narrador-regente é figura central na execução dessa tarefa (forjar dubiedade), pois por meio dele reorganizam-se os papéis pessoais em *CCA* de modo a acumular sutilidades e paradoxos que causam ruídos para a leitura e agem como apontadores da presença de uma instância narrativa com alto nível de interferência no conjunto. Tal presença abala a proposta de um romance polifônico e denuncia a carpintaria da ficção, com o mesmo recurso que a dissimula — a verossimilhança.

Nesse sentido, nenhuma outra narrativa sofre mais intervenções do que o “Diário de André”. O primeiro capítulo de *CCA* é a conclusão desse diário, o qual supostamente deveria ser um volume inteiro e em ordem cronológica, mas está distribuído na extensão do romance, em dez partes intituladas de “Diário de André”, sempre marcadas por números romanos, de II a X, entre parênteses, para indicar a ordem. Essa organização não obedece, entretanto, à ocorrência dos fatos nem à cronologia da escrita, como se poderia esperar de um diário.

A parte que inicia o livro ambienta, na verdade, o final do romance, pois traz a rememoração de André sobre Nina, seu leito de morte e velório. Segue-se, depois de um longo intervalo sem surgir alguma continuação das memórias de André, outra sequência

de inversões com o encadeamento das partes II (capítulo 17), III (capítulo 20) e IV (capítulo 21), respectivamente, primeiro encontro de André com Nina (II), reprodução do comunicado de Valdo sobre a volta de Nina, quinze anos depois (III), e ressentimento de André por certa indiferença de Nina (IV).

Note-se que, se a ordem cronológica dos fatos fosse respeitada, a sequência deveria ser III, IV e II, pois primeiro Valdo informa o retorno de Nina, depois André lamenta o distanciamento da mãe, para, finalmente, ocorrer o encontro de ambos. Depois dessas passagens, a disposição das partes dos diários harmoniza-se com os acontecimentos, sendo que a principal fragmentação une, em uma espécie de círculo, o fim e o começo do livro e do diário, envolvendo os capítulos 1 e 48 do livro, respectivamente, a “conclusão” e “parte X” do diário.

O que deveria ser “Diário de André (I)” não existe, o que há é o primeiro capítulo do livro intitulado “Diário de André (conclusão)”. Ressalta-se a forte indicação de que essas páginas pertençam à “parte X” do diário, que, por sua vez, está reproduzida como capítulo 48 do livro, no qual André narra seu último encontro com Nina viva e a cena da ressurreição da amada. O acompanhamento dos trechos demonstra a ligação.

No capítulo de abertura, a ressurreição, tema recorrente do romance, surge novamente. Em seu leito de morte, Nina parece buscar uma esperança:

— Você acredita que haja milagre, André? Acredita que haja ressurreição?
Como eu demorasse a responder, e me sentisse violentamente jogado contra paredes escuras e sem vibração, ela sacudiu-me, numa impaciência que lhe duplicava as forças:
— Você prometeu que não me diria uma só mentira. Vamos, fale, pelo amor de Deus — o milagre existe?
— Não — respondi, e eu próprio me assustei com a calma da minha voz. — O milagre não existe. E não há ressurreição para ninguém, Nina (CARDOSO, 1996, p. 26).

Depois de um longo silêncio, ela recupera-se e, desafiando as predições de André, ensaia uma reação e projeta uma nova vida — a conversa se estende. Esse é o capítulo mais longo do livro e está composto por três partes graficamente delimitadas: a primeira por longos parênteses contendo reflexões de André sobre a morte e a importância de Nina em sua vida; a segunda narrando seus últimos momentos com Nina (incluindo o debate sobre ressurreição) e, num salto de tempo, cenas do velório. A marcação gráfica da primeira parte são os parênteses, propriamente dito. E para separar as demais fases usam-se duas linhas pontilhadas. Assim, depois do extenso diálogo entre Nina e André, ela anuncia seus últimos quereres e ele sofre pelo triste fim:

Ajoelhei-me, devagar. Com uma força terrível, que uma espécie de ânsia duplicava, obrigou-me a inclinar a cabeça sobre seu peito, a roçar com minha boca seu queixo e lábios. Mas pouco a pouco a pressão foi cedendo e, exausta, deixou pender a cabeça de lado, olhos fechados.

.....
A última noite em que a vi...

.....
Quando soube que Timóteo, meu tio, havia sido retirado da sala, e que esta se esvaziara, para lá me dirigi a fim de dizer àquela que se ia o meu último adeus [...] (CARDOSO, 1996, p. 29).

O leitor que aceita o pacto ficcional percebe os pontilhados como sinal gráfico para indicar trechos extraviados, já que se trata de um diário antigo, ou, por algum motivo, ocultos, talvez por não representarem forte interesse para a história em seu conjunto. No entanto, uma leitura atenta revela que o “Diário de André (X)” faz parte do “Diário de André (conclusão)”, os dois unidos formam a “parte X”, que teve um trecho deslocado para o início do romance, a título de efeito narrativo.

No quadragésimo oitavo capítulo do livro, que constitui a “parte X” do diário e é iniciado com pontilhados, André, após receber a notícia que Nina tinha acabado de falecer, ajoelha-se ao lado dela para reafirmar seus afetos. Diante da morte, ele volta atrás sobre seu discurso ateu (relatado no “Diário de André (conclusão)”), pede o milagre e começa um concentrado ritual de ressurreição, descrito durante quase todas as páginas do capítulo. Devido à longa extensão, são reproduzidos aqui apenas os trechos fulcrais:

Inclinei-me e, chegando os lábios ao seu ouvido, chamei baixinho — Nina — e repeti o nome uma, duas, cinco vezes, ora mais alto, ora mais baixo, ora doce ou imperativo, ora gemendo, na esperança de que o som, como um último sinal, atravessasse o seu desmaio e depositasse no fundo do seu espírito, como uma ínfima centelha, um resto de vontade de viver. “Nina” ...

[...]

“Nina” — chamei mais forte, e então, vagarosamente, ela abriu os olhos e fitou-me, não do modo por que eu a conhecia, mas com certa expressão aturdida e funda, eloqüente apesar de tudo, pois eu sentia que a consciência ainda a habitava.

— André — foi a palavra que fez seus duros lábios se moverem — André — e a mão abandonada sobre a minha tentou uma pressão que não se concretizou — André — e eu abaixei a cabeça ainda mais, tanto que já quase repousava no seu ombro — André, por que fez isso, por que me chamou de novo?

Um soluço único, como uma golfada, subiu-me aos lábios:

— Não, não. Eu não posso deixar...

— André — tornou ela, e dir-se-ia que a cada palavra pronunciada seu alento ia-se esgotar — é preciso que você me deixe morrer.

E como todo eu me debruçasse sobre ela, tentando envolvê-la e arrebatá-la à sua renúncia, pronunciou a coisa inominável:

— Eu já havia ido, por que é que você me trouxe de novo? (CARDOSO, 1996, pp. 490-492).

Além da temática comum entre os trechos, há o fato de Lúcio Cardoso ter modificado inúmeras vezes o texto para depois omitir¹⁶¹ a parte que substituiria as reticências da frase “A última noite em que a vi...”, do primeiro capítulo do romance, presente na página 34, referente ao “Diário de André (conclusão)”. Possivelmente, a continuação da frase seria o capítulo 48 de CCA, intitulado de “Diário de André (X)”.

A separação desses trechos, por mais de 400 páginas, é uma evidência textual da presença do narrador-regente interferindo no arranjo do dossiê. Sua atuação fictícia, entre outros parâmetros, está impressa em toda a organização fragmentária do livro, que, como visto, valoriza a presença de Nina.

Mas, se a polifonia não se sustenta, as múltiplas vozes permanecem. Se a intenção era contar uma história com apenas um ponto de vista, por que arregimentar vários narradores?

Um dos efeitos construídos com a estratégia de estabelecer várias vozes é o da veracidade da história. Não por acaso a epígrafe versa sobre a ressurreição de Lázaro¹⁶², contido no Livro de João (Jo: 9, 39 e 40). O Evangelho segundo São João, composto por vinte e um Livros, é inteiramente dedicado a descrever provas, verídicas e incontestáveis, do poder de Jesus Cristo e de sua descendência direta de Deus.

Os Livros anteriores ao décimo primeiro dão conta da trajetória de Jesus, desde o início de suas primeiras peregrinações até sua crucificação e ressurreição. Fazem parte da coleção relatos sobre a transformação da água em vinho (Jo: 2), a cura do paralítico (Jo: 5), a multiplicação de pães e peixes (Jo: 6), entre outros, sendo a ressurreição de Lázaro o último grande ato de Jesus antes de sua condenação. A magnitude e a repercussão do milagre aumentam em muito seus seguidores e a premência de anular sua ascendência sobre a população se fez urgente. Ele já vinha sendo perseguido desde o primeiro Livro de São João, e em seu decorrer, acaba sendo traído, crucificado e renascido, segundo o apóstolo.

É interessante observar como em todos os vinte e um Livros está presente a associação da verdade com o testemunho e sua escrita. O que se busca com essa associação é a comprovação da verdade sobre a santidade de Jesus Cristo por meio do

¹⁶¹ Consultar edição comentada com texto estabelecido por Júlio Castañon Guimarães (CARDOSO, 1996, p. 29).

¹⁶² Note-se que o tema da ressurreição anunciado na epígrafe repete-se durante o romance. Ana implora para que Padre Justino opere o milagre no jardineiro morto, Timóteo pensa ver em André o jardineiro renascido e Nina questiona a ressurreição em diálogo com André, que tem, por sua vez, a impressão de vê-la voltar da morte.

texto, conforme ressalta o narrador ao finalizar seu relato: “Este é o discípulo que dá testemunho destas coisas e as escreveu; e sabemos que o seu testemunho é verdadeiro” (Jo: 21, 24).

Assim como em *CCA*, o Livro de São João conta por meio de vários relatos diferentes a mesma história, no caso, a divindade de Jesus, em suas páginas, várias vozes se acumulam para, digamos, comprovar a tese. Ressalta-se que nos versículos 39 e 40, que compõem a epígrafe de *CCA*, há transcrição de um diálogo (recurso frequente no narrador sagrado) aumentando o tom de veracidade da cena: “Jesus disse tirai a pedra: Disse-lhe Marta, irmã do defunto: Senhor, ele já cheira mal, porque já está aí há quatro dias. Disse-lhe Jesus: Não te disse eu que, se tu creres, verás a glória de Deus?” (Jo: 11, 39-40 — epígrafe de *CCA*). Ora, a mulher (sempre uma mulher...) duvida que o milagre aconteça, pois muito tempo já se passou da morte. Mesmo sendo uma seguidora de Cristo e, assim, sabedora de todos os seus milagres anteriores, ela duvida. Jesus então a repreende e clama por sua fé na verdade que ele representa.

Nesse contexto, o romance ganha ares de contrariedade com sua epígrafe, pois enquanto esta versa sobre uma repreensão de Jesus a uma mulher, a respeito da existência da verdade, o romance está talhado na questão da ausência da verdade única e da flexibilidade do texto passível de ser moldado de acordo com a vontade de seu manipulador, o que exclui afirmativas definitivas. Logo *CCA* joga com a ironia e oferece boa medida da presença do catolicismo questionador de Lúcio Cardoso em sua prosa: intertextualidade em favor da construção literária e não vulgar divulgação da fé cristã.

Por meio da *seleção* do elenco de narradores-personagens de *CCA* e seus depoimentos, o narrador-regente, sublinearmente, informa a pesquisa em papéis pessoais e a procura por ouvir testemunhas variadas. Métodos que se alinham à busca pela *história real, verdadeira*. Um dos índices da veracidade dos diários, por exemplo, é a indicação de anotações feitas, por seus pretensos *autores*, à margem dos textos, separadas por parênteses e anunciadas pelo grifo em itálico. Presentes nos diários de André e Betty e nas confissões de Ana, essas marcas textuais formam indício ficcional do quanto os *originais* foram mantidos em segredo e consultados pelos donos constantemente, numa espécie de culto ao passado — situações que valorizam a peça que agora vem a público.

É notável, assim, como *CCA* é articulada para a *verdade* tornar-se tema constante entre os narradores-personagens, sendo que alguns se declaram baluartes da

verdade e parecem querer imprimir tom documental em seus relatos. Outros, como Ana, expressam suas considerações no âmbito das possibilidades garantidas pelo verossímil, o valor de contar o que poderia ter acontecido e não o que realmente aconteceu.

A narrativa do Farmacêutico se alinha à estratégia do tom documental, e sua primeira intervenção tem o formato de um depoimento oficial: “Meu nome é Aurélio dos Santos, e há muito tempo que estou estabelecido em nossa pequena cidade [...]” (p. 43). Ele se apresenta, declara sua profissão, seu endereço, mostra-se atento, detalhista e estudioso, enfim um narrador que busca parecer confiável: “Lembro-me muito bem da noite em que ele [Demétrio] veio me procurar. Achava-me sentado sob uma lâmpada baixa, a fim de aproveitar a claridade o mais que pudesse, já que a eletricidade em nossa vila é deficiente, e eu consultava um dicionário de pós medicinais impresso em letras exageradamente miúdas [...]” (p. 44).

Já o Médico tenta fazer um mea-culpa justificando a fala sobre a vida alheia para que todos se beneficiem da verdade, elevando a fofoca ao depoimento e o fofoqueiro à testemunha. De todo modo, sua confiança na existência de uma versão verdadeira sobre os fatos está imiscuída ao uso de figura de linguagens que aproxima sua pretensa imparcialidade dos jogos próprios da ficção. Sua “Segunda narrativa” começa com as seguintes advertências:

Não é do meu gosto remexer essas coisas que considero mortas, se bem que nem todas tenham sido convenientemente esclarecidas, e nem tudo signifique uma acusação aos entes que delas participam. Além do mais, acredito que uma família, como a dos Meneses, que tanto lustre deram à história do nosso Município, tenha direito ao silêncio que vem buscando através dos anos, e que não consegue, pela violência dos fatos que viveu — e que no entanto só nos merecem compreensão e esquecimento. Pesa-me a consciência, no entanto, ocultar fatos que poderiam elucidar alguns daqueles mistérios que na época tanto abalaram nosso povoado. Pensando bem, este é o motivo por que me encontro aqui, reajustando sobre o passado essas lentes, que apesar de trêmulas só procuram servir à verdade. Naturalmente não me é fácil desenterrar essas figuras, pois elas se acham visceralmente presas ao que eu próprio fui, às minhas emoções daquele tempo. E apesar disto, o que se passou é tão vivo ainda, que parece recente: os cenários se erguem com facilidade e a casa reponta perfeita do sono que desde então a circunda (CARDOSO, 1996, p. 166).

O Coronel declara escrever visando à verdade, acentuando a intenção de fazer justiça: “Agora que tudo já passou, e que redijo este depoimento, sem outro intuito senão o de restabelecer a verdade e eximir de certas culpas uma memória caluniada [...]” (p. 412).

Já Timóteo, fingidor da própria existência, primeiro diz acreditar na verdade única e irrevogável. No quarto capítulo, “Primeira parte do diário de Betty”, a

governanta transcreve um diálogo que teve com Timóteo, no qual ele tenta explicar o modo como vive. Betty, então, pondera que se ele se sente feliz, tudo vale a pena. Timóteo a corrige dizendo que sua meta não é a felicidade, mas sim a verdade: “Não, Betty, não é de felicidade que se trata. Não afrontaria ninguém se fosse por causa da felicidade. Mas é da verdade que se trata — e a verdade é essencial a este mundo.” (p. 58). Na continuação, ele desenvolve sua percepção de verdade. “A verdade não se inventa, nem se serve de maneira diferente, nem pode ser substituída — é a verdade. Pode ser grotesca, absurda, mortal, mas é a verdade. Talvez você não entenda, Betty, e no entanto aí é que se encontra o ponto central de todas as coisas” (p. 58), completa enigmático, retornando para o nó entre a verdade e o não-saber sobre ela.

André, o memorialista mais profícuo de *CCA*, relaciona verdade e memória para localizar ambas no patamar da ambiguidade. Para ele, recordar é lançar um sutil e impotente foco de luz sobre a verdade dos acontecimentos, tal iluminação revela a lembrança: “Que são os fatos de que nos lembramos, senão a consciência de uma fugitiva luz pairando oculta sobre a verdade das coisas?” (p. 215).

Em outra parte de seu relato, ele tenta emprestar veracidade a suas memórias e postula que as recordações pessoais, desde que registradas num diário, são sempre verdadeiras, pois são comunicadas a si mesmo e seria injustificável mentir para si próprio, mas um “talvez” matiza a dúvida: “Para que mentir, seria inútil, num caderno que destino exclusivamente à descrição de minhas próprias emoções — mas a verdade é que me sentia não propriamente em insegurança, mas sob a iminência de acontecimentos graves e decisivos, de que iria participar um tanto inconsciente, talvez” (p. 310). “Talvez” fosse assim ou “talvez” assim o recordasse ou, ainda, “talvez” fosse o caso de mentir em um diário para garantir o benefício da dúvida.

Padre Justino é mais barroco e associa a certeza, estado ideal da verdade, ao reino preferido do Diabo. Contrariando a maioria dos ensinamentos que alia o Demo ao caos, afirma-o no campo da certeza. “O diabo, minha filha, não é como você imagina. Não significa a desordem, mas a certeza e a calma” (p. 336), catequiza.

Nina, reconhecida por todos como fonte inesgotável de dubiedade, incerteza e mentiras, em carta ao Coronel, se autodefine no limite entre a fantasia e a verdade: “[...] você já terá decerto aprendido quem sou eu na realidade. Um ser fantástico e sem sentido, mas cujos gritos fingidos, às vezes, confundem-se com os gemidos da verdade” (p. 374).

Ana, como visto, um dos narradores-personagens mais prolixos de CCA, experimenta alcançar a verdade questionando sua existência e confessando seu descompromisso para com ela. Em sua “Primeira confissão”, faz questão de esclarecer que não há provas concretas de suas afirmações e que se trata apenas de dar vazão ao que traz na “alma e tudo o que nela vai de tremenda confusão” (p. 119).

Apesar de declarar-se mentiroso ser uma eficiente estratégia do narrador para conquistar a confiança do leitor, Ana tem um peculiar entendimento da verdade. Na sequência da frase citada, ela pergunta retoricamente: “o que é a verdade?”; para responder: “Creio que é uma evidência mais pressentida do que enunciada” (p. 119), um argumento conveniente para quem não tem provas concretas, mas quer convencer. Seus artifícios e jogos retóricos ficam tão evidentes que, em certo momento, ela assume considerar a prioridade não o ato de revelar, mas o de comover: “Que importa quem seja [quem comentou sobre um possível milagre de Padre Justino]? Que importa que o senhor o conheça? Talvez não existisse homem algum, e eu apenas houvesse inventado esta história a fim de comovê-lo” (p. 213). O trecho parece reproduzir Aristóteles: “De modo geral, o impossível se deve reportar ao efeito poético, à melhoria, ou à opinião comum. Do ângulo da poesia, um possível convincente é preferível a um possível que não convença” (ARISTÓTELES, 2005, p. 50).

Entramos, não por coincidência, guiados por uma mulher, em outra camada da estratégia do foco narrativo: a discussão da verossimilhança¹⁶³. Ao reunir *documentos*, que juntos contribuem para a revelação da verdade sobre a casa dos Meneses e Nina, o romance valoriza mais a característica discutível da verdade do que a revelação da história *verdadeira* dos Meneses. Daí a necessidade das múltiplas vozes: primeiro, enquanto artifício de verdade, na simples reunião de documentos pessoais, depois, enquanto elemento de verossimilhança, na reorganização ficticiamente promovida pelo narrador-regente. Com a galeria de narradores-personagens, o narrador-regente ganha o benefício da imparcialidade, doando um tom verídico, de *história real*, à sua meticulosa

¹⁶³ O conceito de verossimilhança em Lúcio Cardoso não está alinhado à imitação da realidade ou como algo em conformidade com a opinião pública, que agrada às regras da moral e do bom costume da sociedade, como explica Genette (1972) sobre esse conceito. Mas sim ao que o próprio Genette propõe como “motivação zero” e, principalmente, o que Antonio Candido expõe como coerência interna do texto: “[...] Cada traço adquire sentido em função de outro, de tal modo que a verossimilhança, o sentimento da realidade, depende, sob este aspecto, da unificação do fragmentário pela organização do contexto. Esta organização é o elemento decisivo da verdade dos seres fictícios, o princípio que lhes infunde vida, calor e os faz parecer mais coesos, mais apreensíveis e atuantes do que os próprios seres vivos”. (CANDIDO, 2004, p. 79-80). Em outras palavras, se a organização do contexto estiver coerentemente articulada “é verossímil que aconteçam coisas inverossímeis” (ARISTÓTELES, 2005, p. 39).

(des)organização (como visto anteriormente), para depois, e com isso mesmo, negar a existência da verdade, revelando a inexatidão do texto.

Para construir esse efeito, personagem, enredo e tema estão interligados em vários níveis, pois, conforme Candido, em um romance bem realizado, enredo e personagens exprimem os intuitos da obra. Em *CCA* é a personagem feminina, especialmente Nina, que condensa o “intuito do romance”, utilizando-se aqui a nomenclatura de Candido, uma vez que a feminilidade surge como campo de incerteza propício para fomentar uma discussão a respeito da verdade e da verossimilhança. Nesse nó, a visão psicanalítica ganha dimensão literária, ao promover simultaneamente a busca pela verdade e pelo entendimento da mulher — essas são as metas dos narradores — no âmbito da linguagem: lugar, prioritariamente, da indefinição e das ambiguidades.

Vale recordar o trecho de *Mais, ainda* (LACAN, 1985B, p. 141), no qual Lacan afirma que a única maneira de definir a mulher é assumindo a incapacidade de conceituá-la definitivamente, uma vez que tanto a feminilidade quanto a verdade só se realizam no âmbito do discurso (da linguagem), lugar próprio do saber incompleto¹⁶⁴. Outra máxima de Lacan está em paralelo com a seguinte ideia, já apresentada: a verdade se estrutura como ficção. Ora, se a verdade e a mulher não podem ser plenamente definidas, por se realizarem na linguagem (espaço da ambiguidade), e a verdade se estrutura como ficção, a melhor versão feminina é a ficcional, ou, como diria Freud, são os poetas que talvez respondam ao enigma do feminino.

Note-se que nas narrativas que compõem *CCA* acontece uma equivalência entre registrar, e até documentar, a *verdade* sobre os Meneses e a tentativa de conhecer, compreender e revelar Nina, em outras palavras, há uma proporcionalidade coincidente entre Nina e a *verdade* no horizonte dos narradores-personagens. No entanto, eles falham nas duas.

Se a prosa de Lúcio Cardoso dedica especial atenção à configuração da figura feminina, em *CCA* essa característica ganha proporções elevadas. São onze personagens escrevendo, falando, refletindo sobre Nina (incluindo ela mesma e o narrador-regente) perfazendo o romance de cinquenta e seis capítulos e, desse total, apenas dois (o terceiro e o vigésimo oitavo) não mencionam Nina diretamente.

¹⁶⁴ A esse respeito, ver nota 9 do primeiro capítulo da tese.

Nina se encontra com a verdade, enquanto tema, na medida em que instaura a dúvida e a ambiguidade na casa, tornando-se um ser incompreensível. Valdo, em carta enviada a Padre Justino, aflito, desabafa sobre o pavor da incerteza e relaciona o ambiente ambíguo à presença de Nina: “Meu tormento maior é precisamente esta incerteza, e um dos poderes desta mulher é fazer-nos duvidar de tudo, até mesmo da realidade” (p. 271).

No momento da extrema-união da esposa, Valdo se ajoelha e sua prece última ainda lamenta e pede para compreendê-la: “Ah, Nina, pensei eu comigo mesmo, como poderíamos ter sido felizes, se você não tivesse fugido tanto ao meu entendimento” (pp. 482-483).

Para Betty, desvendar Nina e narrá-la são exercícios que demandam grande esforço e quase sempre acarretam frustração. Betty registra em seu diário as dificuldades de definir Nina: “Diziam tanta coisa, sussurrava-se ainda mais e, ao certo, sabia-se tão pouco a respeito daquela bizarra criatura! [...] Seria um bem, seria um mal? O certo é que ela sempre despertava interesse, e não raras vezes paixão” (p. 365).

Em vários momentos do romance, o interesse sobre Nina e o desafio de decifrá-la se sobrepõe a qualquer outra motivação da escrita ou da fala desses narradores-personagens, sendo a ela que dedicam seus relatos.

O texto, então, enlaça num mesmo nó, a verdade (como meta inalcançável, desembocando na (in)verossimilhança) e a mulher (como impossível de ser completamente desvendada) e as alinhava com os fios da ambiguidade — premente e definidora da linguagem, especialmente quando está a serviço da poética.

É nesse ponto que *CCA* ganha dimensão diferenciada na literatura brasileira, quando toda a alvenaria literária vem à tona, denunciando que se trata apenas e tão somente de tramas ficcionais.

Nesse livro, as ferramentas buscam criar ilusão e denunciar essa criação. A polifonia não se sustenta, o incesto é colocado em dúvida e não sabemos ao certo quem foi Nina porque *CCA* se constrói na incerteza. Ou seja, os elementos são trabalhados de modo a dar vida e coerência à sua história, no âmbito da dúvida¹⁶⁵.

Não por acaso, a ambiguidade atravessa *CCA* das mais variadas maneiras, prioritariamente, guiada pela feminilidade. Nesse sentido, cabe observar a maneira pela qual o romance está arquitetado no bojo do engano e, conseqüentemente, da dúvida.

¹⁶⁵ Por outros caminhos, Brandão (2006) chega à conclusão de que “*Crônica* se revela como a perpetuidade da não-resolução desse saber [sobre o feminino]” (p. 161).

Outro ponto interessante que revela a intenção de *CCA* em evidenciar os meandros da linguagem é a utilização da história dentro da história. No sétimo capítulo, “Segunda narrativa do farmacêutico”, no ato inédito de um integrante da família Meneses fazer confidências para um estranho, Valdo, com a saúde fragilizada e magoado por Nina ter saído da casa, desabafa com o Farmacêutico, que reproduz, então, a narrativa de Valdo. Para contar como conheceu a esposa, a personagem acaba narrando o episódio em que Nina é trocada por uma história.

O pai de Nina, militar aposentado e paralítico, não tem outra diversão senão jogar e conversar com um amigo (o Coronel) que o visita frequentemente e, entre uma cartada e outra, espicha os olhos para a linda filha do anfitrião desavisado. Doente e solitário, o pai cria verdadeira dependência por essas visitas e pelas histórias que o convidado, excelente narrador, conta. Com o alvo na mira, o Coronel põe sua estratégia em andamento: passa a interromper as narrativas em seus pontos conclusivos, deixando o suspense no ar. Inconformado por não saber do final, o militar passa a oferecer dotes, presentes e agrados em troca dos desfechos. A cada noite um suspense, uma oferta, um encerramento. O Coronel acaba obtendo móveis, jóias, suvenires e, quando vê que o velho não tinha nada mais para oferecer, passa a contar a história mais interessante de todas: um relato no qual o pai de Nina figura entre as personagens-chave. Porém, perto do final, ele se esquece da trama e se nega a contá-la. O pai implora, ele insiste ter esquecido, o jogo segue assim até que o Coronel expõe suas condições: conta o final desde que Nina seja sua¹⁶⁶. O velho aceita o acordo e a trama segue até seu término, entretanto, sem o leitor de *CCA* acompanhá-la.

Há aí um narrador que espera seu ouvinte chegar ao limite de sua vida para oferecer uma versão completa da história e o ouvinte, ansioso por um desfecho que explique os acontecimentos por completo, participa ativamente para que o narrador desempenhe seu papel. Compra-se o conto com a própria filha.

São traços textuais como essa historieta dentro do romance que, ao contrário do que alguns críticos apontaram¹⁶⁷, indicam que Lúcio tinha um plano para o livro:

¹⁶⁶ Podem-se notar aqui ecos de Scherazade. Sob o recurso da inversão (é um homem quem conta a história), Lúcio mantém a equivalência entre mulher e ficção como valor de troca. Destaca-se, mais uma vez, o jogo das múltiplas vozes de *CCA*, que, além dos narradores-personagens, também articula vozes de fora do romance, caso da intertextualidade com Sófocles e com o texto bíblico, como foi apontado anteriormente. Tal aspecto da prosa de Lúcio merece estudo à parte, pois a intertextualidade com outros autores é atuante (Balzac e Dostoiévski, por exemplo). Ressalta-se o trabalho de Teresinha de Almeida Arco e Flexa (1990), que estudou a influência de Julien Green no texto de Lúcio.

¹⁶⁷ Os exemplos são vários, já que se trata praticamente de um lugar-comum sobre *CCA*. Em relação a esses traços textuais, ver o artigo de Nelly Novaes Coelho, de 1966, também publicado na edição crítica

aprofundar o espectro da dúvida e enredar o leitor num labirinto de equívocos. Nesse sentido, Santos (2005) contribui ao demonstrar, comparando as várias versões de *CCA*, que a cada camada de texto acrescida ao romance, Lúcio buscava tornar a história mais complexa. Cabe complementar que Lúcio manipulou o texto com a deliberada intenção de ajustar a ambiguidade aos eixos sensíveis a ela.

Cardoso agiu para o fortalecimento da incerteza, em especial no que diz respeito ao verdadeiro perfil de Nina e à consumação do incesto, mas também lançou mão de inúmeros equívocos, enganos e atos falhos no envolvimento e nas ações de suas personagens para ambientar seu romance no espaço da incerteza e da ambiguidade¹⁶⁸.

Interessante notar que a função dos atos falhos e enganos é contribuir com um jogo constante com o qual o leitor de *CCA* se depara em vários momentos, por exemplo, quando alguma personagem toma uma decisão ou reflete sobre uma figura que reúne características de outro elemento, confundindo-a ou gerando ambiguidade, nos dois casos, induzindo ao engano e à comunicação de informações encobertas.

Nesse sentido, um ponto importante da trama também se dá no condensar de duas personagens, Alberto (o jardineiro) e André. Quando André se torna um rapaz, tanto Nina quanto Ana passa a ver nele o amado Alberto, transferindo para o filho/sobrinho a antiga atração sexual que nutriam pelo empregado. O mesmo ocorre com Timóteo, que, também apaixonado por Alberto (era ele quem roubava as violetas depositadas pelo rapaz à janela de Nina), o reconhece em André durante o velório da cunhada. Sem mencionar Valdo e outros frequentadores da casa, que vez ou outra percebiam em André as reminiscências de alguém não identificado. Num último exemplo, mas longe de esgotar tais relações, o próprio Alberto foi vítima de uma ilusão desse tipo (Freud diria “ilusão de memória”¹⁶⁹), pois, agonizando no leito de morte,

da obra, em 1968. Concorde-se aqui com Brandão (2006), que vê nas incongruências e contradições do romance tanto a materialidade da indefinição do feminino, como a impossibilidade da existência da verdade.

¹⁶⁸ Cabe remeter a dois textos fundamentais de Freud, *A interpretação dos sonhos* (1900) e *Sobre a psicopatologia da vida cotidiana* (1901), que enfatizam o trabalho do sonho e, especialmente, a condensação e o deslocamento (ver nota 74 do terceiro capítulo), também presentes na elaboração da memória e do ato falho, agora destacado para apontar como uma aparência incorreta acoberta perspectivas corretas. O psicanalista argumenta que: “[...] a situação [no ato falho e o sonho] é a mesma: por caminhos incomuns e através de associações externas, os pensamentos inconscientes expressam-se como modificação de outros pensamentos. As incongruências, absurdos e erros do conteúdo do sonho, em consequência dos quais é difícil reconhecer o sonho como um produto da atividade psíquica, originam-se da mesma maneira [...] que os erros comuns de nossa vida cotidiana; tanto aqui quanto ali, *a aparência de uma função incorreta explica-se pela peculiar interferência mútua entre duas ou mais funções corretas*” (FREUD, 1901/2006, p. 271, grifos em itálico do autor).

¹⁶⁹ Segundo Freud, ilusões de memórias são falsas recordações que merecem crédito, ou seja, quem as tem acredita nelas (FREUD, 1901/1996, p. 154).

delirando no desejo de ter Nina, beija Ana. E, mesmo antes, na única vez em que se relaciona sexualmente com Ana, “atuou a presença ainda recente de Nina, e o calor que ela sempre lhe deixava no sangue” (p. 570). Esta cena é importantíssima para a fatura do livro, pois faz inflar a ambiguidade sobre a maternidade de André; somente por ela se sugere a dúvida relativa à filiação de André.

De fato, no campo dos atos falhos, a sutileza e a importância dos equívocos estão na base de acontecimentos decisivos. Veja-se, por exemplo, a maneira pela qual Valdo conhece Nina: perdido no Rio de Janeiro, à procura do endereço de um amigo. Assim ele conta para o Farmacêutico a sua primeira visão da esposa:

— Recordo-me perfeitamente de quando a vi pela primeira vez — [...] numa tarde quente de verão, ao descer o paredão do Flamengo, junto ao mar. Andava à procura do endereço de um amigo, que me diziam morar para os lados da Glória, numa pensão de luxo. Nós, da roça, sempre temos dificuldades na cidade. Assim é que fui bater não à porta de uma pensão de luxo, mas ao contrário, de um hotel bem modesto [...] (CARDOSO, 1996, pp. 104-105).

Era onde Nina morava. Rapidamente travam conhecimento e resolvem unir-se. A chegada de Nina a Vila Velha mobiliza a cidade toda. A curiosidade sobre sua figura aumenta a cada dia, mas ela não desembarca no dia combinado, equívoco que gera ainda mais versões e interesse por ela. Uma vez na casa, Nina rapidamente se entedia com o lugar e inicia um romance com o jardineiro. Por *descuido*, é flagrada pelo cunhado, mas nega o delito e afirma que Demétrio interpretou mal uma cena cotidiana. Diz-se perseguida e humilhada e resolve partir. O marido tenta o suicídio para impedir a separação, mas não a detém. Na despedida, no quarto onde Valdo se recupera do tiro, Nina anuncia que voltaria para o Rio de qualquer maneira e, num ato *impensado*, joga no jardim a arma que Valdo tinha usado para tentar se matar. O jardineiro, Alberto, guarda o revólver e dias depois se mata com um tiro. Sempre à espreita de Nina, Ana presencia tudo e se pergunta, até os últimos dias de sua vida, se foi um caso pensado ou um ato inconsciente.

De qualquer forma, Nina volta para o Rio de Janeiro e, como sai da chácara grávida, tem o menino na capital carioca. Segundo a versão conhecida pelos Meneses, na ocasião do parto, Ana vai à sua procura e traz o recém-nascido para a casa. Nina fica ausente por quinze anos e retorna para se convalescer de uma doença. Valdo reluta em permitir seu reingresso, mas acaba cedendo e logo mostra arrependimento. A ex-mulher lhe parece ausente, estranha, esquecida, porém não como uma enferma em recuperação,

mas como uma criatura ardilosa. Numa carta a Padre Justino, ele confessa: “[...] há nela qualquer coisa dúbia, e por que não dizer, perigosa. [...] Adivinhamos a atmosfera subversiva, mas não existe nenhuma prova que possa condená-la” (p. 265).

Como abordado, Freud (1996) destaca que os atos falhos acontecem a fim de evitar desprazer e/ou de comunicar uma intenção não assumida ou não sabida, respectivamente. De fato, Alberto busca consolo pela falta que Nina lhe causa; Ana e Nina querem recuperar em André um grande amor perdido tragicamente; a deterioração do feminino e da casa camufla a autodestruição deliberada; Valdo procura companhia na cidade grande, mas não necessariamente um amigo; Nina adia sua chegada para evitar a roça que tanto odeia e acaba por deixar-se flagrar com o amante, talvez para ofender os Meneses (não nos esqueçamos do pacto entre ela e Timóteo para dizimar a família). Talvez para ser expulsa.

Os atos falhos e enganos juntam-se aos recursos das múltiplas vozes (não apenas dos narradores, mas da intertextualidade com outras obras), da indefinição do feminino, da história narrada por meio da união de prismas diferentes para sustentar o romance na incerteza. E por que a insistência no incerto?

Lúcio busca orquestrar uma sinfonia do imponderável, da exceção à regra, do extraordinário, que plante a dúvida, altere as posições, destrua as convicções. Para tanto, investe na instauração da dúvida. Nesse sentido, *CCA* é a confirmação da tendência, que se nota em toda sua prosa, de questionar as crenças e as instituições centrais da sociedade, por intermediação do feminino: Deus existe? A igreja tem o direito de representar Deus? A família é o melhor destino do homem? O patriarcado é eficiente? O campo, com sua organização na tradição, família e propriedade, deve continuar existindo como promessa de felicidade? São algumas das questões que perpassam a obra do autor, mas que em *CCA* alcançam outro patamar de realização, pois o romance é estruturalmente articulado na dúvida, na ambiguidade e no engano.

Para compor essa sinfonia Lúcio fundamentou o livro em três pilares, a linguagem, a mulher e a *verdade*. Uma tríade unida pela incerteza e que se retroalimenta. Assim, para além das intrigas folhetinescas, pode-se ler em *CCA* o esforço de evidenciar que onde o saber completo escapa (na linguagem) pulsa a possibilidade de configurar o feminino e a *verdade*, uma vez que, por serem elementos marcados pela ambiguidade, favorecem a vocação da linguagem para o engano e podem ser estabelecidos de modo verossímil. O manejo poético desses três elementos articula

um jogo especular no qual a dubiedade de cada um reflete traços do outro, configurando-os, momentaneamente, no engano e perpetuando-os na indefinição.

É desse modo que feminino e *verdade* são portas de entrada privilegiadas para a interpretação da obra. Aqui se optou pela prevalência do feminino. Primeiro por sua recorrência e importância em outros livros de Lúcio Cardoso; segundo, pela primorosa configuração de Nina, que, devido a suas múltiplas faces, condensa as questões de incertezas comuns à *verdade* e à linguagem; e, por fim, por representar (juntamente com Ana) a finalidade da dúvida na obra de Lúcio: a destruição.

Tal proposta ficcional torna as certezas sobre *CCA* impossíveis (especialmente, depois da leitura do último capítulo) e suas leituras amplas e diversificadas, mas a figura feminina continuará oferecendo-se como guia para interpretações futuras.

Considerações finais

A mulher é frequentemente associada a enigmas: o que é uma mulher, o que quer uma mulher ou como se forma uma mulher são questões que mobilizam o imaginário da humanidade há milênios e mesmo o inconsciente parece não abrigar um significante que represente a feminilidade. Tais questões também povoam as angustiadas personagens de Lúcio Cardoso diante das figuras femininas. Até esse ponto, a prosa do autor ecoa traços histórico-culturais que permeiam a sociedade. Mas a abordagem do feminino em Lúcio alcança outros patamares. Ao retratar a surpresa e a apreensão que o enigma do feminino causa na humanidade, por meio das personagens atordoadas diante das incógnitas que são Ida, Stela e Nina, por exemplo, suas novelas e romances trazem à tona as indefinições e as múltiplas faces da mulher, beneficiando-se desta característica do feminino para ambientar suas tramas no registro da dubiedade. Nessa direção, três eixos principais podem surgir.

A primeira ambiguidade gerada pelo autor diz respeito ao posicionamento de sua prosa, a qual foi vinculada, inicialmente, à produção regionalista (“tensão crítica”) para depois se associar ao intimismo (“tensão interiorizada”). A crítica à época de suas primeiras publicações, década de 1930, comemorou a estreia de Lúcio e o retrato traçado, em *Maleita*, de uma comunidade, às margens do Rio São Francisco. No entanto, a admiração, que diminuiu com a edição de *Salgueiro*, foi-se extinguindo quase completamente, até se tornar antipatia confessa com o lançamento da obra *A luz do subsolo*, na qual, diante do conflito com o mundo, o herói tende à evasão ôntica dos afetos.

Porém, esse deslocamento de um polo a outro não é linear, visto que os textos “regionais” não abrem mão dos afetos e os “intimistas” não deixam de formular um retrato social. Diante da impossibilidade de purismo em ambas as tendências, verifica-se o quanto há de *tensão crítica* na prosa de Lúcio Cardoso, sendo a conclusão intrigante: de fato, não é o caso de *regionalizá-lo*, mas sim de apontar a carga de ambiguidade presente em seus textos. Ele chega às questões sociais percorrendo o caminho dos afetos, por definição, incongruentes. E o recurso mais acionado nessa trajetória é a criação da personagem feminina.

Discriminadas pelas instituições e humilhadas nas relações privadas, as mulheres do início do século XX, configuradas por Lúcio, estão relegadas ao silêncio, que, num primeiro momento, parece submissão, mas que acaba se revelando, também, insatisfação e oportunidade de ações transgressivas em busca do desejo. Em outras palavras, é por meio da personagem feminina que Lúcio ambienta sua prosa plena de traços responsáveis pelas aflições do sujeito (como a solidão, a angústia, a dúvida, a morte, a loucura, a liberdade e o desejo) e pelos conflitos históricos (os contratos sexuais, as diferenças sociais e jurídicas entre os gêneros, as liberdades civis, a hierarquia entre cidadãos, as violências contra os mais fracos, os preconceitos dirigidos a mulheres divorciadas ou avessas ao casamento convencional).

Destaca-se que na ênfase dada a temas amplos, tanto na carga social quanto na afetiva, intimamente vinculada ao feminino, constrói-se um universo prenhe de introspecção, desdobrado nas tensões “críticas” e “interiorizadas”. Dentre esses temas, ressaltam-se a maternidade, o casamento, a família, os restritos papéis atribuídos à mulher, suas insatisfações e transgressões diante de tais atribuições.

É no filtro da transgressão feminina que os desmandos das instituições patriarcais tornam-se solidão, desespero, loucura; os aspectos históricos, econômicos e políticos da maternidade convertem-se em matéria ontológica, como a morte e o luto, e alcançam âmbitos míticos e psíquicos, como o incesto. As revoltas femininas silenciosas tornam-se mote para tratar do mal em insuspeitadas abordagens, por exemplo, enquanto destruição que visa à oportunidade de outros modos de vida, talvez melhores.

No entanto, e aqui se delineia o segundo ângulo da ambiguidade na prosa de Lúcio, essas narrativas sobre a mulher, e as questões que a cercam, negam voz direta a ela, preferindo, em uma instância mais evidente, configurar a incompreensão que a envolve, sua insatisfação e revolta, sem alterar o jogo de poder. Ou seja, em um patamar preliminar de leitura revela-se a situação da mulher, buscando sublinhar sua paralisação letárgica, à espera da morte. Mas, em outra instância, essa ficção desdobra-se em variados discursos: a linguagem da moda, a poética dos gestos, os diálogos textuais. É nas dobras do texto que a figura feminina ganha força e assume poder de insatisfação e transgressão. As mulheres de Lúcio Cardoso não vencem no final da trama. Elas *vencem durante* a trama, ou melhor, no modo pelo qual a história de seus desejos e subjetividade é contada.

Nos três livros analisados aqui, as personagens femininas reverterem sua situação de objeto para sujeito no âmbito do enredo, justamente nos meandros da submissão imposta a elas. Ida, de *Mãos vazias*, marcada pelo desejo de fuga, usa os parques significantes que tem para tornar visível sua história de insatisfação e efetuar transgressões: seu nome e o percurso espacial de algumas quadras. E ela atinge sua meta. Ida cumpre o anunciado por seu nome, na repetição do ato de chegar e sair, inscrevendo seu desejo por toda a cidade, compondo a novela no movimento de ir.

Em *Inácio*, Stela deixa de ser a esposa adúltera, a cruel prostituta, a amante diletta ou a mãe redentora para ser todas elas ao mesmo tempo e indicar ao narrador-filho que há muito mais complexidade nos fatos do que a simples *verdade*. No texto, a multiplicidade do feminino e sua impossibilidade de definição lançam as demais personagens em uma reflexão, na qual o outro — a mulher —, *inscreve-se* em várias versões para se afirmar na indefinição e colocar todo o resto em dúvida.

Tal processo é radicalizado em *Crônica da casa assassinada*, romance construído pelo acúmulo de narrativas sobre Nina. Inúmeras vozes (inclusive decorrentes de diálogos com textos clássicos e sagrados, em outro patamar) são reunidas para desvendar essa manifestação da feminilidade. Ela mesma, apesar de redigir cartas, termina articulando seu discurso por meio da moda (do vestuário), significante que a traduz e perpetua, e, a exemplo de Ida, da repetição do ato de partir e regressar. Sua rival, Ana, é quem assume a escrita com ares de narradora da própria história, mas é apenas por meio da voz indireta que esta consegue apagar o brilho das transgressões de Nina, assumindo seus pecados e papel de protagonista. O resultado mais imediato do artifício narrativo de configurar, por meio de Ana, outra versão para o romance é motivar uma nova leitura, sugerindo um círculo hermenêutico que não se fecha.

Porém, e chega-se ao terceiro nó da dubiedade da prosa de Lúcio, *Crônica das casas assassinada* é uma coleção de histórias incompletas que se complementam na formulação de questões (quem foi Nina? quem é a mãe de André? o incesto foi consumado? Ana age intencionalmente?) e não de respostas. Tais incongruências atuam no romance para registrar a impossibilidade de se saber tudo sobre a mulher e sobre a *verdade*, posto que ambas se realizam plenamente na ficção, na linguagem, ambiente propício ao engano.

Torna-se clara a analogia com a psicanálise, pois essa questão é a mesma discutida por Lacan, que enlaça mulher, *verdade*, ficção e linguagem. Cardoso arranja o romance estabelecendo paralelo entre a indeterminação de Nina, a busca dos narradores

de apreender a mulher e a tênue linha que separa (e aproxima) verdade e verossimilhança. O elemento que agrega tais questões é a multiplicidade de vozes, artifício responsável por um campo ficcional no qual a ambiguidade prevalece, sustentando leituras.

A presença do “narrador-regente” reforça a vocação de dubiedade do romance, já que sua existência (propositalmente mal disfarçada), a um tempo, denuncia e dissimula a origem ficcional da narrativa. Outro notável paradoxo é a constante presença da *verdade*, enquanto tema dos vários narradores para contar uma história na qual a *verdade* sempre escapa.

Ora, é com sua aguda percepção de um feminino ambíguo, impossível de ser definido de maneira unívoca que o texto se abre para amplas possibilidades poéticas relativas à incerteza que perfaz verossimilhança e questiona os padrões sociais e literários. A verossimilhança da prosa de Lúcio se dá no mesmo âmbito de suas personagens femininas: na indefinição e na multiplicidade de versões. E o que, à primeira vista, poderia parecer desorganizado ou equivocado, neste ensaio, passa a ser lido como recurso poético.

Nessa trilha, a analogia com a abordagem psicanalítica do feminino (Freud e Lacan) é incontornável. Os três veem as mulheres como um ser que não se pode definir, ou, quando muito, que se define no conjunto de várias faces. Entretanto, se os horizontes são semelhantes, as dimensões são distintas. Lúcio não tem como objetivo primeiro definir a mulher, mas sim buscar a primazia literária. A figura feminina se presta plenamente ao seu ambiente (e ambição) ficcional, em sintonia com suas questões ontológicas e suas discordâncias com as tradições sociais, especialmente as da família patriarcal, da propriedade rural e da Igreja Católica.

Do mesmo modo, aqui o objetivo não foi definir a mulher ou indicar um conceito, seja sociológico, histórico ou psicanalítico, do feminino. Buscou-se apontar o modo pelo qual Lúcio Cardoso configura a personagem feminina e a importância que ela ganha no conjunto de sua prosa. A mobilização de teorias e outros saberes (especialmente psicanálise e história), em diálogo com aspectos levantados pela ficção do autor, permitiu expandir as interpretações da obra em questão.

Alguns leitores, especialmente os familiarizados com a divulgada faceta conservadora de Lúcio, devem estranhar a abordagem de narradores empenhados em libertar a figura feminina dos mandos e desmandos da família patriarcal, configurando-a na busca de constituir-se sujeito de seu desejo — nesse sentido, o ato de caminhar de

Ida é emblemático — e é justamente disso que se trata: ampliar as leituras de Lúcio e interpretar seus textos para além do autor e das amarras, clichês e ideologias, repetidas por críticas apressadas ou descomprometidas com o literário.

É certo que a temática do feminino não foi aqui esgotada, mesmo porque, conforme se viu em todo o percurso, trata-se de um elemento gerador de ambiguidades, portanto, motivador de inúmeras e distintas leituras. E, mais, a figura feminina não está sozinha na configuração desse efeito. O jogo de incertezas que lança as novelas e os romances de Lúcio num ambiente de dubiedades é possível por meio da primorosa analogia, aí constituída, entre mulher e *verdade*. Desse modo, as imagens espelhadas no feminino redimensionam o verossímil, permitindo que a obra alcance alto grau poético ou, em outros termos, que a ficção do autor também se engendre nas multiplicidades do feminino, tornando-se, assim, um constante convite à interpretação.

Referências bibliográficas

Obras de Lúcio Cardoso

- CARDOSO, Lúcio. *Maleita*. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.
- _____. *Salgueiro*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Brasília: INL, 1984.
- _____. *A luz no subsolo*. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- _____. *Dias perdidos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- _____. *O desconhecido e Mãos vazias*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- _____. *O desconhecido*. In: *Três histórias de província*. Rio de Janeiro: Bloch, 1969.
- _____. *Crônica da casa assassinada*, edição crítica. CARELLI, Mario (Coord.). 2. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996. (Coleção Archivos).
- _____. *Três histórias de província*. Rio de Janeiro: Bloch, 1936. (Reunião de *Mãos vazias*, *O desconhecido* e *A professora Hilda*).
- _____. *Três histórias de cidade*. Rio de Janeiro: Bloch, 1936. (Reunião de *Inácio*, *O anfiteatro* e *O enfeitado*).
- _____. *O viajante* (romance póstumo). Organização e introdução de Octávio de Faria. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.
- _____. *Inácio, O enfeitado e Baltazar*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.
- _____. “Os intelectuais pensam — da imaginação à realidade...” In: *Dom Casmurro*, Rio de Janeiro, 9 jun. 1938. Entrevista concedida a Brito Broca.
- _____. “Perto do coração selvagem”. In: *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 12 mar. 1944, p. 3.
- _____. “Uma retificação”. In: *Jornal do Commercio*, Recife, 30 set. 1938.

Obras sobre Lúcio Cardoso

- ALMEIDA, Raquel Cestaro Freesz de. *Crônica da casa assassinada. Nina: o resgate de uma mulher desejante*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora. Juiz de Fora, 2004.
- ARCO E FLEXA, Teresinha de Almeida. *Lúcio Cardoso e Julien Green: transgressão e culpa*. (Departamento de Letras Modernas) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 1990.
- BARBOSA, Kristianny Brandão. *Imagens do feminino: um estudo comparativo em “A casa de Bernarda Alba”, de Federico Garcia Lorca, e “O escravo”, de Lúcio Cardoso*. Dissertação (Mestrado em Letras e Linguística) – Universidade Federal de Alagoas. Maceió, 2005.

- BARROS, José Américo de Miranda. *A constituição do narrador na ficção de Lúcio Cardoso*. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 1987.
- BARROS, M. C. *Espaços de memória – uma leitura de Crônica da casa assassinada, de Lúcio Cardoso*. São Paulo: Nova Alexandria, 2002.
- BRANDÃO, Ruth Silviano. *Mulher ao pé da letra — a personagem feminina na literatura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- CABRAL, Mário. In: *Correio de Aracaju*, Aracaju, 27 set. 1943. Recorte consta no Arquivo Lúcio Cardoso da Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro.
- CARDOSO, Maria Helena. *Vida-vida: memórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.
- CARELLI, M. *Corcel de fogo. Vida e obra de Lúcio Cardoso (1912-1968)*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988.
- COELHO, Nelly Novaes. “Lúcio Cardoso e o romance da danação”. In: *Jornal Minas Gerais*, Suplemento Literário, 1968.
- _____. “Lúcio Cardoso e a inquietude existencial”. In: CARELLI, Mario (Coord.). *Crônica da casa assassinada*, edição crítica. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996. pp. 776-783. (Coleção Archivos).
- FARIA, Octávio de. “Lúcio Cardoso”. In: CARELLI, Mario (Coord.). *Crônica da casa assassinada*, edição crítica. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996. pp. 659-680. (Coleção Archivos).
- FILHO, Adonias. “Modernos ficcionistas brasileiros”. In: *O Cruzeiro*, p. 91, 1958.
- FILHO, Barreto. *Sob o olhar malicioso dos trópicos*. Rio de Janeiro: Record, 1934.
- GRIECO, Agrippino. *Gente nova no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1948.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *O espírito e a letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- LINS, Álvaro. *Os mortos de sobrecasacas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.
- MENDES, Oscar. *Seara de romances: ensaios críticos*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1982.
- MILLIET, Sérgio. *Diário crítico de Sérgio Milliet*. São Paulo: Martins Editora/Editora da Universidade de São Paulo, 1981.
- PONTES, Eloy. *Romancistas*. Curitiba: Guairá, 1942.
- RAYMUNDO, Marie Louise Hurel. *Desejo e perversão: ou os atalhos da loucura (a propósito do romance Crônica da casa assassinada, de Lúcio Cardoso)*.

- Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Departamento de Letras e Artes, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 1974.
- RIBEIRO, É. M. *O riso escuro ou o pavão de luto: um percurso pela poesia de Lúcio Cardoso, bibliografia anotada (1934-2005)*. São Paulo: Nankin/Edusp, 2006.
- ROSA E SILVA, Enaura Quixabeira. *Lúcio Cardoso: paixão e morte na literatura brasileira*. Maceió: Edufal, 2004.
- _____. *Do traje ao ultraje*. Maceió: Edufal/Cesmac, 2009.
- SANTOS, Cássia. *Polêmica e controvérsia em Lúcio Cardoso*. São Paulo, Campinas: Fapesp/Mercado de Letras, 2001.
- _____. *Uma paisagem apocalíptica e sem remissão: a criação de Vila Velha e da Crônica da casa assassinada*. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2005.
- TOMAZ, Jerzuí Mendes Torres. *Trilhamento do feminino: uma abordagem psicanalítica de Crônica da Casa Assassinada*. Dissertação (Mestrado em Letras e Linguística) – Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal de Alagoas. Maceió, 1999.

Obras gerais

- AMADO, Jorge. *O país do carnaval*. Rio de Janeiro: Record, 1999.
- ABREU, Martha. “Meninas perdidas”. In: DEL PRIORE, Mary. *História das crianças no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2007.
- ALLMEN, J. J. Von. *O culto cristão: teologia e prática*. São Paulo: Aste, 1968.
- ALVES, Branca Moreira. *Ideologia e feminismo: a luta da mulher pelo voto no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1980.
- ANDRADE, Mário de. *Vida literária*. São Paulo: Hucitec/Edusp, 1993.
- _____. *Cartas a um jovem escritor*. Rio de Janeiro: Record, 1981.
- ANDRÉ, Serge. *O que quer uma mulher?* Rio de Janeiro: Campo Freudiano no Brasil/ Jorge Zahar Editor, 1998.
- ARISTÓTELES; HORÁCIO e LONGINO. *A poética clássica*. São Paulo: Cultrix, 2005.
- AVELAR, Lúcia. *Mulheres na elite política brasileira*. São Paulo: Fundação Konrad Adenauer/Editora UNESP, 2001.

- AZEVEDO, Sebastião Laércio. *Dicionário de nomes de pessoas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1993.
- BADINTER, Elisabeth. *Um amor conquistado: o mito do amor materno*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- BARTHES, Roland. *Inéditos – Vol. 3 – Imagem e moda*. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética (A teoria do romance)*. São Paulo: Unesp/Hucitec, 1993.
- _____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução de Paulo Bezerra. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.
- BARROSO, Carmem. *Mulher, sociedade e Estado no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- BASSANEZI, Carla. *Virando as páginas, revendo as mulheres – revistas femininas e relações homem-mulher (1945-1964)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.
- BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. Tradução de Sérgio Milliet. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.
- BLAY, Eva. “Mulher e movimentos sociais”. In: *São Paulo em Perspectiva*, v. 8, n. 3, pp. 45-47, jul/set., 1994.
- BÍBLIA SAGRADA. Tradução de João Ferreira de Almeida. Edição revista e atualizada da Sociedade Brasileira da Bíblia, 2009.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 5. ed. São Paulo: Cultrix, 2004.
- _____. “Caminhos entre a literatura e a história”. *Estudos Avançados*, n. 19 (55), 2005.
- BUENO, Luís. *Uma história do romance de 30*. São Paulo: Edusp/Editora Unicamp, 2006.
- CANDIDO, Antonio. “A personagem do romance”. In: CANDIDO, A.; ROSENFELD, A.; PRADO, D. A.; GOMES, P. E. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- _____. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1967.
- _____. *Formação da literatura brasileira (momentos decisivos)*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006A.

- _____. *A educação pela noite*. Rio de Janeiro: Outro sobre Azul, 2006B.
- CARDOSO, Irede. *Os tempos dramáticos da mulher brasileira*. São Paulo: Centro Editorial Latino-Americano, 1981.
- CESAROTTO, Oscar. *No olho do Outro*. São Paulo: Iluminuras, 1996.
- CÓDIGO CIVIL. *Quadro comparativo 1916/2002*. Brasília: Senado Federal, Subsecretaria de Edições Técnicas, 2003. Disponível em: <http://www2.senado.gov.br/bdsf/item/id/70309>.
- DALCASTAGNÈ, Regina. “A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004”. In: *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 26, jul.-dez., 2006.
- DÄLLENBACH, Lucien. *El relato especular*. Tradução para o espanhol de Antonio Machado. Madri: Visor, 1991.
- ENGELS, F. *A origem da família, da propriedade e do Estado*. São Paulo: Escala, 2000.
- FARIA, Octávio de. *Mundos mortos*. Rio de Janeiro: Record, 1969.
- FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. 9. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/Fundação para o Desenvolvimento da Educação, 2001.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- FIGUEIREDO, Luciano. “Mulheres nas Minas Gerais”. In: DEL PRIORE, Mary (org.). *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2000.
- FONTES, Armando. *Os Corumbas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988.
- FORRESTER, Lisa Appignanesi. *As mulheres de Freud*. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 2010.
- FREUD, S. *ESB – Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Traduzido do alemão e do inglês sob a direção geral de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- _____. *OCBN – Obras completas de Sigmund Freud Biblioteca Nueva*. Tomos 1, 2 e 3. Tradução direta do alemão para o espanhol de Luis Lopez-Ballesteros y de Torres. Madri: Biblioteca Nueva, 1981.
- _____. *Além do princípio do prazer* (1920). Rio de Janeiro: Imago, 2003.
- _____. *O mal-estar na civilização* (1930). Tradução de Durval Marcondes *et al.* In: *Os Pensadores*. São Paulo: Abril, 1978.

- _____. *A organização genital infantil* (1923). ESB, Volume XIX, Rio de Janeiro: Imago, 1987.
- _____. *Sobre a psicopatologia da vida cotidiana* (1901). ESB, Volume VI. Rio de Janeiro: Imago, 2006.
- _____. *Totem e Tabu e outros trabalhos* (1913). Rio de Janeiro: Imago, 2006.
- _____. *Romances familiares* (1909). ESB, Volume IX, Rio de Janeiro: Imago, 1976.
- FREYRE, Gilberto. *Modos de homem & modas de mulher*. São Paulo: Global Editora, 2009.
- FRIEDMAN, N. *O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico*. Tradução de Fábio Fonseca de Melo. In: *Revista USP*, São Paulo, n. 53, pp. 166-182, março-maio, 2002.
- FURTADO, Celso. *Formação econômica do Brasil*. São Paulo: Editora Nacional, 1999.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. “Anotações à margem do regionalismo”. In: *Literatura e Sociedade*, n. 5. São Paulo: Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, 2000.
- GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. *O mal radical em Freud*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- _____. *Freud e o inconsciente*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- _____. *Artigos de metapsicologia, 1914-1917: narcisismo, pulsão, recalque, inconsciente*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.
- GENETTE, Gérard. “Verossímil e movimentação”. In: _____. *Literatura e Semiologia: Novas perspectivas em comunicação*. Petrópolis: Vozes, 1972.
- _____. *Figuras III*. Tradução de Carlos Manzano. Lúmen, D. L.: Barcelona, 1989.
- GOETHE, J. W. *Fausto – Uma tragédia (Primeira parte)*. Tradução de Jenny Klabin Segall. São Paulo: Editora 34, 2004.
- HAMON, Marie-Christine. *Pourquoi les femmes aiment-elles les hommes? (et non pas plutôt leur mère)*, Paris: Seuil, 1992.
- HEGEL, G. W. F. *Fenomenologia do espírito*. Petrópolis: Vozes, 2002.
- HOBBSAWM, Eric. *Era dos extremos. O breve século XX (1914-1991)*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

- HORKHEIMER, M.; ADORNO, T. W. "Sociologia da família". In: CANEVACCI, M. (Org.). *Dialética da família*. Gênese, estrutura e dinâmica de uma instituição repressiva. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1975.
- JAMES, Henry. *A arte da ficção*. São Paulo: Imaginário, 1995.
- JOHNSON, Barbara. "The frame of reference: Poe, Lacan, Derrida". In: *Yale French Studies*, n. 55/56. Literature and Psychoanalysis. The question of Reading: Otherwise, pp. 457-505. Yale University Press, 1977.
- JOYCE, James. *A portrait of the artist as a young man*. Londres: Penguin Popular Classics, 1996.
- KEPLER, C. F. *The literature of the second self*. Tucson: University of Arizona Press, 1972.
- KOJÈVE, Alexandre. *Introdução à leitura de Hegel*. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 2002.
- KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Tradução de Maria Carlota Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- LACAN, J. *Escritos*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- _____. *Seminário 1*. Os escritos técnicos de Freud. 1. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.
- _____. *Seminário 2*. O eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise. Tradução de Marie Christine Laznik Penot, com colaboração de Antonio Luiz Quinet de Andrade. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985A.
- _____. *Seminário 3*. As psicoses. Tradução de Aluísio Menezes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.
- _____. *Seminário 4*. A relação de objeto. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.
- _____. *Seminário 7*. A ética da psicanálise, 1959-1960. Tradução de Antônio Quinet. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.
- _____. *Seminário 8*. Transferência. Tradução de Dulce Duque Estrada. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992.
- _____. *Seminário 10*. A angústia. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- _____. *Seminário 11*. Quatro conceitos fundamentais da psicanálise. Tradução de M. D. Magno. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

- _____. *Seminário 20. Mais, ainda*. Tradução de M. D. Magno. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985B.
- _____. *Os complexos familiares*. Tradução de Marco Antonio Coutinho Jorge e Potiguara Mendes da Silveira Júnior. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.
- LAFETÁ, João Luiz. *1930: a crítica e o modernismo*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2000.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *As estruturas elementares do parentesco*. Tradução de Mariano Ferreira. 5. ed. Petrópolis: Vozes, 2009.
- LISPECTOR, Clarice. *Perto do coração selvagem*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974.
- LUKÁCS, Georg. *The historical novel*. Lincoln-Londres: University of Nebraska Press, 1983.
- _____. *A teoria do romance*. 1. ed. São Paulo: Editora Duas Cidades/Editora 34, 2006.
- MACHADO, Dyonélio. *Os ratos*. Porto Alegre: Bels, 1974.
- MALUF, Marina; MOTT, Maria Lúcia. “Recônditos do mundo feminino”. In: NOVAES, Fernando A. (Coord.); SEVCENKO, Nicolau (Org. do vol.). *História da vida privada no Brasil*. República: da belle époque à era do rádio. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- MANN, Thomas. *Doutor Fausto*. Tradução de Herbert Caro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. (Coleção Grandes Romances).
- MARTINS, Wilson. *História da inteligência brasileira*. São Paulo: Cultrix/Editora da Universidade de São Paulo, 1978. (v. VI [1915-1933]).
- _____. *História da inteligência brasileira*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1996. (v. VII [1933–1960]).
- MELO E SOUZA, Gilda. *O espírito das roupas: a moda no século dezenove*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- MIRANDA, Evaristo Eduardo de. *Animais interiores – Os voadores*. 1. ed. São Paulo: Editora Loyola, 2003.
- MOKREJS, Elisabeth. *A psicanálise no Brasil: as origens do pensamento psicanalítico*. Rio de Janeiro: Vozes, 1992.
- MOURA, Fernando Arruda. O direito de família no novo Código Civil. *Revista de Informação Legislativa*, v. 38, n. 149, pp. 299-307, jan.-mar., 2001.

- NASCENTES, Antenor. *Dicionário etimológico da língua portuguesa, Tomo II, nomes próprios*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves/Livraria Acadêmica/Livros Portugal/Livraria S. José, 1952.
- NASIO, Juan-David (Org.). *O silêncio em psicanálise*. São Paulo: Papirus, 1989.
- NOGUEIRA, Carlos Roberto F. *O diabo no imaginário cristão*. 2. ed. Bauru: Edusc, 2002.
- NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.
- PAES, José Paulo. “O pobre-diabo no romance brasileiro”. In: *A aventura literária*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- PATERMAN, Carole. *O contrato sexual*. São Paulo: Paz e Terra, 1993.
- PERROT, Michelle. *Mulheres públicas*. São Paulo: Editora Unesp, 1998.
- _____. *As mulheres ou os silêncios da história*. Tradução de Viviane Ribeiro. Bauru: Edusc, 2005.
- PESSOA, Fernando. *Primeiro Fausto*. Org. e introd. de Duílio Colombini. 2. ed. São Paulo, Iluminuras, 1986.
- PUENTE, Fernando Rey (Org.). *Os filósofos e o suicídio*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- QUEIROZ, Rachel de; QUEIROZ, Maria Luíza de. *Tantos anos*. São Paulo: Siciliano, 1998.
- RAMOS, Graciliano. *Angústia*. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 1981.
- _____. *São Bernardo*. Rio de Janeiro: Record, 1991.
- REIK, Theodor. “No início é o silêncio”. In: NASIO, Juan-David (Org.). *O silêncio em psicanálise*. São Paulo: Papirus, 1989.
- ROITMAN, Aída; ARMUS, Marcela; SWARC, Norberto. “El duelo por la muerte de un hijo”. In: *Revista Aperturas Psicoanalíticas*, n. 12, 2002.
- ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: Veredas*. 16. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva. 1985.
- ROUDINESCO, Elisabeth. *A família em desordem*. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.
- _____; PLON, Michel. *Dicionário de psicanálise*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

- RAZON, Laure. *Enigma do incesto – da fantasia à realidade*. Tradução de Procópio Abreu. Rio de Janeiro: Cia de Freud, 2007.
- SAFFIOTI, Heleieth I. B. *A mulher na sociedade de classes – mitos e realidade*. São Paulo: Livraria Quatro Artes Editora, 1969.
- SAID, Edward. *The world, the text, and the critic*. Londres: Faber and Faber, 1984.
- SARACENI, Paulo César. *Por dentro do Cinema Novo – minha viagem*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.
- SCHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como vontade e representação*. Tradução de Wolfgang Leo Maar, Maria Lúcia Mello e Oliveira Cacciola, Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Abril Cultural, 1985. V. 31. (Coleção Os Pensadores).
- SEVCENKO, Nicolau. “O prelúdio republicano, astúcias da ordem e ilusões do progresso”. In: NOVAES, Fernando A. (Coord.) *História da vida privada no Brasil*. República: da belle époque à era do rádio. São Paulo: Companhia das Letras, 1998A.
- _____. “A capital irradiante: técnica, ritmos e ritos do Rio”. In: NOVAES, Fernando A. (Coord.) *História da vida privada no Brasil*. República: da belle époque à era do rádio. São Paulo: Companhia das Letras, 1998B.
- SÓFOCLES. “Édipo Rei”. In: VIEIRA, Trajano. *Édipo Rei de Sófocles*. Tradução de Trajano Vieira. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- SOHN, Nancy F. “A mulher moderna”. In: DUBY, Georges; THÉBAUD, Françoise (Dir.). *História das mulheres no Ocidente. O século XX*. Tradução portuguesa com revisão científica de Maria Helena da Cruz Coelho, Irene Maria Vaquinhas, Leontina Ventura e Guilhermina Mota. Porto: Edições Afrontamento, 1995.
- SOUZA, Neusa Santos. “O estrangeiro: nossa condição”. In: KOLTAI, Caterina (Org.). *O estrangeiro*. São Paulo: Escuta/Fapesp, 1998.
- TAPAI, Giselle de Melo Braga (Coord.). *Novo Código Civil Brasileiro*. Lei 10.406, de 10 de janeiro de 2002: estudo comparativo com o Código Civil de 1916. São Paulo: Revista dos Tribunais, 2002.
- TELLES, Maria Amélia de Almeida. *Breve história do feminismo no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- THÉBAUD, Françoise. “A grande guerra”. In: DUBY, Georges; THÉBAUD, Françoise (Dir.). *História das mulheres no Ocidente: O século XX*. Tradução portuguesa com revisão científica de Maria Helena da Cruz Coelho, Irene Maria Vaquinhas, Leontina Ventura e Guilhermina Mota. Porto: Edições Afrontamento, 1995.

- TUPY, Ismênia Spínola Silveira Truzzi. *Retratos femininos: gênero, educação e trabalho nos censos demográficos. 1872/1970*. Tese (Doutorado em História) – Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2003.
- VIEIRA NETO, Manoel A. (Org.). *Código Civil Brasileiro 1916*. 31. ed. São Paulo: Saraiva, 1981.
- WATT, Ian P. *Mitos do individualismo moderno: Fausto, Dom Quixote, Dom Juan, Robinson Crusoe*. Tradução de Mario Pontes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.
- WEBSTER, T. B. L. “An introduction to Sophocles”. In: VIEIRA, Trajano. *Édipo Rei de Sófocles*. Tradução de Trajano Vieira. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- WELLEK, René; WARREN, Austin. *Teoria da literatura e metodologia dos estudos literários*. Tradução de Luis Carlos Borges. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- WOOLF, Virgínia. *Um teto todo seu*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

Outros textos citados

Cartas pertencentes ao Arquivo de Lúcio Cardoso, localizado no Arquivo-Museu de Literatura Brasileira da Fundação Casa de Rui Barbosa. Em ordem de aparecimento no texto:

- MORAES, Vinicius de. [Carta] 30 de janeiro de 1935 [para] CARDOSO, Lúcio.
- NOGUEIRA, Albano. [Carta] sem dia mencionado, de novembro de 1938 [para] CARDOSO, Lúcio.
- FARIA, Octávio de. [Carta] 18 de abril de 1936 [para] CARDOSO, Lúcio.
- SABINO, Fernando. [Carta] 1^o de dezembro de 1943 [para] CARDOSO, Lúcio.