

**O caminhar discursivo do feminino em *Mãos vazias*, de Lúcio Cardoso/
The Female Discursive Trajectory in Lúcio Cardoso's Mãos vazias
[*Empty Hands*]**

*Elizabeth da Penha Cardoso**

RESUMO

O artigo analisa a primeira novela de Lúcio Cardoso, *Mãos vazias*, lançada em 1938. Durante o percurso interpretativo a psicanálise de Freud e Lacan auxiliará a aproximação com o literário, de modo a ampliar as possibilidades da leitura. O enfoque recai sobre a personagem principal, Ida, e sua tentativa em tornar-se sujeito de seu desejo. Marcada pelo desejo de fuga, ela usa os poucos significantes que tem para tornar visível sua história de insatisfação e transgressões: seu nome e o percurso espacial de algumas quadras. Ida cumpre o anunciado por seu nome, na repetição do ato de chegar e sair, inscrevendo seu desejo por toda a cidade, compondo a novela no movimento de ir.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura e psicanálise; Lúcio Cardoso; *Mãos vazias*; Mulher; Desejo

ABSTRACT

This article analyzes the first novel of Lúcio Cardoso, Mãos vazias, from 1938. Lacan's and Freud's psychoanalysis will assist the approach to literature in order to increase reading possibilities by means of the interpretive trajectory. The focus is on the main character, Ida, and her attempt to become the subject of her desire. Moved by her yearning to escape, she uses the few signifiers she has to bring up her story of dissatisfaction and transgressions: her name and the spatial path of a few blocks. Ida meets what her name portends (Ida means 'gone' in Portuguese), repeating the act of arriving and leaving, imprinting her desire on the entire city, producing the novella in the "movement of going."

KEYWORDS: Literature and Psychoanalysis; Lúcio Cardoso; *Mãos vazias* [*Empty Hands*]; Women; Desire

* Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC-SP. São Paulo, São Paulo, Brasil. FAPESP, São Paulo, São Paulo, Brasil, Proc. 06/02454-5. elizcardoso@terra.com.br

A importância de *Mãos vazias*

Já foi dito (Carelli, 1988) que as novelas de Lúcio Cardoso (1912-1968) formariam um laboratório para seu romance mais bem acabado, *Crônica da casa assassinada* (1959). Tendo em vista a produção de Lúcio durante a década de 1930, proponho uma inversão, ou melhor, uma provocação, e pergunto: seriam os romances, *Maleita* (1934), *Salgueiro* (1935) e *A luz no subsolo* (1936) um “laboratório” para seu livro mais relevante do período e um dos melhores, ao lado de *Crônica*?

De fato, *Mãos vazias* representa a maturidade literária conquistada por Lúcio, durante os anos de 1930, não pela questão cronológica, mas por sua qualidade literária. A novela simboliza superação das indecisões da disputa entre “intimismo” e “regionalismo”. Se *A luz no subsolo* anuncia a possibilidade da introspecção, *Mãos vazias* a realiza graças a uma prosa em que prevalecem os afetos, os sentimentos e as reflexões das personagens a respeito do mundo e seus acontecimentos. E a figura central desse projeto parece ser a personagem feminina, que possibilita, a um só tempo, a emersão de questões coletivas e íntimas. Ida é figura emblemática de tal proposta.

Essa leitura, como será visto, é devedora do encontro entre literatura e psicanálise, na medida em que o saber organizado por Freud entende o funcionamento do inconsciente articulado no âmbito da linguagem. É nesse nó que muitas das ferramentas e sugestões psicanalíticas lançam luz ao literário. No caso da obra de Lúcio Cardoso, a cooperação entre os dois saberes é profícua, especialmente por ampliar a leitura de seus recursos literários intimistas, ou introspectivos, que normalmente são interpretados no âmbito da inverossimilhança ou da gratuidade. Com o auxílio do conhecimento psicanalítico é possível desdobrar vieses textuais e desvelar poeticidades até então não percebidas. *Mãos vazias* é caso exemplar.

1 Feminilidade circundada

Mãos vazias inicia com a morte do filho de Ida, Luisinho, vítima de uma tuberculose aos seis anos de idade. O casamento com Felipe já conta sete anos e, com a morte do garoto, uma crise latente se aprofunda e vem à tona. A narrativa se passa em três dias e três noites, nos quais Ida percorre a pequena cidade ficcional de São João das

Almas em busca de uma resposta e de uma saída para seus questionamentos interiores. O narrador (onisciente) apresenta Ida como uma mulher introspectiva, entediada, mãe dedicada, esposa insatisfeita com o casamento. Na infância e na juventude, ela construíra fama de “estranha”: não gostava de bordar, gastava seu tempo lendo romances e dedicava amizade a mulheres de vida *questionável*, como a prima Maria, que, vinda da cidade grande, se divertia na cachoeira com amigos do sexo oposto, ou Ana, *a amigada*, situação civil inaceitável nas décadas de 1930 e 1940.

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

Dotada de complexidade, Ida constantemente surpreende com suas ideias e atitudes. Já Felipe pode ser definido com uma palavra: conformismo. Até o último momento ele aceitará tudo e implorará para Ida segui-lo nesse intento. Entretanto, ao invés de comungar a placidez do companheiro, ela cada vez mais se exaspera com seus lugares-comuns. Tais características tornam impossível a vida a dois.

No amanhecer seguinte ao enterro de Luisinho, Ida, depois de ter uma relação sexual com o médico do menino enquanto Felipe dormia na sala, desperta e, ainda na cama, reflete a respeito do marido. Ida está insatisfeita com o casamento supostamente feliz, na verdade, esconderijo de um homem fraco vivendo às voltas com atividades que sublimem o fracasso do matrimônio e de uma mulher que silenciosamente morre sufocada pelo cotidiano.

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

em deixarem tudo como antes, e Ida, massacrada pela desesperança, entrega-se ao rio que corre ao fundo da casa.

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

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

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

Nesse bojo, a atitude primordial de Ida é a transgressão, e dois momentos da novela surgem como capitais para o desenrolar de suas ações de insurreição: a noite de sexo com o médico de seu filho e a abrupta separação conjugal. Não por acaso essas duas cenas de *Mãos vazias* são as que mais parecem intrigar e incomodar os leitores, especialmente os da época de seu lançamento¹.

¹ Os comentários dos críticos Mário Cabral e Oscar Mendes talvez sejam os mais emblemáticos da surpresa causada pelas atitudes de Ida. O primeiro expressa de modo direto a impressão geral do livro: “na realidade a heroína de Lúcio Cardoso sofria de uma moléstia chamada, em bom português, pouca vergonha [...] Admite-se, sem dúvida, um gesto ou uma atitude fora do estalão da existência comum. Torna-se ilógico, porém, que duas personagens como as que apresenta o autor, de formação social e espiritual semelhante a de todas as pessoas dos pequenos aglomerados urbanos, exibissem, sem razão plausível, essa verdadeira série de falsas determinantes psicológicas” (CABRAL, 1943). Oscar Mendes também considera alguns atos insensatos, como a procura de Felipe pela esposa: “Não se compreende também que o marido de Ida, no dia da fuga desta, numa cidadezinha do interior onde todos se conhecem, a tenha procurado em todas as casas menos precisamente na da única amiga de Ida. É um arranjo evidente do novelista” (MENDES, 1982, p.318). Interessante notar que, ainda hoje, estudiosos de Lúcio Cardoso concordam com tais observações, como Cássia Santos, que considera as afirmações de Mendes providas de “bastante propriedade” (SANTOS, 2001).

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

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

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

De todo modo, nessa cena, pela primeira vez o luto aparece como negação, escondido pela intenção de transgredir, de ser uma mulher livre do casamento e de suas

regras limitadoras². As cenas seguintes, composição da *primeira movimentação*, reafirmam esse intuito, mas o luto volta subliminarmente. Da mesma maneira, o abandono do lar parece estar voltado para a afirmação de uma nova vida, sem as amarras conjugais. Mas, nos atos subsequentes (*segunda movimentação*), Ida visita lugares que lembram o filho e remetem ao luto. Dessa vez, é o luto que a paralisa e termina por encobrir e negar suas metas de liberdade e transgressão, que reaparecerão nas narrativas especulares recordadas por Ida, em dois de seus destinos.

Esse modo de deslocar-se, estruturando o enredo, está articulado pelo nome de Ida, que anuncia seu destino errante. Muitos aspectos estão aí envolvidos, mas neste artigo, a interpretação perseguirá os efeitos da cadeia significativa que Ida percorre nas malhas do desejo.

2 Elos do desejo: impossibilidade e repetição em Ida

A questão do desejo é complexa, a começar por sua principal característica: o desejo é inexpugnável, é inconquistável, devido ao fato de nunca se realizar, ressurgindo sempre. Tal conceito é central para a leitura de *Mãos vazias* e ilustra como o encontro entre literatura e psicanálise amplia a interpretação do discurso artístico. Desse modo, vamos abordar a questão do desejo, seguindo o ponto de vista da psicanálise, com algumas considerações gerais e panorâmicas.

Para o saber psicanalítico, desejo não é uma necessidade objetiva, de cunho biológico atrelado ao corpo, que pode ser satisfeita por meio da conquista de um objeto concreto (exemplo: fome-comida, sede-água), mas sim ligado à memória. Cabe recapitular que se trata aqui da memória freudiana vinculada ao inconsciente e, como tal,

² A título de ilustração, transcrevo alguns pontos do “Decálogo da esposa”, citado por Maluf e Mott, publicado na *Revista Feminina*, periódico de forte impacto junto ao público feminino durante as primeiras décadas do século XX: “I – Ama teu esposo acima de tudo na terra e ama o teu próximo da melhor forma que puderes; mas lembra-te de que a tua casa é de teu esposo e não de teu próximo; II – Trata teu esposo como um precioso amigo; como a um hóspede de grande consideração e nunca como uma amiga a quem te contam as pequenas contrariedades da vida; III – Espera teu esposo com teu lar sempre em ordem e o semblante risonho; mas não te aflijas excessivamente se alguma vez ele não reparar nisso; [...] V – Que teus filhos sejam sempre bem-arranjados e limpos; que ele ao vê-los assim possa sorrir quando satisfeito e que essa satisfação o faça sorrir quando se lembre dos seus, em estando ausente; VI – Lembra-te sempre que te casaste para partilhar com teu esposo as alegrias e as tristezas da existência. Quando todos o abandonarem fica tu a seu lado e diz-lhe: Aqui me tens! Sou sempre a mesma; [...]” (MALUF e MOTT, 2008, p.394-396).

a serviço do princípio do prazer e articulada com a linguagem. Da mesma maneira que não lembramos do acontecimento ou do trauma em si, mas apenas de versões sobre o acontecido (é nesse sentido que “o histérico sofre principalmente de reminiscência”, Freud, 1893-1895, 1996)³, nunca alcançaremos o objeto de desejo em si, apenas substitutos, representações dele.

Portanto, é no âmbito das relações incessantes e inseparáveis entre inconsciente, memória e desejo que, para Freud, desejo é desejo inconsciente. Sua obra mais profícua sobre o tema é *A interpretação do sonho*, na qual considera o campo do desejo mais próximo do delírio do que da realidade (existência concreta e palpável), ao postular que “o sonho é uma realização disfarçada de um desejo reprimido” (FREUD, 1893-1895, 1996, p.170), frase que indica a satisfação do desejo no âmbito do *simbólico*⁴.

Se Freud não acompanha os passos da filosofia⁵, preferindo abarcar o conceito de desejo no bojo do inconsciente, Lacan chega a um terceiro termo, unindo psicanálise e filosofia. É a leitura que Alexandre Kojève faz de Hegel que influencia, de maneira capital, o conceito de desejo na obra do psicanalista francês e o leva a postular a máxima do desejo como o desejo do Outro⁶. A frase, no pensamento lacaniano, guarda a ideia de que para o sujeito reconhecer-se no objeto desejado é necessário que este aceite essa demanda — tem-se aí um procedimento espelhado entre o sujeito-objeto-sujeito. O desejo

³ Cabe ressaltar que a obra de Freud foi preferencialmente consultada na *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud (ESB)*, de 1996. Outras edições, entretanto, como a de 1972 e a de 2006, também serviram como referência. No corpo do texto e nos rodapés, quando não houver indicação do ano da edição brasileira é porque se refere à de 1996, caso contrário, a data será especificada. Como é de praxe, os textos desse autor virão acompanhados do ano da primeira publicação.

⁴ O termo “simbólico” está em destaque para reforçar que em Freud a representação do objeto não se dá pela relação direta com a coisa em si, mas sim pela linguagem (especialmente pela representação por meio da palavra). Para o psicanalista, o objeto primordial está perdido e o que se tem são imagens de imagens que se farão representadas pela fala (se concordamos que a clínica psicanalítica é o lugar da cura pela fala) por meio da associação livre de ideias, numa cadeia infinita de significações. Tal tema está presente em Freud desde 1891, no artigo *A interpretação das afasias*.

⁵ Refiro-me especialmente a Hegel, em sua *Fenomenologia do espírito*, que entendia o desejo ligado à questão da consciência que só se reconhece como consciência em outra, negando-a para torná-la semelhante a si, sendo que essa busca da consciência desejante de outra consciência desejante só faz multiplicar o desejo (HEGEL, 2002).

⁶ Lacan frequentou as conferências de Kojève sobre a *Fenomenologia do espírito*, de Hegel, realizadas na École Pratique des Hautes Études de Paris, entre 1933 e 1939. Os encontros foram publicados em 1947 sob o título de *Introdução à leitura de Hegel*, em grande parte redigidos por Raymond Queneau, a partir de anotações feitas durante os seminários. Em uma de suas aulas, Kojève articulou que desejo é o desejo do outro (KOJÈVE, 2002), postulado encampado por Lacan dentro da lógica do inconsciente. Em seu *Seminário 10, A angústia*, Lacan reserva especial atenção para a argumentação sobre as diferenças entre seu conceito de desejo e o de Hegel. No âmbito do presente artigo, não vem ao caso tal debate, mas destaca-se a referência, especialmente a segunda parte (Angústia, signo do desejo) do seminário citado (LACAN, 2005).

lacaniano nasce na órbita que separa e, ao mesmo tempo, une necessidade e demanda, aprisionando o sujeito do desejo no desejo do Outro. É nesse âmbito que Lacan afirma que “o mundo freudiano não é um mundo das coisas, não é um mundo do ser, é um mundo do desejo como tal” (1985a, p.280), para posteriormente afirmar que “O desejo não é um bem em nenhum sentido do termo. [...] Vocês compreendem que esse discurso supõe que realização do desejo não é, justamente, pois posse” (LACAN, 1992, p.71-72).

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

Outro aspecto envolvendo o conceito que também interessa para a interpretação agora desenvolvida é que o sujeito do desejo⁷ (sujeito inconsciente) tem seus desejos barrados pelo sujeito social (sujeito consciente): o sujeito é dividido e a grande questão em disputa pelas partes é a realização do desejo. Em outras palavras, é próprio de quem deseja possuir mecanismos que agem contra a realização de seus desejos, “a ambivalência primeira, própria de toda demanda, é que, em toda demanda, é igualmente implicado que o sujeito não quer que ela seja satisfeita. O sujeito visa em si a salvaguarda do desejo, e testemunha a presença do desejo inominado e cego”, argumenta Lacan (1992, p.202). A realização ou não do desejo passa, então, pela resistência e pela censura⁸.

⁷ A psicanálise não trabalha com a noção de indivíduo, no sentido de unidade. Para esse saber, o que há é o sujeito clivado em sujeito do consciente e sujeito do inconsciente, respectivamente, o sujeito do enunciado (*eu vou, eu moro*, sujeito expresso no discurso) e o sujeito da enunciação (sujeito do conteúdo que está no enunciado, mas é desconhecido, recalcado). O primeiro diz que deseja, o segundo deseja, quem enuncia não sabe do outro; e a clínica psicanalítica se dedica, justamente, ao maior conhecimento possível desse (não) saber: “O ser consciente de si, transparente a si mesmo, que a teoria clássica põe no centro da experiência humana, aparece, nesta perspectiva, como uma maneira de situar no mundo dos objetos este ser de desejo que não poderia ser visto como tal, a não ser na sua falta. Nesta falta de ser, ele se dá conta de que o ser lhe fala, e que o ser está aí, em todas as coisas que não sabem que são. E ele se imagina como um objeto a mais, pois não vê outra diferença. Ele diz — eu, sou aquele que sabe que sou. Infelizmente, mesmo que ele saiba que é, não sabe absolutamente nada daquilo que é. Eis o que falta em qualquer ser” (LACAN, 1985a, p.281).

⁸ Resistência e censura não são termos equivalentes. Freud estabelece que resistência é tudo o que perturba a continuação do trabalho do analista, ou seja, resistência é tudo o que se opõe ao encontro entre analista e analisando. Pode ser de ordem psíquica, social ou do acaso, como a morte de um familiar ou uma mudança de cidade. A censura também barra a análise, mas essa oposição é carregada de significado, o qual contribui para a compreensão do sujeito do inconsciente, pois por trás de uma censura está sua mensagem. O psicanalista francês exemplifica essa relação com o sonho do súdito inglês que considerava o rei um idiota, mas sabia que por lei não poderia expressar essa opinião, sob a pena de ter a cabeça decepada, e por fim sonha que está sem a cabeça. Mas os dois termos (resistência e censura) guardam forte relação, pois a censura é uma qualidade da resistência, podendo-se falar em resistência de censura: “a resistência é tudo o

Tais contornos são importantes para o presente artigo na medida em que os traços psicanalíticos acima descritos estão metamorfoseados literariamente em *Mãos vazias* e auxiliam na compreensão da personagem e do enredo, contribuindo para a ampliação da fortuna crítica, que insiste em localizar a obra na marca da inverossimilhança. A título de exemplo, Ida desejando e recusando seu desejo para novamente desejar. De fato, apesar de esperar uma noite toda pelo trem, ela não embarca. Ida rejeita seu desejo de partir, ficando. No entanto, seu desejo insiste. O que prende Ida em São João das Almas?

No cenário construído para a partida definitiva, Ida permanece, por quê? O desejo de embarcar recua diante da censura, metaforizada pela opinião pública que condena o caso do estelionatário (o comentário do momento) e que, conseqüentemente, reprovava as atitudes de Ida. Inicialmente, ela não dá importância para a divulgação de seus atos, “de certo estariam comentando, em breve toda a cidade saberia. Essa suposição deixou-a indiferente, como se tudo aquilo *se referisse a outra pessoa*”⁹ (CARDOSO, 2000, p.251)¹⁰.

Mas seu ato de abandonar a plataforma ferroviária, sob o olhar reprovador da sociedade, oferece outra versão da história. Concomitantemente à chegada da locomotiva, algumas senhoras se reúnem comentando um fato escandaloso, “uma das velhas fitava Ida atrevidamente [...] o olhar zombeteiro que a mulher lançou *não lhe passou despercebido*. Passou sob o lampião imóvel e ganhou a porteira da estrada [...] caminhou vagarosamente junto aos carros e voltou ao ponto de partida” (p.253, grifos meus). A frase é interessante, não apenas pela ambiguidade da palavra “partida”, pois “o ponto de partida” pode ser lido como ponto de divisão (do sujeito?), mas também porque antecipa o final da novela, quando Ida voltará para casa. O que o narrador não antecipa, e o leitor só vai descobrir durante a leitura, é que Ida não abrirá mão de lutar contra esse retorno ao lar, realizando um duplo percurso de *resistência*, no sentido psicanalítico de impedimento de realização do desejo (já que sua trajetória é marcada por movimentos fracassados de conquista de sua liberdade civil e psíquica), e na acepção corrente de oposição, de luta em defesa de algo, de recusa.

que se opõe, num sentido geral do trabalho analítico. A censura, uma qualificação especial desta resistência”, resume Lacan (1985a, p.172).

⁹ O grifo tem o objetivo de destacar a sugestão textual da subjetividade descentrada.

¹⁰ Doravante, todas as vezes que uma referência à novela *Mãos vazias* aparecer no corpo do texto, virá entre aspas, mas, para evitar repetições, não haverá indicação da edição, que será sempre a de 2000, da Civilização Brasileira.

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

Lacan resume a questão: “A resistência do sujeito se torna repetição em ato” (LACAN, 2008, p.57). Desse modo, o saber psicanalítico acena para uma leitura da trajetória de Ida para além das questões de inverossimilhança e de imoralidade (caminhos tomados por grande parte da fortuna crítica da obra), possibilitando a interpretação de seu percurso, especialmente a *segunda movimentação*, graças aos conceitos de repetição e da cadeia significativa¹¹.

¹¹ Nos estudos de Freud, a repetição é uma das representações do material recalcado que consegue burlar a resistência e a censura consciente. Na repetição, esse material assume as mais variadas formas, ou melhor, as formas que lhe forem permitidas, tais como sintomas físicos, comportamentos sociais, lapsos de fala, entre outros; todos eles são expressões do recalque e auxiliam na clínica psicanalista, especialmente em casos nos quais o sujeito não consegue se lembrar das possíveis cenas dos traumas originais — quanto menos se recorda, mais se repete. Desde o caso Dora (1905), Freud formula que o sujeito pode, no lugar de lembrar, atuar (*acting out*), rerepresentar por meio de ações o momento de dor tão bem guardado na memória, a ponto de este parecer esquecido. Em seu texto Recordar, repetir e elaborar (1914), o psicanalista conclui: “podemos dizer que o paciente não *recorda* coisa alguma do que esqueceu e reprimiu, mas expressa-o pela atuação ou atua-o (*acts it out*). Ele o reproduz não como lembrança, mas como ação; repete-o, sem, naturalmente, saber que o está repetindo” (FREUD, Recordar, repetir e elaborar, 1914, SBN, Volume XII, p.165). Porém, em artigo de 1920, Além do princípio do prazer, a questão persiste em outro ângulo: como o sujeito pode repetir algo que lhe faz mal, por exemplo, nos sonhos com cenas traumáticas ou pesadelos? A interrogação é importante, pois está em aparente contradição com o postulado freudiano de que o sonho é a realização do desejo. Como alguém pode desejar sofrer? A resposta de Freud é que a repetição promove a reexperiência, ela reedita o trauma, concedendo ao sonhador uma nova chance de assumir o controle e dar outro encaminhamento para seu destino. Em seu *Seminário 11*, no entanto, Lacan aponta que, pelo fato de o sujeito ser dividido, não há como se saber quem está dominando o quê: “Dominar o acontecimento doloroso, lhes dirão — mas quem domina, onde está aqui o senhor para dominar? Por que falar tão depressa quando, precisamente, não sabemos situar a instância que se entregaria a essa operação de domínio?” (LACAN, 2008, p.56). Para o psicanalista francês, mais importante do que reconhecer os comandos da repetição é a proposta freudiana de que a repetição é um fenômeno constituído pelo material simbólico do sujeito, e acrescenta que, para além de ser originária do sujeito, a repetição faz dele o que ele é: “Sendo essa repetição uma repetição simbólica, averigua-se que a ordem do simbólico já não pode ser concebida como constituída pelo homem, mas constituindo-o” (LACAN, 1998, p.50). É nessa proporção da dupla determinação que a repetição é o maior enigma, segundo Lacan (2008). A repetição é o conceito central para a cadeia significativa de Lacan: movimentação circular de um elemento que se repete produzindo efeitos e articulando os demais componentes, formando assim a dita cadeia. Ver Seminário sobre *A carta roubada* (LACAN, 1998).

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

IDA é o feminino do particípio do verbo *ir*, denotando entre suas inúmeras acepções as ideias de movimento, passagem de um lugar a outro, partida, retirada e morte, ou simplesmente “ato ou movimento de ir(-se)”, como registrado no dicionário¹². Porém, deve-se ressaltar que Ida não é a única, nem a primeira personagem de Lúcio, marcada pelo pensamento obsessivo de deslocamento.

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

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

¹² FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário da língua portuguesa*. Versão eletrônica do Windows, publicada pela Positivo Informática S.A., 2010.

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

Ida é exemplar desse universo pela forma com que seu drama é desenvolvido e pelo destino inscrito em seu nome, visto que as associações com o verbo *ir* ficam reforçadas com a ideia de inquietude e vontade de transformação, ligada ao ato de estar ocupada ou atuando em uma atividade laboriosa, todas indicadas na origem germânica do nome Ida, que no nórdico antigo (*idjha*) significa *trabalhar* (NASCENTES, 1952). E mesmo a faceta maternal da personagem de *Mãos vazias* já está na ninfa que educou Zeus - Ida -, a qual também nomeou a montanha ou o monte onde o deus cresceu em segurança. E não deixa de ser curioso lembrar que Ida é o verdadeiro nome de Dora, paciente enfocada no artigo Fragmento de uma análise da histeria — o caso Dora, de 1905, texto clássico no qual o psicanalista vienense relata a análise de Ida Bauer. Freud demoraria vinte anos para rever seus procedimentos com a jovem e admitir suas falhas. A analogia se afirma em outra similaridade entre a Ida/Dora de Freud e a Ida de Lúcio: ambas são diagnosticadas por jovens médicos interessados em “doenças da alma”¹³. O impacto de encontrar um médico sensível aos afetos toca Ida profundamente: “Todos os seus

¹³ O leitor pode estranhar a associação da palavra “alma” com os escritos de Freud, mas como Bettelheim (1993) esclarece, o termo está presente em toda a obra freudiana, desde *A interpretação dos sonhos* (1900) até *A questão da análise leiga* (1926). Segundo Bettelheim, “ao evocar a imagem da alma e todas as suas associações, Freud está enfatizando nossa humanidade comum” (1993, p.87). No entanto, a tradução da obra de Freud para o inglês substitui “alma” por “mente humana” ou “mental”, segundo Bettelheim, provavelmente para tornar o texto de Freud mais científico. Obviamente não estou tentando aqui uma equivalência entre o termo “alma” para Freud e para Lúcio Cardoso, pois não é caso de negar a carga religiosa de Lúcio e de desprezar o ateísmo de Freud. Mas, eliminando as radicalizações de cada um, é possível fazer um paralelo entre o uso de “alma” por ambos no sentido de algo que designa a porção misteriosa e definidora do humano.

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

Nessa tessitura, o nome de Ida torna-se o significante da cadeia, pois é um articulador de sentidos, juntamente com a mulher por ele nomeada. Isso se concordarmos com Lacan sobre o significante não ser apenas signo de alguém “mas, no mesmo momento da mola significante, da instância significante, *fazer signo de alguém* — fazer com que o alguém para quem o signo designa alguma coisa, este signo o assimile, que o alguém se torne, ele também, este significante”¹⁴. Assim, não é apenas a palavra IDA que representa ou nomeia Ida, pois a mulher também representa e “nomeia” o significante IDA. É nesse sentido que a cadeia significante se repete, simultaneamente, determinada e determinante dos sujeitos que a percorrem¹⁵. Contudo, se na instância significante representante e representado não se separam, quem define quem? Ou, trazendo a questão para o campo de interesse aqui delineado: como Ida pode ser configurada num campo sem definição?

Sob a perspectiva lacaniana, o significante é algo que se faz significar pelo movimento que engendra¹⁶, e, nesse âmbito, ele não é definido como uma unidade inteligível, mas sim como um articulador¹⁷. Ora, Ida, enquanto significante, só pode ser compreendida como um ser em movimento e, por estar constantemente mudando de lugar, não é passível de conceituação fora do movimento. Em outros termos: sem seu

¹⁴ Transcreve-se aqui a citação completa: “Um significante, simplesmente, representa alguma coisa para alguém? Não está aí a definição do signo? É isso, mas não simplesmente isso. Acrescentei uma outra coisa da última vez que recordei para vocês a função do significante, é que o significante *não consiste simplesmente em fazer signo para alguém*, mas, no mesmo momento da mola significante, da instância significante, *fazer signo de alguém* — fazer com que o alguém para quem o signo designa alguma coisa, este signo o assimile, que o alguém se torne, ele também, este significante” (LACAN, 1992, p.258, grifos meus).

¹⁵ São inúmeras as referências de Lacan sobre a importância do significante. Vale apresentar uma delas: “Se o que Freud descobriu, e redescobre com um gume cada vez mais afiado, tem algum sentido, é que o deslocamento do significante determina os sujeitos em seus atos, seus destinos, suas recusas, suas cegueiras, seu sucesso e sua sorte, não obstante seus dons inatos e sua posição social, sem levar em conta o caráter ou o sexo, e que por bem ou por mal seguirá o rumo do significante, como armas e bagagens, tudo aquilo que é da ordem do dado psicológico” (LACAN, 1998, p.33-34).

¹⁶ Lacan aborda o automatismo da repetição enquanto cadeia significante: “Eis aí, portanto, *simple and odd*, como nos é anunciado desde a primeira página, reduzida à sua expressão mais simples, a singularidade da carta/letra, que, como indica o título, é o *verdadeiro sujeito* do conto: é por poder sofrer um desvio que ela tem um trajeto que *lhe é próprio*. Traço onde se afirma, aqui, sua incidência de significante. Pois aprendemos a conceber que o significante só se sustenta num deslocamento comparável ao de nossas faixas de letreiros luminosos ou das memórias giratórias de nossas máquinas-de-pensar-como-os-homens isso, em razão de seu funcionamento alternante por princípio, que exige que ele deixe seu lugar, nem que seja para retornar a este circularmente” (LACAN, 1998, p.33).

¹⁷ “The signifier is an articulation in a chain, not an identifiable unit” (JOHNSON, 1977, p.495).

percurso, Ida é indefinida. Por sua vez, sua trajetória a define apenas enquanto sujeito de desejo, ou seja, sujeito da falta, se assentirmos com a irrealização do desejo.

3 Discurso da incompreensão: o enigma da feminilidade

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

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

De fato, cabe concordar que o narrador de Lúcio, inicialmente, parece querer ter controle completo sobre suas criaturas e suas histórias. Basta observar a frequência com que lança mão da onisciência e a distância construída entre si mesmo e as personagens por meio de julgamentos moralistas¹⁸. No entanto, a interpretação da prosa de Lúcio Cardoso com ênfase nas figuras femininas acrescenta um novo aspecto a seu narrador, pois elas parecem resistir à onisciência, permanecendo donas de seus segredos e revelando-se na indefinição.

¹⁸ Em *Mãos vazias* há uma pequena coleção deles. A título de exemplo, cito os mais contundentes: “Certas pessoas precedem a fama, como o ruído antes da enchente que passa” (p.203); “É que em certas pessoas o amor se reveste dos mesmos aspectos que a crueldade” (p.208); “Pertencia [Ida] a uma classe de mulheres orgulhosas demais para esconderem as próprias fraquezas” (p.232); “Ah! Essa gota de heroísmo que certas almas procuram nos atos mais vis...” (p.235), “Ela [Ida] era uma dessas mulheres que trazem no rosto o seu destino” (p.242); “Certas almas atravessam anos em decomposição e depois é impossível reter as parcelas que tombam pelo caminho” (p.259).

O narrador de *Mãos vazias* está unido a Ida. Tal empatia evidencia-se tanto no encontro de suas vozes — a ponto de, em certas passagens, ser difícil identificar quem fala, o narrador ou a personagem feminina principal¹⁹ —, como no esforço deste em configurar a mediocridade masculina, especialmente na figura de Felipe. Porém, apesar dessa proximidade, sugerindo a intenção do narrador de contar a história de Ida do ponto de vista dela, chama a atenção sua insistência em ressaltar a incompreensão que a circunda. Todos se declaram incapazes de entendê-la. Felipe chega a sentenciar sua completa inabilidade: “Havia coisas em Ida que [Felipe] *nunca chegaria a compreender*” (p.226). Em certa altura da novela, Ida ganha ares mitológicos, tamanho seu mistério: “Ida começava a adquirir para Felipe o aspecto de um mito. É que vagamente tinha a intuição de existir naquilo tudo um *mistério bem mais profundo do que parecia*” (p.288). A cada olhar, Ida já não é a mesma: “Ao vê-la entrar, Felipe sentiu-se aturdido, *sem reconhecê-la*. Era uma mulher estranha a que estava diante dele, uma Ida como nunca vira na sua existência [...]” (p.301). Ele, em vão, tenta questionar a esposa: “*Não posso compreender, Ida, vivíamos bem, nada nos faltava. Como de repente tudo pode ter se modificado desse modo?*” (p.303). Felipe, desesperado, suspeita da exclusividade de sua ignorância, e Ana o consola: “É curioso, mas tenho [Felipe] a impressão de que sou o único que não conhece Ida [...] É preciso, é preciso não desanimar! Existem mulheres assim... *Nem elas próprias sabem o que desejam*” (p.295-296). Mas mesmo Ana se surpreende com as várias faces da amiga: “Ana acabava de relatar a Ida o que tinha feito [buscar Felipe]. Armazenara uma grande dose de argumentos, esperando que ela reagisse com violência e, ao contrário, o que tinha vindo encontrar era uma criatura diferente, passiva, bloqueada por uma frieza que atingia os *limites da incompreensão*” (p.299). E o médico, representante da sabedoria e dono das respostas para as questões de vida e morte, assume sua incerteza sobre Ida: “Escute, nada sou senão um pobre médico do interior. Não compreendo esses distúrbios... esses nervos... *mas parece-me...*” (p.267, grifos meus).

¹⁹ Tal fenômeno ocorre, por exemplo, nas seguintes passagens: “Decerto [Ana] achava que nenhum momento poderia existir tão inconveniente quanto aquele para uma separação entre o casal. Ana era uma dessas mulheres que não acreditam que certos fatos se processam à revelia dos nossos pressentimentos” (p.257); “Só aceitamos do julgamento dos outros o que de qualquer modo nos justifica” (p.271). Sutilmente a voz de Ida agrega-se à do narrador. O exemplo mais comovente, “Depressa, depressa, antes que ele voltasse” (p.308), conota sua companhia na corrida final de Ida.

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

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

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

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

Felipe esquecia-se de que os acontecimentos se dão exatamente à margem da nossa expectativa. Além disso, não permanecem apenas como acontecimentos desprovidos de ligações, mas, ao contrário, ramificam-se de origem tumultuosa até um desenlace capaz de precipitar as consequências a uma extraordinária profundidade (CARDOSO, 2000, p.234).

O leitor é levado a considerar novas perspectivas, visto que, do mesmo modo que os eventos só podem ser compreendidos “à margem de nossa expectativa”, Ida se compõe como sujeito feminino ao movimentar-se articulando os fatos e não lhes emprestando

sentido isoladamente. É nesse contexto que se pode afirmar que na prosa de Lúcio Cardoso a feminilidade não está presente apenas como tema, mas também como marca inscrita em sua composição textual. A característica intrínseca feminina, a de não poder ser definida porque seu campo de conceituação (a linguagem) apresenta-se, por princípio, assentado fora da certeza, está impressa na natureza errante de Ida, sempre escapando, fugindo do entendimento definitivo, porém, ao mesmo tempo articulando a cadeia e gerando efeitos.

REFERÊNCIAS

- BARROS, J. A. M. *A constituição do narrador na ficção de Lúcio Cardoso*. 1987. 218 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira). Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte.
- BEAUVOIR, S. *O segundo sexo*. Trad. Sérgio Milliet. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.
- BETTELHEIM, B. *Freud e a alma humana*. 5. ed. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1993.
- CABRAL, M. Crítica. *Correio de Aracaju*, Aracaju, 27 set. 1943. Recorte consta no Arquivo Lúcio Cardoso da Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro.
- CARDOSO, E. da P. *Feminilidade e transgressão: uma leitura da prosa de Lúcio Cardoso*. São Paulo: Humanitas/FAPESP, 2013
- CARDOSO, L. *O desconhecido e Mãos vazias*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- COELHO, N. N. Lúcio Cardoso e a inquietude existencial. In: CARELLI, M. (Coord.). *Crônica da casa assassinada*, edição crítica. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996. p.776-783. (Coleção Archivos).
- CARELLI, M. *Corcel de fogo. Vida e obra de Lúcio Cardoso (1912-1968)*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988.
- FERREIRA, A. B. H. *Novo dicionário da língua portuguesa*. Versão eletrônica do Windows, publicada pela Positivo Informática S.A., 2010.
- FILHO, Adonias. Modernos ficcionistas brasileiros. In: *O Cruzeiro*, p.91, 1958.
- 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.
- _____. *Sobre a psicopatologia da vida cotidiana* (1901). ESB, Volume VI. Trad. coordenação geral de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 2006.
- _____. *Totem e Tabu e outros trabalhos* (1913). Trad. coordenação geral de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 2006.

_____. *Além do princípio do prazer* (1920). Trad. coordenação geral de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 2003.

_____. *O mal-estar na civilização* (1930). Trad. Durval Marcondes *et al.* In: *Os Pensadores*. São Paulo: Abril, 1978.

_____. *A organização genital infantil* (1923). ESB, Volume XIX. Trad. coordenação geral de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1987.

HEGEL, G. W. F. *Fenomenologia do espírito*. Trad. Paulo Meneses. Petrópolis: Vozes, 2002.

JOHNSON, B. The Frame of Reference: Poe, Lacan, Derrida. In: *Yale French Studies*, n. 55/56. Literature and Psychoanalysis. The Question of Reading: Otherwise, pp. 457-505. Yale University Press, 1977.

KOJÈVE, A. *Introdução à leitura de Hegel*. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 2002.

LACAN, J. *Seminário 2. O eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise*. Trad. Marie Christine Laznik Penot, com colaboração de Antonio Luiz Quinet de Andrade. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985A.

_____. *Seminário 8. Transferência*. Trad. Dulce Duque Estrada. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992.

_____. *Escritos*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

_____. *Seminário 10. A angústia*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

_____. *Seminário 11. Quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Trad. M. D. Magno. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

LINS, A. *Os mortos de sobrecasaca*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

MALUF, M.; MOTT, M. L. Recônditos do mundo feminino. In: NOVAES, F. A. (Coord.); SEVCENKO, N. (Org. do vol.). *História da vida privada no Brasil*. República: da belle époque à era do rádio. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

MENDES, O. *Seara de romances: ensaios críticos*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1982.

NASCENTES, A. *Dicionário etimológico da língua portuguesa, nomes próprios*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves/Livraria Acadêmica/Livros Portugal/Livraria S. José, 1952. Tomo II.

PERROT, M. *As mulheres ou os silêncios da história*. Trad. Viviane Ribeiro. Bauru: Edusc, 2005.

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

Recebido em 13/10/2014

Aprovado em 21/04/2015