

## Inácio, O enfeitado e Baltazar: o estilo Gótico como influência de Um mundo sem Deus<sup>1</sup>

*Inácio, O enfeitado and Baltazar: the Gothic Style as influence of Um mundo sem Deus*

Luís Alberto dos Santos Paz Filho<sup>2</sup>

**Resumo:** O presente trabalho tem por objetivo realizar uma leitura da trilogia inacabada intitulada *O mundo sem Deus*, do escritor mineiro Lúcio Cardoso, que compreende as novelas *Inácio* (1944), *O enfeitado* (1954) e *Baltazar* (2002). Na análise proposta, observa-se que a razão já não serve de guia para a compreensão do mundo e, por isso, deve-se considerar de que forma e em quais medidas o estilo Gótico influencia o estabelecimento de um ambiente fantástico na escrita cardosiana, no que tange à constituição de uma ficção crítica à burguesia de costumes e à fuga da realidade realizada pelas personagens exageradamente emocionais, aflitas e perseguidas. Para realizar este estudo, parte-se de pressupostos da narrativa fantástica elaborados por Tzvetan Todorov, e por preceitos da desautomatização da leitura literária, pensados por Viktor Chklóvski. As três narrativas desenvolvidas por Lúcio Cardoso estão entrelaçadas em seu plano diegético, uma vez que as personagens de cada uma reaparecem na narrativa posterior, ora como fio condutor, ora como mote inicial. Assim, a análise aqui proposta direciona seu olhar, efetivamente, para dois recursos literários: por um lado, a criação e desenvolvimento das personagens, e, por outro, o ambiente, que se torna espaço fantástico, segundo a caracterização do Gótico observada.

**Palavras-chave:** Narrativa fantástica; Gótico; Narrativa brasileira.

**Abstract:** The present work aims to make a reading of the unfinished trilogy entitled *O mundo sem Deus*, by the Minas Gerais writer Lúcio Cardoso, which includes the short stories *Inácio* (1944), *O enfeitado* (1954) and *Baltazar* (2002). In the proposed analysis, it is observed that reason no longer serves as a guide for understanding the world and, therefore, one must consider how and to what extent the Gothic style influences the establishment of a fantastic environment in cardosian writing, with regard to the constitution of a fiction critical to the bourgeoisie of customs and the escape from reality by the exaggerated emotional characters, afflicted and persecuted. To carry out this study, it is based on fantastic narrative assumptions elaborated by Tzvetan Todorov, and precepts of the de-automatization of literary reading, thought by Viktor Chklóvski. The three narratives developed by Lúcio Cardoso are intertwined in his diegetic plan, since the characters of each one reappear in the later narrative, sometimes as a guiding thread, sometimes as an initial motto. Thus, the analysis proposed here directs his gaze, effectively, to two literary resources: on the one hand, the creation and development of the characters, and, on the other hand, the environment, which becomes a fantastic space, according to the observed characterization of the Gothic.

**Keywords:** Fantastic narrative; Gothic; Brazilian narrative.

### Considerações iniciais

O conjunto da obra de Lúcio Cardoso compreende uma diversidade de textos que passeiam por distintos gêneros literários. Da poesia lírica à narrativa de contos,

<sup>1</sup> O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

<sup>2</sup> Doutorando em Teoria da Literatura pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. E-mail: luis.alberto@acad.pucrs.br

novelas e romances, passando também pelo teatro e texto jornalístico, a carreira de Lúcio Cardoso teve altos e baixos no tocante à recepção da crítica: considerado “alienado” de causas sociais (matéria que estava em pauta à época) por alguns, integrado ao grupo dos chamados “escritores católicos” por outros, o escritor mineiro não raras vezes causou impacto com suas obras publicadas. No que se refere aos temas abordados por Lúcio, comumente simplifica-se a gama de assuntos a um punhado de signos repetitivos: morte, sombras, Deus, angústia e outros. De fato, nos mais variados gêneros e estilos que percorreu com sua escrita, tais signos surgiram como protagonistas de sua linguagem provocadora e desafiadora. No entanto, seria possível, realmente, definir um escritor ou uma escrita por palavras-chave? Lúcio não foi um escritor do obscuro, embora sobre ele tenha construído diversos versos e diversas narrativas. O que impressiona em sua obra é o estilo: o emprego do discurso como diferentes vozes, múltiplos mergulhos no que se esconde de mais pérfido na alma humana. E é este um dos grandes valores da obra literária: provocar, desafiar, incomodar. No final, a gama de significados e de símbolos em uma escrita revela-se sempre renovada quando reencontrada por uma leitura que se permite atualizar no tempo.

No que se refere ao estilo gótico, vertente pela qual este trabalho almeja transitar, não parecem ser muito famosos os escritores ou as obras do Brasil que com ele flertam. Embora não se pretenda aqui projetar um panorama sobre todas as obras que, de algum modo, são influenciadas pelo gótico, a título de curiosidade, esta pesquisa menciona certos títulos que, de acordo com os critérios adotados e mostrados na análise proposta, parecem conversar com o estilo. São eles: *Noite na taverna* (1855), de Álvares de Azevedo, *D. Narcisa de Villar* (1859), de Ana Luísa de Azevedo Castro, *Ursula* (1859), de Maria Firmina dos Reis, *Esfinge* (1908), de Coelho Neto, *Noite* (1954), de Érico Veríssimo, *Margarida La Rocque: a ilha dos demônios* (1949), de Dinah Silveira de Queiroz, *A menina morta* (1954), de Cornélio Pena. Estes são apenas alguns dos títulos que podem ser associados à escrita brasileira influenciada pelo estilo gótico e, ainda que não se almeje explicar neste trabalho em quais aspectos cada uma dessas obras dialogam com o gótico, elas ficam como sugestões para leitores interessados no tema – menciona-se ainda a existência de pesquisas sobre o gótico com raízes particulares, como o gótico feminino no Brasil.

Sob este prisma, Lúcio Cardoso parece investir, em sua escrita, sob influência do gótico europeu, atualizando-o para o ambiente brasileiro em duas perspectivas: por um lado, há uma espécie de gótico regionalizado, que retrata o ambiente das secas do interior mineiro, dos tempos das fundações de pequenas cidades e vilarejos, remontando a uma espécie de cronotopo deslocado do progresso evidente das metrópoles. Serve de exemplo a este caso o seu terceiro romance publicado, *A luz no subsolo* (1936); por outro lado, há uma espécie de gótico urbano, que transmuta o cenário urbano carioca em representações de castelos e mausoléus europeus que encerram mistérios, sombras e desordem. As casas são locais opressores e não funcionam como lares que garantem a segurança; as ruas transmitem uma sensação de sujeira e criminalidade brutal, especialmente à noite, quando todo tipo de criatura ‘sobrenatural’ pode emergir e o comportamento humano é desregrado, animalizado e, em alguns casos, demonizado. A este segundo modo pertencem as novelas aqui utilizadas como objeto de estudo: *Inácio* (1944), *O enfeitado* (1954) e *Baltazar*, obra não finalizada, mas organizada e editada em 2002. Para dar conta dos aspectos góticos das obras, a análise será embasada no estudo da literatura fantástica e pelos processos de desautomatização e de estranhamento por ela realizados. Assim, se o estudo não pretende dar conta de todas as manifestações góticas na obra de Lúcio Cardoso, o que se torna inviável devido à extensão deste texto, almeja pelo menos provocar os leitores que já conhecem a obra de Lúcio, bem como aqueles que por ela ainda não tenham sido tocados.

### **As relações entre o gótico e a desautomatização da leitura pelo fantástico**

Tratar da literatura dita fantástica implica a reflexão a respeito dos gêneros: pensar um gênero literário diz respeito a pensar, em última instância, a concepção que se tem sobre literatura, bem como sobre suas características. Quando se parte de um ponto modal no qual a literatura exerce a função de um organismo vivo – assim como a língua à qual pertence – pode-se indagar a respeito de seu caráter mutável. Isto é, possibilita tratar da literatura como um fenômeno, uma experiência social temporal marcada por traços que a adjetivam em um dado espaço e tempo. Sob a ótica da literatura enquanto fenômeno vivo, seu caráter mutável pode assumir diversas

facetas: assim como os grupos sociais mudam assumindo ou deixando para trás dados valores, também a arte literária assimila novos modos de expressão.

Ao se pensar em gênero literário, por conseguinte, pensa-se não apenas na divisão canônica (prosa, poesia e drama ou épico, poético e dramático), mas também pressupõe uma discussão de estética. As tendências estéticas em arte nunca são definitivas nem definidoras: andam, antes, ao lado dos movimentos filosóficos e ideológicos que servem de visão geral para uma dada sociedade em um momento histórico. Dessa forma, elaborar uma reflexão acerca de uma estética literária é também considerar a história de um povo.

De acordo com Tzvetan Todorov em *Introdução à literatura fantástica*,

Em um mundo que é o nosso, que conhecemos, sem diabos, sílfides, nem vampiros se produz um acontecimento impossível de explicar pelas leis desse mesmo mundo familiar. Que percebe o acontecimento deve optar por uma das duas soluções possíveis: ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto de imaginação, e as leis do mundo seguem sendo o que são, ou o acontecimento se produziu realmente, é parte integrante da realidade, e então esta realidade está regida por leis que desconhecemos. Ou o diabo é uma ilusão, um ser imaginário, ou existe realmente, como outros seres, com a diferença de que rara vez o encontra. O fantástico ocupa o tempo desta incerteza. Assim que se escolhe uma das duas respostas, deixa-se o terreno do fantástico para entrar em um gênero vizinho: o estranho ou o maravilhoso. O fantástico é a vacilação experimentada por um ser que não conhece mais que as leis naturais, frente a um acontecimento aparentemente sobrenatural. (TODOROV, 2004, p. 15-16)

Ao ocupar o tempo da incerteza, nas palavras de Todorov, o fantástico ocupa um espaço atemporal: sem a marca histórica do tempo enquanto fenômeno social cronológico, a incerteza pode durar um instante ou a vida toda, visto que a incapacidade de tomar o sentido para um lado ou para o outro é estendida a proporções incalculáveis. Neste caso, é justamente a necessidade de não optar por nenhuma das duas respostas possíveis (a existência do “impossível” ou a explicação científica lógica) que torna o fantástico viável através do tempo. Sua duração diz respeito ao subconsciente: vive nas entrelinhas, nas possibilidades de ser, sem que nunca se torne algo concreto e definitivo.

A vacilação, uma das palavras-chave do texto de Todorov funciona em duas instâncias: há o plano diegético, no qual a personagem vivencia a experiência

fantástica, uma vez que pende entre os dois mundos já citados; e há, por outro lado, o plano exterior, no qual o leitor se encontra na posição da personagem, sentindo a necessidade de explicar o acontecido na obra – e para isso, opta por um dos dois caminhos, que o leva ao maravilhoso ou ao estranho. Trata-se, pois, da interpretação da obra. No entanto, Todorov alerta: o fantástico não pode ser resumido apenas a essa vacilação. É, acima de tudo, um modo de produção de discurso<sup>3</sup>, e, por conseguinte, um modo de experienciar e interpretar a vida.

Viktor Chklóvski, em *A arte como procedimento*, diz sobre a arte poética que

tanto nas suas constituintes fonéticas e lexicais como na disposição das palavras e nas construções semânticas constituídas por estas palavras, percebemos que o caráter estético se revela sempre pelos mesmos sinais: é criado conscientemente para libertar a percepção do automatismo. (CHKLÓVSKI, 1978, p. 5)

Ao pensar sobre o efeito de desautomatização da leitura em uma obra literária, reflete-se acerca do caráter literário do “desvio da linguagem”, uma vez que em arte o discurso é constituído de forma distinta à maneira como a linguagem é empregada no cotidiano. Embora tenha como base a mesma língua, o discurso literário faz um *emprego* diferenciado desta, com o objetivo de causar outros efeitos: a plurissignificação, a opacidade, a dubiedade. Assim, ao se pensar na concepção de Chklóvski, uma narrativa fantástica parece apresentar seu próprio procedimento de quebra do automatismo da leitura: um método elaborado com a finalidade de intensificar a hesitação.

Ao partir destes princípios, o estilo gótico apresenta-se como uma possibilidade de lidar com o mundo dos casos “atípicos”. Uma vez que permite a entrada a um universo obscuro e enigmático, o gótico abre portas para o impensável, o grotesco e o pecaminoso. Ao seguir estes rastros, torna-se possível adentrar em um plano diegético no qual a razão e a hesitação frente ao horror psicológico constituem-se como um procedimento (nas palavras de Chklóvski), mais do que como hipótese.

---

<sup>3</sup> Todorov tratará da importância de não se considerar a leitura como uma construção metafórica ou alegoria, pois isto “mataria” o tratamento da linguagem do fantástico, considerando-o apenas uma corrente de símbolos. Neste sentido, toda poesia pertenceria ao gênero fantástico, por exemplo, por elaborar um discurso fortemente simbólico e representativo. Embora este trabalho não almeje aprofundar tais questões, considera-se de suma relevância este tópico. Uma pesquisa está sendo planejada sobre este aspecto, e acredita-se que um exame aprofundado sobre a relação entre o gênero fantástico e a poesia lírica mereça maior destaque, com a finalidade de acrescentar e renovar as posturas apresentadas por Todorov.

Assim, as narrativas cardosianas aqui introduzidas passam a pertencer a um *lócus* descentrado da esfera crítica convencional, ocupando o terreno do discurso do estranho – e do estranhamento – como estética de um mundo caótico.

### A trilogia fantástica de Um mundo sem Deus

Estas palavras ficaram ecoando na mente do Desconhecido. *Você agora é nosso, é nosso, é nosso, é nosso.* (VERISSIMO, *Noite*, 1997, p. 28)

Lúcio Cardoso publica a novela *Inácio* em 1944, após já ter (des)estruturado as expectativas da crítica com seus primeiros romances *Maleita*, *Salgueiro* e, sobretudo, *A luz no subsolo*. Embora o título seja *Inácio*, o protagonista que acompanhamos nesta narrativa é Rogério Palma – filho do tal Inácio (personagem misterioso, envolto de características que o tornam uma criatura quase mística e sobrenatural, com um rosto “de boneca, muito pálido” e com trajes que já não se usam mais, quase como um vampiro contemporâneo retratado em obras audiovisuais) – que vive uma série de estados dúbios: pende entre a febre e a loucura, a atração e a repulsa a respeito de Inácio, e a verdade e a mentira de um mundo no qual Deus não existe. Rogério transita por ambientes sujos, de violência e prostituição – estabelecendo uma relação quase doentia também com Violeta, a qual conhece em um bar. Lucas Trindade, personagem que almeja assassinar Inácio – e por tal motivo vai ao encontro de Rogério – é um bom modelo para exemplificar a reação das personagens ao se depararem com Inácio, seja em memória, em imaginação ou apenas em menção de seu nome, como é o caso do excerto a seguir:

Pôs-se a tremer de repente, e nunca vi homem algum se abater tão depressa ao simples enunciado de um nome. Dir-se-ia que aquela palavra tinha tido o dom de dissolver nele as derradeiras energias: já o revólver nada mais valia nas suas mãos e, pálido, deixou-se cair de novo sobre a cadeira, a luz forte incidindo sobre sua testa molhada de suor. (CARDOSO, 2002, p. 45)

Ainda sobre as ambivalências vividas por Rogério, as relações familiares (que não existem) encontram-se bipartidas: há a figura ausente de sua mãe, Stela, e a de seu pai, Inácio, mas ambos não fazem parte da sua vida, o que deixa lacunas sobre como e por que esta família não está reunida. Ainda que ao longo da novela diversas

questões sejam respondidas, outras tantas permanecem. É a narrativa de Rogério a responsável por colar os pedaços da história dessa família – mas sua preocupação maior está em ser como Inácio. Ou melhor, em superá-lo.

Durante um minuto, todo eu fui ódio, ódio branco e incontrolável, que subia da planta dos pés e parecia cegar-me. “Só Inácio poderá me salvar”, pensei ainda. Sim, Inácio me ajudaria a levar a cabo os meus planos. Precisava abandonar aqueles miseráveis todos, senão estaria perdido. Se não quisesse me tornar igual a eles, no dia seguinte mesmo devia abandonar aquela casa. (CARDOSO, 2002, p. 97)

A relação, que começa com o pavor da perseguição, acaba se invertendo e é Rogério quem passa a buscar por Inácio. E não se trata mais de raiva ou descontrole, mas uma decisão racional de sua necessidade por aprovação do pai. Nesse sentido, o status de loucura é posto em cheque mais uma vez: se, em um primeiro momento, Inácio é quem parecia a figura excêntrica e insana, a este ponto da narrativa, após inúmeras sugestões, Rogério é quem passa a ser tratado como o sujeito delirante e psicótico, o que abre margem para uma interpretação que põe em risco a realidade dos fatos, visto que sua percepção sempre esteve afetada pelo álcool e pela enfermidade.

Uma só ideia me habitava naquele instante: encontrar Inácio, encontrá-lo seja a que preço fosse, atirar-me nos seus braços, propor-lhe que nunca mais nos separássemos. Percorri desorientadamente todos os café da Lapa, andei pela Cinelândia, espiei um por um dos restaurantes abarrotados. Uma mulher, sinuosa e descarada, passou rente a mim e atirou-me um jato de fumaça ao rosto, disse um palavrão qualquer e continuei o meu caminho, desesperado por não encontrar o menor sinal daquele que procurava. (CARDOSO, 2002, p. 132)

Para responder às suas motivações mais íntimas – afetadas pelos desvios da realidade que o assolavam – o jovem assume como missão particular a de rir. Ele resolve utilizar o riso como forma de se contrapor à sociedade neutralizada pelos costumismos e pelo destino (de Deus?) ao qual estão encarregadas de cumprir. Seu riso irá mostrar a todos e a todas – e comprovar – que ele não se importa com nada além da superioridade que lhe é de direito. Vale enfatizar, a este ponto, que em nenhum momento há a comprovação, ou melhor, não há a certeza de que todos estes atos tenham ocorrido. Assim como há uma suspensão da realidade ao tratar de Inácio, como um ser atemporal e místico. A condição do chamado “fantástico” sobrevoa a

linguagem da narrativa, pois ambos os caminhos – o da razão e o do estranho – podem ser percorridos.

Em *O enfeitado*, publicado 10 anos após *Inácio*, ocorre a mudança de foco narrativo. Desta vez, acompanhamos o próprio Inácio Palma em seus piores dias da velhice, após os ocorridos na narrativa anterior. Através de um método memorialístico, o personagem estabelece, nas páginas que passa a escrever, a promessa de narrar a verdade sem filtros, visto que não há uma preocupação com a ética dos acontecimentos de sua vida. Pelo contrário, há um conformismo. Vale ressaltar, aqui, que o teórico Fred Botting, em seu livro *Gothic*, descreve a atmosfera gótica como “soturna e misteriosa”, e observa que esta “tem frequentemente sinalizado para um perturbador retorno ao passado em detrimento do presente” (BOTTING, 1996, p. 1, tradução nossa). Dessa forma, o método de escrita de memória adotado por Inácio parece conversar com a característica notada por Botting.

Jamais assinaria o meu nome – Inácio Palma – num arrolamento de sensações banais e memória de sentimentos azulados. Não que eu deixe de ser um romântico, um impenitente romântico, como todos nós aliás, como o mundo inteiro – mas porque devo restringir-me ao mais absoluto senso de objetividade, se não quiser falsear a minha narrativa e dar aos fatos um colorido diferente daquele que me propus ao abrir este caderno. Sim, o que eu quero é mais profundo e mais forte. O que eu quero é a própria essência, a vida. (CARDOSO, 2002, p. 153)

Esta narrativa, assim como a anterior, cria uma jornada pessoal: dessa vez é Inácio quem está à procura de Rogério, que sumiu. Em sua empreitada, o velho, que outrora trabalhou com negociações econômicas e teve uma vida de luxos, vive agora sem dinheiro em uma espelunca alugada de duas velhas misteriosas. Em seu caminho, Inácio depara-se com Lina de Val-Flor, uma cartomante que promete encontrar seu filho – mas é a filha adolescente de Lina que é entregue para Inácio, em um acordo inescrupuloso e criminoso.

Conforme mencionado inicialmente, o riso, proposto por Rogério Palma, parece estabelecer um clima que pende entre a concepção de uma verdade de mundo e a insanidade. Também é ele um dos elementos que podem ser veiculados ao fantástico proposto por Todorov – afinal, ao rir, não sabemos se o personagem propõe uma visão metafórica de crítica ao estilo burguês ou se está tomado por uma loucura sobrenatural. E mesmo a loucura representada na obra trata-se de um



desalinhamento com a razão propriamente dita ou apenas um símbolo de rebeldia e revolta? Vale destacar que o riso assume uma forma grotesca: iniciado como um levantar irônico, ele aproxima-se do horror medieval (e aqui se pode pensar novamente na influência do gótico), provocando, nas palavras de Bakhtin, um grotesco regenerador e libertador. Ainda de acordo com Bakhtin, “no grotesco romântico, o diabo encarna o espanto, a melancolia, a tragédia. O riso infernal torna-se sombrio e maligno”. (BAKHTIN, 2010, p.36). Já Noel Carroll, em *A filosofia do horror ou paradoxos do coração*, diz que “O movimento do horror para o humor ou viceversa que nos parece tão contraintuitivo, então, pode ser explicado em termos daquilo que o horror e ao menos um tipo de humor [...] compartilham. Pois a intersticialidade e transgressão categórica que serve como uma das condições necessárias mais essenciais para o estado mental do horror desempenha um papel como parte de uma condição suficiente para alcançar o estado mental do divertimento cômico”. (CARROLL, 1999, p.156)

Concernente aos elementos já citados, vale destacar mais uma vez a ambiguidade do estado doente de Rogério, que diz o tempo todo estar em febre, e a consequência final de suas escolhas abarcada pela loucura. Não são raras as narrativas que pagam tributo ao estilo gótico – e também à literatura fantástica – personagens que vivam em condições incertas, incoerentes ou que pendam entre dois mundos. Segundo Todorov, em *Introdução à literatura fantástica* (2004),

[...] a essência desse gênero consiste na irrupção, em nosso mundo, de um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis racionais. É nesse momento que surge a ambiguidade, a incerteza diante de um fato aparentemente sobrenatural. O sentimento de dúvida causado no leitor permite a aparição do fantástico. (TODOROV, 2004, p. 36)

Assim, fica mais fácil inserir elementos fantasmagóricos em sua realidade, sem que se saiba, com certeza, se eram alucinações ou verdade. No caso das novelas de Lúcio aqui apresentadas, a válvula de escape para a certeza dos argumentos é a loucura: teria Rogério realmente vivido as experiências narradas ou tudo não passou de delírio? Teria ele alguma vez, de fato, saído da cama do seu quarto de pensão ou a febre lhe possibilitou imaginar tudo? Ou ainda: não seria Rogério apenas um louco internado em uma ala psiquiátrica?

Em mesma medida, não seria a cartomante Lina de Val-Flor, da segunda novela, o elo entre o misticismo e a “razão”? Tal argumento parece válido, visto que Inácio sempre demonstrou muito orgulho para assumir seus sentimentos – ou ainda, acreditar no místico que, outrora, era observado nele próprio. A hesitação, ponto crucial da narrativa fantástica, pode ser observada, por exemplo, no excerto a seguir:

Era esta, pois, a minha ideia final, a mais cara, a que me seria impossível transmitir à cartomante. Houve um momento em que hesitei, meus lábios quase se entreabriram para a confissão, mas tive medo, recuei, imaginando que provavelmente ela me encararia como um louco, ou então não entenderia absolutamente o que eu queria dizer. E se não seguisse nenhum desses dois caminhos, não fitaria com desprezo esse velho insólito e fantástico que pretendia, através de um outro, levantar tão alta a imagem do seu próprio orgulho? (CARDOSO, 2002, p. 168)

Outras questões permanecem sem resposta definitiva: teria Inácio cometido suicídio ou enlouquecido como forma de punição aos seus atos ou apenas sido contagiado pela febre de Rogério? Segundo Irlemar Chiampi, em *O realismo maravilhoso* (1980),

o fantástico contenta-se em fabricar hipóteses falsas (o seu “possível” é improvável), em desenhar a arbitrariedade da razão, em sacudir as convenções culturais, mas sem oferecer ao leitor, nada além da incerteza. A falácia das probabilidades externas e inadequadas, as explicações impossíveis – tanto no âmbito do mítico – se constroem sobre o artifício lúdico do verossímil textual, cujo projeto é evitar toda asserção, todo significado fixo. O fantástico “faz da falsidade o seu próprio objeto, o seu próprio móvil”. (CHIAMPI, 1980, p. 56)

Fred Botting ainda destaca como um dos principais temas do imaginário gótico a obsessão. E é disso que se tratam as três novelas aqui explanadas. Seja a obsessão com a ausência de valores, com a superioridade social, com paixões violentas ou ainda pela necessidade de racionalizar para não surtar, a expressão cardosiana observada aborda a inescrupulosa obsessão das personagens que, em última instância, são moribundos sociais, zumbis que buscam uma essência de vida que lhes dê razão para andar, respirar e lutar, ou como diz Lina de Val-Flor, a cartomante, para Inácio: “ele já está morto”.

De Baltazar, novela não finalizada (e, por isso, detenho-me menos tempo nela), restaram capítulos de duas diferentes versões entre os papéis do escritor mineiro.

Doados juntamente com outros originais, cartas, documentos e textos ao Arquivo-Museu de Literatura Brasileira da Fundação Casa de Rui Barbosa, os fragmentos subsistentes da novela foram editados em 2002 em um volume que reuniu, ainda, *Inácio* e *O enfeitiçado*. Desta vez a protagonista é uma mulher: Adélia de Val-Flor, a filha da cartomante presente em *O enfeitiçado*, que é abusada sexualmente por Inácio. De acordo com Cássia dos Santos, em *O rio de Janeiro em uma trilogia de Lúcio Cardoso* (2008), o enredo deveria centrar-se no seu relacionamento com dois homens muito diferentes: Baltazar Leivas, um jogador de cartas, e Basílio da Luz, um industrial nortista, chamado, também, de Abelardo de Lima em capítulos de uma versão. Desgostosa com a própria existência, Adélia decidira suicidar-se, após ter contemplado, na rua, um desconhecido que havia sido atropelado. Salva pelo industrial, que a viu tomar pílulas para dormir e cair desacordada no saguão do ponto das barcas para Niterói, ela retomaria sua vida depois de receber alta do hospital, se bem que não quisesse mais se prostituir. Seria apresentada, então, a Baltazar, em quem reconheceria o desconhecido do atropelamento. Ele a procuraria em seu quarto, demonstrando interesse por ela. Assediada, também, por Basílio da Luz, que pretendia lhe montar um "apartamento bom, na Urca, bem mobiliado e discreto" (CARDOSO, 2002. p. 343), onde poderiam ter seus encontros, Adélia se manteria, a princípio, dividida entre os dois.

### **Considerações finais**

Acredita-se que as influências do gótico conversem e complementem os efeitos do gênero Fantástico em múltiplas investidas nas narrativas presentes nas três obras elencadas. A começar por um elemento que perpassa as três narrativas aqui discutidas, o espaço cardosiano constrói uma Rio de Janeiro enlameada, recheada de becos sujos e escuros, sombras que atravessam as ruelas, um cenário infernal com personagens transgressivas e perturbadas, onde se cria um plano de tensão entre a monstruosidade humana e a libertinagem. Desde as luzes que parecem ser poucas, até casas encobertas por ângulos côncavos e vidros avermelhados que impossibilitam a visão estrangeira, semelhante a catedrais, a Rio de Janeiro de Lúcio Cardoso parece inspirada na arquitetura gótica, na qual as casas em ruínas substituem os castelos medievais. Dessa forma, o primeiro ambiente que deveria

representar a segurança e o conforto, o lar, assemelha-se a uma masmorra, um ambiente propício para o surgimento do Mal – seja sob um ponto de vista psicológico, seja sob a percepção do “impossível estranho” que habita o outro. Outra característica da expressão gótica que parece consolidar a percepção acerca das três narrativas é o caráter de encerramento que as casas indicam: como labirintos, o cenário da casa representa uma prisão na qual as trevas não podem ser extintas e o perigo parece imergir justamente de lá.

Que Lúcio Cardoso produziu uma literatura combativa não é segredo: combatia, em primeiro lugar, segundo o próprio autor, a Curvelo (sua cidade-natal) e, assim, ao combater suas origens, combatia também a si próprio. Se ele viveu uma vida desregrada e com ações que hoje seriam chamadas de “polêmicas”, tal controvérsia também não fica de fora de seu vasto projeto literário. Desde *Maleita*, seu romance de estreia, seu estilo já dava as caras e a primeira semente de um mundo literário violento, corrompido, desalmado e soturno estava plantada. Nas novelas aqui apresentadas – e que foram intentadas pelo próprio autor a constituir uma trilogia – as influências de um fantástico-estranho perturbador percorrem da primeira à última linha por ele assinalada. Mesmo elementos que, previamente, poderiam ser identificados como otimistas ou positivos, como é o caso do riso, assumem, em sua obra, um caráter antagônico e assombrado. O riso carnavalizado de Rogério é um reflexo de seu sobrenome Palma: um início promissor (letra p) que finda com a percepção de que o tempo todo, o jovem buscava uma alma. Já Inácio de perseguido passa a perseguidor para encerrar sua vida, novamente como perseguido. Em dada altura da narrativa ele se percebe como “enfeitiçado” – e daí o título da novela – mas quem o amaldiçoou? Lina de Val-Flor? Adélia? Rogério? Stela, mãe de Rogério? Rio de Janeiro? Si mesmo? Lúcio não dá respostas e novamente a influência de seu mundo “estranho” age. Seria ele o enfeitiçado ou seria ele o culpado pelos males que assolam a todos que com ele convivem? É preciso ainda abrir um breve parêntese: as personagens femininas nas obras cardosianas sempre desempenham um papel fundamental: elas são as transgressoras, as engrenagens que movimentam as narrativas, as forças que deturpam a sociedade, semi-bruxas que amaldiçoam ou estão amaldiçoadas, figuras fortes, mesmo quando parecem frágeis, não cedem a comportamentos sociais pré-estabelecidos: são viúvas, solteiras, mães, filhas, irmãs, prostitutas, ricas ou pobres – elas não se conformam, não se aquietam. Elizabeth da

Penha Cardoso escreveu a tese “Feminilidade e transgressão – uma leitura da prosa de Lúcio Cardoso” (2010), na qual detém seu olhar para estas mulheres cardosianas. No entanto, acredita-se que muitos outros artigos, dissertações e até mesmo teses podem ser desenvolvidos a partir de suas obras. Ouso ainda em mencionar uma ideia muito pessoal, a qual não sei se algum dia irei desenvolver, mas que sempre me assomou ao ler as obras de Lúcio: todos os personagens masculinos de seus romances constituem um mesmo ser – se repetem, se somam ou se aniquilam, mas a voz é constantemente a mesma. O oposto do que penso de suas personagens femininas. Que estas sugestões e indagações sirvam de mote para novas pesquisas.

Finalmente, vemos em Baltazar, novela com que também acompanha um tom fáustico, as consequências da corrupção exercida por Inácio em Adélia. Não é à toa que Lúcio assassina Deus nesta trilogia: porque afirmar a ausência de um poder maior é a válvula de ativação de todo o mal que se guarda, que se contempla e que se esgueira. Afinal, sem punição divina só resta acreditar piamente na justiça elaborada pelo próprio ser humano – e o que há de mais justo que a realidade que o assoma?

## REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. 7. ed. São Paulo: Hucitec, 2010.
- BOTTING, Fred. *Gothic: the new critical idiom*. New York/London: Routledge, 1996.
- CARDOSO, Elizabeth. *Feminilidade e transgressão – uma leitura da prosa de Lúcio Cardoso*. Tese de Doutorado. Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2010.
- CARDOSO, Lúcio. *Inácio, O enfeitado e Baltazar*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2002.
- CARROLL, Noël. *A filosofia do horror ou paradoxos do coração*. Campinas: Papyrus, 1996.
- CHIAMPI, Irleamar. *O realismo maravilhoso: forma e ideologia no romance hispanoamericano*. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- CHKLÓVSKI, Viktor. A arte como procedimento. In: Dionísio de Oliveira Toledo (org.). *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1978
- SANTOS, Cássia dos. O Rio de Janeiro em uma trilogia de Lúcio Cardoso. XI Congresso Internacional da ABRALIC, julho de 2008.
- TODOROV, Tzvetan. *Introdução à Literatura Fantástica*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

Recebido em: 18/05/2020

Aceito em: 22/07/2020