

## **A solidão como categoria da condição humana na personagem Donana de Lara do romance *O viajante*, de Lúcio Cardoso**

Enaura Quixabeira Rosa e Silva<sup>1</sup>

**Resumo:** Este trabalho aborda a solidão como categoria da condição humana, na personagem Donana de Lara, do romance *O viajante*, de Lúcio Cardoso, destacando pontos de análise que se manifestam, esteticamente, na construção dessa personagem que se dilacera entre o encarceramento em uma profunda solidão e a vivência de um novo amor que pode ser descoberta de libertação ou possibilidade de condenação.

**Résumé:** Ce travail fait une approche de la solitude en tant que catégorie de la condition humaine, dans la caractérisation du personnage Donana de Lara, de l'oeuvre romanesque *O viajante*, de Lucio Cardoso, mettant en relief des points d'analyse qui se présentent, esthétiquement, dans la construction de ce personnage qui se déchire entre l'enfermement dans une profonde solitude et la possibilité de vivre un nouveau sentiment d'amour qui pourra être une découverte de libération ou une possibilité de condamnation.

### **Natureza e condição humana**

Em princípio, a natureza humana, isto é, o que no homem o faz característico de sua espécie, apresenta-se como um dado constante, cujo desvendamento ainda não inteiramente resolvido, foi, ao longo dos séculos, apenas acrescido dos conhecimentos que vão sendo descobertos. Contudo, essa natureza tende a realizar-se como existência humana, residindo aí sua diferença de todos os outros organismos vivos. A vida do homem não pode ser vivida, repetindo o padrão de sua espécie. Consciência de si mesmo, razão e imaginação romperam a harmonia característica da existência puramente animal. Dessa forma, segundo Fromm (1983, p. 44), a razão, bênção do homem, também é sua maldição.

A existência não se objetiva apenas no que se faz. Ela é, simplesmente, o homem no paradoxo de sua condição: vivo, sabendo-se mortal, preocupado em viver sua vida, mas incapaz de desligar-se da fascinação exercida pela morte.

Além disso, o ser humano de todos os tempos caracteriza-se como um ser fragmentado e dual que, tendo perdido o paraíso, a unidade com a natureza, se tornou um eterno *viajante*, impelido a ir adiante, esforçando-se para tornar conhecido o desconhecido, tentando encontrar respostas às suas inquietações. Nesse itinerário, inserido numa determinada situação espaço-

---

<sup>1</sup> Escritora e membro da Academia Alagoana de Letras.

temporal, interage com fatores sócio-econômicos e culturais que geram uma condição para o desenvolvimento de sua natureza humana.

Assim, entendemos a condição humana, neste trabalho, não como um dado pronto, mas como um conceito dinâmico, uma construção a ser compartilhada pelos homens de cada época e de cada espaço geopolítico.

Hannah Arendt (1982) esclarece que natureza e condição humanas distinguem-se uma da outra ao mesmo tempo em que se completam. A vida é dada ao ser humano e a partir desse fato, os homens criam constantemente as suas próprias condições que, a despeito de sua variabilidade, possuem a mesma força das coisas naturais. O impacto da realidade do mundo sobre a existência é sentido e recebido como força condicionante.

Para Bosi (1992, p. 27), o termo condição traz em si as múltiplas formas concretas da existência interpessoal e subjetiva, tais como a memória e o sonho, as marcas do cotidiano no coração e na mente, o modo de nascer, de comer, de morar, de dormir, de amar, de chorar, de rezar, de cantar, de morrer e de ser sepultado.

### **A condição humana na obra cardosiana**

Ao ensejo de estudarmos a obra de Lúcio Cardoso sob o prisma da condição humana, encontramos-nos diante de uma idéia-chave da criação literária que, a partir de *Ésquilo*, cada vez mais se aprofunda. A existência do homem está sempre dependente de uma vida incapaz de abolir a morte, de uma alteridade, de um Outro, de uma subjetividade em torno de si que é toda a humanidade. É o momento em que o homem, tomando consciência de si, imerge no sentimento da condição humana e se submete à *provação* que o coloca diante da contradição de seu existir como ser pensante, pretendendo afirmar sua liberdade e desejando elevar-se acima da posição de simples vivente. Contudo, sua existência permanece sob o signo da precariedade: limitada no tempo e no espaço, limitada pela sua própria realidade e pela realidade do outro, frágil como a vida e fragilizada em sua contradição. O sofrimento que daí se origina tem um sentido profundo – aprender e conhecer através da dor.

Essa provação impõe um dilaceramento entre o homem e ele mesmo, entre o homem e sua própria vida, afetando-o na essência de seu ser. Aí reside o caráter trágico da condição humana tão bem configurado nas artes e, especialmente, na literatura. O sentimento do trágico entra na experiência humana quando o homem atinge a consciência da singularidade de sua própria existência. As grandes obras da literatura testemunham que o ser humano não pode

ascender à consciência de seu próprio destino, senão na dor de uma ferida que o dilacera em seu próprio ser.

Como se sabe, o ser humano se constrói em uma instância muito particular, um paradoxo: um ser finito em busca do infinito. Nesse entretempo, entre o nascer e o morrer, entre Eros e Tântatos, instala-se um dilaceramento que é a própria condição humana, ou seja, o desejo de viver intensamente, de ultrapassar os próprios limites do humano. Viver exprime o desejo de harmonia com o mundo, mas significa também ter que suportar essa ruptura que é, essencialmente, o próprio fato de viver.

Essa contradição que constitui o homem em seu ser, os trágicos gregos designaram pelo termo *hýbris* ou desmesura. Manifestando-se por uma tensão que abre à existência a dimensão da liberdade, a desmesura, segundo Chirpaz (1998, p. 56 e ss), apresenta-se singularmente complexa porque não é uma, mas várias. Ela incita o homem a ultrapassar o *métron*, sua condição de mortal, como se ele fora um deus capaz de desafiar todas as leis do mundo, dos homens e dos deuses. Existir como homem é estar enraizado em um corpo, dobrando-se às limitações que ele impõe, tais como, as do tempo e da alteridade. Contra isso é que se choca a liberdade: ter de suportar a limitação irreversível do tempo, da proximidade do outro e a violência que ela engendra, enfim, suportar a própria morte.

O escritor mineiro Lúcio Cardoso (1912-1968), no romance póstumo e inacabado *O viajante* (1973) cria uma figura representativa da força do feminino – característica recorrente em sua obra de ficcionista. Referimo-nos à personagem Donana de Lara, que se dilacera entre o encarceramento em uma profunda solidão e a vivência de um novo amor que pode ser descoberta de libertação ou possibilidade de condenação. Como personagem cardosiana encontra-se marcada por esse impulso dilacerante de ultrapassar limites, a desmesura que, na obra cardosiana, contém ainda a transgressão e se caracteriza pela Queda, pela falta (in) expiável, pelo pecado que provoca a ruptura com a divindade, gerando a culpa e atraindo o castigo. A morte, única via de encontrar a continuidade, a unidade perdida, aparece como punição (danação) ou purificação (salvação) associada à doença, ao crime ou à loucura, mas sempre significante presente, perpassando todos os textos.

Ao estabelecer entre os seres uma distância infinita, individualidade e unidade exprimem idéias ligadas implicitamente aos conceitos de continuidade e descontinuidade. Como busca de continuidade, o erotismo depara-se com a impossibilidade de uma total realização. Buscar a continuidade sem, contudo, chegar a obtê-la, provoca um sentimento de impotência e de fracasso que, por sua vez, gera o desejo. Seguir desejante é assim, para o ser humano, ao mesmo tempo condenação – signo de sua expulsão do paraíso –, e condição de

sua existência, já que não desejar o remeteria de volta à situação primitiva de não ser sujeito (KEHL in NOVAES, 1990, p. 368). A sensação de não ser sujeito engendra o sentimento profundo da solidão.

Este trabalho trata da solidão como categoria da condição humana, destacando pontos de análise que se manifestam, esteticamente, na construção dessa personagem situada na ambiência crepuscular da fictícia cidade de Vila Velha.

### **Donana de Lara: figura emblemática da solidão**

Na narrativa de *O viajante*, Donana de Lara<sup>2</sup> representa essa categoria da condição humana. Antes que tenhamos uma descrição física dessa personagem, o narrador a representa sob o simbolismo da escuridão: “Quando ela voltou para casa, a noite já havia tombado completamente. O jardim achava-se imerso na mais absoluta escuridão [...]” (V, p. 3). Ela acaba de cometer um crime e caminha no escuro exterior da noite, esquivando-se da luz precária das lamparinas dos casebres que parecem “olhos acesos e tardos” (V, p. 7) a espreitar sua falta.

O texto insinua que ela aceita a escuridão como fator externo, todavia, recusa perceber a escuridão como elemento interno, ausência de claridade, mundo pegajoso e sutil, sem amarras nem limites que existe dentro de si mesma. Finalmente, o narrador a identifica com a escuridão absoluta, com o vazio:

Donana sentia que poderia caminhar indefinidamente, que o escuro não teria fim; não havia possibilidade de aniquilá-lo ou de retê-lo – o escuro absorvia todas as coisas, e ela própria, Donana, era um elemento do escuro e, caminhando, identificava-se à existência das pedras, do mato, dos casebres, também como um ser opaco e sem liberdade – uma composição do nada (V, p.8).

O espaço externo assume uma coerência com o espaço interno a fim de melhor simbolizar o interior da personagem que se sente prisioneira do filho paralítico e afásico; domina-a uma *ânsia de viver* exacerbada a uma tensão máxima, que a insere em uma situação-limite. O diálogo com Rafael, o viajante, corrobora a culminância do desejo na personagem:

---

<sup>2</sup> Ana Altiva de Oliveira Lara ou Ana Altiva de Meneses Lara, Donana de Lara, protagonista de *O viajante*, presentifica-se nos capítulos I - A visita, IV - Uma certa infância, X - O encontro das águas, XII - O compromisso e XIII - O instante no pontilhão do Plano III, e, ainda, no capítulo I - O viajante, único da versão definitiva.

[...] – Que quero eu?

E seus olhos voltaram-se para ele. Por um instante, imóveis, eles se contemplaram.

– Viver – disse ele depois, e o vento pareceu amenizar a força de sua afirmativa.

[...] – Mas quem é que não deseja viver?

[...] – Mas não deste modo, não como você quer (V, p.80-1).

Primeiramente, o desejo aparece no imaginário humano como força, movimento, esforço, impulso, apetite e volição do homem. Em seguida, com a modernidade, ele retoma, na obra de Freud e Lacan, a face de Eros.

É preciso salientar que na cultura literária, psicanalítica e filosófica ocidental, o termo desejo designa o campo da existência do sujeito humano sexuado, por oposição a toda referência teórica do humano limitado ao biológico, aos comportamentos ou aos sistemas de relação. Quando Freud elabora a teoria do desejo, a partir da interpretação dos sonhos, ele a concebe como um impulso deslocado de uma necessidade para reviver uma experiência de satisfação ligada de forma indissociável à memória. O desejo busca realizar-se pela reprodução alucinatória, tentando restabelecer os signos ligados às primeiras experiências da satisfação. Por sua vez, Lacan conduz o conceito de desejo do sentido freudiano até a inadequação e a falta que se inscrevem na palavra e no efeito que a marca do significante exerce sobre o ser de fala, preenchendo a lacuna deixada por Freud como o “subentendido”.

Na obra de Lúcio Cardoso, desejo é, pois, a força que impulsiona, a falta, a carência que aparece referendada, poeticamente. Observa-se, efetivamente, que as personagens cardosianas são seres de desejo que, oscilando entre o dom e a ânsia de viver, apresentam-se marcadas por um rompimento psíquico. Não se trata do desejo de viver normal em cada ser humano, mas de um desejo levado ao paroxismo – a *hýbris* –, que as torna capazes de todos os atos para realizá-lo, desde a violação do outro pelo estupro ou pelo assassinato até a destruição de si mesmo pelo suicídio. Esse desejo em busca de realização manifesta-se das mais diferentes formas.

O encontro com o viajante constitui uma fissura no processo de isolamento da personagem. Para ela, Rafael representa a possibilidade de ser novamente sujeito, objeto do amor de um Outro: “– O que você perdeu – disse – o que nunca teve, agora encontrará de novo comigo”. Ele usa o jogo da sedução para despertar-lhe a consciência de sua feminilidade e beleza até então recalçadas: [...] “Basta que vá até ao espelho, que se olhe um minuto, para

saber que ainda é bela...” [...] “Docemente, ele empurrou-a em direção ao espelho” [...] “e num gesto rápido, desprendeu-lhe os cabelos que ela armara no alto da cabeça” (V, p. 88-9).

Rafael exerce um papel de elemento deflagrador do processo de transformação da personagem. “Dotada dessa rigidez que os hábitos austeros impõem”, (V, p.233) Donana de Lara, que ostenta aos olhos dos outros uma viuvez de mais de vinte anos – quando não está vestida de preto tem predileção pelas cores sombrias –, encontra-se, agora, diante de si mesma. Que imagem o espelho lhe transmite? O narrador cria essa imagem pelo processo descritivo: “Era bela, era bela sim, de uma beleza estabilizada e sem data, como só se encontra ainda na província. Apesar dos seus cinquenta anos, não envelhecera, não adquirira esse peso próprio da idade, não enrugara [...]” (V, p. 89).

A evolução da cena erótica permite acompanhar o jogo dos sentidos em direção à metamorfose: “Devagar ele reconduziu-a ao sofá, e estreitando-a mais uma vez, recordava nos seus lábios o eco de uma sensação morta há muito, mas que a fazia vibrar e esplender, não com o brilho fátuo da revivescência, mas com o sabor, o ímpeto e a juventude do amor vivido pela primeira vez” (V, p. 89). A transformação que ocorre não é apenas física; ela é, sobretudo, psíquica:

E o mais extraordinário é que aquela mulher, que até agora se conservara pudica no seu canto de província, de repente rompia a cristalização do hábito, desnudava-se, oferecia-se com o calor e a sofreguidão de alguém afeito há muito à fúria do pecado. De olhos fechados, o colo nu, era ela quem roçava a face pela face do homem, e ia buscar-lhe de novo os lábios, e impunha-lhe o contato túrgido dos seios, fazendo aflorar até ao seu rosto, incessante, esse hálito queimado que só existe no gosto das entregas definitivas (V, p. 89).

Para Rafael, o *jogo/gozo* erótico é apenas um meio de satisfazer sua curiosidade acerca dos seres, sendo sempre mais intenso quando não remete a nenhuma verdade, mas a uma artificialidade intencional, cruel – uma arte da hipocrisia, da falsidade, da impostura. A personagem fabrica o fascínio, artificializa a relação amorosa em uma atitude vampiresca: suga no outro aquilo que lhe falta.

Descobrimo a força de seu desejo, Donana torna-se um ser dilacerado, cindido entre a essência e a aparência. A percepção da existência de duas Donanas se faz através da personagem Zeca, seu filho. A marca da mudança transparece no código da indumentária. O narrador define que uma é a “antiga, concentrada e fria” (V, p. 23), “dura e autoritária”, [...] “seca e sem voz, [...] incerta e pálida figura que dia a dia, sem descanso, rondava o tugúrio onde ele [Zeca] vivia” (V, p. 85); a outra, era uma “Donana diferente, de preto sim, mas com

um peitilho de rendas brancas, cabelos presos no alto e um pente de brilhantes nos cabelos” e “uma luz invisível, um sentimento de inquietação, um nervosismo” [...] “tão forte era sua emoção, tão nítido o descontrole dos sentimentos que a agitavam” (V, p. 85).

O desejo bordejando o gozo e o processo de descoberta de si mesma leva a personagem a repetir a sensação de prazer que o espelho lhe oferece, agora, em um movimento de autoconsciência: [...] “levantou-se e foi pela última vez ao espelho; ali se examinou de novo, detalhe por detalhe, a testa, os olhos, o nariz, a boca, a curva dos ombros – e afinal, com um suspiro de satisfação, voltou-se: sua vista encontrou Zeca. [...] *Viu-o*” [...] (V, p.91 – grifo nosso).

Esse olhar sobre o filho interioriza o processo de descoberta do ser, levando a personagem a recuperar os motivos de sua vida solitária. Anos de sacrifício e reclusão, de privação de sentir-se amada e de amar. Por que ficara ao lado de Zeca todos esses anos? Por espírito de sacrifício, por piedade? Por amor, por caridade? O texto repete, por três vezes, a ação – *viu-o* –, reiterando essas razões:

*Viu-o*, não como o que ele representava agora, mas como o resultado de todos aqueles anos de sacrifício, total, na sua representação como causa de todos os seus males. *Viu-o* primeiro como o motivo mais forte pelo qual Álvaro de Moura se afastara de sua pessoa; [...] *Viu-o* mais tarde, desaparecido Álvaro de Moura, como causa de sua própria solidão [...] *Viu-se* ela própria humilhada e cheia de vergonha, [...] escondendo o mais que podia aquele filho dos olhares alheios. *Viu-se* presa àquele ser deformado, [...] (V, p. 91 – grifos nossos).

A quarta repetição da ação de ver é reflexiva – *viu-se*. A mente de Donana conhece o poder da simulação, o ardil fantasiado sob outros ardis. A instância narradora desfaz o engano:

Sabia agora que não fizera isto movida pela piedade – pelo menos em relação a ele, o pobre filho – e sim por si mesma, piedade pelo seu destino despedaçado, pela sua vida sem amor, pela violência com que tudo a traía neste mundo. [...] Ah, que não lhe falassem de amor, nem de caridade – por instinto, Donana de Lara era desses seres anárquicos que não acreditam nesses adornos da humanidade (V, p. 91-2).

Mas, essa nova Donana, trabalhada pela pressa e pela febre, é capaz de tudo, porque só ama a si mesma: “... não se podia dizer que ela amava Rafael [...] nele, era ela própria o objeto de seu amor, e para seres dispostos a tudo, não podia haver pior espécie de paixão” (V, p. 92). Ela incita o pobre inválido a um “medo soterrado e animal” (p. 5), ele “que até aquele

momento mal sentira fixar-se no seu pensamento uma imagem definida da mãe, agora, sentia um poder obscuro revolver seu íntimo”.<sup>3</sup> Segundo Erich Fromm (1979, p. 143) “na figura materna existe ao mesmo tempo a imagem da geradora e a da destruidora, essa que amamos e aquela que tememos”.

Sutilmente o narrador, através do recurso à metonímia, centraliza as atenções em torno das mãos de Donana de Lara, associando-as ao olhar. As mãos revelam um ser que se compraz com a morte, um ser possuído pelo desejo de destruir a vida. Elas estão prontas para cometer o crime.

– ele [Zeca] vira apenas as mãos de Donana de Lara apertarem a camisa que cobria o morto – e como nesta hora ela o olhasse, o olhar se havia identificado às mãos, às mãos brancas e finas, às mãos vivas que escorregavam ao longo do pano branco. As mãos, ele as reencontrara depois, muitas vezes – mas não o olhar. Sem o olhar, as mãos haviam perdido a identidade, eram simples mãos [...].(V, p. 82).

A instância narrativa – consciência espectadora – define, nas reflexões da personagem Zeca, a personalidade solitária da criminosa, da mãe que é capaz de matar. Sob a máscara da mãe devotada e da viúva digna vivia a verdadeira Donana – um ser dominado pela paixão narcísica desencadeada por Rafael. Donana assume uma postura de poder absoluto, quase divino: ela é a única realidade existente. Fromm esclarece que o ser humano quanto “mais se esforça para ser um deus, mais se isola da raça humana” (1979, p. 87) e, conseqüentemente, torna-se um ser de solidão.

O erotismo traz à tona a verdadeira Donana, e Zeca compreende que não existem duas, mas uma única: aquela que só ama a si mesma, e, por isso, capaz de todos os atos. As mãos, como figura metonímica do ser recorrente em Lúcio Cardoso, em *O viajante*, mais uma vez, simbolizam instrumentos do ato criminoso: “E o que lhe deu essa impressão, que o fez contorcer-se na cadeira sob o fluxo de um espasmo, foram as duas mãos brancas que pousaram a borda da cadeira, e que falavam a mesma linguagem, eram idênticas em seu segredo e em sua ameaça [...]” (V, p. 92).

Donana de Lara conhece a solidão em dois níveis: o enclausuramento relacionado a si mesma e ao Outro.

Donana de Lara habituara-se desde muito a viver na solidão; vivera sozinha com o marido, no momento capital em que poderia ter dividido com outro o

---

<sup>3</sup> V, p. 4-5. Na obra cardosiana, a imagem materna aparece, na maioria das vezes, relacionada à idéia de pecado ou de punição, mas quase sempre como imagem maléfica.

peso do destino; vivera sozinha depois, com o filho, que apenas representava uma ilha fechada, sem nenhuma possibilidade de comunicação com o mundo; e finalmente vivera encerrada consigo mesma (V, p. 79).

Para poder viver, realiza o gesto que para ela significa libertar-se da solidão: joga o filho barranco abaixo, simulando um acidente. É noite quando volta para casa e o narrador qualifica-a como um ser emurado que se imagina livre. Donana não sabe ainda que é prisioneira de si mesma. Todo ato de violência é um ato interior que provoca um rompimento no íntimo de quem o pratica. Ao perpetrar o filicídio, a personagem esvazia-se do humano, reduz-se a nada, passando a significar a personificação do caos primitivo – o vazio. “Para Gabriel Marcel, “essa ausência de lucidez no ser que vive uma forte experiência explica-se pelo choque experimentado pelo organismo que é um dado claro para o observador externo que o percebe, mas não para o organismo que o sofre” (1940, p. 49).

Esse dilaceramento nos meandros da solidão levou-a ao gesto extremo do filicídio. Consumado o delito, o narrador oferece a visão de Donana como uma *consciência em tumulto* que interioriza a falta, identificando-a à solidão da personagem: o crime “era ela mesma, essa solidão e esse gosto de saliva envenenada que lhe queimava os lábios” (p. 18). O mesmo elemento – lábios – que servira ao despertar erótico induz, agora, o despertar da consciência culpada e o apelo à divindade. O gesto de súplica afigura-se tão violento que Donana perde o equilíbrio físico e tomba de joelhos. Esse cair de joelhos, identificado com a postura religiosa, não se configura na narrativa como um ato voluntário de arrependimento, mas uma imposição da fatalidade.

Essa é uma das imagens mais fortes da solidão cardosiana. A personagem exposta à fúria de sua queda, prostrada, mas insubmissa. Donana de Lara caracteriza-se como uma heroína barroca: dilacerada em si mesma, por si só se condena imune a qualquer gesto salvífico. O narrador acrescenta: “Talvez não esperasse ser atendida em seu apelo, porque ao certo não sabia a quem se dirigia, se à sua angústia ou ao seu medo, essas duas formas vazias de Deus” (p. 18).

As personagens do universo cardosiano apresentam-se quase sempre torturadas pela culpa. Donana de Lara reconhece a culpa, sente remorso, mas não admite o arrependimento. Deseja o perdão de Deus, todavia não acena com nenhuma mudança interior. O remorso, em uma perspectiva filosófica, segundo Janet citado por Lalande, é “um sentimento de dor moral, geralmente de dor tenaz e lancinante causado pela consciência de ter agido mal” (1993, p. 952). Distingue-se do arrependimento, que designa um estado de alma mais voluntário e que

tem no seu âmbito um matiz religioso. Janet enfatiza ainda que, enquanto “o arrependimento é uma tristeza da alma, o remorso é uma tortura e uma angústia. [...] O remorso pode ser encontrado mesmo naqueles que não têm nenhum desgosto de ter feito o mal e que seriam capazes de recomeçar”.

Sob a óptica psicanalítica, sente-se culpa pelo que não se fez, mas foi desejado, e remorso pelo ato realizado. O remorso instaura uma perplexidade resultante do sentir-se *escravo* desse tormento. É importante ressaltar como essa palavra integra o universo cardosiano. Sentir-se escravo difere de sentir-se prisioneiro. Ao prisioneiro concede-se a possibilidade de expiação da culpa; cumprida a pena, recebe, então, a liberdade. O escravo está inteiramente subjugado à situação que o *escraviza*. Essa palavra contém uma forte ambigüidade. Ao mesmo tempo em que domina e oprime, também encanta, enleva e cativa em um mecanismo de atração e repulsão, de horror e fascínio. Não é a crença, a fé que anima Donana de Lara, mas o medo e a angústia gerados pelo encarceramento em sua profunda solidão: “Perdoa-me Deus [...] Minha vontade é viver, mas sei que não sou ninguém, e tenho culpa dos meus pecados. Mas perdoa-me, sou feita assim, não tenho jeito, nem quero ser melhor do que sou” (V, p. 18).

O texto problematiza as questões – providência divina e livre arbítrio – quando evoca Donana de Lara no momento em que, empurrando a cadeira de rodas de seu filho, pretende cometer o crime. A personagem elimina a ação de Deus na vida dos homens e assume seu ato criminoso.

Se Deus existisse, decerto a estaria vendo naquele momento, empurrando aquela cadeira de rodas numa estrada poeirenta de Minas. Se Deus existisse, seu olhar se confrangeria, pois saberia qual era o oculto desígnio que ela levava no fundo do coração. [...] A palavra “Deus” vinda como um toque de sino, ecoou no espírito de Donana, e perdeu-se como um eco arrastado pelo vento. “Deus existe” – murmurou ela – mas não me vê, nem se importa com o que eu faço. (V, p. 9).

O texto volta a insistir na questão, desta vez na parte dos *Acréscimos e variantes*:

... Sim, Deus existe. Mas você tem certeza que é a Deus que nós amamos? Se Ele existe é um dever – e a verdade é que amamos tão pouco os nossos deveres! Por que como pode haver amor onde existe obrigação? Ele pode nos dizer que somos livres, que é do nosso Livre Arbítrio ... Mas nós sabemos que não temos por onde escolher: o que nos compete é a obrigação. Por que quem, conscientemente, escolherá a liberdade contra o castigo eterno? (V, p. 261).

A narrativa, por um recurso à prolepse, antecipa o destino final da personagem. Anos mais tarde, na mesma varanda, sentada no banco de ferro, ela espera com um novo bilhete amarrotado em uma das mãos. A cena da morte de Álvaro de Moura, seu marido, se repete: esperara o corpo, segurando em uma das mãos um bilhete no qual alguém o prevenia da emboscada de que seria vítima. Bilhete que ela nunca lhe entregara. Sempre as mãos que matam por atos ou por omissão. Agora, ela espera o bandido Chico Herrera, única testemunha da morte de Zeca. O seu segredo “que ela guardara tão avaramente durante anos e anos” (V, p. 192) é revelado à luz do dia diante de um grupo numeroso de facínoras: “[...] eu vi, foi esta mulher que atirou o filho pela ribanceira” (p. 192).

Imóvel, silenciosa ela recebe essas palavras envolta no manto do seu orgulho e do seu esplendor de criminosa: essa é a última visão de Donana de Lara – uma imagem emblemática da própria solidão humana.

## **BIBLIOGRAFIA**

ARENT, Hannah. *A condição humana*. Trad. de Roberto Raposo; introdução de Celso Lafer. Rio de Janeiro: Forense-Universitária/Salamandra; São Paulo: Editora Mestre Jou, 1982.

CARDOSO, Lúcio. *O viajante*. Edição de Otávio de Faria. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.

CHIRPAZ, François. *Le tragique*. Paris: PUF, 1998. (Que sais-je?), (3330)

FREUD, Sigmund. *Obras psicológicas completas*. Edição Standard Brasileira. Trad. de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

FROMM, Erich. *Análise do homem*. 13. ed. Trad. de Octavio Alves Velho. Rio de Janeiro: Editora Guanabara Koogan, 1983.

FROMM, Erich. *Le cœur de l'homme: sa propension au bien et au mal*. Traduit par Sylvie Laroche. Paris: Payot, 1979. (Petite Bibliothèque Payot)

LACAN, Jacques. *Le désir et son interprétation*. Séminaire 1958-1959. Paris: 1996 (Publication hors commerce document interne à l'Association freudienne internationale et destinée à ses membres).

LALANDE, André. *Vocabulário técnico e crítico da filosofia*. Trad. de Fátima Sá Correia et al. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

MARCEL, Gabriel. *Du refus à l'invocation*. Paris: Gallimard, 1940.

ROSA E SILVA, Enaura Quixabeira. “Prazer mortal: tensão erótica na narrativa de Lúcio Cardoso”. In: ROSA E SILVA, E. Q. *Prazer mortal: lições de literatura brasileira*. Apresentação de Vilson Brunel Meller. Maceió: EDUFAL, 1997.

ROSA E SILVA, Enaura Quixabeira. *A condição humana na obra de Lúcio Cardoso: entre Eros e Tânatos, a alegoria barroca brasileira*. (Tese de Doutorado). Universidade Federal de Alagoas/Université Stendhal-Grenoble 3 (France), 1999, 234 p.

ROSA E SILVA, Enaura Quixabeira. *La condition humaine dans l'oeuvre de Lucio Cardoso : entre Eros et Thanatos, l'allégorie baroque brésilienne*. Villeneuve d'Ascq/France : Presses Universitaires du Septentrion, 2001, 221 p. (Collection Thèse à la Carte)