

## 05

**ELEMENTOS GÓTICOS NA TRILOGIA  
“O MUNDO SEM DEUS”, DE LÚCIO CARDOSO<sup>1</sup>**

Marina Sena

*Recebido em 20 fev 2022.**Aprovado em 01 set 2022.***Marina Sena**

Doutora em Letras, Teoria da Literatura e Literatura Comparada, pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6039057171660414>.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-4213-0343>.

E-mail: [marinafsena@gmail.com](mailto:marinafsena@gmail.com).

**Resumo:** Conforme vem sendo demonstrado por diversos estudiosos, o Gótico mostra-se bastante presente na literatura brasileira, desde o século XIX. No século XX, Lúcio Cardoso foi um dos autores que dialogou fortemente com a poética, ao lado de autores como Cornélio Pena e Érico Veríssimo. Pelo menos três elementos característicos da narrativa gótica são recorrentemente observados na obra cardosiana: i) o retorno do passado, que assombra o presente das personagens; ii) as personagens monstruosas; e iii) os *loci horribiles*, onde vivem e transitam os protagonistas de Lúcio Cardoso. Além desses, outro aspecto acessório também surge com frequência nas narrativas do escritor: uma linguagem que explora um campo semântico negativo e frequentemente ligado à morte, à morbidade e à degeneração física e mental. Este artigo pretende

---

1 Gothic elements in “O mundo sem deus” trilogy, by Lúcio Cardoso.

ser um estudo de caso das novelas *Inácio* (1944), *O enfeitado* (1954) e *Baltazar* (2002), pertencentes à trilogia “O mundo sem Deus”. O objetivo é demonstrar como os elementos da poética gótica estão presentes nas obras cardosianas acima citadas de forma a consubstanciar uma visão negativa do mundo moderno.

**Palavras-chave:** Lúcio Cardoso. Literatura Brasileira. Gótico. Século XX. Gótico Novecentista.

**Abstract:** According to several scholars, the Gothic is very present in Brazilian literature since the 19<sup>th</sup> century. In the 20<sup>th</sup> century, Lúcio Cardoso was one of the authors who had a strong dialogue with the poetics, alongside authors such as Cornélio Pena and Érico Veríssimo. At least three characteristic elements of the Gothic narrative are recurrently observed in Cardosian work: i) the return of the past, which haunts the characters’ present; ii) the monstrous characters; and iii) the *loci horribiles*, where Lúcio Cardoso’s protagonists live and transit. In addition to these, another accessory aspect also appears frequently in the writer’s narratives: a language that explores a negative semantic field, often linked to death, morbidity and physical and mental degeneration. This article intends to be a case study of the novels *Inácio* (1944), *O enfeitado* (1954) and *Baltazar* (2002), belonging to the trilogy “O mundo sem Deus”. The objective is to demonstrate how the elements of Gothic poetics are present in the aforementioned Cardosian works in order to substantiate a negative view of the modern world.

**Keywords:** Lúcio Cardoso. Brazilian Literature. Gothic. 20<sup>th</sup> Century. 20<sup>th</sup> Century Gothic.

## 1. INTRODUÇÃO

No ano de 1946, o nome de Lúcio Cardoso<sup>2</sup> estava em alta no meio intelectual. Falava-se de suas obras em revistas e suplementos, como *A casa* e *Letras e Artes*, e em jornais, como *Correio da manhã* e *Diário da noite*. Sua produção ficcional era intensa: apenas naquele ano, ele publicou duas novelas: *O anfiteatro*, pela Agir Editora, e *A professora Hilda*, pela José Olympio. Ambas as novelas foram alvos de críticas tanto positivas quanto negativas — Álvaro Lins, por exemplo, reprovou veementemente as duas. Ainda em 1946, o autor é entrevistado pelo jornalista Almeida Fischer, que asseverava:

Lúcio Cardoso é um dos mais estranhos temperamentos literários da ficção brasileira. Passando por várias tendências no decorrer de sua carreira de ficcionista, o autor do *Anfiteatro* possui uma vasta e valiosa bagagem literária. De objetivo e realista que foi em *Maleita*, seu romance da mocidade, cujo valor o projetou como um dos melhores ficcionistas nacionais, passou ao subjetivismo misterioso e sombrio de *Inácio*, *A professora Hilda* etc. (FISCHER, 1946a, p. 10)

É interessante notar que Fischer salientava o “subjetivismo misterioso e sombrio” que parece caracterizar as duas últimas novelas do autor, chamando a atenção para uma mudança de escolha poética. A primeira obra do autor, *Maleita*, foi publicada em 1934—durante o ciclo denominado, pela historiografia literária brasileira, de romance de 30. O período foi marcado,

---

2 Lúcio Cardoso (1912-1968) foi escritor, tradutor e dramaturgo. Entre suas principais obras encontra-se *Crônica da Casa Assassina* (1959), o seu último romance. Sua obra conta com cinco outros romances, um deles publicado postumamente, *O viajante* (1973); oito novelas, sendo uma delas incompleta, também publicada postumamente, *Baltazar* (2002); três livros de poesia; oito peças de teatro; e dezenas de contos publicados em revistas e jornais.

majoritariamente, pela presença de uma literatura realista que se preocupava com temas sociais e com os rumos políticos do Brasil — como podemos ver em romances de Jorge Amado, Graciliano Ramos e Rachel de Queiroz. Em seu primeiro romance, Lúcio Cardoso alinhava-se a essa vertente literária. Posteriormente, em especial a partir do romance *A luz no subsolo* (1936), Lúcio passou a buscar outras poéticas<sup>3</sup> em seu fazer ficcional, como a escrita intimista e o Gótico.

Mais adiante em sua entrevista, Fischer transcreveu o seguinte diálogo com Lúcio Cardoso:

Quisemos saber depois se as anedotas algo macabras que correm a respeito de Lúcio Cardoso eram verdadeiras. A esta pergunta, ele ficou muito espantado.

— Uma delas — contamos — diz que você escreveu uma vez um romance de parceria com Cornélio Pena, à luz de candelabros, à meia-noite e que, de instante a instante, você bradava: “mais angústia, Cornélio”...

— “Não é verdade”, informou o escritor. “Além disso, anedotas não exprimem a verdade, exprimem uma ligeira aproximação de uma atmosfera real. E não sou macabro, mas...”

— Mas...

— “Há muita gente que se assusta com meus livros”. (FISCHER, 1946, p. 10)

Ainda que desminta a excelente anedota, Lúcio admite estar ciente de ser reconhecido como um criador de narrativas sombrias. Tal característica do autor foi notada por diversos estudiosos. Alfredo Bosi, por exemplo, aponta: “Desde *Maleita*

---

3 Adoto, aqui, a definição dada por Pareyson (2001, p. 15), cuja conceituação trata poética por um programa de arte que “tem um caráter [...] operativo”.

[...], Lúcio Cardoso revelava pendor para a criação de **atmosferas de pesadelo**" (BOSI, 2017, p. 441, grifo meu). Já Luciana Stegagno-Picchio (2004, p. 540, grifo meu) salienta que em *Crônica da casa assassinada* (1959) "é nítida, entre outras coisas, a **lição neogótica**". Expressões como as grifadas são possíveis indícios da influência de uma poética específica na obra do autor: o Gótico. Tal hipótese vem sendo comprovada nos últimos anos, com trabalhos como "O gótico 'masculino' e a tese do feminino como destruição em *A luz no subsolo*, de Lúcio Cardoso" (2004), de Fernando Monteiro de Barros. Ademais, como aponta França (2017, p. 122), *Crônica da casa assassinada* (1959) seria um dos "mais bem acabados romances góticos brasileiros", junto de *Fronteira* (1935), de Cornélio Pena.

É notável, também, a semelhança entre muitos procedimentos estilísticos da escrita de Lúcio e os de William Faulkner, escritor-chave do *Southern Gothic*. Em seus diários, Cardoso afirma ter sido um leitor ativo do autor norte-americano. Recentemente, a tese *O gótico familiar de William Faulkner e Lúcio Cardoso: formas e dinâmicas da opressão* (2020), de Rogério Sáber, realizou tal aproximação entre os dois escritores, descrevendo como o autor brasileiro se valia de estratégias narrativas comuns às do gótico sulista.

Pelo menos três elementos característicos da narrativa gótica são recorrentemente observados na obra cardosiana: i) o retorno do passado, que assombra o presente das personagens; ii) as personagens monstruosas; e iii) os *loci horribiles*, onde vivem e transitam os protagonistas de Lúcio Cardoso. Além desses, outro aspecto acessório também surge com frequência nas narrativas do escritor: uma linguagem que explora um campo semântico negativo

e frequentemente ligado à morte, à morbidade e à degeneração física e mental.

Este artigo<sup>4</sup> pretende ser um estudo de caso das novelas *Inácio* (1944), *O enfeitado* (1954) e *Baltazar* (2002), pertencentes à trilogia “O mundo sem Deus”. O objetivo é demonstrar como os elementos da poética gótica estão presentes nas obras cardosianas aqui citadas de forma a consubstanciar uma visão negativa do mundo moderno.

## 2. ELEMENTOS ESSENCIAIS

Nos primeiros romances góticos, ainda que os limites sociais sejam transgredidos, a ordem quase sempre é restaurada e o Mal, na figura do vilão, é ficcionalmente expurgado. O Gótico do século XIX, por sua vez, adquire características muito mais sombrias. Nas narrativas oitocentistas, o Mal é difuso e a ordem não é restaurada, como é o caso do desfecho de *Frankenstein* (1818), de Mary Shelley. Nas páginas finais do romance, assim diz a criatura:

— Esta também é uma vítima minha! — exclamou.—  
Seu assassinato consuma meus crimes; a trajetória miserável do meu ser se conclui! Oh, Frankenstein! Ser generoso e abnegado! De que serve agora que eu peça que me perdoe? Eu, que irremediavelmente te destruí destruindo todos que amaste. Ai! Ele está frio, não pode me responder. (SHELLEY, 2017, p. 228)

O ser lamenta a morte de seu criador, dr. Frankenstein, mesmo depois de ter buscado por vingança incessantemente. No trecho, destaca-se a sua percepção de haver tido uma “trajetória miserável” e, que apesar de ter destruído todos aqueles que

---

4 O artigo é, também, um desdobramento de minha tese de doutorado.

eram caros a Frankenstein, não obteve prazer ou felicidade com o feito. Em seguida, a criatura abandona a embarcação e some no mar. Nesse sentido, o romance não tem um final feliz — tal como acontece em *O castelo de Otranto*— e, ao mesmo tempo, a fonte do Mal não fica evidente, uma vez que a própria criatura, apesar de monstruosa, é moralmente ambígua.

No Gótico romântico, o vilão monstruoso será, em parte, também um herói, porque ousa transgredir os valores convencionais. O que está sendo tematizado é a tensão existente entre as convenções sociais e as noções de liberdade e de individualidade. Nas palavras de Fred Botting:

Os aspectos mais sombrios e agonizantes da escrita romântica têm heróis no molde gótico: obscuros, isolados e soberanos, eles são andarilhos, párias e rebeldes, condenados a vagar pelas fronteiras dos mundos sociais, portadores de uma verdade obscura ou de um conhecimento horrível, como o Ancient Mariner de Coleridge. O Satã e o Prometheus de Milton são transgressores que representam os extremos da paixão individual e da consciência. (BOTTING, 2014, p. 89)

A obra de Mary Shelley não possui apenas um monstro, mas dois: a criatura e Victor Frankenstein. Este último é caracterizado como o homem de ciência dominado por sua *hybris*, que busca um poder sobre-humano, sem refletir sobre as consequências reais de seu experimento. No romance, assim diz o personagem do cientista:

Vida e morte pareciam para mim limites ideais, e eu seria o primeiro a rompê-los, derramando uma torrente de luz em nosso mundo escuro. Uma nova espécie iria me abençoar como seu criador

e origem; muitas naturezas felizes e excelentes deveriam sua existência a mim. Nenhum pai poderia clamar a gratidão de seu filho tão completamente quanto eu mereceria a delas. Seguindo nessas reflexões, pensei que, se fosse capaz de animar a matéria sem vida, eu poderia com o tempo (apesar de agora o achar impossível) renovar a vida onde a morte havia aparentemente condenado o corpo à decomposição. (SHELLEY, 2017, p. 61-2)

No excerto acima, ficam evidentes as pretensões desmedidas de Victor. Como aponta Robert Hume (1969), o que destrói Victor é seu desejo de ser deus. Além disso, por diversas vezes, Victor se considera o assassino indireto de sua própria família e amigos, culpando-se por dar vida a uma criatura perigosa e incontrolável. Apesar disso, a coragem do cientista para realizar a experiência reafirma a sua própria individualidade.

A criatura, por sua vez, torna-se um ser terrível: comete assassinatos e aterroriza aqueles que cruzam seu caminho. Porém, ao mesmo tempo é digna de piedade, por ter sido posta no mundo sem nenhum apoio ou suporte de Victor. Apesar de tentar interagir com os seres humanos que encontra em sua trajetória, tudo o que recebe em troca é rejeição: “[...] eu buscava amor e companheirismo, eu era afastado. Não há injustiça nisso? Devo eu ser considerado o único criminoso quando toda a humanidade pecou contra mim?” (SHELLEY, 2017, p. 231). Como aponta Fred Botting (2014, p. 93): “O vilão [de *Frankenstein*] é também o herói e a vítima [...]”.

Outra figuração da monstrosidade que será recorrente na literatura gótica é a figura do vampiro. O texto que inaugurou essa tradição na prosa de língua inglesa foi “O vampiro” (1819), de John Polidori, e seu impacto no Gótico é notável. Sabe-se que a



intenção de Polidori era fazer uma crítica tenaz a Lord Byron, para quem trabalhou por três anos (MACDONALD & SCHERF, 2008, p. 11). Por essa razão, o arquétipo de personagem criado por Polidori é conhecido como o vampiro byroniano. Como aponta Macdonald (1991), tal criatura ficcional tornará possível grandes personagens ficcionais, com destaque para o Conde Drácula, de Bram Stoker, em 1897. Nas palavras de David Punter (1996, p. 104): “A figura de Lord Ruthven tornou-se um modelo para o vampiro inglês”.

A primeira inovação de Polidori é criar um personagem com características humanas, inteligente e sofisticado. E, nesse sentido, muito diferente dos repulsivos seres do folclore europeu que saíam de seus túmulos para saciar sua sede por sangue. Note-se também o fato de que Lord Ruthven é um sedutor. Apesar de ser descrito como belo, o narrador destaca o medo por ele provocado:

Aparentemente, apenas as leves risadas das damas atraíam sua atenção, e ele poderia tirar-lhes o fôlego apenas com um olhar, inundando de medo aqueles peitos onde a ingenuidade reinava. Aqueles que sentiram tal temor não conseguiam explicar de onde ele viera: alguns o atribuíam aos olhos de um cinza mórbido que, fixando-se na superfície de um objeto, não parecia penetrá-lo, e que, com um relance, trespassava até as movimentações íntimas do coração [...]. (POLIDORI, 2020, p. 49)

Ainda que a monstruosidade de Ruthven não seja reconhecível fisicamente — com exceção dos seus “olhos de um cinza mórbido” —, a sensação que ele desperta em terceiros é um indicativo de sua natureza sobrenatural. Além disso, outra inovação de Polidori é fazer de Ruthven um aristocrata. O vilão aristocrata é figura recorrente na ficção gótica, desde os romances de Ann

Radcliffe, mas vampiros aristocratas são quase inexistentes até a publicação desse conto. Assim, o autor reúne dois tipos de monstrosidades: o monstro humano moral, na figura do aristocrata, e o monstro sobrenatural, na figura do vampiro. Depois de Ruthven, encontraremos vampiros aristocratas no drama *O vampiro* (1820), de Charles Nodier; no *penny dreadful Varney o vampiro* (1845-1847), de James Macolm Rymer; em *Carmilla* (1872), de Sheridan Le Fanu; e em *Drácula* (1897), de Bram Stoker, apenas para citar alguns.

No clássico *Drácula*, o personagem que dá nome ao livro encarna a alteridade ao se deslocar para Londres: ele é um estrangeiro, aristocrata e possuidor de intenso desejo sexual, opondo-se ao britânico, burguês e sexualmente regrado Jonathan Harker. Ao incorporar uma posição antagônica de alteridade, o ser monstruoso funciona como um Outro dialético: “Qualquer tipo de alteridade pode ser inscrito através (construído através) do corpo monstruoso, mas, em sua maior parte, a diferença monstruosa tende a ser cultural, política, racial, econômica, sexual” (COHEN, 2000, p. 32).

No século XX, vemos uma predominância de monstros humanos, representados por figuras autoritárias e patriarcais (COHEN, 2000). Tais figuras monstruosas perpetrarão transgressões morais e físicas contra os outros personagens. É importante destacar que há uma mudança significativa no vilão gótico do Novecentos, em relação a esse tipo de personagem presente na literatura dos séculos anteriores. Nos séculos XVIII e XIX, a monstrosidade é frequentemente retratada como o vilão byroniano: é atraente, hipnotizante, dominadora e pertencente a

uma linhagem nobre ( MARSHALL, 2013, p. 9). Já no Novecentos, especialmente na vertente conhecida como *Southern Gothic*, há um foco maior no aprofundamento da psicologia de tais vilões. Conforme afirma Marshall (2013, p. 10), nos romances e contos de William Faulkner, por exemplo, há a presença recorrente de personagens que possuem transtornos mentais e que, por isso, perpetram atos transgressivos.

Seja em sua realização oitocentista ou novecentista, o monstro encarnaria, essencialmente, a alteridade e seria assim um alerta contra o risco de ultrapassar fronteiras. As consequências de seus atos seriam uma advertência à possibilidade de exceder os limites do socialmente aceitável. Para Cohen, cruzar fronteiras pode fazer com que o indivíduo ou se torne vítima do monstro ou se torne o próprio monstro. Nesses termos, o monstro torna claras as fronteiras do que é possível e do permissível, corporificando práticas “que não devem ser exercidas ou que devem ser exercidas apenas por meio do corpo do monstro” (COHEN, 2000, p. 44).

O século XIX trará também a cidade moderna como um novo *locus* de horrores. De acordo com Fred Botting, “suas ruas escuras e labirínticas sugeriam a violência e a ameaça do castelo e da floresta góticos”<sup>5</sup> (1996, p. 2). Como exemplo, temos a literatura de Charles Dickens, que explora a construção ficcional do espaço urbano como *locus horribilis* (SASSE, 2016). Tomemos, como exemplo, o romance *Tempos difíceis* (1854):

Na parte mais trabalhadora de Coketown; nas fortificações mais íntimas daquela feia cidadela,

---

5 O texto em língua estrangeira é: “its dark, labyrinthine streets suggesting the violence and menace of Gothic castle and forest”.

onde a Natureza era mantida firmemente do lado de fora pelas mesmas paredes de tijolos que mantinham os ares e gases letais do lado de dentro; no coração do labirinto de pequenos quintais e ruas estreitas que foram trazidos à vida em partes, cada parte com a pressa violenta de servir ao propósito de um único homem, e o todo como uma família desnaturada, cujos membros acotovelavam-se, pisoteavam-se e esmagavam-se uns aos outros até a morte; no recanto mais afastado daquela exaurida caixa de fumaça, onde as chaminés, por falta de ar que produzisse correntes, eram construídas numa imensa variedade de formas retorcidas e atrofiadas, como se em cada casa houvesse uma tabuleta assinalando o tipo de pessoa que se poderia esperar que nascesse ali [...] — uma raça que teria encontrado mais boa vontade de algumas pessoas se a Providência houvesse achado por bem dotá-las apenas de mãos ou, como as criaturas inferiores do mar, apenas de mãos e estômagos [...] (DICKENS, 2014, p. 81)

Na passagem, o espaço de horror é consequência direta de um elemento essencialmente moderno: a fábrica. É notável a diferença da caracterização do cenário feita pelo narrador de Dickens em relação às descrições dos *loci* citados anteriormente — o castelo e a casa assombrados, que são descritos como ameaças psicológicas aos seus personagens. Em *Tempos Difíceis*, o espaço industrial é uma ameaça física, sendo caracterizado de forma repulsiva: compara-se a uma “caixa de fumaça” e mesmo a um corpo humano — seus membros “acotovelavam-se, pisoteavam-se e esmagavam-se uns aos outros até a morte” (DICKENS, 2014, p. 81); além de suas chaminés serem construídas “numa imensa variedade de formas retorcidas e atrofiadas”

(DICKENS, 2014, p. 81). Ademais, o elemento de horror nada tem a ver com aspectos sobrenaturais. O que constrói o *locus* é, essencialmente, tudo aquilo gerado pelo próprio homem: as paredes de tijolos, as chaminés com seus gases letais, as ruas estreitas, as casas dos proletários.

Outro principal elemento da literatura gótica é o retorno do passado. A imbricação entre as narrativas góticas e o passado está diretamente relacionada às transformações sociais e de mentalidade trazidas pela chegada da modernidade (FRANÇA, 2017b). Entre as modificações em questão, estão aquelas que dizem respeito à forma como o homem lida com a passagem do tempo, isto é, com o passado, o presente e o futuro. Até o século XVIII, havia uma percepção de que o tempo era algo contínuo, e de que as três instâncias temporais – passado, presente e futuro – eram intimamente ligadas umas às outras. O homem era regido pelas estações, pelo clima e por outras forças naturais e previsíveis; e o passado, experimentado recentemente ou por seus antepassados, previa aspectos da vida presente e futura. Desta forma, nem o presente rompia com o passado nem o futuro era completamente imprevisível, pois as mudanças “impunham-se com tamanha lentidão que não provocavam nada capaz de promover uma ruptura na vida. As pessoas se adaptavam a elas sem que o arsenal da experiência anterior se modificasse” (KOSELLECK, 2006, p. 314-5). Em outras palavras, o tempo era vivenciado como algo estático (FRANÇA, 2017b).

O mundo moderno impôs uma forte diferenciação entre as experiências já vividas e o futuro. A ideia de “progresso”, surgida em fins do século XVIII, em conjunto com os inegáveis avanços

científicos e tecnológicos que principiavam a surgir, gerou a percepção de que o futuro era algo inédito. Consequentemente, o *continuum* entre as três instâncias desfez-se: se o futuro é imprevisível, o passado é inútil, pois não pode dizer nada sobre o que virá, e o presente é potencialmente perturbador.

Na medida em que o futuro deixa de ter precedentes, o passado torna-se, também, desconhecido. Assim, surge o que podemos chamar de obscuridade do passado, que não apenas impossibilita suposições sobre o futuro, como também projeta sombras sobre o presente. Tal obscuridade transforma o passado em uma fonte contínua de horror e ansiedade para o homem moderno.

Ao tematizar o passado, a narrativa gótica teria resistido aos encantos do progresso propalados pelo Iluminismo, buscando no passado a compreensão do mal-estar do presente e a ansiedade causada pelo futuro moderno. Assim, o Gótico “constituiu-se como um modo discursivo capaz de interpretar ficcionalmente esse passado obscuro, face às incríveis transformações do presente setecentista” (FRANÇA, 2017b, p. 2499).

A obra seminal da literatura gótica, *O castelo de Otranto*, já teria, como uma das suas principais temáticas, o passado. *Otranto* teria inaugurado uma estrutura simbólica para representar incertezas sobre outras épocas: “Walpole dá origem a um gênero em que as atrações do passado e do sobrenatural se tornam intimamente conectadas e em que, além disso, o sobrenatural se torna um símbolo do passado se levantando contra nós [...]” (PUNTER, 1996, p. 47). Os aspectos sobrenaturais passam, assim, a ser um meio utilizado para se falar, ficcionalmente, sobre o passado e sua permanência incômoda no presente. Ao reunir, pela primeira vez,

ambos os elementos, Walpole faz com que o sobrenatural venha a ser a própria manifestação do passado obscuro que ressurge para assombrar o presente. Esta tendência poderá ser observada ao longo da tradição gótica, desde romances clássicos como os de Ann Radcliffe, até narrativas mais recentes, como *A assombração da casa da colina* (1959), de Shirley Jackson.

O tempo, enquanto categoria narrativa, também é explorado de forma particular nas narrativas góticas. Em *Otranto*, por exemplo, sabemos que a história se passa na Idade Média, nos séculos XII ou XIII, mas é difícil precisar o ano. Para David Punter, Horace Walpole estaria pouco preocupado em retratar fielmente detalhes da vida medieval em seu romance, ou ser historicamente preciso: o que estaria em jogo seria “conjurar um senso de ‘passado’ [*past-ness*], pela ocasional inserção de detalhes de vestimentas ou de coisas equivalentes” (PUNTER, 1996, p. 46).

Tal característica, de imprecisão temporal, será ainda mais patente no Gótico do século XX – período a que pertencem as narrativas deste *corpus*. Daniel Silva, a respeito das obras decadentes do fim do século XIX e início do século XX, que dialogam com a poética gótica, comenta:

Em geral, elas [as obras decadentes] adotam uma perspectiva menos linear, em uma narração mais digressiva [...]. Longe de ser um tempo cronológico, ele é pautado por uma perspectiva subjetiva e íntima dos protagonistas. Mesmo quando há marcações de datas e épocas do ano, elas não costumam ser mais que recursos de verossimilhança, pois não se transformam em instrumentos úteis para se determinar a progressão e o ritmo dos eventos narrados. (SILVA, 2019, p. 82)

Ainda que o comentário se refira à Decadência, ele também pode ser aplicado ao Gótico novecentista. Sofrendo a influência das vanguardas literárias do começo do século, e também das obras decadentes, as obras góticas a partir de 1930 mostrar-se-ão prolíficas no uso experimental da linguagem e na utilização das “estratégias do fluxo de consciência e do monólogo interior” (SILVA, 2019, p. 82). No tópico seguinte, observaremos como os elementos narrativos aqui expostos são articulados de modo a construir o Gótico em Lúcio Cardoso.

### **3. INÁCIO (1944), O ENFEITIÇADO (1954) E BALTAZAR (2002)**

A novela *Inácio* foi publicada em 1944, pela editora Ocidente, de Adonias Filho. Sua continuação, *O enfeitado*, foi concluída em 1947, mas publicada apenas em 1954. A razão para isso é a de que Lúcio não conseguiria entregar os originais de seu romance *Crônica da casa assassinada* em 1953, conforme prometera a José Olympio, e então propõe a publicação desta novela à editora, que aceita a oferta (SANTOS, 1997).

*Baltazar*, entretanto, foi um caso bastante diferente das duas primeiras narrativas. Lúcio nunca a completou: o que existia, até vinte anos atrás, eram apenas cinco contos referentes ao universo da novela, publicados na revista *Letras e Artes*, no ano de 1950. São intitulados, por ordem de publicação: “O delírio” (em 19 de março); “Basílio da Luz” (em 16 de abril); “Capítulo de romance” (em 14 de maio); “A cartomante” (em 13 de agosto); e “Flora” (em 8 de outubro).

Mais tarde, em 2002, a editora Civilização brasileira lança a primeira edição de *Baltazar*, com organização de André Seffrin, livro



que conta também com *Inácio* e *O enfeitiçado*. Essa edição permitiu lançar uma nova luz sobre a trilogia que Lúcio Cardoso intitulou “O mundo sem Deus” pois, além de contar com os textos que foram publicados em revista no século passado – com pequenas modificações –, trouxe a público novas partes da novela, até então inéditas e provenientes de manuscritos, bem como o plano de enredo traçado pelo autor. Por tal razão, neste tópico utilizarei para análise não os contos da década de 50, mas a edição de 2002.

A primeira obra da trilogia, *Inácio*, tem Rogério como narrador-personagem, jovem de 19 anos e de saúde frágil. Ele procura por Inácio – que mais tarde se revela ser seu pai – e por respostas sobre o seu passado conturbado, uma vez que fora abandonado pela mãe muito jovem. Ambientada na Lapa e arredores, a novela retrata um lado profundamente decadente da boemia do Rio de Janeiro, onde imperam as casas de jogo, a prostituição e o uso de narcóticos.

Já em *O enfeitiçado*, a narração é feita por Inácio Palma que, agora em situação contrária, busca por seu filho Rogério depois de treze anos dos acontecimentos da primeira narrativa. Se, na primeira obra, Inácio é um homem boêmio e sedutor, na segunda ele se sente profundamente envelhecido, e busca ajuda da cartomante Lina de Val-Flor para encontrar seu filho. O espaço, entretanto, continua o mesmo: o Rio de Janeiro de vícios e crimes.

Em *Baltazar* temos outro narrador-personagem, desta vez uma mulher: Adélia de Val-Flor. Estuprada por Inácio em *O enfeitiçado*, a jovem traumatiza-se com a experiência e torna-se uma prostituta. Logo no início da narrativa, Adélia tenta o suicídio, sem sucesso, e conhece dois homens: Baltazar Leivas e Basílio da Luz. Apaixona-se

pelo primeiro, mas o segundo quer se tornar seu amante, dando-lhe em troca caros presentes e um apartamento na Urca. Ainda que a novela não tenha sido levada a cabo, sabemos que o enredo se fundaria neste triângulo amoroso. Em seus *Diários*, Lúcio comenta o efeito que gostaria de causar com *Baltazar*:

Andando ontem sob a chuva, apareceu-me de repente o caráter de *Baltazar*, a novela que encerra o pequeno ciclo de “O Mundo sem Deus”. Ou melhor, surgiu em meu pensamento, com nitidez perfeita, o significado **deste mundo destituído de Graça**. O pecado de Baltazar é a perda do sentido da realidade, a tentativa de projeção de um mundo vedado, neste mundo em que vivemos. Assim como a dilatação ou a deformação insuportável das formas habituais que tocamos e sentimos, uma alteração da verdade pelo crescimento do pecado e do erro. Se quiséssemos tomar “visível” **o mundo onde só a maldição governa**, teríamos por exemplo um Universo visto sob a luz caótica e sinistra do dia em que Jesus foi crucificado, com suas nuvens de tormenta, seus mortos fora dos túmulos, seus gritos, terrores e imprecensões – **o mal como um temor crescido no campo indefeso da realidade**. *Baltazar* é a história do esforço para subverter a ordem natural das coisas e criar, não um mundo perfeito, mas a máquina terrível cuja sombra é apenas pressentimento para nós. (CARDOSO, 2012, p. 352, grifos meus)

A ideia de um “mundo destituído de Graça” está presente não apenas em *Baltazar*, mas em toda a trilogia de “O mundo sem Deus”. Os espaços por onde se locomovem os personagens cardosianos são aqueles “onde só a maldição governa”, isto é, ambientes que são viciosos e violentos. Como podemos observar no trecho acima,

o mal é uma questão central no universo de *Baltazar*, e o mesmo pode ser dito das outras novelas. O mal está presente não apenas na espacialidade, mas também na construção dos personagens, conforme apontam Cunha Junior e Sasse (2020).

O personagem que mais personifica o mal na trilogia é Inácio. Não por acaso, sua caracterização como um vampiro vem sendo apontada por alguns pesquisadores. Barros (2003) chama a atenção para o fato de como Inácio é retratado com traços vampírescos ao decorrer de toda a novela que leva o seu nome. Já Rosa (2014) faz uma leitura comparatista entre a trilogia “O mundo sem Deus” e *Drácula* (1897), demonstrando como Inácio e o vampiro de Bram Stoker são semelhantes. Tal hipótese pode ser confirmada pelo trecho abaixo:

Só nesse instante Inácio se voltou: vi então **seu rosto pálido como se fosse de cera**, corado ao centro, um rosto realmente de boneca, mas **iluminado por tal expressão de ódio** como jamais vi numa fisionomia humana. Não, ali falava alto alguma coisa mais extraordinária que a simples força que agitava o coração humilhado de Lucas... Aliás, devo declarar que a proximidade daquele homem causou-me uma espécie de estupor: **não podia me mover**, olhos cravados no seu rosto, **no seu rosto horrendo**, que eu tanto vira transitar nos meus pesadelos de criança. (CARDOSO, 2002, p. 88, grifos meus)

Semelhante a um vampiro, Inácio possui um “rosto pálido como se fosse de cera” que é também horrendo, ainda que tenha “maneiras finas e aristocráticas” (CARDOSO, 2002, p. 142). Rogério sente-se hipnotizado pela figura do homem, pois relata que não

consegua se mover. O narrador, em outro momento da obra, relata que obedece a Inácio “como um autômato”. Em mais de um episódio, o protagonista afirma se sentir desorientado na presença do pai: “A presença daquele homem atuava sobre mim como um tóxico” (CARDOSO, 2002, p. 108).

Outros elementos podem ser adicionados à figura vampiresca de Inácio, como o destaque dado, pelo narrador, aos seus dentes: “[...] seus dentes miúdos causavam-me um sentimento que variava entre o pavor e a repugnância: dir-se-ia que eram dentes artificiais, certos e brilhantes” (CARDOSO, 2002, p. 101).

O narrador também aponta que a alma de Inácio “estava toda devorada pelo ódio” (CARDOSO, 2002, p. 145) e afirma: “Entre tão vis criaturas, como Inácio parecia florescer, como se mostrava satisfeito!” (CARDOSO, 2002, p. 85). Tais trechos reforçam o caráter vilanesco de Inácio. Ainda assim, o personagem exerce grande fascinação sobre Rogério: “No dia seguinte, encontrei-me de novo com Inácio. Não sabia dizer se aquele homem me atraía ou causava repulsa” (CARDOSO, 2002, p. 109). Essa relação de atração e repulsa despertada pelo monstro (COHEN, 2000) é bastante presente na narrativa cardosiana.

Inácio também perpetra atos maus (CUNHA JUNIOR; SASSE, 2020), o que reforça a sua figura vilanesca. O primeiro deles é tentar induzir seu filho, Rogério, a assassinar Lucas Trindade, um antigo desafeto seu. Diante da recusa do filho, ele mesmo assassina Lucas, o que faz com que Rogério note o verdadeiro caráter do pai e dele se afaste. Já em *O enfeitado*, Inácio estupra Adélia de Val-Flor, enquanto a mulher estava inconsciente. A jovem fora vendida

a ele por uma noite, pela mãe, Lina de Val-Flor. Diferente do primeiro livro da trilogia, em *Enfeitiçado* os atos transgressivos são narrados pelo próprio monstro. No excerto abaixo, vemos quando o protagonista relata o momento em que Adélia, já bastante embriagada, é conduzida ao seu quarto:

E era preciso que repetisse continuamente: “Não há nada sagrado, Inácio, o mundo não vale o esforço do seu riso”, para não sucumbir à força daquele sentimento que procurava me aniquilar. Terão compreendido agora, saberão ao certo por que escuros desvios escorregava meu pensamento?

**Semelhantes ideias não me causavam nenhum remorso**, nenhum sentimento oriundo de pudor ou piedade – ao contrário, senti-me tremer, tonto, **avassalado por um prazer** que me fazia cambalear. E ao meu rosto subia aquele morno cheiro de mulher, **aquela perturbadora emanção de carne saudável e jovem**, misturado agora ao degradante miasma do vinho. Tomei-a desta vez entre os meus braços, apertando-a como uma coisa minha, submetida afinal ao meu desejo e ao meu capricho. (CARDOSO, 2002, p. 246, grifos meus)

Dois elementos destacam-se no trecho. Ainda que reconheça que cometerá um ato criminoso, pois reconhece que se trata de um “odioso intento” (CARDOSO, 2002, p. 246), Inácio não sente remorso, pelo contrário, sente um profundo prazer. Ao narrar o ato do estupro, o protagonista afirma: “E confesso que não tive nenhum pudor, nenhum remorso em profanar aquele corpo de criança” (CARDOSO, 2002, p. 249).

Como aponta Rosa (2014), o personagem sente-se atraído pela jovialidade e beleza de Adélia, tal como Drácula é atraído por

Mina e Lucy. Em certa medida, também assim como Drácula, Inácio alimenta-se da juventude de Adélia. Nas palavras do pesquisador:

Para tanto, Inácio busca uma proximidade com indivíduos mais jovens, a exemplo de Rogério, seu filho, e Adélia de Val-Flor, filha da cartomante Lina. A presença destes lhe devolve a jovialidade perdida, ou seja, ele aparenta sugá-la para resgatar a sua própria. Inácio tem a necessidade de viver através do outro, seu corpo simbolicamente se regenera e se rejuvenesce por meio de uma presença mais nova, isto é, roubando-lhe o vigor e o calor da mocidade. (ROSA, 2014, p. 32)

Assim, tal necessidade de se relacionar com pessoas mais jovens pode, também, ser aplicada à relação de Inácio e Rogério. Importante dizer que ambas as relações envolvem violência, uma vez que, no caso de Rogério o objetivo era fazê-lo cometer um assassinato e, no caso de Adélia, o objetivo era violentá-la. Tais atitudes confirmam “o caráter maligno de Inácio” (CUNHA JUNIOR; SASSE, 2020, p. 114), e por consequência, caracterizam-no como um monstro humano.

Não apenas Inácio possui características monstruosas, mas também os espaços nos quais convivem os personagens de “O mundo sem Deus”. O fato já fora apontado por Rosa (2012), para quem a construção da espacialidade na trilogia partiria de dois eixos principais: i) a percepção negativa dos personagens em relação ao ambiente; e ii) a descrição de lugares “que são realmente repulsivos e atormentadores” (ROSA, 2012, p. 9). Entretanto, se pensarmos que todos os livros são narrados em primeira pessoa, podemos afirmar que toda a construção da espacialidade parte da impressão que o narrador ou a narradora tem do ambiente. Nesse sentido, tal descrição é sempre subjetiva.

Em *Inácio*, temos um local extremamente degradado: a pensão em que mora Rogério, localizada na Lapa. No entanto, a moradia carece de traços que possam caracterizá-la como um *locus horribilis*. Ainda que o Rio de Janeiro da primeira novela seja sombrio e já possua contornos góticos, será apenas em *O enfeitiçado* que a cidade irá adquirir um papel de destaque. Vagando pelas ruas da Lapa, assim Inácio percebe o espaço à sua volta:

Eu movia a cabeça e me afastava, escutando o **estrondar dos trens** que passavam sobre minha cabeça. **Becos mal iluminados** atraíam a minha atenção: neles, **crianças malvestidas brincavam ou ensaiavam as primeiras letras do alfabeto do vício**. Toda essa vida secreta, pertinaz e dolorosa vinha a mim como uma onda de vento morno – e eu sentia, nessas **ácidas paisagens humanas, a ausência de uma força suprema, o abandono da graça** e o incoerente das correntezas que nos governam. Farto de caminhar e de assistir a esse tristonho espetáculo, retomei lentamente o caminho de casa. (CARDOSO, 2002, p. 217, grifos meus)

É interessante notar que, nesse excerto, há poucas referências a casas, edifícios ou construções físicas: o ambiente é composto de sons – “o estrondar dos trens” –; iluminação sombria – “[b]ecos mal iluminados” –; e pessoas – crianças que “ensaiavam as primeiras letras do alfabeto do vício” e “ácidas paisagens humanas”. Também podemos observar a já mencionada intenção de Lúcio em arquitetar um “mundo destituído de Graça” (CARDOSO, 2012, p. 352), pois o narrador percebe “a ausência de uma força suprema, o abandono da graça” enquanto vaga pelas ruas.

Dentro da cidade carioca, alguns espaços específicos se destacam, como o Bar da Europa:

Dois ou três cafés adiante, encontramos o “Bar da Europa”. Seria difícil imaginar lugar mais **imundo: o ar engordurado e nauseabundo** como que transmite às faces e aos objetos um cansaço extremo, mortal. De novo sinto-me impressionado com o silêncio que reina – é um silêncio voluntário e intraduzível, como se todos os frequentadores do lugar já transitassem **numa zona morta, condenada**. Há gente por todos os cantos, mas são pessoas que não falam, que se compreendem pela mímica ou pelo olhar. Vê-se claramente que tudo é possível aqui – e este **silêncio sinistro** é o de um pacto, de uma conspiração entre seres expulsos da vida pela fraqueza ou pelo desespero. **O inferno, se existisse, devia ser de gelo como nestes bares: há muito as almas deixaram de se interessar pelo que acontece lá fora** – mudas, assistem à própria agonia. (CARDOSO, 2002, p. 224, grifos meus)

O bar é caracterizado como “imundo” e como possuidor de um “ar engordurado e nauseabundo”. Além disso, é uma “zona morta, condenada”. Nele reina um silêncio sinistro e o lugar é comparado ao próprio inferno. As pessoas que o frequentam são “almas que deixaram de se interessar pelo que acontece lá fora”, como se já estivessem mortas. A cidade grande é um dos espaços, na modernidade, que mais suscitam o medo, com o “caos de edifícios, ruas e movimentos rápidos de veículos que desorientam e assustam os recém-chegados” (TUAN, 2005, p. 16). Mas sua maior ameaça não são as construções físicas e sim o ser humano: “A malignidade permanece como um atributo humano, não mais atribuído à natureza” (TUAN, 2005, p. 16).

A caracterização do Rio de Janeiro como um lugar sombrio e deprimente também será reproduzida em *Baltazar*. No trecho



a seguir, acompanhamos o episódio em que Adélia, a narradora, caminha até a pensão onde mora, próxima aos Arcos da Lapa, e observa a paisagem:

Oh, essas fachadas escuras e mortas, com esses gradis empoeirados, essas longas escadas conduzindo aos quartos superiores, como eu as detestava, com **seu odor de mofo e de comida**, com seu **intraduzível aspecto de celas vazias e decepções acumuladas!** E eu, que tinha julgado me ver livre para sempre dessa **paisagem odiosa**, desses gritos de vendedores ambulantes, desses bondes e dessa gente anônima e **sem alma** que durante o dia inteiro se acotovelava naqueles quarteirões! (CARDOSO, 2002, p. 305, grifos meus)

Já abaixo, observamos dois trechos em que Inácio vaga pelas ruas da Lapa:

Este esforço acentuava a minha ânsia – e de porta em porta afrontando os olhares agressivos e as propostas em pejo, a risada das mulheres fáceis e o **trânsito angustiante desses corredores mal frequentados**, sondei, resolvi, indaguei de mesa em mesa, esperando a cada momento deparar com a face buscada. (CARDOSO, 2002, p. 199, grifos meus)

Que era o mundo, que significavam aqueles sinais? Estrela solta, erosão sem significado, esboços de um grande sonho fracassado? **Aquela monstruosa paisagem, cheia de formas sem sentido**, não atestava a favor de outra experiência, perdida entre os dedos sem forças do homem? (CARDOSO, 2002, p. 227, grifos meus)

Ainda que os narradores de *O enfeitiçado* e *Baltazar* sejam diferentes, a percepção da cidade é a mesma: um lugar degradado, repleto de pessoas viciosas e “sem alma”, que possui um “trânsito

angustiante” e “corredores mal frequentados”. A metrópole é, também, a manifestação de uma paisagem odiosa e monstruosa, “cheia de formas sem sentido”. Para quem vive neste *locus*, não há esperança de um futuro melhor ou do fim de uma vida de vícios. Tal perspectiva também fica evidente nos trechos abaixo:

Já aqui, de novo, posso falar em **ódio**. Sempre o senti em torno de mim, impregnando as ações e os gestos, sempre o senti escorrer imponderável entre os homens, atento, vigilante, olhos acesos e imóveis **na obscuridade das casas, nas esquinas frequentadas, nas sarjetas, nos bailes e nos cafés**. Enganei-me, ao dizer que o ódio permanece de olhos acesos, ele não tem olhos, ou se os tem, são pupilas cegas, úmidas pupilas de mofo, pois só o mofo traduz esse lento e progressivo trabalho, essa sufocante vegetação. [...] **Mundo mofado**, mundo de sono e odiosa quietude. E **esse** tóxico que altera a paisagem inteira, aos poucos nos embrutece e nos transforma em rígidas estátuas de cor cinza, monstros de mofo e anestesia, cidadão de um vasto reino onde prevalece a falta de energia e de finalidade. (CARDOSO, 2002, p. 171-2, grifos meus)

Devia precisar aqui, antes de prosseguir, a impressão extraordinária que naquele momento me causavam as casas. Cerradas, envoltas nas protetoras sombras da noite, pareceram-me **absurdas, vazias de sentido, monstros inertes aglomerados na escuridão**. Esta sensação foi tão forte, em certo momento **o mundo me pareceu uma coisa tão absurda**, tão desesperadoramente inútil, que estaquei, sacudindo a cabeça, experimentando-me para ver se não tinha febre. Onde estava, que paisagem era aquela? **Criação de um Deus impotente para arrastar suas criaturas até a luz plena, ali jaziam os destroços de sua**

**visão**, consciências vivas e visionárias cercadas de todos os lados pela doença, pela fome, pelo tédio, pelo vício e pela morte. Não, nenhum Deus ousaria ter levantado semelhante caos. (CARDOSO, 2002, p. 227, grifos meus)

Mais uma vez, fica evidente a razão pela qual a trilogia chama-se “O mundo sem Deus”: o universo das três novelas cardosianas é um “mundo mofado” e repleto de ódio, que se evidencia “na obscuridade das casas, nas esquinas frequentadas, nas sarjetas, nos bailes e nos cafés”. É, também, um mundo de casas “absurdas, vazias de sentido” que são comparadas a “monstros inertes aglomerados na escuridão”. Tais excertos exemplificam de que forma a visão de mundo gótica, profundamente pessimista e negativa manifesta-se no campo semântico negativo que constrói os espaços na trilogia de Lúcio.

Também a pensão onde Inácio reside assemelha-se à de Adélia. A mulher menciona “o bafo detestável da casa” (CARDOSO, 2002, p. 305), onde já vivera diversos momentos difíceis. Já o homem assim descreve sua moradia: “[...] vivo numa infecta casa de cômodos, numa dessas tristes ruas transversais que abundam nos subúrbios, sem espaço, sem conforto, sem nenhuma tranquilidade ou repouso” (CARDOSO, 2002, p. 193). Não por acaso, a pensão onde mora Inácio será palco de uma das principais transgressões da trilogia, o já mencionado estupro de Adélia.

Após a consumação do crime, Inácio torna-se prisioneiro em seu próprio quarto pois deve uma grande quantia de dinheiro, referente à noite que passou com a filha de Lina de Val-Flor. Um homem, então, vai até o quarto de Inácio e dá-lhe uma corda para

que se enforque. Depois, aguarda próximo à pensão, vigiando o protagonista. Inácio tem duas opções: ou comete suicídio ou é assassinado em público. Enquanto decide sobre qual será a sua decisão, o narrador assim descreve o ambiente ao seu redor:

Mais outra noite decorreu, e outro dia, e outra noite de horas longas e vazias. Não sentia nenhuma fome, havia água na moringa para me satisfazer a sede, e eu permanecia inanimado sobre a cama, olhando as tábuas encardidas do texto. Esta terceira noite foi a pior que eu passei. Aos meus pensamentos, misturavam-se detalhes de ordem inferior e ocasional: **a estreiteza do quarto, a roupa suja e amarfanhada, a luz escassa e o ambiente enfumaçado pelos últimos cigarros que haviam me sobrado**. E um sentimento estranho da realidade do quarto, como antes nunca havia se produzido em mim. Sempre soubera que ele era acanhado e **mau** – sempre soubera que ali vivia do modo mais modesto possível, mas a falar verdade, isto nunca me preocupara. Agora, no entanto, à medida que o tempo avançava, percebia as silhuetas que me cercavam sobressaírem **bizarras e cruéis**. Nítidos, aguçados nos seus detalhes, os móveis pareciam maiores no silêncio. **Manchas escuras e placas gordurosas** estendiam-se ao longo da superfície; lanhos, talhos profundos e estragos causados pelo tempo avultavam no seu vivo atestado de pobreza. (CARDOSO, 2002, p. 266-7, grifos meus)

Se antes a casa era descrita como um lugar detestável, agora sua atmosfera torna-se ainda mais opressora. Sob forte pressão psicológica, Inácio comenta “a estreiteza do quarto, a roupa suja e amarfanhada, a luz escassa e o ambiente enfumaçado pelos últimos cigarros que haviam me sobrado” e as silhuetas “bizarras e cruéis”. O quarto também é repulsivo, conforme indicam as “manchas

escuras e placas gordurosas” presentes nos móveis. Por fim, Inácio suicida-se em seu próprio quarto, consolidando-o como um local de horrores.

Outro elemento narrativo do Gótico que se faz presente na trilogia – de forma mais específica, em *Inácio* – é o narrador paranoico. Tais narradores, nas palavras de Júlio França são “autodiegéticos [...], não confiáveis e donos de uma sensibilidade mórbida, que narram, muitas vezes, em modo de fluxo de consciência” (2019, p. 44). Ademais, narradores paranoicos “enquadram o mundo narrado por detrás de um filtro de culpas, remorsos e arrependimentos, desrealizando e distorcendo mesmo os fenômenos mais corriqueiros” (FRANÇA, 2019, p. 44). Além dessas características, esse tipo de narrador possuiria: i) uma obsessão que pode ser relativa a uma pessoa, uma ideia ou um objeto; ii) um vocabulário ligado à degeneração física e mental; e iii) um desequilíbrio psicológico.

Em *Inácio*, acompanhamos a história pelo ponto de vista de Rogério e sua obsessão pelo pai. Desde o início da narrativa, o personagem principal é caracterizado como alguém adoentado. Nas primeiras páginas é revelada sua obsessão, pois fala sobre Inácio com a dona da pensão, num delírio de febre. Pouco depois desse episódio, ele relata:

Fechei os olhos pensando em simular um ataque de loucura e atirar-me pela janela. Mas contive-me, sentindo que minha fraqueza aumentava e o quarto girava comigo. Desse caos, nitidamente, brotou de novo a velha imagem de Inácio. (CARDOSO, 2002, p. 19-20)

Rogério parece estar experimentando um delírio, e a figura de Inácio surge para o narrador de forma quase onírica. Frequentemente, deve-se notar, a presença de Inácio será descrita pelo protagonista de forma profundamente subjetiva e negativa, conforme podemos ver no excerto a seguir:

Caminhando, porém, sob aquelas árvores copadas, tão escuras, um sentimento de inquietação me veio ao coração; lembrei-me de certas coisas que me diziam e, involuntariamente, **pensei em Inácio**. Foi apenas um instante, como uma luz que palpitasse de repente nas trevas **daquele meu semideli**rio. Talvez tenha nascido daí a coincidência; o certo é que, voltando a cabeça para ver quem caminhava atrás de mim, pois **evidentemente** alguém caminhava atrás de mim desde que eu atingira as primeiras árvores, vislumbrei um vulto alto, magro e que se aproximava assoviando. Assoviando baixo, é claro, e, assim que percebeu que eu voltara a cabeça, calou-se. Senti uma pancada sobre o coração **e não tive dúvida**; desta vez, era *ele*. No silêncio, ouvia nitidamente os seus passos soando sobre as pedras. E de repente, **talvez por sugestão do sinistro lugar que atravessava**, não pude me conter e **senti um medo terrível**. Apressei os passos, procurando atingir uma zona mais iluminada. Dentro em pouco, aliviado, já não ouvia nada. Ao descer o Beco da Música, porém, ouvi de novo o assovio, indiferente, quase zombeteiro na maneira aguda de trautear uma velha canção carnavalesca, e desta vez bem mais próximo, como se o homem tivesse corrido para me alcançar. Olhei para trás de novo, e mais uma vez convenci-me de que era realmente *ele*. Então não me contive, **sob a pressão da névoa, da sombra projetada pelos grandes edifícios e do meu próprio terror**, desabalei numa corrida até o Mercado. Alguém

que visse correndo àquela hora da madrugada, em semelhante sítio, não temeria julgar que se achava diante de um louco. **E louco era realmente como me sentia.** (CARDOSO, 2002, p. 65-6, grifos em itálico do autor, grifos meus em negrito)

O trecho acima é exemplar pois o personagem vive o que ele próprio chama de “semidelírio”. A presença onírica de Inácio é, desta vez, mais negativa do que no excerto analisado anteriormente. O medo é um elemento estruturante desse episódio, conforme podemos ver pela frase “senti um medo terrível” e pela expressão “do meu próprio terror”. É importante notar que, apesar de ser obcecado por encontrar Inácio, nesse momento o narrador foge dele, pois se sente perseguido. De acordo com Punter (1996, p. 137), o sentimento de perseguição será essencial para construir o que ele chama de “textos paranoicos”. Além disso, o espaço é descrito de forma subjetiva como podemos observar nos trechos “sinistro lugar que atravessava” e “sob a pressão da névoa, da sombra projetada pelos grandes edifícios”, o que contribui para o sentimento de terror experimentado pelo personagem. Ainda que o narrador use alguns mecanismos textuais para conferir verossimilhança ao trecho – como “evidentemente” e “não tive dúvida” –, ele termina seu relato do episódio com a frase “[e] louco era realmente como me sentia”, o que reforça o caráter delirante do que está sendo narrado.

Em outro momento da narrativa, o protagonista relata o episódio em que se desentende com a dona da pensão e a esbofeteia. Após um ataque de fúria, ele destrói seu quarto quase por completo, quebrando móveis e rasgando livros, e chega até a rua:

As luzes, oscilantes, pareceram-me **monstruosas**, cercadas de auras e projeções que não existiam antes. E **um elemento estranho, grotesco e viscoso** insinuara-se entre as coisas como uma insidiosa neblina. Transeuntes fitavam-se, sem dúvida admirados com o **meu aspecto desalinhado** e a pressa com que caminhava, empurrando os outros, **cego e surdo às reclamações e injúrias** que rebentavam ao meu lado. (CARDOSO, 2002, p. 132, grifos meus)

Mais uma vez o personagem percebe o espaço de forma distorcida: as luzes parecem “monstruosas”, e ele relata o aparecimento de “um elemento estranho, grotesco e viscoso”, sem que consiga precisar sua natureza. Ele próprio, em retrospectiva, tem consciência de seu estado descontrolado pois menciona seu “aspecto desalinhado” e que estava “cego e surdo às reclamações e injúrias” que ouvia pelo caminho. À medida que o desequilíbrio mental de Rogério aumenta e se torna mais visível em episódios como o acima descrito, a sua obsessão por Inácio também se intensifica: “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” (CARDOSO, 2002, p. 132). Ele, porém, não alcançará esse desejo pois a repulsa que sente pelo pai ultrapassa a adoração obsessiva por ele.

Ao final da novela, a loucura do narrador é confirmada pelo seguinte período: “Levaram-me do carro e, se bem que já me ache agora em convalescença, desde há três anos que estou num sanatório” (CARDOSO, 2002, p. 147). Tal afirmação reforça o caráter frequentemente delirante de diversos relatos do protagonista.



Um dos pontos marcantes da trilogia é, também, o aprofundamento na psicologia mórbida dos narradores personagens, que se dá não apenas pelo narrador paranoico de *Inácio*, mas também pelos narradores mentalmente perturbados de *O enfeitiçado* e *Baltazar*: respectivamente Inácio e Adélia. O narrador perturbado pode possuir algum tipo de desequilíbrio mental ou psicopatologia – tal como o paranoico; ser atormentado por uma culpa referente ao passado; ou ainda passar por estados alucinatórios provocados por drogas (FRANÇA; SENA, 2020). Entretanto, diferente do paranoico, ele não acredita sofrer nenhum tipo de perseguição. Inácio, poucos antes de se suicidar, chega à conclusão de que o mundo e ele próprio sofrem de um terrível mal:

O que antes me parecera apenas um mal próprio, uma doença particular e de caráter excepcional, surgiu aos meus olhos como um grande mal único e terrível, assolando e devorando sem piedade. E não foi só a mim que deixei de reconhecer, como alguém que tivesse perdido a identidade. O mundo inteiro pareceu-me uma vasta máquina sem alma e sem destino. ([*O enfeitiçado*], 2002, p. 275)

O trecho acima corrobora a visão de mundo negativa que já havia sido analisada na construção do espaço. Aqui, o pessimismo contamina não só o espaço em que o personagem se insere, mas também sua própria identidade – não por acaso, o narrador afirma tê-la perdido. Sua falta de crença no homem e na realidade leva-o a afirmar que o mundo seria “uma vasta máquina sem alma e sem destino”.

Adélia também compartilha do pessimismo e da angústia de seu agressor. Nessa personagem há um agravante: ela é uma suicida em potencial – chega a executar o ato, mas não tem sucesso. Diferente

de Inácio, ela não é induzida a se matar, mas toma essa decisão por conta própria. Assim diz a narradora, antes de tentar suicídio:

Lá voltava o maldito sentimento a se instalar dentro de mim, desenhando-me **um mundo triste e sem recursos**, traçado de caminhos sem nenhum sentido, onde em vão eu tentava dirigir meus passos. [...] Talvez fosse melhor voltar para casa, iniciar uma tarefa qualquer, à espera de que a noite chegasse. Aquela ideia de esperar a noite causou-me um insuportável mal-estar – e confesso que desde aí fui impotente para reprimir a **tristeza** que vagarosamente avançava dentro de mim, **cobrindo as coisas com uma neblina densa e fria**, que dava a tudo um aspecto de angustiosa irre realidade. ([Baltazar], 2002, p. 284-5, grifos meus)

E já agora nenhuma daquelas pequenas dores me afligia mais: não lamentava a minha vida truncada, nem minha incapacidade de criar uma forma nova de existência, sabia apenas que estava cansada e **morrer me parecia o caminho mais rápido** e mais sensato. [...] Nada mais existia em mim senão **um grande aniquilamento** e uma funda impressão de que já havia batido em todas as portas, que já havia tentado todos os recursos... ([Baltazar], 2002, p. 289, grifos meus)

Adélia não encontra conforto no mundo, e é tomada por imensa angústia e tristeza. Pode-se dizer que a parte inicial de *Baltazar* trata, essencialmente, do estado depressivo de Adélia, que só voltará a ter alguma esperança quando conhece Baltazar. Infelizmente, quando chegamos a esse ponto a narrativa é incompleta.

O vazio existencial também é uma temática da novela. Ao refletir sobre que rumo teriam tomado mulheres que ela conhecera, e que viviam nas mesmas condições, Adélia se pergunta “se haviam

conseguido suportar o inenarrável vazio dessa vida sem esperança e sem horizonte de espécie alguma...” ([*Baltazar*], 2002, p. 289). E, mais adiante, a narradora relata: “Como tudo facilita o nosso desespero, quando não temos senão ele para encher o vácuo imenso e ansioso do coração!” ([*Baltazar*], 2002, p. 291-292). Há grande destaque para o estado psicológico da personagem principal:

Na penumbra, encaminhei-me para a cama desfeita e continuei a chorar, de bruços, sem que nada, pensamento ou lembrança, pudesse me consolar naquele insondável desespero. Todas as vezes que tentava levantar a cabeça e distinguia a forma de um objeto conhecido através das minhas lágrimas, a dor aumentava. Era uma coisa animal, primitiva. Voltava então a afundar a cabeça no travesseiro, mordendo-o, sufocando-o naquela mágoa, naquela cólera, naquele espanto de permanecer inabalavelmente aprisionada a um destino que eu não amava. ([*Baltazar*], 2002, p. 306)

Desejosa de abandonar a vida de prostituta, e malsucedida em seu intento de suicídio, Adélia sente mágoa e cólera, o que espelha mais uma vez sua visão de mundo desiludida. A temática da perspectiva pessimista perpassa todo o texto conhecido de *Baltazar*. Ela é assombrada pela constante lembrança do falecido Inácio – outra característica da poética gótica: o retorno do passado. A primeira aparição de Inácio na narrativa é quando, ainda no hospital, depois da tentativa de suicídio, ela sonha com um homem:

Não sei que esquisita emoção se apoderava de mim, mas era uma espécie de vertigem, um esmaecimento de todos os meus nervos, **como se eu tivesse ingerido um narcótico**. Sem dúvida era a presença daquele homem, tão forte, tão absoluta nas suas

vagas de terror e de exaltação, **o que produzia aquele sentimento de cansaço ou de embriaguez**. ([Baltazar], 2002, p. 299-300, grifos meus)

Apesar de morto, Inácio causa em Adélia fortes sensações, como se a personagem “tivesse ingerido um narcótico”, o que produz “aquele sentimento de cansaço ou de embriaguez”. Na primeira novela da trilogia, Rogério relata se sentir de modo similar na presença do pai, num trecho já analisado: “A presença daquele homem atuava sobre mim como um tóxico” (2002, p. 108). Lúcio recupera assim a imagem de Inácio, e o torna um dos elementos principais que unem as três histórias – ele é o único personagem que se repete em todas, bem como o espaço narrativo também é o mesmo. A seguir, ainda durante o sonho, podemos compreender as emoções contraditórias que Adélia nutre por Inácio:

Não sei como ousara aparecer de novo, como tivera coragem para mais uma vez afrontar o meu **ódio**. No entanto, agora, enquanto ele pigarreava ao meu lado, compreendia que **sempre desejava vê-lo de novo**. Nos meus sonhos, nos instantes mais inquietos e desesperados, nas súbitas pausas que às vezes se fazem no escoar de certas vidas, **sempre percebera sua lembrança insinuando-se como um veneno, impondo-se à minha vontade**, criando esse ambiente de sortilégio que lhe era próprio, e dentro do qual eu me sentia tão desesperadamente solitária, tão inútil, tão desgraçada a força destruidora da sua vontade. ([Baltazar], 2002, p. 298, grifos meus)

Ainda que Adélia sinta ódio pelo homem morto, a narradora afirma que “sempre desejava vê-lo de novo”, o que demonstra que Inácio lhe desperta, a um só tempo, atração e repulsa. Além disso,

a presença de Inácio se impõe no presente da diegese, contra o desejo da protagonista, conforme podemos ver pela afirmação “sempre percebera sua lembrança insinuando-se como um veneno, impondo-se à minha vontade”. Mais tarde, Adélia conversa com sua mãe, Lina de Val-Flor, após sair do hospital:

O fato surgiu bruscamente na minha memória, trazendo de um só jato toda a atmosfera do passado: mas **agora não era mais um delírio, “ele” estava presente na minha lembrança**, não mais entre brumas, **mas nítido**, com todo o ódio que lhe marcava a face envelhecida. [...] e eu me precipitei sobre Lina, sacudindo-a, num furor que denunciava os meus pobres nervos relaxados:

– Ah, o que você fez por mim! Então não se lembra “dele”, aquele homem nojento a quem me vendeu uma noite... lembra-se? Foi isto o que fez por mim, atirar-me na lama, transformar-me na presa fácil de um velho debochado, **um monstro**... Lembra-se, lembra-se agora dele?

O nome escapou-lhe debilmente dos lábios:

– Inácio... ([*Baltazar*], 2002, p. 312-3, grifos meus)

Aqui vemos de forma mais evidente a temática do retorno do passado: Adélia menciona que Inácio está presente em sua lembrança, não com um delírio, “mas nítido”. Tal como se dera no primeiro livro da trilogia, o homem é descrito novamente como “um monstro”, e pela primeira vez é nomeado em *Baltazar*. Mais adiante, Lina pergunta à filha se ela ainda se lembrava dele, e a protagonista responde: “Nunca pude me esquecer [...], nunca pude me esquecer dele. Nunca houve no mundo ser algum que eu odiasse tanto!” ([*Baltazar*], 2002, p. 313). Mas a mãe insiste: “– É um homem morto, minha filha. Não devia falar assim sobre ele.

/ – Que me importa que esteja morto? – bradei eu. Não estragou minha vida, não me arruinou para sempre?” (2002, p. 315). Nesse sentido, a morte de Inácio, que ocorre em *O enfeitiçado*, não traz paz a Adélia Val-Flor, que nunca pôde esquecer os atos monstruosos contra ela cometidos.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O Gótico é um fenômeno transistórico, que se manifestou de forma contundente na literatura entre os séculos XVIII e XX. Seus três aspectos narrativos fundamentais — a personagem monstruosa; o passado que retorna para assombrar o presente; e o *locus horribilis* — estão presentes nas narrativas de Lúcio Cardoso aqui analisadas. A intertextualidade que as novelas cardosianas, da trilogia “O mundo sem Deus”, estabelecem entre si foi um ponto destacado ao longo do trabalho.

Os muitos aspectos góticos da escrita cardosiana não aparecem de forma isolada, nem são acidentais: muito pelo contrário, são extremamente integrados, e perfazem uma poética consciente que se manifesta em todas as narrativas observadas. Para caracterizar negativamente o Rio de Janeiro em *O enfeitiçado*, por exemplo, Lúcio utiliza um campo semântico ligado à decadência: o narrador menciona as “ácidas paisagens humanas, a ausência de uma força suprema, o abandono da graça e o incoerente das correntezas que nos governam” (CARDOSO, 2002, p. 217). Tal campo semântico também é utilizado para descrever o Bar da Europa, que possui um “ar engordurado e nauseabundo” e pertence a uma “zona morta, condenada” (CARDOSO, 2002, p. 224). O narrador ainda complementa: “O inferno, se existisse,

devia ser de gelo como nestes bares: há muito as almas deixaram de se interessar pelo que acontece lá fora — mudas, assistem à própria agonia.” (CARDOSO, 2002, p. 224).

Além disso, há uma recorrência do personagem psicologicamente perturbado nas novelas deste *corpus*: Rogério, de *Inácio*; Inácio, de *O enfeitiçado*; e Adélia de Val-Flor, de *Baltazar*. Em relação ao espaço, tanto a casa – materializada nas pensões das narrativas – quanto a cidade – consubstanciada no Rio de Janeiro – exercem um papel fundamental na construção dos efeitos do medo.

O léxico de cunho negativo é um componente essencial das novelas analisadas, e um dos seus temas-chave é a decadência moral. Tal aspecto manifesta-se na descrição dos crimes e violações físicas, e na construção de personagens cruéis e de narradores mentalmente desequilibrados, que são incapazes de se integrar socialmente e desenvolver relações pessoais saudáveis. Até mesmo a sombria cidade de *Inácio* é uma manifestação de tal decadência, com seus personagens deprimidos e violadores, e seus espaços que servem de palco para transgressões físicas.

Por fim, cabe ressaltar que o Gótico não era uma escolha arbitrária por parte de Lúcio Cardoso, tampouco uma consequência do temperamento ou da vida do autor, mas sim uma opção poética deliberada. Tal opção era adequada para transmitir a perspectiva pessimista e desencantada com a modernidade, que enforma as narrativas de “O mundo sem Deus”.

## REFERÊNCIAS

- BARROS, Fernando Monteiro de. Baudelaire, Byron e Lúcio Cardoso: a *flânerie* e o dandismo do vampiro. *SOLETRAS*, São Gonçalo, n. 5, ano 3, p. 53-64, 2003.
- BARROS, Fernando Monteiro de. O gótico “masculino” e a tese do feminino como destruição em *A luz no subsolo*, de Lúcio Cardoso. *Caderno Seminal Digital*, v. 1, n. 1, ano 11, p. 28-45, jan./jun., 2004.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2017.
- BOTTING, Fred. *Gothic*. 2.ed. Londres: Routledge, 2014.
- CARDOSO, Lúcio. Inácio. In: CARDOSO, Lúcio. *Inácio, O enfeitado e Baltazar*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, p. 13-147, 2002.
- CARDOSO, Lúcio. O enfeitado. In: CARDOSO, Lúcio. *Inácio, O enfeitado e Baltazar*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, p. 149-277, 2002.
- CARDOSO, Lúcio. Baltazar. In: CARDOSO, Lúcio. *Inácio, O enfeitado e Baltazar*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, p. 278-371, 2002.
- CARDOSO, Lúcio. *Diários*. Ésio Macedo Ribeiro (Org.). Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2012.
- COHEN, Jeffrey Jerome. A cultura dos monstros: sete teses. In: COHEN, Jeffrey Jerome et al. *Pedagogia dos monstros; os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras*. Tradução de Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, p. 25-55, 2000.
- CUNHA JUNIOR, Ubirajara Lopes da; SASSE, Pedro. As reminiscências da maldade e suas consequências: uma análise dos atributos do mal em Inácio, de Lúcio Cardoso. In: SILVA, Alexander Meireles; COLUCCI, Luciana (Org.). *Manifestações do monstruoso: a subversão das fronteiras de gêneros literários*. Rio de Janeiro: Dialogarts, p. 101-116, 2020.
- DICKENS, Charles. *Tempos difíceis*. Tradução de José Baltazar Pereira Junior. São Paulo: Boitempo, 2014.
- FISCHER, Almeida. Depoimento de Lúcio Cardoso. *Letras e Artes*, p. 10, 10 de novembro de 1946.
- FRANÇA, Júlio. O sequestro do Gótico no Brasil. In: FRANÇA, Júlio; COLUCCI, Luciana. (Orgs.). *As nuances do Gótico: do Setecentos à atualidade*. Rio de Janeiro: Bonecker, p. 111-124, 2017.



FRANÇA, Júlio. O Gótico e a presença fantasmagórica do passado. *Anais da XV ABRALIC*, p. 2492-2502, 2017. Disponível em: [http://www.abralic.org.br/anais/arquivos/2016\\_1490918496.pdf](http://www.abralic.org.br/anais/arquivos/2016_1490918496.pdf). Acesso em: 01 dez. 2019.

FRANÇA, Júlio. Edgar Allan Poe, fundador da “tradição” gótica. In: GARCÍA, Flavio; COLUCCI, Luciana; GAMA-KHALIL, Marisa Martins; PHILIPPOV, Renata (Orgs.). *Edgar Allan Poe: efemérides em trama*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2019.

FRANÇA, Júlio; SENA, Marina. Sobre o medo e o mal na literatura: os primeiros dez anos de pesquisa. In: FRANÇA, Júlio; SENA, Marina (Org.). *Sobre o medo: o mal na literatura brasileira do século XX*. Niterói: Hugin Munin, p. 11-27, 2020.

HUME, Robert D. Gothic versus Romantic: A Revaluation of the Gothic Novel. *PMLA*, v. 84, n. 2, p. 282-290, mar, 1969.

KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto – PUC-RJ, 2006.

MACDONALD, David Lorne. *Poor Polidori: a critical biography of the author of The Vampyre*. Toronto: University of Toronto Press, 1991.

MACDONALD, David Lorne; SCHERF, Kathleen. Introduction. In: POLIDORI, John. *The vampyre: a tale and Ernestus Berchtold; or The Modern Edipus*. Claremont: Broadview Press, p. 9-31, 2008.

MARSHALL, Bridget. M. Defining Southern Gothic. In: ELLIS, Jay (Ed.). *Critical Insights; Southern Gothic Literature*. New York: Grey House Publishing, p. 3-18, 2013.

PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

POLIDORI, John. O vampiro. In: SENA, Marina (Org.). *O vampiro: edição comemorativa de 200 anos*. Tradução de Marina Sena. São Paulo: Sebo Clepsidra: Aetia Editorial, p. 69-73, 2020.

PUNTER, David. *The literature of terror: a history of Gothic fictions from 1765 to the present day*. v. 1: the Gothic tradition. Essex: Longman, 1996.

ROSA, Cristiano de Jesus. *As metamorfoses do vampiro na trilogia de Lúcio Cardoso*. 2014. 89 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) - Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal de Sergipe, Sergipe, 2014.

SÁBER, Rogério Lobo. *O gótico familiar de William Faulkner e Lúcio Cardoso*;

formas e dinâmica da opressão. 2020. 196 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) - Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2020.

SANTOS, Cássia dos. *Polêmica e controvérsia; o itinerário de Lúcio Cardoso de Maleita a O enfeitado*. 1997. 202 f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1997.

SHELLEY, Mary. *Frankenstein ou O Prometeu moderno*; edição comentada. Tradução, apresentação e notas de Santiago Nazarian. Rio de Janeiro: Zahar, 2017.

SILVA, Daniel Augusto Pereira. *A prosa de ficção decadente brasileira e francesa (1884-1924); uma poética negativa*. 2019. 132 f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

STEGAGNO-PICCHIO, Luciana. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004.

TUAN, Yi-Fu. *Paisagens do medo*. Tradução de Lívia de Oliveira. São Paulo: Editora UNESP, 2005.