

O feminino e a (in)verossimilhança de Lúcio Cardoso nos espelhos de Candido, Freud e Lacan

Autora: Elizabeth da P. Cardoso¹

O escrito, não é algo para ser compreendido.

Lacan, *Mais, ainda*, p. 48

Em meio a críticas contra a sua “inverossimilhança” Lúcio Cardoso (1912 – 1968) escreveu uma novela onde esse tema conceitual perpassa a trama, trata-se de *Mãos vazias*, 1938. Vindo de três romances relativamente bem recebidos e intensificando sua militância na prosa intimista, o romancista parece escrever sua primeira novela como uma provocação às acusações de estar produzindo uma prosa do absurdo.

No trabalho ora apresentado, além de apontar essa metalinguagem na escrita de Lúcio, reposicionaremos a “inverossimilhança” em sua obra. Para tanto, nos beneficiaremos das confluências entre Literatura e Psicanálise. O guia desta leitura, comprometida com a imanência do texto, é a personagem feminina – que em *Mãos vazias*, a exemplo de toda a produção do autor, é central.

O artigo está dividido em três partes. Na primeira seção, traremos uma mostra da crítica que apontava a “inverossimilhança” de Lúcio antes da publicação de *Mãos vazias*; no segundo item, apresentaremos a novela e as “inverossimilhanças” apontadas nela; na terceira parte, faremos confluir teorias literárias e psicanalíticas a fim de estabelecermos uma nova leitura da obra em questão e reposicionarmos a “inverossimilhança” do escritor, que aqui preferimos chamar de (in)verossimilhança. Durante o texto tal opção será explicada.

Os caminhos da (in)verossimilhança em Lúcio Cardoso

Na ocasião do lançamento de *Mãos vazias*, 1938, Lúcio Cardoso vinha de três obras editadas, os romances *Maleita* (1934), *Salgueiro* (1935) e *A luz no subsolo* (1936). O primeiro, apesar de já apresentar traços do estilo que o tornaria um dos inauguradores da prosa psicológica, celebra a estréia do autor com características do romance nordestino. Em *Salgueiro*, percebemos o tratamento mais introspectivo das personagens, definindo melhor as intenções de Lúcio com a literatura. O escritor mantém a temática social, cara ao romance regional, mas a presença do

¹ Doutoranda do departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da FFLCH/USP, bolsista da Fapesp e pesquisadora do Núcleo de Literatura e Psicanálise da FFLCH/USP. E-mail para contato: elizcardoso@usp.br

urbano é um elemento novo que torna a situação mais complexa. Além disso, a configuração das personagens é o ponto forte do livro: apesar da miséria e da violência, elas têm vida interna, amam, sofrem, entram em fluxos de pensamentos e crises existenciais. No romance de 1936, *A luz do subsolo*, o que era tendência toma conta da escrita e a introspecção não se reduz a momentos do livro, mas é o livro todo. As crises matrimonial e existencial de Madalena e Pedro arrastam o leitor para um mundo obscuro, irreal e perverso onde, aparentemente, os acontecimentos se dão nos delírios das personagens, pondo em questão vida interior e mundo exterior: o que determina o que? O universo que Cardoso desenhava causou estranheza. Em missiva a Lúcio, datada de 20 de agosto de 1936, Mário de Andrade reage da seguinte forma a' *luz no subsolo*:

Que romance estranho e assombrado você escreve! (...) Me deu um bruto de soco no estômago, fiquei sem ar, li, lia, o caso me prendia, os personagens não me interessavam, às vezes as análises me fatigavam muito, às vezes me iluminavam, não sabia em que mundo estava, inteiramente despaisado. (...) Achei um livro absurdo porque os personagens me pareceram absurdos. Tanto no Brasil como em qualquer parte do mundo. E não pareceram, não cheguei a senti-los como personagens do outro mundo. Loucos? Aberrados de qualquer realidade já percebidas por mim? Ou antes criaturas exclusivamente criadas pelo autor para demonstrar a sua percepção sutil e pra mim um bocado confusa (não compreendi exatamente) a luz no subsolo? Tive mais a sensação que se tratava deste último caso.²

Outras reações são mais viscerais, como a de Jorge Amado, em prefácio da primeira edição de *Capitães de areia*, 1937, onde respondia as críticas dos escritores alinhados ao grupo católico, o qual Lúcio pertencia:

Tenho certeza que não fiz obra de repórter e sim de romancista, como tenho certeza que, se bem os meus romances narrem fatos, sentimentos e paisagens baianas, têm um largo sentido universal e humano mesmo devido ao caráter social que possuem, sentido universal e humano sem dúvida muitas vezes maior que os desses romances escritos em reação aos novos romancistas brasileiros e que se distinguem por não aceitarem nenhum caráter local nem social nas suas páginas, romances que no fundo não passam de masturbação intelectual, espécie de continuação da masturbação física que praticam diariamente os seus autores. (In SANTOS, 2001, p. 55)

Os exemplos são vários³, mas pelo peso dos remetentes e os pontos pelos quais eles passam esses dois trechos nos são, por ora, suficientes. Ambos estão datados histórica e politicamente pelo período entre Guerras e pela cisão ideológica do período, entre comunistas e direitistas. O que mais importa aqui é notar como o deslocamento com o real, com o concreto, com o ponderável na vida consciente incomoda tanto Andrade quanto Amado. Mário até chega a levantar hipóteses para personagens tão estranhas: não são desse mundo (dos vivos), não são do outro mundo (dos mortos), não estão loucos, então o que são? Mário de Andrade com sua leitura arguta passa

² Acervo do Arquivo Lúcio Cardoso do Arquivo Museu de Literatura Brasileira da Fundação Casa de Rui Barbosa.

³ Além dos textos aqui transcritos podemos citar como exemplo de crítica sobre a “inverossimilhança” na obra de Lúcio Cardoso: COELHO, 1968; PONTES, 1942; SANTOS, 2001; LINS, 1963; BRUNO, 1955.

raspando por uma resposta possível: são personagens do mundo real que vivem numa “segunda realidade”, a realidade da introspecção guiada pela lógica do inconsciente. Tal tese fica clara na entrevista que Lúcio dá a Brito Brocca, em 1938.

(...) Para mim a imaginação é tudo e é dela que parto para atingir a realidade. Creio que aí você terá a chave de *A luz no subsolo*. Procurei descobrir uma segunda realidade, que para mim é a verdadeira e cuja existência nos apercebemos sem, entretanto, poder atingi-la. Quem não compreende que há alguma outra coisa mais profunda debaixo de tudo isso que vemos, que sentimos e apalpamos? O mundo encerra em si um mistério desconcertante. E quanto mais sentimos esse mistério (...) mais experimentamos a necessidade de penetrá-lo, de fugirmos à realidade superficial (...). A loucura é um dos meios de evasão, a arte, outro. (...) Deve haver uma quebra dos valores comuns para descermos a um segundo plano, onde as coisas apresentam o seu verdadeiro sentido. É preciso fazer luz no subsolo. Tal objetivo do meu livro, em que eu só poderia ser conduzido pela imaginação, uma vez que a observação só nos forneceria os dados da realidade superficial que não me interessa, que não deve interessar o romancista... A minha concepção de romance vai assim de encontro à da maioria dos romancistas modernos, que preconizam uma arte de observação pura, a fotografia da realidade. Querem apanhar essa coisa que vemos aí que nada exprime porque a verdade está no subsolo. (...) Para mim, em cada personagem há uma idéia que se transforma em destino no decorrer do livro. Essa idéia é que constitui a verdadeira existência do personagem. A visão materialista dos romancistas brasileiros faz viver os tipos em sua ação no espaço ignorando a idéia que eles encerram (CARDOSO, 1938). Grifo meu.

Ao tratar do “verdadeiro sentido” e da “verdadeira existência” da personagem, o escritor parece anunciar uma abordagem peculiar da verossimilhança. Uma abordagem que leva em conta o mundo dos sentimentos, dos delírios, dos desejos, do medo, uma “segunda realidade”, um “subsolo” que nos remete ao inconsciente. É nesse chão intelectual, e nessa proposta ficcional, que Lúcio escreve e lança *Mãos vazias*, em 1938. Cabe notar que aqui um outro elemento da narrativa passa a transformar o que era tendência em marca: Cardoso coloca a personagem feminina no centro de sua prosa e o universo feminino passa a fornecer ao autor um longo e fértil terreno para acessar e iluminar o subsolo da consciência humana, não só como temática mas também como fio condutor e construtor de sua narrativa. Dá-se assim o encontro entre personagem feminina e a questão da (in)verossimilhança em Lúcio Cardoso e o pivô dessa confluência é Ida, protagonista de *Mão vazias*.

(In)verossimilhança e feminino em *Mãos vazias*, de Lúcio Cardoso

A personagem Ida, protagonista de *Mãos vazias*, é uma mulher (como tantas outras em Lúcio Cardoso) indignada com a mediocridade do mundo, especialmente a masculina. A obra inicia com a morte de seu filho. O menino Luisinho é vítima de uma tuberculose, aos seis anos de idade. O casamento de Ida com Felipe já conta sete anos e, com a morte do menino e a noite de sexo, em pleno velório do pequeno defunto, com o médico do garoto, uma crise latente se aprofunda e vem à tona. O enredo se passa em três dias e três noites em que 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 (a novela é narrada em terceira pessoa) apresenta Ida como uma mulher introspectiva, entediada, mãe dedicada, esposa razoável. Na infância e na juventude, ela construiu 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 amiga, situação civil inaceitável nas décadas de 1930 e 1940.

Felipe, gerente do banco local, desconfia, mas não consegue imaginar nem a metade do desprezo que a mulher nutre por ele e por sua passividade exacerbada. Em meio a crise, Ida faz uma última tentativa, contando ao marido sobre a noite de sexo com o médico enquanto ele descansava do velório. Assim ela provoca Felipe ao limite, à espera de uma reação, de um ato de violência, de vida, de repugnância, de revolta; entretanto, nada acontece. Felipe elogia o fato dela ter contado tudo e sugere que durmam e “amanhã pensaremos nisso”. Amanhã é muito tempo para ela, que, na mesma noite, sai de casa e dá início a uma via sacra por pessoas tão medíocres e covardes quanto seu marido: o farmacêutico que espanca a mulher até a morte, o médico-amante que não passa de um arremedo de esposo e a amiga Ana, completamente conformada com a vida tosca que leva. Felipe, depois de uma peregrinação para encontrá-la, acaba por trazê-la de volta a casa, mas discutem no portão, ele insiste que tudo será como antes e Ida, massacrada pela desesperança, se afoga no rio que corre ao fundo da casa.

Em linhas gerais, esse é o enredo e a atmosfera de *Mãos vazias*. A crítica que já vinha classificando o universo de Lúcio como absurdo, elenca várias “inverossimilhanças” da novela, tais como: 1) A reação fria de Ida com a morte de seu filho. A ponto de não ir nem ao velório, nem ao enterro e amanhecer com apetite e vontade de passear. 2) A noite de sexo entre Ida e o médico da família, durante o velório do filho. 3) Ida contar ao marido sobre o acontecido entre ela e o médico. 4) A reação indiferente do marido diante do adultério. 5) A busca de Felipe por Ida em toda a cidade, menos na casa de Ana. 6) O fato de Ida esperar o trem, uma noite inteira, e não embarcar. 7) O suicídio de Ida.

Os comentários de Mário Cabral (in: *Correio de Aracaju*, Aracaju, 27 de setembro de 1943) e de Oscar Mendes, talvez sejam os que mais expressem a surpresa dos leitores profissionais com as atitudes *nonsense* de Ida:

(...) cheio de ocorrências anormais, ocorrências, que, por si sós, destoam do ramerrão cotidiano da vida provinciana, que é o ambiente do romance. 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 à de todas as pessoas dos pequenos aglomerados urbanos, exibissem, sem razão plausível, essa verdadeira série de falsas determinantes psicológicas. (In SANTOS, 2001, p. 69)

Mendes também considera alguns atos insensatos, como a busca de Felipe. Interessante notar que, ainda hoje, estudiosos de Lúcio Cardoso concordam com tais observações, é o caso de Santos, 2001.

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)

Literatura, Psicanálise e (in)verossimilhança em Lúcio Cardoso

Mas o que aparentemente é absurdo esconde uma intenção do autor. Mas qual seria essa intenção? Sustentamos que Lúcio Cardoso cria em *Mãos vazias* uma metaliteratura onde um elemento da narrativa, a verossimilhança, é também tema e expressão formal. O exemplo mais contundente está na reprovação de Ida as atitudes padrões das outras personagens. Todos reproduzindo guichês existenciais. Ida estava absolutamente insatisfeita com seu casamento e vários trechos da novela mostram que o que mais a incomodava em Felipe era seu excesso de “verossimilhança”, de concordância com a história escrita para ele e vivida por ele sem questionamentos. Sabemos que todos em São João das Almas avisam Felipe que o casamento com Ida poderia não ser um bom negócio, entretanto Felipe insiste. Ele nunca aceitou muito o jeito peculiar e calado da esposa, apenas se resignou. 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?”

É neste clima que Ida acorda na manhã seguinte à morte de Luisinho e à traição com o médico. Nenhuma culpa, nenhum remorso, nenhuma saudade. A mãe morreu com o filho, dando lugar a uma mulher interessada no próprio prazer. Ainda na cama Ida pensa no Felipe que “nada fazia senão repetir a voz geral” e temos um retrato irônico de Felipe.

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 bastantes 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)

Ida deseja Felipe mais imprevisível, mas inverossímil. Ela parece associar verossimilhança, vulgaridade e lugar comum, pois “Felipe era muito ridículo para perceber a realidade dos fatos”.

(CARDOSO, 2000, p. 235). Essa “realidade dos fatos” não diz respeito ao mundo concreto e perceptível aos olhos, mas sim aos sentimentos, ao que ia por dentro de Ida, principalmente seus desejos de mulher.

Como última tentativa de extrair algo descontrolado e incongruente de Felipe, uma atitude que revelasse sua humanidade que erra, que peca, que sente ciúme e ira, Ida conta sua noite de sexo com o médico. Diante da reação apaziguadora de Felipe o narrador não perdoa:

(...) Sem dúvida, Felipe achava fora do senso que o acordassem no meio da noite por... Afinal, uma bobagem. Sempre detestara as histórias e as situações artificiais. Para ele a vida podia correr facilmente, sem armar desses lances de teatro que empolgam as manchetes de jornais. É que considerava os fatos do ponto de vista alheio e não dos sentimentos que os tinham motivado. (...) Felipe esquecia-se de que os acontecimentos se dão exatamente à margem da nossa expectativa. Além disso, não pertencem apenas como acontecimentos desprovidos de ligações, mas, ao contrário, ramificam-se de origem tumultuosa até um desenlace capaz de precipitar as conseqüências a uma extraordinária profundidade. (...) Que significação tinha, pois, aquela história cujos contornos se envolviam na obscuridade? (CARDOSO, 2000, p. 233 – 234). Grifo meu.

O trecho é precioso, pois apresenta toda a tese da novela. A infelicidade de Ida estava ligada a mediocridade de um ambiente que desconhece e ignora os fatos, os sentimentos, a realidade que está a margem, fora do universo lógico e entre as “ramificações de origem tumultuosa”.

No trecho que segue, o desprezo de Ida com a verossimilhança de Felipe aparece textualmente. O fragmento traz os pensamentos de Ida sobre o marido, enquanto caminha para reencontrar o médico, seu amante.

(...) mas era quase risível imaginar Felipe lutando para aprender a essência exata dos acontecimentos. Na sua consciência amortecida, tudo parecia esfumado, incolor, absurdo. Essa realidade nova custaria a surgir nas suas verdadeiras formas. É que para ele certos fatos jamais tinham revestido a aparência de possibilidade. Seria incapaz de conceber o que não fosse puramente imediato. Exausto de procurá-la dentro de casa, teria ido ao jardim, pensaria em indagar aos vizinhos. Entretanto, tudo o que se desenrolara à noite pareceria tão inverossímil que seria impossível tentar o menor gesto. Felipe era um espírito reto, mediocrementemente reto. Como poderia imaginar essas ciladas da consciência, esses declives que se ocultam atrás de um hábito aparente? (...) (CARDOSO, 2000, p. 263). Grifo meu.

E Felipe não compõem o quadro sozinho. Ida desanima irremediavelmente diante da reação conservadora de Ana, supostamente uma mulher à frente das normas de seu tempo, quando confidencia a separação.

[Ida] Calou-se e fitou sorrateiramente a amiga. 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. (CARDOSO, 2000, p. 257). Grifo meu.

Ou seja, ao tornar a verossimilhança um tema da novela e um motivador da revolta de Ida, levando-a ao suicídio, nos parece que Lúcio critica, por meio de seu narrador e da personagem Ida, a expectativa do leitor (especializado ou não) de encontrar na literatura um espelho para seus atos – e ao se reconhecer admitir a verossimilhança – e não um espelho dos seus sentimentos, desejos e fantasmas – que por não serem assumidos são vistos como inverossímeis.

Vê-se que o conceito de verossimilhança em Lúcio Cardoso não está alinhado a imitação da realidade, como os teóricos da Idade Média impuseram a poética clássica, por meio de uma leitura interessada em limitar a potência das artes (COSTA LIMA, 2006), ou como algo em conformidade com a opinião pública, que agrada as regras de moral e do bom costume da sociedade, como aponta Gennette, 1972. Mas sim ao que o próprio Gennette propõem 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 amarrada “é verossímil que aconteçam coisas inverossímeis”. (ARISTÓTELES, 2005, p. 39) e o fato de Ida, como disse Horácio, ser fiel a ela mesma, a torna verossímil. Neste sentido, ao refletir sobre o diagnóstico do médico (segundo ele, Ida estava com problemas psicológicos), a personagem chega numa conclusão muito perto das teorias sobre a verossimilhança, como algo que vai se construindo palavra por palavra e mesmo que o resultado seja aparentemente absurdo a sua arquitetura programada o torna verossímil:

“Parece-me que a senhora sofre de um grande vazio interior”. Ida repetia constantemente a frase, porque tinha encontrado nela uma certa justificação para seus atos. Só aceitamos do julgamento dos outros o que de qualquer modo nos justifica. Necessário se torna frisar que o seu gesto [de Ida] não vinha de uma força repentina que nasce e dismantela uma vida organizada, mas ao contrário, revela um movimento coerente com a sua própria natureza. Nada fizera senão reabilitar a sua personalidade esmagada por uma vida obscura e fácil. (CARDOSO, 2000, p. 271 – 272)

No trecho fica claro que Ida estava apenas pondo sua natureza no comando contra a mediocridade de uma sociedade esmagadora e que não fizera isso num repente, mas desde a primeira frase do livro a separação e a fuga se configuravam.

E, com isto posto, podemos rever os problemas de “inverossimilhança” apontados pela crítica e listados acima. Dentro da arquitetura da obra é verossímil que Ida, visceralmente descontente com a vida que leva, veja na morte do filho a chance de um renascimento, de poder começar de novo, de recuperar sua sexualidade e sedução sufocadas pela maternidade. Diante deste

clarão de vida que surge em meio a morte, Ida resolve não mais se conter e deixar seus instintos guiá-la para uma vida mais autêntica. Vem então a noite de sexo com o médico, a confissão para o marido e a fuga, já que Felipe deixa claro que aconteça o que acontecer as coisas devem continuar como sempre foram.

Após a fuga de Ida temos uma outra sequência que incomoda a crítica. Felipe, depois de esperar horas e horas pela esposa, resolve percorrer a cidade em sua procura, bate de porta em porta e sem encontrar a esposa retorna para casa. Ora, pergunta o leitor, por que Felipe não foi até a casa de Ana, já que essa era a melhor amiga de Ida? O primeiro aspecto a ser observado é que Ida e Ana estavam distanciadas há anos. No reencontro das duas, após a morte de Luizinho, Ida reflete que uma reaproximação seria impossível: “(...) jamais poderia ser como antigamente. Sobre a vida quase em comum que tinham atravessado outrora, os dias, os meses e os anos haviam passado como rios que dividissem nitidamente o território para onde tinham-se conduzido” (CARDOSO, 2000, p. 220). Além do mais, como Ana é amiga de Felipe não aprovava a intimidade entre as famílias e com isso Ida evitava recordar ou retomar sua afinidade com a amiga. Escondia Ana de Felipe da mesma forma que dissimulava sua feminilidade por traz da máscara da maternidade. Porém, após o adultério, recorreu a Ana, pela amizade passada, pelo reencontro no dia anterior e por Ana, supostamente, ter uma vida sexual liberada.

No entanto, para compreendermos porquê Ida espera o trem, uma noite inteira, e não embarca, e seu suicídio como atos verossímeis devemos cruzar, com mais nitidez, o tratamento de Lúcio Cardoso para com a verossimilhança e a personagem feminina. Um dos fundadores da prosa intimista brasileira, Cardoso a cada obra se especializava em fazer emergir os mais obscuros sentimentos e desejos humanos, ou como dizia, “colocar luz no subsolo”. Se observarmos que em seu projeto literário a importância da prosa intimista e a centralidade da personagem feminina crescem proporcionalmente, veremos que a mulher em Lúcio Cardoso encarna o espaço mais eficiente para tratar das (in)verossimilhanças da humanidade. Alguma coisa de sensível, de percepção subjetiva, de olhar miúdo e ao mesmo tempo universal faziam das mulheres, aos olhos do autor, criaturas perfeitas para acessar o “subsolo” dos seres humanos. O escritor então agudiza vários aspectos da feminilidade. Suas mulheres são indefinidas, em *Inácio*, Stela é um enigma e três versões sobre ela são apresentadas. O mesmo se dá com Nina, de *Crônica da casa assassinada*, onde nem personagens, nem leitor sabem quem foi Nina, se houve ou não incesto, entre outras perguntas sem respostas. Rosa, de *Salgueiro*, Madalena, de *A luz no subsolo*, e a própria Nina encarnam a mulher fatal, destruidora, mas não sabemos se esses atos destrutivos são conscientes ou não.

Ao concentrar seus enredos em personagens femininas Lúcio aumenta sua margem de verossímil porque a mulher é, por definição, indefinível, imprevisível, segunda a psicanálise lacaniana: “ (...) a mulher é não toda, há sempre alguma coisa nela que escapa ao discurso” (LACAN, 1985, p. 46), e esta condição deu ao escritor várias oportunidades de transformar o inverossímil em verossímil, que nós preferimos chamar de (in)verossímil para deixar evidente que um está na dependência do outro.

De fato a mulher de Lúcio parece estar alinhada aos estudos que Lacan realizou na esteira de Freud. Com seus dois grandes textos sobre o assunto, *A feminilidade* (1931) e *A sexualidade feminina* (1932), Freud chegou a uma conclusão enigmática e polêmica: a mulher é indefinível. A conclusão não agradou vários grupos, especialmente as feministas, que leram nisso, e em outros trechos de Freud, uma renovação dos velhos prognósticos biológicos que colocavam a mulher em situação irremediável de submissão ao homem. Não é nosso objetivo entrar nessa seara. Nos interessa observar, que com isso, Freud deixa tudo sobre a mulher em aberto, relacionado-a com um “saber faltoso”, um não-saber. Freud transforma, aprimora, revê suas teses sobre o caso, chega mesmo a considerar que ninguém é uma mulher, mas torna-se uma, de preferência sendo mãe. Mas sua experiência clínica, com o caso Dora, por exemplo, não confirma essa hipótese (Dora abandona a análise depois que Freud interpreta um sonho seu como o desejo da gravidez) e ele fecha a fatura deixando o encargo para os poetas.

Lacan aceita a herança e sua procura pela resposta transforma a dúvida em certeza: não há definição para mulher enquanto classe ou grupo, a mulher só pode ser pensada uma a uma, pois A mulher não existe. Quando Lacan afirma que A mulher não existe, ela não existe no inconsciente, pois “não há senão um sexo, o falo, mas há dois modos de manifestação: ou a presença ou a ausência” mas “essas constatações não são significadas no inconsciente como oposição entre dois sexos complementares. A vagina é bem conhecida como órgão, pedaço do corpo, mas não é reconhecida a nível (sic) *significante* como sexo feminino” (ANDRÉ, 1998, p. 12 – 13).

Dito de forma simplificada, para chegar na máxima “A mulher não existe”, Lacan parte de *Totem e tabu*, de Freud, com seu conceito de super-macho, e do mito de Don Juan, para afirmar que os homens podem ser agrupados num grupo coeso, podendo até serem representados por Um homem. Mas com as mulheres não acontece o mesmo, não existe A mulher, existem mulheres, daí a voracidade de Don Juan de experimentar todas e nunca estar satisfeito, pois a mulher é não-toda. Essa indefinição do feminino está ligada ao furo, a ausência que caracteriza o feminino no inconsciente. Porém, para Lacan esse furo, essa ausência (do falo) não é reducionista, muito pelo contrário, ela complexiza a mulher, pois faz surgir o gozo mais além do feminino. É neste sentido

que “uma mulher se desdobra, mais do que se unifica, sob o significante ‘mulher’ (ANDRÉ, 1998, p. 222). Lacan coloca o tema nos seguintes termos:

(...) 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, 1985, p. 19)

E se não há repetibilidade, não há verossimilhança, apenas (in)verossimilhança quando tratamos de mulheres. Em outro trecho do *Mais, ainda*, Lacan afirma que “só há uma maneira de poder escrever *a* mulher sem ter que barrar o *a* [pensar a mulher como toda] – é no nível em que, a mulher é a verdade. E é por isso que só podemos semi-dizê-la” (LACAN, 1985, p. 141). Ou seja, só se pode saber da mulher não-toda porque ela se dá dentro da linguagem e a linguagem é o espaço onde o saber completo escapa.

Seria proveitoso aqui tratar dos conceitos lacanianos de significante, inconsciente estruturado como linguagem (a lingüística), verdade, gozo, entre outros, presente no Seminário 20, *Mais, ainda*, dedicado ao amor e a mulher. Mas não há espaço para tanto. Por enquanto vamos finalizar destacando alguns aspectos, na esteira de Lacan, sobre as duas últimas (in)verossimilhanças de *Mãos vazias* – Ida esperar uma noite inteira pelo trem, e não partir, e seu suicídio.

Ambos os fatos estão ligados, pois tratam de fugas. Ida tem inscrito em seu nome o desejo de partir (ida sem volta) e atordoada pelos acontecimentos – morte do filho, caso com o médico, indiferença do marido – ela vai até a estação e espera a condução, mas na hora da partida algo a impede. Não sabemos o que, mas temos ciência que é a mesma motivação que a leva até a casa de Ana, depois à casa do médico e finalmente a própria casa, para o suicídio: Ida procura a satisfação de sua necessidade de liberdade, de autenticidade, de feminilidade. Durante sua trajetória estabelece diálogos com várias figuras (o marido, o desconhecido na rua do cemitério, o farmacêutico, o guarda noturno da estação de trem, Ana, o médico) sem sucesso, sem ser compreendida (e nem poderia já que é não-toda). Opta então pela morte, que é o mutismo, o silêncio absoluto, a ausência de comunicação que diz muito. Ida diante do trem, diante de sua casa, diante do rio percebe que não pode viver na insatisfação e se cala para sempre. Um último ato (in)verossímil para um ser falante que não se revê-la toda e sempre nos escapará a compreensão.

Referências bibliográficas

Obras de Lúcio Cardoso

CARDOSO, Lúcio. *Maleita*. 4.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

_____. *Salgueiro*. 1.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1935.

_____. *A luz no subsolo*. 2.ed. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura/INL, 1971.

_____. *O desconhecido e Mãos Vazias*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

Obras gerais

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.

BRUNO, Haroldo. “O enfeitado”. In SANTOS, C. *Polêmica e controvérsia em Lúcio Cardoso*. São Paulo, Campinas: Fapesp/Mercado de Letras, 2001.

CANDIDO, Antonio. “A personagem do romance”. In: *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

CARDOSO, Lúcio. “Os intelectuais pensam – da imaginação à realidade...”. In: *Dom Casmuro*, Rio de Janeiro, 9 de junho de 1938.

COELHO, Nelly Novaes Coelho. “Lúcio Cardoso e o romance da danação”. In *Jornal Minas Gerais*, Suplemento Literário, 1968.

COSTA LIMA, Luiz. *História, ficção, literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

FREUD, S. La femineidad. In: *Nuevas aportaciones a la psicoanalisis y otros ensayos* (1933 [1932]). Buenos Aires: Editora Americana, 1943 (b). (Obras Completas de Freud. V. XVII [p. 131-158]).

_____. *Sexualidade feminina*. Edição Standard Brasileira, vol. XXI. São Paulo: Imago.

GENNETTE, Gérard. “Verossímil e movimentação”. In *Literatura e Semiologia – Novas perspectivas em, comunicação*. Petrópolis: Vozes, 1972.

LACAN, J. *O seminário – Livro 20: mais ainda*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

LINS, Álvaro. *Os mortos de sobrecasacas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

MENDES, Oscar. *Seara de romances: ensaios críticos*. Belo Horizonte: Imprensa oficial, 1982.

PONTES, Eloy. *Romancistas*. Curitiba, Guairá, 1942, p.14.

SANTOS, C. *Polêmica e controvérsia em Lúcio Cardoso*. São Paulo, Campinas: Fapesp/Mercado de Letras, 2001.