

A PROSA DE LÚCIO CARDOSO DURANTE A DÉCADA DE 1940

Elizabeth Cardoso*

Resumo: O artigo debruça-se sobre a prosa de Lúcio Cardoso editada na década de 1940, especialmente *Inácio*. O objetivo é destacar como essa produção é relevante para a configuração de características fundamentais da obra de Cardoso. Tais como a família patriarcal em decadência; o feminino transgressor questionando regras e destruindo padrões por meio do mal (“potência de destruição”), e a importância de conhecer o Outro (a mulher) para saber de si. Conceitos psicanalíticos auxiliam a leitura.

Palavras-chave: Lúcio Cardoso; prosa brasileira década de 1940; personagem feminina.

INTRODUÇÃO

■ Em 2012, comemorou-se o centenário de Lúcio Cardoso (1912-1968). O romancista mineiro, que se tornou célebre pela edição de *Crônica da casa assassinada* (1959), merece e aguarda reconhecimento de outros títulos de sua obra.

O período da década de 1940 foi o mais profícuo da carreira de Lúcio, com a publicação de um romance, quatro novelas, 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*¹. O destaque do período é *Inácio*, publicada no meio da década. O livro dá início à trilogia “O mundo sem Deus”, é a melhor obra do período e traz à luz a personagem Stela.

* Doutora em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Universidade de São Paulo (USP/Fapesp). Pesquisadora da USP/CNPq. Professora e tradutora. E-mail: elizcardoso@terra.com.br

1 O romance citado é *Dias perdidos* (1943). As novelas são *O desconhecido* (1940), *Inácio* (1944), *A professora Hilda* (1946) e *O anfiteatro* (1946), além de *Céu escuro*, publicada no jornal *A noite*. 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 Upton Sinclair, *O Livro de Job*, *Drácula – o homem da noite*, de Bram Stoker, *Ana Karenina*, de Léon Tolstói, *As confissões de Moll Flanders*, de Daniel Defoe, 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).

Resumidamente, *Inácio* é composta da narrativa de Rogério após três anos de internação devido a um problema psíquico, possivelmente desencadeado 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 empreendendo 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 que leva a crer que, entediada com o casamento, Stela burlara regras sociais pondo fim ao matrimônio, mas, não satisfeita com o divórcio, acaba por assumir uma vida desregrada, que também não a deixa feliz, restando-lhe a morte.

Com a publicação de *Inácio*, Lúcio Cardoso lança o primeiro título de sua trilogia “O mundo sem Deus”, seguida de *O enfeitado* (1954) e *Baltazar* (publicada, mesmo inacabada, em 2002). 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 presente artigo vai destacar e desenvolver três principais temáticas da obra de Lúcio, a decadência da família patriarcal, o exercício do mal e a importância de conhecer o Outro para saber de si. Depois de passar por toda a prosa do decênio de 1940, a leitura se concentrará em Stela, por sua importância no conjunto da obra de Cardoso. Entre outros aspectos relevantes, Stela é precursora de Nina, de *Crônica da casa assassinada*, no que diz respeito à beleza fatal e à multiplicidade de versões apresentadas sobre elas.

A FAMÍLIA EM DESORDEM

Na prosa de Lúcio Cardoso o tema da decadência familiar é constante. 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.

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.

O processo de questionamento da autoridade do pai, iniciado no século XVII, se aprofundou consideravelmente 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 primeira metade do século XX assistiu à agonia da família patriarcal e a mulher/mãe foi a principal agente desse processo.

As personagens femininas de Lúcio são análogas a esse cenário histórico, pois não cessam de transgredir para alterar os padrões familiares.

Apesar de ser acertada a afirmação de que a mulher, como elemento catalisador da destruição familiar, alcança em *Salgueiro* e em *Crônica...* 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 despóticas, 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 em *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 sua mãe, dúvida que permanece não esclarecida.

É nesse contexto alterado com a morte do pai que Lúcio Cardoso desenrola seus romances e novelas, deixando implícita a tese sobre ser um engodo a promessa de a família representar um espaço de efetivação da felicidade. Afirmando também que apenas com a diluição da família a convenção será revista e as personagens ficarão livres para buscar seus desejos, especialmente suas figuras femininas. Chega-se, então, a outro ponto comum a esses livros dos anos de 1940: o ato feminino transgressor regido pelo mal enquanto “potência de destruição”. Tal mote será repetido em toda a produção de Cardoso.

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*, 1936), Ida (*Mãos vazias*, 1938), Diana (*Dias perdidos*), Aurélia (*O desconhecido*), Hilda (*Professora Hilda*), Laura (*O anfiteatro*), Stela (*Inácio*), Nina e Ana (*Crônica...*) 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 Lúcio, alegando que esses dois afetos contornam o ambiente sombrio do autor. Já Nelly Novaes Coelho (1996, p. 777) 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”. Na mesma vertente pode ser incluída Enaura Rosa e Silva (2004, p. 45), 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”.

De fato, o mal como caminho até Deus ou estratégia para gerar o ciclo pecado-castigo-remissão, pode ser lido em Lúcio Cardoso. 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 um caminho de proximidade. Essa parece ter sido a motivação de José Roberto (*Dias perdidos*) rememorando seus atos no leito de morte, depois de confessar-se a um padre; de Pedro (*A luz no subsolo*) e sua angustiada morte envolta pela esperança de livrá-lo de toda a culpa acumulada pelas ações praticadas contra as pessoas que o rodeavam; ou ainda de Ana (*Crônica...*), com sua controversa confissão ao padre Justino antes de falecer. Tal expediente está inclusive por trás da imagem de santa que Lucas prega sobre Stela, em *Inácio*.

Há, contudo, 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 obsecada pela estagnação da sociedade: a personagem feminina. Considerando as regras sociais limitadoras e seus portavozes 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. Trata-se do mal enquanto “potência de destruição”. O termo 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.

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. 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 (1996 – *Os instintos e as suas vicissitudes*) afirma que pulsão é um estímulo para o psíquico. Sendo assim, Lacan (2008, p. 254) 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 [...]”.

O termo “vontade” não está bem colocado. O próprio Lacan (2008, p. 254) 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”. 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 do pós-morte.

STELA E A ORIGEM DO MUNDO SEM DEUS

Tal abordagem do feminino enquanto “potência de destruição” perpassa toda a prosa de Lúcio, mas especialmente em Stela (*Inácio*) a analogia se oferece enquanto janela privilegiada para a interpretação.

As várias descrições de Stela, da parte de Violeta, Lucas, Inácio ou Rogério, concordam em designar sua insatisfação, 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.

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. 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-esposa². Muitas vezes, a segunda condição era vista como uma melhoria, pois sempre havia a possibilidade de trocar um pai austero e explorador

2 Segundo o Código Civil Brasileiro de 1916, 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, e, em 1988, com a Constituição Federal, instaurou-se legalmente a igualdade de direitos e deveres do homem e da mulher no casamento.

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, e 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 lei³.

Assim como Rosa (*Salgueiro*), Ida (*Mãos vazias*), Diana (*Dias perdidos*), Nina e Ana (*Crônica...*), 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).

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, 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).

Mas algo fundamental acontece após o primeiro ato violador de Stela: a família Palma é desfeita e Inácio transforma-se em uma figura diabólica. A “potência de destruição” ganha aqui caráter de mito fundador, análogo ao de Eva, já que, por causa de sua transgressão, o adultério com Lucas, um novo mundo tem início: “O mundo sem Deus”, um lugar amoral, no qual as pessoas são negociadas e traídas sem consideração, sem remorso e sem perdão.

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” (CARDOSO, 2002, 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.

3 O adultério foi considerado crime, com base no Código Civil de 1916, até o Novo Código Penal, em 2005.

O narrador representa Inácio como um tipo de agente de Satã. Algumas de suas características, como o poder da adivinhação e 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 Demo⁴:

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 Inácio. 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).

Diante da possível visita de Inácio, para ter certeza de que era ele mesmo, Rogério pergunta sobre suas roupas 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 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” (GOETHE, 2004, p. 257).

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 abstratos⁵. Em *Inácio*, Lúcio Cardoso, além de conferir importância ao figurino da personagem demoníaca⁶, empresta a essas vestimentas algo de escandaloso e exagerado, parecendo querer ironizar quem as usa.

4 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, 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.

5 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.

6 Rogério repete várias vezes observações, dúvidas e comentários sobre o modo de Inácio se vestir (CARDOSO, 2002, p. 35, 46, 47, 85, 100 e 110) e ele próprio se sente mais poderoso e próximo de realizar seu plano após comprar roupas novas (CARDOSO, 2002, p. 71 e 72).

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).

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 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 eliminar Inácio logo após o falecimento dela. No final, Inácio atira em Lucas e destrói a última imagem de Stela (o retrato de seu cadáver pintado por Lucas é destruído a facadas por Inácio). Melhor seria dizer a penúltima, pois Rogério encarrega-se de escrever sobre a mãe, acentuando, assim, seu poder e suas múltiplas faces, além da necessidade de compreendê-la para saber de si. É sobre esse último aspecto que voltaremos nossa atenção.

A FALA DE SI NA REPRESENTAÇÃO DO OUTRO

A configuração de Stela efetua-se no campo das representações do recalque⁷, 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).

7 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, 1996 – *Repressão*). O sistema psíquico avalia o quanto uma pulsão pode causar 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, 1996 – *Repressão*). O conceito de recalque envolve várias e complexas questões da metapsicologia freudiana e aqui se opera certo reducionismo, em nome da prioridade do literário. Não se busca a comprovação de teses da psicanálise, mas sim a ampliação da leitura de *Inácio* 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.

É também nesse contexto que se estabelece o paralelo com Stela e o *Unheimlich* (o estranho). 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 para explicar o estranho.

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, de 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. É curioso o seu pedido para Violeta adiar o relato sobre Stela, pois, apesar de querer pesquisar sobre ela, algo faz 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...” (CARDOSO, 2002, p. 75)

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 de essa imagem de Inácio ser dependente da ação de Stela, as impressões da mãe e do pai aparentemente tomaram 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 mediante a deformação e burlar a resistência, ramifica-se e alcança resultados variados. Segundo Freud (1996 – *Repressão*), ele pode até mesmo dividir-se em duas partes, e uma passa a ser idealizada pelo sujeito e a outra sucumbe recalçada. Aceitando a sugestão do saber psicanalítico, Inácio metaforiza a parte idealizada da pulsão recalçada de Rogério, enquanto Stela é encoberta com mais afinco, indício de que o material psíquico por ela representado produz fortes efeitos em seu filho. Freud (1996, p. 294-295 – *Resistência e repressão*) 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”. Compreende-se, assim, por que 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, recalçada.

Além, no entanto, 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 novela⁸.

A lembrança encobridora é uma estratégia do sistema psíquico e da memória para preservar o sujeito do sentimento de 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, 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 pai, 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.

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 autoanálise, 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 Outro⁹.

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.

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 inconsciente, 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.

8 Cabe ressaltar que a memória não é um arquivamento de fatos, mas sim produto da constante reelaboração, pelo sujeito, das impressões vividas. 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, 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 resultado da diferença entre o consciente e o inconsciente; nesse sentido, o sujeito lembra o que escapa ao sistema consciente.

9 O paralelo entre o Outro e a mulher se dá na concepção de que ambos estão envolvidos 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 indicar significante, lei, linguagem, o inconsciente e até Deus. Aqui, interessa sua elaboração no *Seminário 20* (LACAN, 1985, p. 54), quando escreve: “O Outro na minha linguagem só pode ser portanto o Outro sexo”, ou seja, a mulher.

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 (1989, p. 20) argumenta que para os psicanalistas é “bem mais importante detectar o que o discurso esconde e o que o silêncio revela”, 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 processo de autoanálise de Rogério; processo este revelador de dúvidas e incertezas sobre si, e não apenas sobre a múltipla Stela.

Esse duplo enigma – ele mesmo e a mãe-mulher – faz 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.

REFERÊNCIAS

- BEAUVOIR, S. de. *Dias perdidos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- BEAUVOIR, S. de. *Salgueiro*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Brasília: INL, 1984.
- BEAUVOIR, S. de. *Crônica da casa assassinada*. Edição crítica. Coord. Mario Carelli. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996. (Coleção Archivos).
- BEAUVOIR, S. de. *O desconhecido e Mãos vazias*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- BEAUVOIR, S. de. *Inácio, O enfeitado e Baltazar*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.
- BEAUVOIR, S. de. *A luz no subsolo*. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- BEAUVOIR, S. de. *Maleita*. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.
- BEAUVOIR, S. de. *O segundo sexo*. Tradução Sérgio Milliet. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.
- CARDOSO, L. *Três histórias de província*. Rio de Janeiro: Bloch, 1936a. (Reunião de *Mãos vazias*, *O desconhecido* e *A professora Hilda*).
- CARDOSO, L. *Três histórias de cidade*. Rio de Janeiro: Bloch, 1936b. (Reunião de *Inácio*, *O anfiteatro* e *O enfeitado*).
- CARDOSO, L. *Inácio, O enfeitado e Baltazar*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.
- COELHO, N. N. Lúcio Cardoso e a inquietude existencial. In: CARDOSO, L. *Crônica da casa assassinada*. Edição crítica. Coord. Mario Carelli. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996. p. 776-783. (Coleção Archivos).
- FARIA, O. de. Lúcio Cardoso. In: CARDOSO, L. *Crônica da casa assassinada*. Edição crítica. Coord. Mario Carelli. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996. p. 659-680. (Coleção Archivos).

- FREUD, S. *O mal-estar na civilização* [1930]. Tradução Durval Marcondes et al. São Paulo: Abril, 1978. (Coleção Os Pensadores).
- 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.
- FREUD, S. *Além do princípio do prazer* [1920]. Rio de Janeiro: Imago, 2003.
- FREUD, S. *Sobre a psicopatologia da vida cotidiana* [1901]. Rio de Janeiro: Imago, 2006. ESB, v. VI.
- GARCIA-ROZA, L. A. *O mal radical em Freud*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- GOETHE, J. W. *Fausto – uma tragédia (Primeira parte)*. Tradução Jenny Klabin Segall. São Paulo: Editora 34, 2004.
- LACAN, J. *Seminário 20. Mais, ainda*. Tradução M. D. Magno. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- LACAN, J. *Seminário 7. A ética da psicanálise, 1959-1960*. Tradução Antônio Quinet. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.
- MANN, T. *Doutor Fausto*. Tradução Herbert Caro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- REIK, T. No início é o silêncio. In: NASIO, J.-D. (Org.). *O silêncio em psicanálise*. São Paulo: Papirus, 1989.
- ROSA, J. G. *Grande sertão: veredas*. 16. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- ROSA E SILVA, E. Q. *Lúcio Cardoso: paixão e morte na literatura brasileira*. Maceió: Edufal, 2004.
- WATT, I. *Mitos do individualismo moderno: Fausto, Dom Quixote, Dom Juan, Robinson Crusoe*. Tradução Mario Pontes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

CARDOSO, E. da P. Lúcio Cardoso's prose during the 40's. *Todas as Letras*, São Paulo, v. 15, n. 1, p. 182-193, 2013.

Abstract: *The article looks into Lúcio Cardoso's prose edited in the 40's, predominantly Inácio. We aim to show how relevant this creation was for the constitution of basic features in Cardoso's work, such as the patriarchal family decadence, the female transgressor questioning the rules and destroying the patterns through evil ("power of destruction"), and the importance of learning about the Other (the female, the feminine) in order to know about oneself. The confluence of literature and psychoanalysis (Freud and Lacan) will favor the reading of aspects that have received little attention in his work.*

Keywords: *Lúcio Cardoso; Brazilian prose of the 1940s; female character.*

Recebido em janeiro de 2012.
Aprovado em setembro de 2012.