

Seres predestinados ao mal: as personagens femininas e a família na prosa de Lúcio Cardoso



Elizabeth da Penha Cardoso

*Doutoranda em Letras (Teoria Literária e Literatura Comparada)
na Universidade de São Paulo. Bolsista FAPESP.*

SERES PREDESTINADOS AO MAL

A constante expressão do mal na obra de Lúcio Cardoso tem chamado a atenção de seus críticos. De fato, o universo ficcional do autor é composto por ódio, destruição, inveja, ciúme, assassinato, incesto, traição, roubo, abandono, solidão, miséria. Sentimentos e atos que concretizam o mal na obra de Lúcio.

Octavio de Faria (1996) elegeu o ódio e o desespero como os representantes da presença do mal na prosa de Cardoso, alegando que esses dois afetos contornam o ambiente sombrio do autor. Já Nelly Novaes Coelho remete a uma ética, exigida por Lúcio de suas personagens, na qual prevalece “o desassombro em assumir o Mal, em face da torturante impossibilidade de encontro com Deus” (1996, p. 777). Na mesma vertente está Enaura Rosa e Silva, que localiza os heróis e heroínas do romancista na luta entre “Eros e Tânatos”, sendo “a morte, única via de encontrar a continuidade, a unidade perdida” (2004, p. 45).

O mal como caminho até Deus (Coelho) ou estratégia para gerar o ciclo pecado-castigo-remissão (Rosa e Silva) de fato pode ser lido em Lúcio Cardoso. Quando se pensa em José Roberto, **Dias perdidos**, rememorando seus atos no leito de morte depois de confessar-se a um padre ou na angustiada morte de Pedro, **A luz no subsolo**, que (possivelmente) o livrou de toda a culpa acumulada, ou ainda em Ana, **Crônica da casa assassinada** (CCA), com sua controversa confissão ao padre Justino antes de falecer, é cabível imaginar a ostentação do mal como uma estratégia de aproximação a Deus, pois se é por meio do mal que se distancia dele, esse também pode ser o caminho de acercamento. Tal expediente está previsto em várias passagens bíblicas.¹

Porém, há algo mais além da busca da remissão na evocação do mal presente nas personagens de Lúcio, especialmente nas femininas. Há algo de revolta, de transgressão, de força de transformação, de atitude contrária às normas estabelecidas.

Em seu **Diário completo**, Lúcio Cardoso tece algumas considerações sobre o mal, quando aborda o pecado (mal moral) e seus desacordos com a Igreja Católica, que para Lúcio estava guiada por um cristianismo convencional (identificado com a Igreja asséptica, livre de dúvidas, de equívocos, de sangue, associada a um Cristo pacífico no lugar de revolucionário, um calvário abstrato e espiritual em vez de sangrento e dilacerante). Para o autor, “amesquinhando o mal, amesquinham o homem e, amesquinhando o homem, amesquinham a imagem de Cristo que cada homem traz em si” (CARDOSO, 1970, p. 246). Na mesma obra, o romancista afirma acreditar em Deus e em Cristo “mas não como uma lição servida a meninos obedientes. Deus, Jesus Cristo, como sopros terríveis e imanes a este mundo de inconseqüências — e não como um véu sobre a verdade, arbatando à sua sombra conciliadora os restos flutuantes de um mundo sem causa e sem governo” (CARDOSO, 1970, p. 250). Num trecho mais adiante, Lúcio deixa clara sua repulsa ao equilíbrio como indício do bem. “O homem não pode ser uma criatura apaziguada e é sob um impulso profun-

do, dinâmico e trágico que ele saberá reconhecer a face de seu ideal ou de sua fé. Não acredito num universo em repouso, mas na transformação latente e por assim dizer interior e chamejante de tudo que existe” (CARDOSO, 1970, p. 252).

No âmbito de seu texto ficcional, uma das falas que melhor expressa as ideias de Lúcio sobre o benefício do mal e do pecado pertence ao padre Justino, de **Crônica da casa assassinada**. No trecho que segue, o padre quase aconselha Ana a pecar.

Quero instalar o pecado na sua consciência, pois há muito que você o banuiu do seu espírito, que o trocou definitivamente pela certeza — que aos seus olhos é a única representação do bem. Não há caos, nem luta e nem temor no fundo de seu ser. Quero reinstalar nele a consciência do pecado, torno a dizer, não pelo terror dele, mas pelo terror do céu (CARDOSO, 1999, p. 292).

Ao final do romance, próximo de uma defesa aberta dos pecadores, especialmente Nina, padre Justino arre mata seu argumento assegurando que o maior pecado é não pecar, fazendo eco à citação bíblica: “Onde o pecado abundou, superabundou a graça” (Romanos, 5, 20).

[...] ah! grande pecado maior de não ousar o supremo pecado, para se constituir humano e só, e divisar a Face una e resplandecente, no abismo oposto, que é feito de luz e de perdão! Que dizer a esses melancólicos guardiões de uma virtude sem frutos, que dizer a esses estetas do bem, a esses guerreiros sem violência, sem coragem e sem imaginação para a luta? (CARDOSO, 1999, p. 498).

É inevitável não ver refletida nessa ideia do pecado e da prática do mal “para se constituir humana” a cena original, quando um homem foi seduzido por uma mulher e incauto cometeu o ato proibido, sendo expulso do paraíso para dar início à humanidade². Desse texto fundador, dois ecos podem ser ouvidos na obra de Lúcio Cardoso: a inquietude feminina desejan de novas experiências e a passividade masculina que culpa a mulher de toda a destruição, colocando-se numa posição de inocente já que não compreende o que está acontecendo. O que mais interessa ressaltar é a figura feminina como agente de transformação, retirando o repouso e o equilíbrio da situação em função da realização de seu desejo.

Grande parte da obra de Lúcio Cardoso tem em sua gênese a energia destruidora de um feminino inconformado com seu destino, buscando a concretização de seus desejos nem que seja no âmbito do crime ou da morte. Rosa, **Salgueiro**, Madalena, **A luz do subsolo**, Diana, **Dias perdidos**, Aurélia, **O desconhecido**, Hilda, **Professora Hilda**, Laura, **O anfiteatro**, Stela, **Inácio**, Nina e Ana, **Crônica da casa assassinada**, são mulheres pecadoras e/ou provocadoras de pecado, estimulando, ou mesmo cometendo, o roubo, o assassinato, o adultério, a vaidade, a luxúria e a inveja.

Mas será que essas mulheres almejam apenas remissão de seus pecados? Será que o que desejam é somente perdão, como nos leva a crer a tese do mal como caminho para a graça divina?

A leitura aqui proposta toma outro rumo. Para além da remissão, por meio do pecado e do castigo, o mal em Lúcio Cardoso está a serviço da inovação, atuando contra o conformismo. Por isso, o principal agente do mal, em Lúcio, é a sua entidade ficcional mais obsedada pela estagnação da sociedade: a personagem feminina. Considerando as regras sociais limitadoras e seus porta-vozes medíocres, as mulheres de Cardoso, movidas pelo desejo de criar, adotam o exercício do mal como “potência de destruição” de uma situação que rejeitam. Por meio dessa estratégia esperam conquistar a vivência de sua subjetividade num ambiente de liberdade e autonomia. Ou seja, impossibilitadas de expressar seu desejo dentro da regra, as mulheres de Lúcio buscam a realização do desejo fora da normalidade, no campo do crime, da loucura, da morte e da transgressão. Sendo assim, o que está em jogo não é o perdão, mas sim o prazer do pecado. O erro como último lugar possível de o sujeito constituir sua subjetividade para sentir-se vivo. Em certas condições, apenas a transgressão oferece alívio. Essa é a principal lição de Nina para André.

Não soube assumir o meu pecado, se pecado houve. Por isso, quando hoje André me aperta em seus braços, eu peço a ele: “André, não renegue, assumo o seu pecado, envolva-se nele. Não deixe que os outros o transformem num tormento, não deixe que o destruam pela suposição de que é um pusilânime, um homem que não sabe viver por si próprio. Nada existe de mais autêntico na sua pessoa do que o pecado — sem ele, você seria um morto. Jura, André, jura como assumirá inteiramente a responsabilidade do mal que está praticando.” E ele jura, e cada dia que se passa, eu o vejo mais consciente da sua vitória. / Havia nela, a essas últimas palavras, um fervor diabólico (CARDOSO, 1996, p. 322).

Esse “fervor diabólico” de Nina é “potência de destruição”, desacordo, aspiração do novo, apetite de outra coisa. O termo “potência de destruição” assume sentido lacaniano. O psicanalista francês, ao reler Freud (especificamente **Para além do princípio do prazer e O mal-estar na civilização**) articula o conceito de “pulsão de morte” em “três andares” de entendimento (LACAN, 2008, p. 253). O primeiro, ligado na energética como entropia, dá conta dos materiais inanimados, que se encontram no equilíbrio total. O segundo estabelece relação entre as matérias inanimada e viva, aquela composta por dimensões homogêneas e essa formada de dimensões heterogêneas — vem daí o conflito entre inanimado e animado. O resultado dessa oposição é a tendência de retorno ao que é inanimado, ao equilíbrio. É nesse âmbito que se costuma situar o sistema polar de pulsão de morte e pulsão de vida. A fortuna crítica de Lúcio Cardoso, especialmente a que leva em consideração a psicanálise, frequentemente estabelece o texto do autor nessa medida, para então afirmar que Lúcio propõe a morte como única saída para suas personagens encontrarem a salvação. Daí a ideia da constante luta entre Eros e Tânatos, tão presente na leitura de Lúcio — o exemplo mais recente é Rosa e Silva. No entanto, na

medida em que Lacan acrescenta uma terceira dimensão ao conceito de pulsão de morte de Freud, a leitura de Lúcio Cardoso também se beneficia.

Lacan ressalta que há uma discrepância entre os termos tendência e pulsão. Ele sublinha a escolha de Freud em estabelecer uma tendência de retorno ao repouso por meio da morte, em vez de uma “pulsão”. De fato, em **Além do princípio do prazer**, Freud refere-se à “tendência” da vida mental ao repouso³ Lacan concorda que todo processo de retorno ao equilíbrio pode ser chamado de tendência, mas diverge sobre o termo pulsão, que para ele guarda outra dimensão, pois questiona o que é natural, recriando-o com sua energia — “pulsão é um estímulo para o psíquico”, diz o próprio Freud. Sendo assim, Lacan estabelece um terceiro sentido para pulsão de morte, em um âmbito que abarque o aspecto de “estímulo psíquico” envolvido no conceito. O psicanalista francês define pulsão de morte como “vontade de destruição. Vontade de recomeçar com novos custos. Vontade de Outra-coisa [...]” (LACAN, 2008, p. 254).

O termo “vontade” não está bem colocado. O próprio Lacan observa que apesar de remeter a Schopenhauer, não é essa sua intenção e que queria apenas ressaltar “a diferença desse registro [vontade de destruição] com a tendência ao equilíbrio” (idem). Garcia-Roza (2004) propõe a substituição de “vontade” por “potência”. De fato, com esse “pequeno reparo”, como diz Garcia-Roza, evitam-se os equívocos com a vontade schopenhaueriana e com os desígnios psicológicos de vontade, que não tem nada a ver com desejo.

De toda forma, o que se quer ressaltar aqui é a dimensão de “potência de destruição”, ambição de criação e de recomeço que a pulsão de morte guarda, para além do repouso eterno pós-morte.

Essa nova perspectiva também altera o alinhamento geométrico entre as mulheres de Lúcio e Eros, como normalmente se faz. É Freud⁴ quem afirma que Eros está na base do estabelecimento da civilização, com sua força de unir pessoas em casais, famílias, nações. É Eros que está por trás da cultura, fomentando harmonia, organização, abundância e estabilidade. Eros é conservação (“Eros, o conservador de todas as coisas” [FREUD, 2003, p. 67]), continuidade, acordo. Aquele que estiver descontente com a engrenagem que mantém em funcionamento essa harmonia terá de assumir a pulsão de morte para então questioná-la, destruí-la, modificá-la. Ora, é nessa energia que as personagens femininas de Lúcio podem ser mais frequentemente localizadas, na pulsão de morte, na “potência de destruição”, insistentes questionadoras do *status quo*.

Para as figuras de Lúcio Cardoso, o bem não é suficiente. Não apenas para as mulheres. As personagens masculinas do autor também anseiam pelo ponto de virada em suas vidas. Basta ler o desassossego de Rogério (Inácio) e do mais notável pecador André, **Crônica da casa assassinada**, ambos jovens e dependentes. No entanto, eles seriam assim se Stela e Nina não tivessem atuado em suas vidas? O texto literário indica que o caos só é desencadeado após essas mulheres agirem.

GENEALOGIA EM DESORDEM

Se na prosa de Lúcio o principal agente de desobediência e destruição é a mulher, o alvo preferido delas é a família. Representante máximo da tradição, após a Igreja, simultaneamente, morada e cárcere do feminino, a família transformou-se em guardiã das regras sociais. A principal delas reza sobre a soberania masculina, o poder do pai. Desse modo, o ambiente familiar imita e reafirma o poder do rei sobre seus súditos, e, em tempos de industrialização, do patrão sobre os empregados. É acertadamente que Engels afirma que a mulher é o proletário do homem.⁵

Séculos e séculos de comando masculino começaram a sofrer abalos com o advento do casamento por amor, no século XVII. Esse novo contrato nupcial formou a base para décadas e décadas depois surgir o divórcio, pois, segundo os novos preceitos, a união amorosa deveria durar enquanto o amor existisse, sem ele não haveria união. Por esse meandro a mulher começou, muito timidamente, a ter certa voz, mas outro fato deu-lhe mais poder: a valorização da maternidade. Com a Europa marcada pelas guerras e pestes, a conservação da vida e o combate à mortandade infantil tornaram-se casos de interesse público, mas um Estado empobrecido não daria conta de cuidar dos novos cidadãos. Sendo assim, a família, especialmente a mulher, teria de arcar com esses custos materiais e afetivos. Elisabeth Badinter se refere a uma verdadeira campanha junto à opinião pública para convencer as famílias e as mulheres de que ter filhos e cuidar deles são um dever e um prazer.

Uma mulher amada, mãe de seus herdeiros, era mais incontrolável para os maridos do que o objeto feminino adquirido nos acertos, quase comerciais, dos casamentos arranjados, mas tudo ficou ainda mais difícil para o masculino ameaçado, quando Freud estabeleceu que até as crianças tinham sexualidade e que todo filho, em termos psíquicos, queria matar o pai para dormir com mãe. Segundo Elisabeth Roudinesco (2003), a partir daí “esboçou-se um processo de emancipação que permitiu às mulheres afirmar sua diferença [...]. Esse movimento gerou uma angústia e uma desordem específicas, ligadas ao terror da abolição da diferença dos sexos, com a perspectiva de uma dissolução da família no fim do caminho” (ROUDINESCO, 2003, p. 11).

O processo de questionamento da autoridade do pai se aprofundou durante o século XX, gerando novos contornos familiares. Divórcio, popularização de métodos anticoncepcionais, legalização do aborto, mães (e pais) solteiras, inseminação artificial, casamentos homossexuais, filhos de pais do mesmo sexo. A foto clássica da família reunida, respeitosamente em torno do patriarca, virou raridade. A psicanalista resume:

A ordem familiar econômico-burguesa repousa portanto em três fundamentos: a autoridade do marido, a subordinação das mulheres, a dependência dos filhos. Mas, ao se outorgar à mãe e à maternidade um lugar considerável, proporcionam-se meios de controlar aquilo que, no imaginário da sociedade, corre o risco de desembocar em uma perigosa irrupção do feminino, isto é,

na força de uma sexualidade julgada tanto mais selvagem ou devastadora na medida em que não estaria mais colada à função materna. A mulher deve acima de tudo ser mãe, a fim de que o corpo social esteja em condições de resistir à tirania de um gozo feminino capaz, pense-se, de eliminar a diferença dos sexos (ROUDINESCO, 2003, p. 38).

Se Roudinesco tem uma explicação psicanalítica, Horkheimer (1985) tem uma econômica. Para o autor, a família deixa de ser base financeira do burguês, o que acarreta perda de poder paterno. O incontestável⁶ é que a primeira metade do século XX assistiu à agonia da família patriarcal e a mulher/mãe foi a principal agente desse processo. Em Lúcio Cardoso, autor impregnado pela crítica às tradições mineiras, o tema da família decadente que deu origem a outra forma de viver em sociedade é constante. Não é mera coincidência que seu romance mais aclamado trate desse assunto desde o título.

Interessa notar que Lúcio aborda a família já em franco processo de desintegração. Quase todos os seus livros acabam com o indivíduo só, livre, para recomençar de acordo com seus desejos. Lúcio não se dedica a descrições detalhadas das famílias autoritárias e abastadas em suas fases áureas de ordem e poder patriarcal, pelo contrário, o leitor já encontra suas personagens em situação familiar não muito convencional. Basta lembrar dos relacionamentos amorosos em Salgueiro, do casamento desfeito de Clara e Jaques, **Dias perdidos**, ou da maternidade solitária de Hilda, **A professora Hilda**. Os brasões, as castas e as nobres ascendências são lembranças remanescentes, ou, como diria Roudinesco, “recalcadas”: “[...] à família autoritária de outrora, triunfal ou melancólica sucedeu a família mutilada de hoje, feita de feridas íntimas, de violência, de lembranças recalcadas” (ROUDINESCO, 2003, p. 21).

É esse momento afetivo da família mineira, brasileira e universal, que está retratado na prosa de Lúcio Cardoso, especialmente por meio de suas personagens femininas, que não cessam de utilizar sua “potência de destruição” para alterar os padrões dessa instituição.

É nesse sentido que encaminho minha leitura. E, apesar de concordar que é em Salgueiro e em CCA que a mulher como elemento catalisador da destruição familiar alcança mais evidência, aponto que a prosa de Lúcio Cardoso da década de 1940 é composta por um grande empenho em configurar a família destituída por uma “potência de destruição” feminina, gerando a possibilidade de renovação no destino de todos os integrantes das famílias.

FEMINILIDADE E FAMÍLIA NA PROSA DE LÚCIO DURANTE A DÉCADA DE 1940

Na primeira novela da década de 1940, **O desconhecido**, a feminilidade a serviço do mal, como “potência de destruição”, está presente em três âmbitos. O mais evidente é o de Aurélia, que, maligna, destrói a família de Elisa para realizar seus desejos. Uma segunda expressão dessa feminilidade é Nina⁷, que com sua beleza e bondade

está por trás da trama que movimentava as personagens. Se Aurélia manipula, engana, seduz, ameaça e ofende para conquistar o que lhe é desejado, Nina coloca todos a serviço de seu desejo sem agir diretamente. Há apenas uma cena com ela, em que por meio de sua beleza e doçura leva José Roberto à confissão perante Deus. Os sentimentos de amor e ódio que Nina desperta nas demais personagens perpassam toda a novela. Durante o livro ela age como uma entidade etérea, interferindo nas vidas da mãe, de Aurélia, do namorado e de José Roberto. Uma terceira fonte de maldade, em *O desconhecido*, é José Roberto. Apesar de ser homem, sua homossexualidade permite alinhá-lo como uma manifestação do feminino agenciando o mal. Pode-se ler que sua insatisfação e conseqüente revolta advêm de sua porção feminina.

Dois parênteses são aqui necessários. Primeiro, não se está afirmando que a mulher, na prosa de Lúcio, tenha mais propensão à maldade que o homem, mas sim que ela tem motivações sociais para contestar as regras e utilizar o mal como ferramenta de ação rumo à transformação, por isso o mal em Lúcio está aqui interpretado como “potência de destruição”, conforme desenvolvido anteriormente.

Também é preciso considerar que não há uma linha imaginária dividindo bons e malvados. Lúcio, continuamente, imprime complexidade a suas figuras, compondo-as de sentimentos paradoxais e antagônicos. Nesse sentido, em *O desconhecido*, o não maniqueísmo das figuras merece ser notado. Nessa novela as personagens não são totalmente boas, nem absolutamente más.

Quase que regido pelo acaso, José Roberto chega à fazenda de Aurélia para trabalhar na administração e supervisão da lida. Já adulto, ele está fugindo de um passado de desilusão, abandono e incompreensão. Em várias de suas recordações ele estabelece relação de causa e efeito entre sua situação de solidão e desesperança com sua infância sem o apoio da família, sua aparência física, que o desagradava, e sua personalidade tímida, alimentada pelas leituras de romances e uma saúde frágil — problemas cardíacos que terminam por matá-lo.

Quando na fazenda, a primeira impressão que causa é de confiança e fraternidade. Imediatamente conquista a todos. Especialmente Aurélia, viúva endinheirada, acostumada a assediar amorosamente seus empregados, mais conhecida por sua crueldade, ela castiga mortalmente os que recusam seus favores. A fama local de Aurélia dá conta de sua tendência manipuladora, usurária, mesquinha e cruel acastelada em uma grande fazenda em decadência sustentada por tênues fios de um passado outrora ilustre. Mas não apenas isso, Aurélia tem momentos de angústia, solidão e esperança de ser amada, demonstrando até certa fragilidade, como nas várias noites em que se enfeita para esperar a visita de José Roberto, que nunca vem.

É por conta dessa ligação com a dona da fazenda que José Roberto adquire seu pior inimigo, Paulo. Antigo capataz da propriedade, Paulo sente-se quase dono dela e mantém um romance espúrio com Aurélia, baseado em interesses financeiros. Diante da simpatia da patroa pelo novo empregado, ele se encarrega, com a ajuda de seus dois terríveis cães, de perseguir e ameaçar José Roberto fí-

sica e moralmente. Mas, em contradição com sua altivez, a vida infeliz e solitária que leva é revelada de maneira melancólica. E sua corriqueira humanidade fica impressa na brilhantina que leva no cabelo, no tecido gasto das almofadas e na fidelidade para com Aurélia, que o despreza.

Conhecedora de todos esses segredos é Elisa, dona de exacerbada passividade e conformismo que beiram a maldade, pois na omissão também há o erro. Praticamente escrava da fazenda, trabalhando anos a fio para saldar uma possível dívida que o marido deixou, ela não tem salário e obedece a todas as ordens de Aurélia, e até expulsa a jovem filha de casa: Nina. Com sua beleza estonteante, a menina Nina transforma-se em ameaça para a envelhecida Aurélia, que enxerga na garota mais do que uma concorrente aos seus romances — uma ofensa à sua velhice e fealdade, à moda da madrastra da Branca de Neve. Então, Aurélia se dedica a perseguir Nina, que está protegida pelo padre local, abrigada em sua paróquia.

A trama de contos de fadas não ficaria completa sem um príncipe: Miguel. Também empregado da fazenda, ele cresceu junto de Nina e, apaixonados, decidem fugir. Mas Lúcio Cardoso subverte o final feliz com o amor platônico e homossexual de José Roberto por Miguel. Ele chega a fantasiar uma fuga com o rapaz e não suporta mais um abandono. Somado à sua história pregressa e à situação tensa da fazenda, se deixa tomar por sua porção inusual e mata Miguel com requintes de crueldade. Nem melhor, nem pior que Aurélia, Paulo ou seus cachorros.

E o seu furor foi tão grande que se sentiu cego e, temendo cair, apoiou-se com as duas mãos à parede. Seus dedos tocaram o cabo de uma das enxadas. Então as trevas se converteram em vermelho, um vermelho ardente, oleoso, que o sufocava. Tomou a enxada, levantou-a no ar, vibrou no amigo dois golpes furiosos. Ouviu um grito abafado e, depois, uma voz que exclamava, estrangulada pelo terror e pela surpresa: / — Meu Deus, que é que você está fazendo? [...] Voltou [José Roberto], segurou o morto pela camisa, arrastou-o até a abertura onde a mó girava. Das profundezas vinha o bafo gelado da água que escorria, impulsionando a pedra que rodava lentamente. Com esforço, introduziu a cabeça esmagada na abertura, depois os braços. Uma das mãos bateu contra o canal em que o milho descia. José Roberto reuniu suas forças, deu um último empurrão, escutou o corpo tombar lá embaixo, com um baque surdo. Instantaneamente, a mó se imobilizou. Agora, um silêncio terrível, inesperado, tinha descido sobre o moinho (CARDOSO, 2000, p. 161-162).

Depois de eliminar os vestígios de seu crime, José Roberto foge, encontra Nina e, estimulado por ela, confessa o assassinato ao padre, e parte para onde o encontramos no início do livro: em seu leito de morte recordando toda a história. Depois do derradeiro ataque do coração, ele morre como indigente: uma pessoa qualquer vítima da própria fúria que circula em seu sangue e o sufoca.

A exemplo de *Dias perdidos*, Inácio e *O anfitéatro*, *O desconhecido* tem como fundo uma família convencional (pai, mãe, filhos) que se desfaz, cedendo mais

espaço para o feminino. O marido de Elisa a abandona, não se sabe ao certo se ele fugiu ou se Aurélia o matou por despeito de um amor não correspondido ou ainda por Paulo cometeu o homicídio por ciúmes. O fato é que Elisa fica sozinha com uma criança recém-nascida nos braços. É nesse chão desestruturado, com a morte do pai, que Lúcio Cardoso desenrola seus romances e novelas.

Na segunda obra da década, **Dias perdidos**, Clara também é abandonada pelo marido e assume a criação e o sustento de seu filho. A diferença entre ela e Elisa é que Clara está em crise; assim como seu esposo, ela não está contente com a vida que leva. *Dias perdidos* trata da história de uma família de insatisfeitos.

Casada com o sonhador Jaques (o nome afrancesado já ironiza o peão), Clara se vê sozinha com o filho recém-nascido, Sílvio, em Vila Velha. O marido, entediado com o casamento e sentindo-se algo como fracassado, na cidade natal, parte em busca de uma “vida melhor” (mais uma vez o lugar como culpado pelo destino das criaturas). Nos anos que seguem, Clara divide com Áurea, amiga e agregada da família, a educação do filho, os afazeres domésticos e o trabalho de bordado e costura de onde tira o sustento de todos. Ela não confessa, mas Sílvio sabe que a mãe deseja uma vida diferente. “E Sílvio adivinha que a mãe sonhava em se transportar para uma cidade maior. Fora sempre esse o seu desejo”, (CARDOSO, 2006, p. 267). Muito antes de Sílvio ter essa consciência sobre a mãe, ela já empreendera uma fuga frustrada que a levou a formular com precisão, por meio do narrador, sua verdadeira situação.

Tinha pretendido abandonar Sílvio como se apenas importassem os seus desejos, como se fosse real aquela liberdade que se concedia. Mas tudo aquilo não tinha passado de um sonho. Sua vida era aquela, aprisionada entre objetos da vida comum, junto àquela criatura sem viço [Áurea], que representava um desdobramento da sua pessoa, que cumpria o que ela deveria ser mas não tinha coragem para tal. Já avançara demais nessa estrada rotineira para poder voltar-se contra ela (CARDOSO, 2006, p. 59).

O trecho é precioso. Além da opressão do ambiente doméstico (“sua vida era aquela, aprisionada entre objetos da vida comum”), da consciência de que estava abandonando seus desejos em nome do filho (“como se apenas importassem os seus desejos”) e a impossibilidade de operar uma transformação (“Já avançara demais nessa estrada rotineira para poder voltar-se contra ela”), há o estabelecimento do duplo formado entre Clara e Áurea (“criatura sem viço, que representava um desdobramento da sua pessoa”). Os dois nomes remetem a transparência, pureza e inocência. Ambas não pecam, ambas não são dotadas da capacidade de transformar, de criar o novo. Clara teve oportunidade de experimentar algo fora de sua “vida comum” com a amizade do farmacêutico, mas no último minuto fora tomada por sua austeridade. Fiel ao casamento, ela, durante muitos anos, esperou a volta de Jaques. Até que ele retornou ao lar: doente, falido, desiludido definitivamente. Ela, então,

lhe deu guarita e assistência até sua morte.

Sílvio, seu filho, cresce tímido, apegado aos livros, com poucos amigos. Dos pais herda a vontade de estrada, o desejo de mudança, e, especialmente da mãe, o gozo de amar incondicionalmente. Com esse DNA ele conhece Diana, moça carioca, linda e desembaraçada pela qual ele se apaixona. Acabam casados, Sílvio por amor, Diana por conveniência — como estava recuperando-se de uma grave enfermidade, ela decide ficar em Vila Velha e tentar um novo tipo de vida, longe da badalação de Copacabana e Ipanema.

Morto Jaques, vivem na casa Sílvio, Clara, Diana e Áurea. A adaptação da moça urbana aos modos interioranos é impossível e Clara testemunha a infelicidade amorosa do filho identificando-se com ele, vendo as agruras de seu casamento espelhadas no matrimônio de Sílvio.

Mais uma vez, Clara silencia, trabalha e observa. Reclusa, envelhecida, cansada, ela também adocece e morre. Nesse momento é possível ler a pulsão de morte em Lúcio Cardoso como retorno ao equilíbrio ou única remissão possível. Tanto que quando o marido estava morrendo, Clara chega a invejá-lo, pois mais uma vez ele partia e ela ficava estagnada. “E Clara, que contemplava o doente com certo sentimento de inveja, revia seu passado, suas fugas, acontecimentos tão antigos que até pareciam inexistentes. [...] Um sopro de revolta abalava-a diante do homem prostrado” (CARDOSO, 2006, p. 227).

A morte aqui é a viagem derradeira. Nesse sentido, realiza-se a tendência ao repouso da pulsão de morte. Mas a pulsão de morte enquanto “potência de destruição” se realizará com a ação de Diana, uma personalidade instigante desde sua adolescência.

No dia seguinte [Sílvio] voltou à estação, pois ainda não tinha coragem para procurá-la [Diana] diretamente em casa. Não a encontrou, mas ouviu que falavam a respeito dela num dos grupos. Aproximou-se, a fim de não perder palavra. Comentavam os modos desenvolvos de Diana e sua maneira de montar cavalo. Prosseguiu a caminhada e mais adiante percebeu que a nova roda tratava o mesmo assunto. Nesta, comentavam o modo como Diana fumava, e criticavam sua educação excessivamente livre. Sílvio compreendeu que ela era o escândalo da cidade. Sentiu que devia procurá-la e não hesitou mais, correu alegremente ao hotel, onde foi atendido pelo padrinho. Diana estava no banho, chegaria em poucos minutos. Sílvio, a fim de dominar sua impaciência, trocou duas ou três palavras com o homem. E ouvindo sua voz arrastada, mole e sem eco, voz de homem culto, viajado e cheio de tédio, sentiu a desconfiança morder-lhe o coração e duvidou de que ele fosse realmente o padrinho da moça. Nesse caso, que representaria junto dela? Teve vergonha de aprofundar semelhante questão. E Diana apareceu finalmente, esvoaçante num négligé cor-de-rosa. Toda ela recendia, como uma enorme flor desabrochada na penumbra da sala (CARDOSO, 2006, p. 287).

Em **Dias Perdidos**, Lúcio Cardoso não apenas descreve, mas também narra um mundo marcado pelo desejo de liberdade. Como pode ser compatível amar, construir família, fazer parte de uma comunidade sem

perder o subjetivismo? São questões dessa ordem que Lúcio reflete por meio de Clara, Sílvio, Jaques e Diana. Quatro criaturas não completamente más, nem sempre boas. Gente vivendo entre a alegria de amar e a dor do abandono, perdidas em meio à solidão e ao desprezo pelas conversas de salão. Mais uma vez as personagens de Lúcio buscam a autenticidade. Duas gerações que se impõem à tarefa de fazer de suas vidas algo mais do que dias perdidos em “marasmos de poeira e incensos”. Nesse romance, a “potência de destruição” vem inicialmente de Jaques, mas ele não consegue desfazer-se de sua família, nem desfazê-la, pois ela se recria de outra forma. Também não alcança a realização de seus desejos, a ponto de voltar arruinado para o lar dominado pelo feminino. Mas Diana é vitoriosa em instaurar a dúvida, em insistir que tudo poderia ser diferente. E apesar das perdas, dos desencontros e mortes, há esperança. Não na família, mas na individualidade. Os dois jovens, Sílvio e Diana, percebem o equívoco do matrimônio e partem para tentar vida nova. Nessa segunda chance terão duas condições muito desejadas por Jaques, por Clara e por eles mesmos: a individualidade e o urbano contrastando com a vida em família do interior mineiro.

Em **Inácio** (1946), Rogério é um jovem febril entre a atração e a repulsa de reencontrar o pai (Inácio) nos antros da Lapa carioca. Enquanto essa dúvida persiste, ele acaba se deparando com a mãe morta (Stela). Envolvido numa série de coincidências, Rogério empreende uma espécie de investigação sobre a vida de Stela, mobilizando várias personagens que conviveram com ela no passado, inclusive Inácio e o amante (Lucas). Nesse contexto, tanto o filho quanto o marido e o amante agem em nome de Stela, para compreendê-la, destruí-la e protegê-la, respectivamente.

Rogério vive como um dândi pelas ruas e pensões do centro carioca e durante suas buscas depara-se com uma família diabólica possuidora de poderes sobrenaturais de não envelhecer, prever o futuro e se multiplicar desafiando as leis do espaço e do tempo. É o caso de Stela, que ao ser retratada por meio de várias versões, assume o poder da transmutação, encontrando unificação nas malhas do “mal”, pois é a partir de um gesto

transgressor, o adultério com Lucas, que a mulher adquire esse dom. Tal caráter mutante doa a Stela ares de mito fundador, analogamente a Eva, pois é por causa de sua infração que um novo mundo tem início. Trata-se de **O mundo sem Deus**, a trilogia iniciada com a publicação de **Inácio**, seguida do **Enfeitiçado** (1954) e **Baltazar** (publicada inacabada em 2002).

Na segunda novela da trilogia, Inácio retorna como narrador para contar seus últimos dias dedicados à busca desesperada pelo filho (Rogério) e ao estupro da menina Adélia, vendida pela mãe. No terceiro livro, é Adélia quem narra a trama. Suicida, prostituta, ela percorre os antros cariocas na tentativa de fugir da imagem de Inácio, que mesmo morto a persegue. “O mundo sem Deus” é um lugar amoral, escuro, mesquinho, no qual as pessoas são negociadas e traídas. Não há remorso, nem perdão.

Mas não foi sempre assim. Houve um tempo em que a família Palma vivia em harmonia. Inácio um homem de negócios, Stela sua esposa fiel (“eu tinha confiança em Stela. Sabia que, apesar de tudo, ela me seria fiel até o último instante”) (p. 107) e o menino Rogério, brincando pelos cantos. Até que Stela, insatisfeita, envolve-se com Lucas, destrói a família e transforma o marido em um demônio.⁸

Em 1946 acontece a publicação de duas novelas, **A professora Hilda** e **O anfiteatro**, momentos somenos na prosa de Lúcio.⁹ Ambas colaboram com as teses da maldade exacerbada e desencadeada pelo feminino, uma e outra também se desenvolvem em famílias que estão vivendo seus últimos momentos como tal, mas suas realizações não alcançam patamares para além da complementação dos argumentos aqui apresentados.

A professora Hilda é um livro de uma personagem só: Hilda. Todo o trabalho do autor é voltado para apresentá-la e a seu drama pessoal. Ela recebe o comunicado de sua aposentadoria como professora do grupo escolar local e, além de temer a perda salarial, não suporta o horizonte de sua vida sem a chance de exercer seus pequenos (grandes) poderes. A professora alfabetizou todos os moradores da cidade, prefeito, médico, escrivão, pais de família, mulheres e amantes. Sendo assim, raciocina Hilda, todos têm uma dívida



para com ela e devem tentar solvê-la por meio da obediência aos seus conselhos e sugestões. Com essa fubulação, Hilda imagina reger a cidade com a batuta da austeridade. Perder o cargo seria como perder a coroa, o poder de manipular, induzir, comandar. A novela então narra os lances sórdidos de Hilda para destituir a nova professora e permanecer no cargo. Para tanto não hesita em envolver a filha adotiva (que trata como uma cativa) em um enredo mortal. Hilda como agente do mal não hesita em destruir qualquer coisa colocada entre ela e seu desejo. Imaginando toda a cidade unida contra ela, sua vingança inicia com o massacre da coleção de begônias de uma vizinha e alcança o ápice com a ameaça de morte da enteada.

[...] Mas [Sofia] sentiu logo que Hilda a segurava pelos pulsos, obrigando-a a se ajoelhar rente à água: / — Não, pelo amor de Deus, pelo amor de Deus não me atire n'água — bradou, perdida, sem que a professora pudesse ouvi-la. / Durante alguns segundos debateu-se inutilmente nas mãos mais fortes de Hilda, até que, vendo que nada conseguia, aquietou-se, como um pequeno animal que perde as forças numa última golfada de sangue, o rosto contra o cimento frio. Então a professora sorriu em silêncio e levantou-a de novo, sem contudo abandoná-lhe a mão. Afastaram-se da borda do açude, Sofia mais morta do que viva. Quando atingiram a ponta extrema das árvores, em local onde o rumor das águas era bem menor, Hilda soltou a menina, que se encostou desamparada a um tronco (CARDOSO, 1969, p. 134-135).

A menina termina por não aguentar a pressão e suicida-se. Com a garota morta e a jovem professora afugentada, Hilda deveria sair vitoriosa de sua guerra, mas não é o que acontece. Por um momento parece que Hilda ganha ares de uma Lady Macbeth, que após ultrapassar todos os limites da civilidade e das leis para conseguir o poder, enlouquece com as eternas mãos manchadas de sangue. Mas não. Trata-se apenas de um discurso moralista.

O leitor conhece uma Hilda monotemática e previsível no seu drama mesquinho. Com o passar das páginas Hilda se torna uma caricatura na qual as tintas tentam reforçar e sublinhar seu egoísmo num cenário árido de solidão e incompreensão. O texto parece querer discutir até que ponto o livre-arbítrio existe independente do contexto social. Uma novela com ramificações profícuas que não se realizam e que terminam barradas por um último parágrafo decisivo no destino do livro, ressonando como um discurso moralista:

Hilda ergueu os ombros e penetrou dentro de casa — a solidão envolveu-a como uma vaga que a submergisse num abraço mortal. Ela aceitou-a como quem aceita a morte — e assim viveria, até que Deus, no instante de apagar-lhe a chama desta existência detestada, desvendasse também aos seus olhos, num supremo gesto de amor, a face de Jesus Cristo, que inconscientemente ela tanto renegara neste mundo (CARDOSO, 1969, p. 360).

Em *O anfiteatro*, Cláudio, como Rogério, de *Iná-*

cio, e André, de *Crônica da casa assassinada*, é um jovem que tenta reconstruir o passado de sua família para dar sentido à sua vida. Filho da fina burguesia carioca, o rapaz é enredado por duas mulheres misteriosas, a mãe, Margarida, e a tia, Laura, (dupla que se repete em CCA), numa trama confusa de traição, amor e ódio. Após a morte de seu pai, a família cai em desgraça. O caos é instalado pelas duas mulheres que, livres da figura do marido e do irmão, parecem não saber o que fazer com a liberdade e acabam tornando-se carcereiras uma da outra. O rapaz, imaturo e frágil, não sabe como tomar a liderança da casa e, para completar, adquire obsessão pelo professor Alves, que manteve caso amoroso com sua tia (talvez com a mãe também, fica a dúvida).

Fora os problemas de continuidade, como a questão do tempo que separa e une os suicídios de Gil (amigo de Cláudio) e de Margarida, a novela não se desenvolve bem. A trama não é clara (quem é apaixonado por quem? Quem trai quem?) e as personagens não estão bem delineadas. O exemplo mais evidente é o professor, que da mesma maneira inesperada que entra na trama e assume ares de guru e messias para Cláudio, sai da história sem delineação expressiva.

No entanto, algumas características dessa novela interessam pelo diálogo que se estabelece com *Crônica da casa assassinada*. A primeira delas é o formato de confissões escritas por Cláudio, que remetem ao diário de André (e também as confissões de Rogério, de Inácio), depois há a relação quase incestuosa entre Cláudio e sua mãe, num eco óbvio com André e Nina e a triangulação entre Cláudio, sua mãe e sua tia, precedendo o triângulo André, Nina e Ana.

De início, não se conhece ao certo quem é a fonte do mal em *O anfiteatro*. Arditosas, as mulheres manipulam, segredam e enganam. Cláudio não sabe em quem acreditar, cada uma sustenta uma versão nefasta sobre a outra. Margarida retrata a cunhada como uma insana torturadora que está planejando sua morte pela segunda vez. Laura insinua que a esposa de seu irmão foi infiel com seu noivo, impedindo assim a sua felicidade e condenando o nome da família. Laura termina induzindo a outra ao suicídio. Por sua vez, o professor Alves também tem seus atos sob suspensão como corruptor de menores, torturador da própria mãe e, talvez, envolvimento na morte de Gil e Margarida. Sua mãe o descreve como uma figura diabólica.

Sempre vira o filho causar a ruína em torno dele, sempre o vira como um enviado maléfico, trazendo à luz do sol o que de mais secreto e insuspeito havia no fundo das almas. Como que sua presença infundia a consciência de uma outra Graça, monstruosa e invertida. O que tocava, era para despedaçar. Possuía, sem dúvida, essa força misteriosa dos seres predestinados ao mal (CARDOSO, 1969, p. 210).

No entanto, o narrador acaba por definir a mola propulsora do maléfico como feminina. Depois de saber que a mãe está morta, Cláudio foge de casa para se encontrar com o professor e deixa a tia trancada lá dentro, tal qual uma fera

satânica finalmente capturada. Sua narrativa da cena descreve Laura como a encarnação do mal.

Não era o professor o rebelado, não eram dele as forças soltas e descontroladas: aquela mulher é que se perdera na sua paixão, e era essa paixão que agora lhe subtraía até mesmo a aparência humana da sua fisionomia. Abriu o portão e, antes que ela o atingisse, tranquei-o e arranquei a chave da fechadura. Correndo agora pela rua, eu a sentira surgir por detrás de mim como uma fera (CARDOSO, 1969, p. 230-231).

Será possível fugir da mulher enquanto agente que desloca os destinos de todos, manifestando essa “força misteriosa dos seres predestinados para o mal”? (CARDOSO, 1969, p. 210).

Pode-se ler aqui um Lúcio Cardoso conservador alertando para os problemas advindos do desmantelamento do principal núcleo das forças tradicionais da sociedade. Assim, abandonadas por Deus e por um chefe de família forte e seguro, como o narrador protagonista de *Maleita*, suas criaturas ficam mais susceptíveis ao pecado, ao erro, à desgraça.

Mas, na esteira da enorme insatisfação presente nas personagens femininas, pode-se também ler um Lúcio Cardoso mediando a realidade por meio de uma ficção que percebe e configura o momento social, quando o patriarcado e suas instituições começam a sofrer seus mais fortes e definitivos abalos. Na prosa de Lúcio há uma tese implícita sobre ser um engodo a promessa de a família representar um âmbito de efetivação da felicidade, e, inversamente, afirmar que apenas com sua diluição a ordem será alterada e as pessoas estarão livres para buscar seus desejos, especialmente suas figuras femininas.

NOTAS

- Essa ideia de quanto maior o pecado, maior a graça, aparece diversas vezes nos textos bíblicos. Um dos mais conhecidos é o que narra Lucas (Evangelho de Lucas 7, 36-50). Nessa passagem, Jesus é convidado para uma refeição na casa de um fariseu e no meio da reunião uma mulher entra, se ajoelha aos pés de Jesus, lavando-os com suas lágrimas, secando-os com seus cabelos entre beijos e gotas de perfume. Os presentes, intimamente, começam a duvidar dos poderes de Jesus, pois se fosse um profeta saberia que aquela mulher era uma prostituta e não permitiria que ela lhe tocasse daquela maneira. Desconfiando dos pensamentos que rondavam o grupo, Jesus disparou uma parábola na qual um credor possuía um devedor de quinhentos denários e outro de cinquenta. Como ambos não tinham capital para saldar a dívida, foram perdoados. Ao final, Jesus perguntou ao anfitrião qual dos dois devedores amaria mais o credor e o fariseu respondeu que aquele que devia mais. E Jesus finalizou dizendo: “Por essa razão, eu te digo, seus numerosos pecados lhe estão perdoados, porque ela demonstrou muito amor. Mas aquele a quem pouco foi perdoado mostra pouco amor”.
- Vale a pena recordar a passagem citada. “A serpente era o mais astuto de todos os animais dos campos, que Iahweh, Deus, tinha feito. Ela disse à mulher: ‘Então Deus disse: Vós não podeis comer de todas as árvores do jardim?’ A mulher

respondeu à serpente: ‘Nós podemos comer do fruto das árvores do jardim. Mas do fruto da árvore que está no meio do jardim, Deus disse: Dele não comereis, nele não tocareis, sob pena de morte’. A serpente disse então à mulher: ‘Não, não morreréis! Mas Deus sabe que, no dia em que dele comeres, vossos olhos se abrirão e vós sereis como deuses, versados no bem e no mal’. A mulher viu que a árvore era boa ao apetite e formosa à vista, e que essa árvore era desejável para adquirir discernimento. Tomou-lhe do fruto e comeu. Deu-o também a seu marido, que com ela estava e ele comeu. Então abriram-se os olhos dos dois e perceberam que estavam nus; entrelaçaram folhas de figueira e se cingiram. Eles ouviram o passo de Iahweh, Deus, que passeava no jardim à brisa do dia e o homem e a mulher se esconderam da presença de Iahweh Deus, entre as árvores do jardim. Iahweh, Deus, chamou o homem: ‘Onde estás?’, disse ele. ‘Ouvi seu passo no jardim’, respondeu o homem; ‘tive medo porque estou nu, e me escondi’. Ele retomou: ‘E quem te fez saber que estavas nu? Comeste, então, da árvore que te proibi de comer!’ O homem respondeu: ‘A mulher que puseste junto de mim me deu do fruto da árvore, e eu comi!’ Iahweh Deus disse à mulher: ‘Que fizeste?’ E a mulher respondeu: ‘A serpente me seduziu e eu comi’. Então Iahweh, Deus, disse à serpente: ‘Porque fizeste isso és maldita entre todos os animais domésticos e todas as feras selvagens. Caminharás sobre teu ventre e comerás poeira todos os dias de tua vida. Porei hostilidade entre ti e a mulher, entre tua linhagem e a linhagem dela. Ela te esmagará a cabeça e tu lhe ferirás o calcanhar’. À mulher, ele disse: ‘Multiplicarei as dores de tuas gravidezes, na dor dará à luz filhos. Teu desejo te impelirá ao teu marido e ele te dominará’. Ao homem, ele disse: ‘Porque escutaste a voz de tua mulher e comeste da árvore que eu te proibira de comer, maldito é o solo por causa de ti! Com sofrimentos dele te nutrirás todos os dias de tua vida. Ele produzirá para ti espinhos e cardos, e comerás a erva dos campos. Com o suor de teu rosto comerás teu pão até que retornes ao solo, pois dele fostes tirado. Pois tu és pó e ao pó tornarás’” (*Gênesis* 3,1-19).

- Agrego aqui a citação completa. “A tendência dominante da vida mental e, talvez, da vida nervosa em geral, é o esforço para reduzir, para manter constante ou para remover a tensão interna devida aos estímulos [...], tendência que encontra expressão no princípio do prazer; e o reconhecimento desse fato constitui uma de nossas mais fortes razões para acreditarmos na existência dos instintos de morte” (FREUD, 2003, p. 71).
- Eros, cujo propósito é combinar indivíduos humanos isolados, depois famílias e, depois ainda, raça, povos e nações numa única grande unidade, a unidade da humanidade. Porque isso tem de acontecer, não sabemos; o trabalho de Eros é precisamente este” (FREUD, 1978, p. 175).
- A citação completa é a seguinte: “A família individual moderna está baseada na escravidão doméstica, transparente ou dissimulada, da mulher [...] é o homem que, na maioria dos casos, tem de ser o suporte, o sustento da família, pelo menos nas classes possuidoras, e isso lhe dá uma posição de dominador que não precisa de nenhum privilégio legal específico. Na família, o homem é o burguês e a mulher representa o proletariado” (ENGELS, 2000, p. 80).
- Não se quer aqui apontar com exatidão o momento em que a dominação masculina foi abalada, mesmo porque se trata de um processo dinâmico, histórico, lento, repleto de contravérsias. A explicação não é exclusivamente psicanalítica, econômica, biológica ou histórica, mas perpassa todas essas disciplinas formando as nuances que perfilam o deslocamento

mento do masculino. Ressalta-se, entretanto, a importância do movimento de mulheres e feminista nas conquistas relativas aos direitos da mulher e da criança.

- 7 Além do nome, a Nina de 1940 guarda outras semelhanças com a protagonista de 1959, como a beleza perturbadora da paz, a vontade de viajar e a constante mobilidade, mesclando fuga e aventura.
- 8 Sobre a configuração de Inácio dialogar com a tradição sobre o demoníaco, remeto o leitor ao artigo anteriormente publicado na Revista do Centro de Estudos Portugueses. Ver CARDOSO, 2008.
- 9 Sobre esse ponto concordo com Álvaro Lins quando diz que “A narração se processa no passado, mas é logo visível o dilaceramento íntimo quanto ao problema do tempo. As duas obras, sob este aspecto, perdem a unidade, fracionam-se, dispersam-se como páginas soltas. No espaço, encontramos a mesma dissociação de elementos, a mesma divisão fatal” (LINS, 1963, p. 117).

REFERÊNCIAS

Obras de Lúcio Cardoso

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

_____. **Salgueiro**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Brasília: INL, 1984.

_____. **A luz no subsolo**. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

_____. **Dias perdidos**. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

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

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

_____. A professora Hilda. In: **Três histórias de província**. Rio de Janeiro: Bloch, 1969.

_____. O anfiteatro. In: _____. **Três histórias de cidade**. Rio de Janeiro: Bloch, 1969.

_____. **Diário completo**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1970.

_____. **Crônica da casa assassinada, edição crítica**. CARELLI, Mario (Coord.). 2. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996. (Coleção Archivos).

Obras gerais

ADORNO, T. W.; HORKHEIMER, M. “Sociologia da família”. In: CANEVACCI, M. (Org.). **Dialética da família. Gênese, estrutura e dinâmica de uma instituição repressiva**. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 210-222.

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

CARDOSO, Elizabeth da Penha. “Apontamentos sobre a inquietante estranheza de Inácio”, In: **Revista do Centro de Estudos Por-**

tugueses, v. 28, n. 39, jan.-jun., Belo Horizonte: Fale/UFGM, 2008.

COELHO, Nelly Novaes. “Lúcio Cardoso e a inquietude existencial”. In: CARELLI, Mario (Coord.). **Crônica da casa assassinada, edição crítica**. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996, p. 776-783. (Coleção Archivos).

ENGELS, F. **A origem da família, da propriedade e do Estado**. São Paulo: Escala, 2000.

FARIA, Octavio de. Lúcio Cardoso. In: CARELLI, Mario (Coord.). **Crônica da casa assassinada, edição crítica**. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996, p. 659-680. (Coleção Archivos).

FREUD, Sigmund. **Além do princípio do prazer**. Rio de Janeiro: Imago, 2003.

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

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

LACAN, Jacques. **O seminário, livro sete: a ética da psicanálise, 1959-1960**. Trad. Antônio Quinet. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

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

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

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

