

Seres predestinados ao mal: a personagem feminina e o mal, como *potência de destruição*, na prosa de Lúcio Cardoso

Prof^a Dr.^a Elizabeth da Penha Cardoso¹

Resumo: O artigo propõe a renovação da leitura da prosa de Lúcio Cardoso por meio da abordagem psicanalítica do mal (Lacan) e suas relações com a feminilidade, estabelecendo contraponto com a fortuna tradicional sobre a obra do autor. A novela *Inácio* (1944) e a personagem Stela formam o objeto central da análise. *Inácio* é a primeira obra da trilogia “O mundo sem Deus” e Stela é a personagem que inicia esse universo comandado pelo mal, pois por meio da transgressão ela desorganiza o universo pequeno burguês profanando a maternidade, praticando o adultério e a prostituição. Como consequência sua família é desfeita, Inácio, seu marido, transforma-se em uma figura diabólica e ela ganha caráter de mito fundador, análogo ao de Eva, já que, por causa de sua transgressão um novo mundo tem início: “O mundo sem Deus”.

Palavras-chave: Mal, potência de destruição, Lúcio Cardoso, *Inácio*, feminilidade.

1. Introdução

O período da década de 1940 foi o mais profícuo da carreira de Lúcio Cardoso, 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 filme². Nesse cenário destaca-se *Inácio* (1944). Resumidamente, a novela de 1944 traz a narrativa de Rogério após três anos de internação devido a um problema psíquico, possivelmente desencadeado depois de seu reencontro 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 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.

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

¹ Elizabeth da Penha CARDOSO, professora doutora, pesquisadora do Grupo Crítica Literária e Psicanálise (USP/CNPq) e professora associada nas Faculdades Integradas Teresa D’Ávila (FATEA). O presente texto é parte da tese defendida em novembro de 2010, *Feminilidade e transgressão – uma leitura da prosa de Lúcio Cardoso*, com financiamento da Fapesp. E-mail: elizcardoso@terra.com.br

² 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 na revista “Vamos ler!”, do 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 Brahm 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).

de fugir da imagem de Inácio, que mesmo morto a persegue.

A leitura de *Inácio* interessa principalmente pela configuração de Stela, pois ela 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, entendido aqui como “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), antecipando a principal característica de Nina (*Crônica da casa assassinada*, CCA). Ambas, Stela e Nina, são delineadas em múltiplas narrações, que 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 na prosa em questão, o tema oferece campo de interpretação para a relação do narrador com as personagens femininas de Cardoso. Aqui será focado apenas o primeiro aspecto.

2. 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. 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.

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 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), “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 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 *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 dismantelamento 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”.

3. 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:

“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.

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 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).

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, nações. 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*.

4. Stela e o 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 elemento comum a todas as obras de Lúcio, firmando-se como traço identificador de sua literatura 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, 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. 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.³ 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.

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. 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,

³ 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.

posto que, à época, o adultério feminino era crime previsto em lei⁴.

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).

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).

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. 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 e 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

⁴ O adultério foi considerado crime, com base no Código Civil de 1916, até o Novo Código Penal, em 2005.

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: “O mundo sem Deus”, 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” (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 período⁵.

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). 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 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 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)⁶.

⁵ 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.

⁶ 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.

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 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 panturilhas, teremos toda uma linhagem de demônios mais elegantes e até abstratos⁷. Em *Inácio*, Lúcio Cardoso, além de conferir importância ao figurino da personagem demoníaca⁸, empresta a essas vestimentas algo de escandaloso e exagerado, parecendo querer ironizar quem as usa.

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 imortal⁹. 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 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 dionisíaca 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.

⁷ 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.

⁸ 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).

⁹ 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”.

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 assóvio 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)¹⁰.

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 matar Inácio logo após o falecimento de Stela. No final, Inácio atira em Lucas e destrói a última imagem de Stela (o quadro pintado por Lucas). Melhor seria dizer a penúltima, pois Rogério encarrega-se de escrever sobre a mãe, acentuando, assim, seu poder e suas múltiplas faces.

Conclusão

O artigo aborda a prosa de Lúcio Cardoso, especialmente a editada durante a década de 1940, localizando aí as interlocuções do mal e do feminino, para, então, ler Stela, de *Inácio*, e suas relações com o mal. O trabalho discute o tema com a fortuna crítica de Lúcio, aborda o mal enquanto *potência de destruição*, conceito de Jacques Lacan, e articula a tradição literária sobre Satã. Tal diálogo com a psicanálise renova a leitura da obra em questão. Para complementar a abordagem psicanalítica, as obras de Beauvoir, Roudinesco, Badinter e Thébaud colaboram com a leitura do tecido histórico que permeia a situação da mulher e seu exercício da maldade. Em conjunto, tais abordagens compõem um novo olhar sobre a obra de Lúcio e sua perspectiva da maldade feminina.

Referências bibliográficas

BADINTER, Elisabeth. *Um amor conquistado: o mito do amor materno*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. Tradução de Sérgio Milliet. 2. ed. Rio de Janeiro:

¹⁰ 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 cruza 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).

Nova Fronteira, 2009.

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.

_____. *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*).

_____. *Inácio, O enfeitado e Baltazar*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

COELHO, Nelly Novaes. “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”. : CARELLI, Mario (Coord.). *Crônica da casa assassinada*, edição crítica. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996. pp. 659-680. (Coleção Archivos).

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.

_____. *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.

GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. *O mal radical em Freud*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

GOETHE, J. W. *Fausto – Uma tragédia (Primeira parte)*. Tradução de Jenny Klabin Segall. São Paulo: Editora 34, 2004.

LACAN, J. *Seminário 7. A ética da psicanálise, 1959-1960*. Tradução de Antônio Quinet. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

MANN, Thomas. *Doutor Fausto*. Tradução de Herbert Caro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

NOGUEIRA, Carlos Roberto F. *O diabo no imaginário cristão*. 2. ed. Bauru: Edusc, 2002.

ROSA E SILVA, Enaura Quixabeira. *Lúcio Cardoso: paixão e morte na literatura brasileira*. Maceió: Edufal, 2004.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: Veredas*. 16. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

ROUDINESCO, Elisabeth. *A família em desordem*. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

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.

WATT, Ian P. *Mitos do individualismo moderno: Fausto, Dom Quixote, Dom Juan, Robinson Crusoe*. Tradução de Mario Pontes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.