

03

A FERIDA DE JACINTO: O GÓTICO COMO INVÓLUCRO DO ERÓTICO NA FICÇÃO DE LÚCIO CARDOSO¹

João Felipe Alves de Oliveira

Recebido em 26 abr 2022.

Aprovado em 17 ago 2022.

João Felipe Alves de Oliveira

Doutor em Ciência da Literatura, Teoria Literária, pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2019.

Professor EBTT do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais, Campus Leopoldina.

Pesquisador associado ao grupo de pesquisa Outrarte: psicanálise entre ciência e arte.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4478976447555326>

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-1043-7460>.

Email: joaofelipealv@gmail.com

Resumo: Este trabalho apresenta uma leitura cerrada da novela *O desconhecido* (1940), do escritor Lúcio Cardoso (1912-1968), vinculando-a à tradição gótica e explorando suas marcas diferenciais em relação à literatura brasileira dos anos trinta e começo dos quarenta. A filiação ao gótico é investigada nesse relato como um processo de mascaramento; os apetrechos literários que tipificam esse estilo composicional funcionam como um véu que encobre dilemas mais íntimos e transgressores dos personagens, e que engendram o cerne dramático da narrativa. Por detrás dos elementos góticos, há a

1 Título em língua estrangeira: “Hyacinth’s Wound: the gothic enclosing the erotic in the fiction of Lúcio Cardoso”.

presença fugidia de um erotismo fatalista (sobretudo do homoerotismo como força destruidora) que se imiscui à angústia metafísica, tingindo a prosa cardosiana com ousadia e ambivalência. Desse modo, a novela se converte num território de batalhas quase míticas e de contradições dilaceradoras.

Palavras-chave: Narrativa. Gótico. Drama. Erotismo. Transgressão.

Abstract: This paper analyses a *novella* by Brazilian writer Lúcio Cardoso (1912-1968), entitled *The unknown* (1940). The close reading of the narrative is done in consonance with the gothic tradition, which marks its singularities in relation to the works of literature produced in Brazil in the thirties and early forties. In this context, the gothic elements are seen as forming a paraphernalia that encloses the intimate and transgressive conflicts that emerge in the dramatic center of the story. Behind the gothic scenery, there is the elusive presence of a fatalistic eroticism (mainly of a homoeroticism that reveals itself as a destructive force) mingled with a sense of metaphysical anguish. Thereby, the novella contains strong undercurrents, which gives it a daring and ambiguous nature. This study indicates the many layers of *The unknown*, a piece of writing full of mythical battles and striking contradictions.

Key-words: Narrative. Gothic. Drama. Eroticism. Transgression.

Olho a tua ferida, que é crime meu. Tu és a minha dor e o meu delito. Fique minha mão inscrita como a causa da tua morte. Eu sou o autor da tua morte.

E a minha culpa qual é, afinal? A menos que se possa chamar culpa ao ter jogado, ou se possa chamar culpa ao ter amado!

Ovídio (Metamorfoses)

1. LÚCIO CARDOSO: ANGÉLICO E SATÂNICO

Com a publicação de *O desconhecido*, uma obscura novela surgida em 1940, Lúcio Cardoso formaliza um conjunto de mudanças sutis, porém muito significativas em seu itinerário criativo. Partindo do regionalismo apocalíptico dos romances *Maleita* (1934) e *Salgueiro* (1935), e passando pela introspecção mórbida de *A luz no subsolo* (1936) e *Mãos Vazias* (1938), no texto de 40 o escritor mineiro modela um dos componentes essenciais de sua obra mais madura (e que ganhará expressão máxima em *Crônica da casa assassinada*, seu impactante romance publicado em 1959): a angústia metafísica trespassada pelo desejo interdito.

Figura vacilante no panorama da literatura brasileira, Lúcio² não detém um reconhecimento equiparável ao de autores canônicos com quem partilha de algumas inquietações estéticas e ontológicas (como Guimarães Rosa e Clarice Lispector) e cuja prosa, de certo modo, foi antecipada por sua pena. Com isso, parcela considerável de seus escritos permanece eclipsada no campo da apreciação crítica.

Em parte, isso se deve à sua trajetória enquanto um autor jovem e artisticamente ambicioso emergido nos turbulentos anos trinta, nunca tendo se acomodado completamente em algum dos grupos ideológicos que despontavam nesse cenário de considerável efervescência literária. Em seus dois primeiros romances (escritos sob o impacto da leitura de obras marcantes do início dos anos 30, como *Cacau* [1933], de Jorge Amado) Lúcio flerta, de maneira

2 Dentro da fortuna crítica da obra de Lúcio Cardoso, é de praxe referir-se ao autor somente pelo primeiro nome. Abdicou-se, nesses estudos, da formalidade de invocar o escritor mineiro pelo sobrenome.

bastante singular, com o regionalismo praticado pelos escritores nordestinos, passando em seguida a ser enormemente influenciado pelas ideias do escritor Otávio de Faria e do movimento católico nas artes que este integrava. Embora tenha acabado por rechaçar o programa regionalista e transformado o autor de *Capitães de Areia* em um antagonista literário, a posição de Lúcio entre os espiritualistas católicos também era titubeante e inconformada.

A dificuldade de alocação vivenciada pelo escritor mineiro também era sentida no plano da crítica. Nomes como Mário de Andrade e Brito Broca registraram dificuldade em apreender uma obra como *A luz no subsolo*, vendo nela um amontoado de eventos tétricos e de personagens maníacos (ainda que Mário reconhecesse a tentativa do relato de “repor o espiritual dentro da materialística literatura de romance” [ANDRADE apud CARELLI, 1988, p. 33] do decênio de trinta). Tal recepção depreciativa também marcaria as novelas de Lúcio que vieram a lume no final dos anos trinta e começo dos anos quarenta.

Sobre *O desconhecido*, o crítico Elói Pontes (1942) ressaltou a artificialidade que envolve a narrativa e como nela, a fim de que se erija uma aura de mistério, há a exaustiva repetição de vocábulos como “silêncio” e “sombrio”. Isso conduziria à formação de um estilo maçante e à criação de personagens sem vividez, e revelaria a inabilidade de Lúcio para criar uma narrativa convincente e para resgatar sua escrita da anemia, fazendo dele apenas mais um dos “seminaristas da atualidade literária botocuda” (PONTES, 1942, p. 14) (provavelmente, aqui o autor se refere também a Otávio de Faria). Atitude mais amena pode ser verificada na ponderação acerca do texto feita por Álvaro Lins (1941), para quem há na

novela em questão (e na novela *Mãos Vazias*) uma bem-sucedida construção dramática que funde as paixões da carne e do espírito, além de um poderoso tratamento do ambiente que converte os cenários interioranos em paragens quase míticas.

A despeito das controvérsias geradas pelas novelas, nelas a prosa cardosiana é atravessada por um sopro transgressor que é digno de nota e que demanda um exame crítico mais pormenorizado. Especialmente, em *O desconhecido*, nota-se um eloquente diálogo com a literatura gótica e a presença de um elemento erótico bastante inaudito para o contexto das letras brasileiras na época.

Lúcio Cardoso, um criador inquieto e dilacerado, ultrapassou rígidas fronteiras na literatura nacional, mas o fez sempre marcado pela culpa cristã e por uma angústia irreduzível, estampando esses conflitos e contradições em suas obras. Os meandros que cingem o convulso universo ficcional do autor serão explorados a seguir.

2. EROS INTERDITO

Na abertura de *O desconhecido*, um homem que o narrador não nomeia se abriga, em meio a uma violenta tempestade, num decrépito quarto de hotel do interior. No mísero quartinho, cuja janela quebrada permite a entrada constante da chuva, o desconhecido sente-se abatido pelas palpitações de seu coração e pela obscuridade que sitia os seus pensamentos, arrastando-se para um estado mórbido: “... estendendo-se na cama, fechou os olhos, procurando esquecer, dormir – derradeiro gesto de submissão à sombra já iminente que parecia espreitá-lo há tanto tempo, há meses, anos, desde sua infância talvez” (CARDOSO, 1940, p. 14). Mergulhando num torpor entre o sonho e o delírio, o protagonista

da novela passa a rememorar os eventos que o conduziram a esse estado deplorável; essas lembranças tumultuosas constituem a maior parte da história, tracejando aquela que decerto é a narrativa mais onírica de Lúcio Cardoso.

Meses atrás, o rapaz, vindo de uma vida desgostosa na cidade grande, conseguira um emprego na isolada Fazenda dos Cata-Ventos, propriedade decadente comandada por Aurélia, a última remanescente de uma linhagem arruinada da elite rural. Ele consegue ser admitido para a função ao abordar um lúgubre coche que atravessa desenfreadamente uma estrada erma, e que é dirigido pelo capataz da fazenda. Ao subir no veículo, ele observa sua aparência aterradora:

[...] tudo ali adquiria um aspecto sobrenatural, e aquele carro, rolando dentro da sombra roxa do crepúsculo, não fugia ao sortilégio que embestia as coisas. [...] Nada fora alterado naquele estranho veículo: eram as mesmas bambinelas de veludo usado, as pesadas cortinas de damasco, os arabescos de ouro sujo. Todo ele, mesmo o cocheiro vestido de negro e a magra parelha de cavalos, guardava um aspecto exótico, irreal. (CARDOSO, 1940, p. 16-17)

Claramente, o surgimento do coche remete à imagem da morte como uma carruagem negra³, e ela de fato faz a travessia do personagem do mundo dos vivos para um reino infernal. Do interior do veículo, ele vislumbra apenas a mão descarnada de Aurélia (“... viu que qualquer coisa emprestava a esses dedos afilados uma

3 A associação visual entre a morte e o coche negro é iconizada num dos mais célebres poemas de Emily Dickinson. Em “*Because I could not stop for Death*” (1890), a morte personifica-se na figura do condutor de uma escura carruagem que transporta o eu-lírico para a Eternidade (“*The Carriage held but just Ourselves/ And Immortality.*”).

particular avidez, [...] tateando os objetos numa carícia silenciosa de quem ocultasse ao mesmo tempo a sinistra intenção de devorá-los. Um anel de prata, com um enorme rubi, parecia comunicar a essa mão uma nobreza gelada” [CARDOSO, 1940, p. 18]], e o detalhe desse membro lôbrego anuncia a natureza perversa e sedenta da empregadora. Alegando problemas de memória, ela dá ao seu mais novo funcionário o nome de José Roberto (assim se chamava o finado empregado anterior cujo corpo fora encontrado numa vala). Como que obedecendo à autoridade mefistofélica da velha, o narrador (embora seja uma voz extradiegética em relação aos eventos narrados), desse encontro no coche em diante, passar a se referir ao protagonista por esse nome.

A Fazenda dos Cata-Ventos é um prolongamento da ruína e da peçonha que revestem sua dona. Dos telhados assomam cata-ventos despedaçados, os canteiros foram furiosamente invadidos por matos e espinheiros, um antigo lago artificial transformou-se num tanque de águas lodosas em que “esponjas amarelas se abraçavam num selvagem esplendor” (CARDOSO, 1940, p. 23). Nesse ambiente, o mal-estar de José Roberto se intensifica e faz com que ele fique convicto da iminência de um destino terrível.

Nas obras anteriores de Lúcio, sobretudo em *A luz no solo* e em *Mãos Vazias*, o cenário em que suas tramas se desenovelavam também era corroído pelo abandono e pela degeneração, mas é em *O desconhecido* que se torna plenamente cabível afirmar que o arranjo espacial e atmosférico é notoriamente gótico⁴. Além

4 A teorização acerca dos romances góticos é demasiadamente ampla e contempla uma variedade de facetas dessa vertente literária europeia (e principalmente anglo-saxã) da segunda metade do século XVIII. A fim de situar as convenções góticas que efetivamente contribuem para o presente trabalho e mantém afinidade com as narrativas de Lúcio Cardoso, destaco as contribuições de Mario Praz (1933) em torno dessa discussão.

de suas paredes carcomidas e dos vestígios de um esplendor há muito degradado, na fazenda, vagueiam serviçais taciturnos que guardam segredos e, por seus campos, à luz da lua, correm e uivam os furiosos cães negros da dona do lugar, assim como também paira uma forte sensação de desgraça e de insinuação de mortes violentas (ninguém sabe explicar como morreu o outro José Roberto). Fluorescências vermelhas e arroxeadas instilam-se nessa morada pavorosa, sendo que o protagonista permanece imóvel, estonteado “pelo reflexo vermelho que a luz arrancava das grandes panelas de cobre” (CARDOSO, 1940, p. 59), ou o pálido cocheiro Miguel sorri com vileza contra o “fundo purpúreo que a porta recortava” (CARDOSO, 1940, p. 59), e a flama do forno da cozinha se escancara “como uma grande língua vermelha” (CARDOSO, 1940, p. 125). Esses tons púrpuros encaixilham o protagonista numa moldura de dor e aflição⁵.

Para o crítico italiano, a literatura gótica oferece, primeiramente, uma nostalgia da arquitetura do período medieval, repleta de *chiaroscuros* e de herméticos simbolismos religiosos. Desse modo, o romance gótico engendra histórias assustadoras mas que contém um teor moral, e em suas páginas são frequentes personagens com consciências culpadas, assim como também assoma o pavor da morte e a sugestão da presença de forças sobrenaturais. Tem-se assim a exploração de uma constante batalha do bem contra o mal, do conflito entre luz e trevas dentro e fora dos heróis e heroínas, da oposição entre dia e noite, e de personagens vilanescos quase sobre-humanos em sua perfídia e crueldade. Os cenários que geralmente surgem nessas ficções são labirínticos e hiperbólicos: masmorras subterrâneas, castelos antiquíssimos e que guardam terríveis segredos, mosteiros rodeados por densas florestas e onde em noites silenciosas se insinua a tentação de forças satânicas. Horace Walpolle, Matthew Lewis e Ann Radcliffe, escritores que publicam seus horríficos relatos no final dos setecentos, são responsáveis por conceber obras que geram um verdadeiro fenômeno de cultura de massa e modelar decisivamente o gosto de um crescente público leitor. O romance realista do século XIX vai conter e estreitar os excessos e o histrionismo do romance gótico; todavia, autores como Dickens, Balzac e Henry James recorrem com frequência a muitos dos expedientes desse modo de expressão do século anterior para urdir seus textos que flertam com o sobrenatural e com o fantasmagórico.

5 Segundo J. J. von Allmen (1968), na liturgia católica, o roxo (com suas variações avermelhadas e violetas) é a cor que simboliza a dor, o sofrimento e a penitência da humanidade que perece num mundo de pecado, estando relacionada ao luto pela

No coração dessa moradia infausta, reina a despótica figura de Aurélia, que a todos controla e fustiga tal qual uma Perséfone que administra castigos nos poços infernais. Isolada do convívio social, usando antiquados vestidos de seda cor de vinho e as joias que são o resquício dos espólios de sua família, ela se arrasta furtiva e imperiosa pelos aposentos da casa, espiando a todos e sempre pronta a encurralá-los. A mulher devota-se a alimentar seu rancor e destilar o seu ódio contra o mundo, aprisionando a si e os que a cercam numa existência enferma e torturante. Manifesta-se na personagem de Aurélia uma incisiva *desleitura*⁶ da excêntrica Miss Havisham de *Grandes Esperanças* (1861), sendo que ela funciona como uma versão mais agressiva e vil da criação de Dickens. Em seus diários, Lúcio confessa se entediar com a previsibilidade dos enredos dickensianos e a recompensa da virtude que tem lugar no fim dessas histórias, mas admira enormemente os “colossais preparativos” (CARDOSO, 1950, p. 308) do escritor inglês e os retratos inesquecíveis que ele pinta de personagens estapafúrdios. As peculiaridades de Aurélia repercutem os traços desses retratos descomedidos.

crucificação e morte de Cristo e à soberania de sua ressurreição. Também se tornou a cor com que os nobres da Europa católica se vestiam nas celebrações religiosas, o que funcionava como uma maneira de acoplá-los à majestade do Cristo ressuscitado. Na novela de Lúcio Cardoso, o roxo adquire uma dupla implicação: conjura o halo de martírio que envolve o personagem de José Roberto e indica a realeza decaída que encobre a casa e a pessoa de Aurélia.

6 Utilizo aqui o termo *desleitura* na acepção de Harold Bloom (1975). Para o crítico norte-americano, tanto a atividade de escrita quanto a de leitura são governadas pela relação de influência, a qual depende de um ato crítico, uma vez que o escritor, no âmbito da sua obra, estará reescrevendo outros textos através da leitura crítica que efetuou deles. Isso não significa que haja uma redução do trabalho criativo ou que os autores se copiem infinitamente, e sim amplia o alcance da influência, que funciona não só como a passagem de ideias e de imagens de escritores para seus sucessores, mas também como um mecanismo que demanda um posicionamento crítico e define a seleção dos precursores e da herança literária.

Assim como Miss Havisham, que chega ao extremo de quebrar todos os relógios de sua casa e nunca retirar seu esfrangalhado vestido de noiva movida pela obsessão de paralisar o tempo, Aurélia também encarna o protótipo da virgem louca: é um ser temporalmente extraviado, ávido por sorver a vitalidade dos que transitam por seus domínios e de disseminar a aflição e o desgosto (o protagonista a vê como “uma dessas pobres flores envenenadas pela atmosfera de decomposição, restos de um tronco ilustre a se digladiarem em torno de uma herança confusa, corrompida pela ambição, pela ociosidade...” [CARDOSO, 1940, p. 83]). Seu maior tormento é Nina, a filha da empregada Elisa, em quem ela não suporta ver o florescimento de uma beleza vigorosa e de uma natureza indômita (num gesto frenético, ela tenta cortar a força os cabelos da menina), que desafia o seu poderio (essa jovem bela e rebelde é um esboço para a Nina do romance *Crônica da casa assassinada*, e sua antagonista ensaia os conflitos cruciais da Ana dessa mesma narrativa). Atraída pela novidade que a chegada de José Roberto representa, ela confessa a ele o seu profundo ódio pela moça: “Nunca vi na minha vida cabelos iguais, pele mais sedosa, olhos mais brilhantes. [...] Onde quer que fosse eu a via, estuante de saúde. Como era possível viver desse modo, eu, que nunca tive nada, que sempre fui feia e escarnecida? Não tive forças para perdoá-la” (CARDOSO, 1940, p. 84). Aproveitando-se do domínio que exerce sobre a mãe de Nina, Aurélia a expulsa da fazenda e continua perseguindo-a, impedindo que ela encontre refúgio nas fazendas vizinhas; Nina acaba sendo acolhida pelo padre local, que tenta protegê-la da tirania de sua opressora.

A culminância da avidez de Aurélia ocorre quando ela, paramentada com as joias que representam o antigo poderio de

suu família, tenta empregá-las para aliciar José Roberto e fazê-lo seu amante:

– Aí está, valem uma fortuna. São joias da família. Muita gente tem lutado por causa delas. Mais do que isto ainda eu daria por uma alma que rastejasse no pó por minha causa. [...] Pois tudo isso será seu, se você me adorar, se me seguir de joelhos, se for meu como um objeto, como a poeira do chão, como o que depende de mim para a vida e para a morte.

[...] Aurélia parecia mais moça, ardendo na sua impiedade, revelada inteira naquele momento, exposta até os mais obscuros recantos da sua alma. (CARDOSO, 1940, p. 150)

Ao repudiar os desesperados apelos da patroa, José Roberto sela um destino inexorável, fazendo da mulher uma inimiga letal. Dentro do palco infernal em que a fazenda transmuda-se para ele, o único conforto que subsiste provém da companhia de Paulo, que, além do capataz e de Elisa, é o outro empregado fixo do lugar e que reside em suas dependências. Jovem belo e iletrado, ele atrai a atenção do protagonista (que se oferece para alfabetizá-lo durante a noite no celeiro em que dormem) por seu frescor e por certa infantilidade que transparece em seus modos, diferindo-se radicalmente das almas corroídas que habitam a propriedade decadente. Paulo magnetiza o olhar do protagonista e passa a ser para ele um objeto de contemplação:

Paulo tinha-se estendido sobre a palha, e agora a luz dava em cheio no seu rosto; sim, era forçoso confessar, os seus traços eram admiravelmente regulares, tudo parecia bem colocado naquela face embebida ainda na luz da adolescência. [...] jamais

conseguiria apreender de modo tão perfeito a imagem daquele frágil ser que palpitava junto dele, daquela graça aérea que parecia enobrecer todos os seus gestos e emprestar à sua fisionomia alguma coisa da maravilha selvagem dos pássaros e das flores. (CARDOSO, 1940, p. 35)

A fascinação que Paulo exerce sobre José Roberto é pautada na beleza e na vitalidade que ele vê como um antídoto para a sua perturbação interior e para sua própria desarmonia física (para ele, seus traços são irregulares e feios, como se “uma maldosa mão houvesse para sempre subtraído o seu direito à harmonia das coisas” [CARDOSO, 1940, p. 35]). Porém, a atração que sente pelo outro extrapola o ato contemplativo e resvala para um intenso desejo que a narrativa, vez ou outra, permite que seja flagrado (“José Roberto levantou-se, procurou distinguir através da janela. Desse modo o seu rosto quase tocava o de Paulo e ele sentia queimá-lo o calor daquele outro corpo” [CARDOSO, 1940, p. 35]; “despertado pelo calmo ressonar do companheiro [...] aproximava-se, inclinava-se sobre ele, inclinava-se tanto que chegava a sentir no rosto a surda palpação daquele sono tranquilo” [CARDOSO, 1940, p. 89]), fazendo de *O desconhecido* a obra mais abertamente homoerótica de Lúcio Cardoso.

À luz do desejo caloroso que brota no protagonista da novela na presença de Paulo, o desassossego que sempre o acompanhou adquire uma nova conformação, sendo possível deslindar o genuíno aspecto da barreira que ele acredita que o separa terminantemente do resto da humanidade:

Jamais seria como os outros, jamais viveria de suas vidas simples, dos seus inocentes folguedos. Jamais

teria inocência suficiente para viver entre eles como um irmão; sempre que procurasse se imiscuir, como o lobo da história, sentiria pesar a desproporção da sua origem, o sinal que o distinguia, o mistério de sua natureza solitária. (CARDOSO, 1940, p. 48)

O estigma de José Roberto, o que ele enxerga como a maldição que o persegue e o aliena do mundo, transformando-o em lobo, é a alteridade a que seu desejo sexual o condiciona e que é veladamente aludida na meditação contida no excerto em destaque. Os diários de Lúcio, de maneira também velada, exprimem como na concepção da novela está a vontade de explorar uma face interdita do desejo amoroso:

– Amanhecer em Teresópolis, com bruma e árvores pingando. Ah, como me lembro de há dezoito anos atrás, quando aqui estive pela primeira vez ... Os sentimentos que então me agitavam, a paixão desnorteada, a falta de caminho – ah, coisas da idade! - enquanto escrevia uma novela (*O desconhecido*) **onde tentei lançar, encoberto, um pouco de tudo o que então me perturbava...** e não era aquilo uma simples manifestação de vida, infrene e cega, do meu sangue, tumultuado e forte, manifestando por todos os modos sua vontade de existir e de criar? (CARDOSO, 1958, p. 467, grifo nosso)

No momento da publicação do relato, essa dimensão do desejo homoerótico não é sequer indicada na leitura de Álvaro Lins e tampouco na de Elói Pontes, sendo que ambos ignoram por completo essa faceta bastante evidente da novela. A estudiosa Cássia dos Santos (1997) julga ser impossível avaliar como a novela foi de fato lida no início dos anos quarenta, e cogita que o imenso

tabu que rondava a homossexualidade afastou a elaboração de quaisquer reflexões críticas que enveredassem por esse caminho (a estudiosa também cogita a hipótese de que essa temática incrementou a má vontade que cercava a obra e a pessoa de Lúcio Cardoso). Curiosamente, *O desconhecido* permanece sendo um dos textos menos comentados no âmbito dos estudos dedicados ao autor mineiro.

No que tange a representação de relações homoeróticas, a tentativa de Lúcio Cardoso em 1940, embora atípica, não é um caso completamente isolado no cenário literário do Brasil dos anos trinta e começo dos quarenta. Já em 1937, com o romance *Mundos mortos*, Otávio de Faria também abordou esse tópico controverso e o dramatizou através da angústia do garoto Roberto Dutra, aluno do tradicional e católico Colégio S. Luís de Gonzaga no Rio de Janeiro. Padre Luís, o clérigo cativante e compreensivo que é o único dentre o ferrenho corpo docente da escola que genuinamente logra se aproximar dos garotos, vê Roberto como “um ótimo menino, talvez um pouco delicado demais” (FARIA, 1936, p. 30) e, quando o aluno se afasta da prática confessional, reza por ele dias seguidos. As orações e os conselhos do Padre Luís não são capazes de arrefecer as “necessidades vis” (FARIA, 1936, p. 31) que se insinuam na vida dos adolescentes: João continua a perseguir empregadas para saciar seus rompantes sexuais, Ivo permanece devaneando a todo tempo com seios, e Roberto Dutra deseja incessantemente Carlos Eduardo, irmão caçula de Ivo. A paixão de Roberto é tratada de maneira bastante declarada no romance, sendo que o jovem passa seus dias alimentando-se do furor que a imagem de Carlos causa em seu íntimo:

Vivia delas (das visões flagradas de Carlos), de tê-las sempre presentes – tão presentes mesmo que era como se não houvesse mais lugar nele para nenhum outro interesse, para nada que não fosse Carlos Eduardo, vê-lo, lembrar de tê-lo visto: o ciclo da noite longe dele que sucedia ao dia cheio dele, do dia cheio dele que sucedia à noite longe dele. [...]

[...] o sentimento que tinha por Carlos Eduardo era uma verdadeira paixão. A princípio, recusara-se a aceitar a pensar mesmo nessa possibilidade. Um dia, porém, relendo os trechos ao acaso (do seu diário), seguindo despreocupadamente a evolução dos sentimentos, compreendera, de repente, o que realmente se passava nele e a inutilidade de se recusar à evidência. (FARIA, 1936, p.146-149)

O cruel reitor do colégio descobre uma das páginas do diário e, de posse da confissão apaixonada de Roberto, humilha-o cruelmente e o ameaça com a expulsão. A partir desse episódio vexatório, o jovem corrompe o seu sentimento ardoroso maltratando Carlos e reservando-lhe um tratamento rude, fazendo com que o objeto de seu afeto passe a odiá-lo. Anos depois, preso num casamento insípido com a prima Silvinha, ele reflete sobre a força terrível dos sentimentos que ainda se agitam nele e que irromperam em seus dias de colegial: “ – tudo aquilo que se aninhara, de repente, no seu coração desprevenido e indefeso, os monstros surgidos das flores, as flores transformadas em pedras...” (FARIA, 1936, p. 162).

Mundos mortos é um romance tido em alta conta por Lúcio Cardoso e, sob a ótica deste, é decisivo para a reposição do espiritual dentro do materialismo da literatura brasileira que o escritor mineiro apregoa como necessário no contexto da produção literária

do decênio de trinta (em carta a Érico Veríssimo, Lúcio [1937] agrupa o romance de estreia do amigo juntamente com *Angústia* [1936] e o seu *A luz no subsolo*, defendendo entusiasticamente que esses três textos seriam um antídoto contra a miséria artística da realidade fabricada de obras como *Capitães de areia* [1937]). O tormento dos adolescentes do Colégio S. Luís – conflituados entre o clamor da carne e os ensinamentos católicos – possui estreita relação com o dos personagens febris que atravessam as páginas das narrativas de Lúcio. Porém, enquanto Otávio de Faria enforma a sua prosa, ao menos nesse que é o seu primeiro romance, dentro das convenções de um realismo mais convencional (a rotina dos filhos de famílias burguesas cariocas não é drasticamente rompida pelos conflitos que os perturbam, suas inquietações os invadem com mais força no conforto de seus leitos, enquanto preparam-se para dormir, e não os conduzem para a execução de atos radicais e lancinantes), o escritor mineiro lança os indivíduos que pululam em suas obras em situações que se armam como cataclismos. Roberto Dutra, na inviabilidade de consumir seu amor por Carlos, resigna-se a uma dolorosa conformação com a estabilidade social através do casamento com a prima por quem tem carinho fraterno. Na narrativa do desconhecido, solução correspondente não está à vista.

Embora a efusão de José Roberto em direção a Paulo seja talvez menos retumbante e expansiva do que a paixão homoerótica confessada em *Mundos Mortos*, a distância entre os personagens da novela é menor do que a de Roberto e Carlos; eles partilham intensamente da companhia um do outro e formam uma aliança sólida. Essa partilha alcança máxima intensidade quando os dois

empregados da Fazenda dos Cata-Ventos sobem o barranco do laranjal para apreciar o céu noturno:

Paulo se tinha estendido sobre a terra e contemplava o céu faiscante de estrelas. E devagar José Roberto pôs-se a falar, quase sem sentir, da existência desses mundos de luz, cujo reflexo viaja durante séculos para chegar até nós. Falou depois de outros corpos mortos, astros sem claridade, tombados no abismo mas cujo reflexo ainda dura, por um misterioso acontecimento, para o olhar incrédulo dos homens. (CARDOSO, 1940, p. 69)

Esse episódio da comunhão entre os dois rapazes é um dos raros momentos nas narrativas cardosianas em que o lugar em que os personagens ocupam volve-se num *locus amoenus*; tudo o que os ronda passa a ser encantador e prazeroso, o diálogo que entabulam é elevado e parecem estar sob uma harmonia inquebrantável:

[...] Paulo seguia a descrição das nebulosas [...] e era como se tivesse penetrado numa segunda existência, como se tivesse banhado o seu corpo, lacerado pelas misérias da terra, num oceano de faiscações leitosas e de vagas prateadas [...]

Essa felicidade penetrava também em José Roberto. (CARDOSO, 1940, p.69)

O júbilo que domina José Roberto quando está na companhia de Paulo é tamanho que e o faz esquecer-se da sordidez de Aurélia e do ambiente nefasto da fazenda. Ele é tomado por uma espécie de loucura benfazeja, muito próxima da que Platão descreve em *Fedro*, em que a alma torna-se alada diante da contemplação do objeto desejado, revestindo-a de uma inspiração divina que “é a melhor e de origem superior para quem é tomado e a ela se associa, e é por

participar dessa loucura que quem ama os belos garotos é chamado de amante” (PLATÃO, p. 103). A ligação entre o protagonista e Paulo se dá através do olhar (“Enquanto ele falava, José Roberto examinava mais uma vez o seu rosto, esse rosto infantil que já se habituara a ver ao lado do seu e que, entretanto, algumas vezes, não podia deixar de contemplar como uma visão irreal” [CARDOSO, 1940, p. 89]), sobretudo pelo olhar de José que procura captar cada matiz da pessoa do amigo e guardá-la na memória como réquiens da beleza que o regozijarão quando estiver privado da visão do outro. A veneração do desconhecido pelo companheiro passa a ser o refúgio dos males que o perseguem, e ao aproximar-se de Paulo ele sofre um processo revitalizador, da mesma forma que, no diálogo platônico, Sócrates explica a Fedro o efeito da paixão por um belo garoto sobre o amante: “Ao vê-lo, canalizando a atração, liberta então aquilo que antes estava encerrado e respira libertado, deixando nesse momento de sentir os agulhões e as dores, gozando novamente de um prazer ainda mais doce” (PLATÃO, p. 105).

Tomado por esse sentimento arrebatador, José Roberto devota-se inteiramente a Paulo e, no esforço de modelá-lo de acordo com seus desígnios, torna-se o seu professor e mentor, alfabetizando-o e inculcando nele a vontade de abandonar a vida na roça e tentar a sorte na cidade grande. Os personagens passam a conviver íntima e devotamente, num estado inflamado, porém casto. A imagem do jovem rústico, porém, imbuído de traços dóceis e de certa ingenuidade, irá reaparecer no conto “Junto ao mar (A ilha)”, de 1946, em que o narrador tuberculoso, caminhando pela ilha de Paquetá⁷, admira um pescador cujo canto o atrai:

7 A exata localização de onde se passa o conto não é mencionada durante o texto; no

E lá estava o homem que cantava, o homem forte, dobrando a rede sobre a popa de um dos barcos. Era dele, só podia ser dele aquela voz. Tipo estranho e saudável, impregnado pela essência daquelas coisas que o cercavam [...]. Moreno, mas seus cabelos eram louros, um louro queimado, de gente acostumada a atravessar dias sobre o alto mar. (CARDOSO, 1946, p. 67)

O narrador também cogita que o pescador, diferentemente dele, ainda não foi tocado pelas correntezas da solidão e do desespero, possuindo “uma ardente e misteriosa alma de criança, cheia dos segredos e das formas marítimas” (CARDOSO, 1946, p. 68). Justamente por isso, a visão flagrada do corpo saudável do rapaz, que canta e trabalha, funciona como um contraponto para a doença e a inércia do narrador, sendo que este, através de seu olhar, absorve a imagem cintilante do outro e sente-se revigorado. Na prosa de Lúcio Cardoso, as relações homoeróticas não vão além dessa espécie de coito óptico, configurando-se como uma forma de vampirismo.

Em *O desconhecido*, cuja trama se desenrola distante do mar, onde as profundezas tortuosas do homem se fundem às profundezas do interior mineiro, tal aspecto vampírico do homoerotismo é ainda mais drástico. Se o belo garoto, como argumenta Sócrates no diálogo platônico, faz com que asas brotem na alma do amante (“ele se aquece ao receber através dos olhos o eflúvio da beleza com o qual a natureza da asa é irrigada” [PLATÃO, p. 105]) e inunda-a completamente com a sensação de calor, ele também é, como enfatiza Camille Paglia, um arauto da destruição

entanto, Valéria Lamego (2012) identifica, com base nos diários e na correspondência de Lúcio, a ilha de Paquetá como o cenário de seus contos praianos.

(“Extrema beleza masculina, assim como o canto da sereia, conduz à destruição⁸” [PAGLIA, 1991, p. 522]). A teórica argumenta que a submissão à beleza do jovem rapaz acarreta degradação e morte, uma vez que estimula uma força erótica que é terminantemente obsessiva e escravizadora. Para Paglia, a devoção do amante ao belo garoto detém muito das implicações que o termo *devotus* assume na poesia latina clássica: devotar-se é ficar enfeitiçado, encantado, amaldiçoado, impelido a servir a um ser de aparência divina e também ficar marcado para o abate. Todos esses atributos embrenham-se no olhar fascinado de José Roberto para Paulo.

Conquanto a novela apresente, na figura de Paulo, o jovem dotado de uma beleza etérea e irresistível, ela encerra uma contra-imagem do rapaz. O capataz Miguel, braço direito de Aurélia, com seu sadismo e brutalidade, também exerce, misturada a um violento repúdio, uma forte atração sobre o protagonista. Destaco aqui o modo como José percebe a fisicalidade nauseante do capataz:

Tudo, desde sua roupa de um preto luzidio, **caprichosamente passada a ferro**, suas **botas lustrosas** e o cabelo liso, impregnado de uma oleosidade que deixava à sua passagem uma nuvem de **perfume adocicado**, até os seus **dedos longos e afilados**, dedos de uma **curiosa expressão feminina**, tudo despertava nele uma enorme vaga de repulsa. Sobretudo a nuca, uma **nuca branca, inteiramente lisa** [...] (CARDOSO, 1940, p. 53, grifo nosso)

Com Paulo, o protagonista senta-se na palha à luz da lamparina e ensina-lhe as primeiras letras usando velhas cartilhas, ou observa

8 No original: “Extreme male beauty, like a siren song, lures towards destruction.” (PAGLIA, 1991, p. 522, tradução nossa).

entusiasmado as nebulosas do céu estrelado. Por sua vez, na temível presença de Miguel, outro tipo de comunhão é ofertada. Após mostrar para o novo empregado como chicoteia os cachorros da fazenda para obrigá-los a lhe obedecer, ele incita o outro a fazer o mesmo:

– Experimente.

E afastou-se alguns passos. [...] Por um instante pensou em recusar, em lançar o chicote ao chão [...]

Então, aproximou-se, brandiu a correia junto ao tabique. Os cães, que até aquele momento tinham permanecido em expectativa, alheios, silenciosos, saltaram de súbito, em latidos furiosos, as mandíbulas ameaçadoras. Uma surda risada soou por detrás dele – e, enquanto brandia o chicote com fúria, vergastando inutilmente os animais que pareciam prestes a rebentar a grade, ouvia o riso contínuo e prolongado de Miguel, imóvel a alguns passos de distância. (CARDOSO, 1940, p. 55)

Incapaz de suscitar o interesse de José Roberto por meio da beleza ou da ingenuidade, Miguel o faz através da humilhação e do escárnio, alardeando sua superioridade no domínio que tem dos cachorros e no fracasso do rapaz para fazer o mesmo. Ao demonstrar que os cães são seus escravos, ele ainda o ameaça dizendo que os animais, a seu comando, estraçalham qualquer um que o desafie ou enfureça. A coerção e a violência são os instrumentos que o capataz manuseia para assegurar sua imponência e insinuar-se na vida do protagonista. É interessante notar que essa ferocidade contrasta com seus caracteres mais femininos (suas roupas e botas luzidas, os dedos magros e compridos, o perfume doce e sua nuca sem pelos), fazendo dele

um personagem de conformação híbrida, cujo aspecto mais lembra o de um sádico dos romances libertinos da literatura francesa do século XVIII⁹ do que o de um capitão do mato do interior de Minas Gerais.

A feição libertina de Miguel é plenamente exibida no décimo quinto capítulo da novela, em que ele convida José Roberto para visitar o seu quarto. É mais provável que os críticos contemporâneos da novela tenham ignorado esse episódio mais por pudor do que por não apreenderem o forte apelo homoerótico que a tingem, uma vez que se trata, visivelmente, de uma cena de sedução. Adentrando o aposento do cocheiro, salta aos olhos do protagonista a ostentação de uma suntuosidade rota e vetusta minuciosamente organizada; no arranjo do quarto, estão dispostos objetos como panos de veludo gastos, traveseiros rendados, castiçais de prata escurecidos, tudo apontando um luxo envelhecido que “respirava um tal excesso de ordem, um apuro tão grande, que dir-se-ia não existir ali o menor grão de poeira”

9 Resgato aqui algumas considerações acerca da literatura libertina tecidas por Eliane Robert Moraes em seu ensaio “O efeito obsceno” (2013). A autora destaca como, no bojo da cultura europeia do Iluminismo, o romance pornográfico floresceu e se configurou formalmente, muitas vezes apropriando-se de técnicas e recursos do incipiente romance realista para se articular narrativamente. Desse modo, o momento cultural em que surge *Robinson Crusóé* (1722), com seu herói que exalta a retidão, o trabalho e o comedimento, também é o que assiste ao aparecimento do catecismo da devassidão dos libertinos de Choderlos de Laclos e das práticas sexuais abissais presentes nos escritos do Marquês de Sade. Por conseguinte, parece haver uma estreita relação, ao menos no plano da criação literária, entre a encenação de um desejo restringido que propicia a estabilidade social e a de um transbordamento voluptuoso que dissolve qualquer tentativa de ordem. Redimensionando a correlação estabelecida por Moraes, seria viável pensar que a novela *O desconhecido*, com sua sexualidade fantasmagórica e personagens que pulsam de desejos interditos, e que transforma a roça num inferno erótico, fornece, no contexto da literatura brasileira da primeira metade do século passado, um duplo invertido de cenários como a Fazenda Fraternidade de *Cacau* (1933), em que a valorização da labuta dos trabalhadores num regime de semiescravidão e o comprometimento com um engajamento proletário estão no primeiro plano romanesco?

(CARDOSO, 1940, p. 105). Todavia, a abundância de objetos do quarto, dispostos com excessivo zelo, fazem dele um recinto que transpira a mal-estar, como se ali, “em vez de tranquilidade, respirasse apenas o trabalho febril de um maníaco.” (CARDOSO, 1940, p. 105). No texto não é esclarecida a proveniência da decoração do quarto, mas é evidente que se tratam de objetos contrabandeados do casarão, sendo bastante provável que Miguel aproveita-se de sua ligação clandestina com Aurélia para saqueá-la e paramentar sua toca. O mal-estar sentido agudamente por José Roberto advém da difusa luxúria que impregna esses totens, receptáculos de desejos sequiosos e infelizes, e que contaminam o ar do cômodo com uma espécie de pestilência adocicada.

Miguel faz o visitante se sentar (“... viu as pálidas mãos do cocheiro pousarem com um carinho quase sensual na borda escura da poltrona: / – Sente-se aqui.” [CARDOSO, 1940, p. 106]) e oferece-o vinho, alardeando também a vontade de se tornar amigo do outro. Ao encontrar resistência aos seus intentos, proclama admirar a força e a inteligência do novo empregado da fazenda, revelando sentir por ele uma profunda identificação. O capataz chega a confessar seu caráter ignóbil e suas baixezas (mostra que tortura ratos e que, em suas noites insones, espiona de seu quarto a janela do barracão onde o desconhecido dorme, chegando a relatar a ocasião em que ele e Aurélia foram vigiar essa janela de perto e espionaram uma de suas aulas a Paulo), mas afirma que, diante da grandeza que pressente como inerente à pessoa de José, tudo isso empalidece e esmorece. Entre a repulsa e uma paralisação quase sobrenatural, o visitante não parte do local nem aquiesce às obstinadas investidas que lhe são dirigidas.

Calou-se e, como o outro permanecesse na mesma imobilidade, aproximou lentamente o copo dos seus lábios:

– Beba – exclamou numa voz apaixonada – este vinho selará a nossa amizade. Jamais se encontrarão dois amigos mais unidos, o corpo e sua sombra, o mestre e o discípulo! (CARDOSO, 1940, p. 110)

Não conseguindo demover o outro de sua fixidez e convencê-lo de que a aliança que propõe é mais valiosa do que a que mantém com Paulo, os apelos de Miguel tornam-se mais desesperados:

E, apoderando-se da mão de José Roberto, estreitou-a contra o peito, com a mesma inflexão apaixonada:

– Rei, rei é o que lhe convém. Rei ou imperador.

Desta vez o homem libertou-se com um movimento brusco e avançou em direção à porta. Antes de abri-la, ouviu a chuva que tombava lá fora em grossas batedeiras. (CARDOSO, 1940 p. 112)

O desconhecido foge para a noite tempestuosa coberto com um manto púrpura que Miguel lhe dá para protegê-lo da chuva e dos cachorros (o vermelho da garrafa de vinho se estende para o manto e mais uma vez a narrativa é invadida por uma cromatização escarlate), carregando também sob os ombros o peso atordoante gerado pelo encontro que acabara de travar.

O breve capítulo que narra essa interlocução é um ponto de virada na novela: não só José descobre que sua ligação com Paulo não é secreta e não passou despercebida dos outros moradores da fazenda, tendo sido maculada pelo alcance dos invisíveis tentáculos de Aurélia, como também a selvageria que o capataz lhe dispensava

se desfaz e revela um convite dúbio e trepidante. O vinho servido em taças de pés compridos, a proximidade da alcova larga e repleta de altos travesseiros bordados, a mão no peito, constituem os índices materiais que a narrativa fornece para insinuar o ato de sedução e transformar o quarto de Miguel numa arena sexual. Esse recinto também é uma tumba, um local oculto do olhar de todos e que desprende um hálito funesto e entorpecente, desenhando uma das passagens mais ousadas da prosa cardosiana (ainda que surjam alguns sinais de recuo e de amenização diante da tensão sexual que se instala, como em “o cocheiro avançou ainda mais e se debruçou **fraternalmente** sobre o seu peito” [CARDOSO, 1940, p. 112, grifo nosso]; nesse trecho, o advérbio destacado é camuflador, sendo que, com a sua eliminação, o teor homoerótico do capítulo ficaria menos encoberto). O contato físico entre os dois personagens não vai além do que ocorre no apelo do cocheiro transcrito acima; no entanto, testemunha-se a uma cópula: após descer a essa perigosa caverna¹⁰, José Roberto parte metamorfoseado. Sai de lá infectado pelo mal, corpúsculos da perversidade de Miguel se infiltram nele. Invadido por ânsias obscuras e acachapantes, suas relações com os outros personagens, sobretudo a com Paulo, se transformam radicalmente.

10 O teólogo Clemente de Alexandria, no segundo capítulo de *Exortação aos gregos* (escrito provavelmente entre o ano 193 e 195), imagina a sodomia como um ritual de entrada para o submundo. Ele reconta que Dioniso, ao procurar o caminho que o levaria aos domínios de Hades, prometeu sodomizar o belo pastor Prósimno em troca de informações para chegar ao seu destino. Quando retornou dos poços infernais, encontrou o jovem morto e, para cumprir sua promessa, penetrou-o com o galho de uma figueira que moldou na forma de um falo. O pensador condena o ato do deus do vinho como incitação à concupiscência, e taxa-o de escravo de paixões, conduzido levemente pela condição humana. Na novela estudada, a visita de José Roberto à alcova de Miguel também equivale a uma descida no submundo que se dá pela sugestão da união física entre os dois homens.

Em *Mãos vazias* (a obra anterior de Lúcio), a cidadezinha de São João das Almas, embora assumisse para a protagonista Ida a forma de um inferno particular e tudo se mostrasse corroído e asfixiante, ainda continha rasgos daquilo que Mikhail Bakhtin (1929) chamou de verossimilhança externa, ou seja, havia certa facilidade em reconhecer as cidades do interior mineiro como o referencial a partir do qual o cenário da narrativa se estabelecia. Por sua vez, em *O desconhecido*, tal reconhecimento é bem mais nebuloso, e os personagens parecem habitar uma espécie de lugar nenhum em que são arremessados aos extremos da dor e do rebaixamento, e onde se contorcem atravessados por desejos sensuais inexecutáveis e que não podem traspor. Nesse sentido, verifica-se na novela a afirmação de Antonio Cândido (1987) acerca da ficção cardosiana, em que o crítico reflete que o escritor constrói “universos fantasmiais como quadros de tensões íntimas.” (CANDIDO, 1987, p. 203).

A ambiência gótica do relato não é mero ornamento ou adereço para construir forçosamente um espaço noturno numa terra tropical, como quer Elói Pontes, e sim comunica-se profundamente com o drama do desconhecido e a tensão que o atravessa nascida de um desejo interdito. Eliane Robert Moraes (2013) aponta que os parques solitários, as mansões rodeadas de jardins agrestes, os castelos murados e as florestas agitadas por temporais, lugares privilegiados nas tramas dos romances góticos, são as paragens em que os imperativos da carne se expandem e contagiam os personagens que por elas transitam; isso faz com que busquem extrapolar os dogmas e os entraves que tolhem a imaginação erótica¹¹. Na ficção de Lúcio Cardoso, o amor pelos

11 A observação de Moraes se verifica com contundência na tessitura narrativa

belos garotos é um mergulho nas densas trevas da noite, e é no interior de espaços secretos, ermos e lúgubres que faísca a atração por um ideal de beleza que emana de um objeto jamais passível de ser verdadeiramente tocado.

Após visitar o quarto de Miguel, a relação de José Roberto com Paulo é poluída. O idílio da dupla é drasticamente rompido, e o desconhecido é perfurado pelo tormento, ficando convencido de que a mais absoluta solidão é o seu inexpugnável destino:

Não podia explicar esse furioso desejo de sentir alguém vivo junto de si, uma âncora que o retivesse junto a essa vida que parecia revolvê-lo constantemente ao seu lugar de espectador. [...] Deus do céu, como ousara reclamar o que não lhe era devido? E José Roberto escondeu o rosto nas mãos, ofuscado pela vergonha que lhe queimava o rosto. Que ao menos Deus lhe desse humildade suficiente para nada desejar, para se confundir com as coisas mais obscuras, mais privadas do calor humano. (CARDOSO, 1940, p. 144)

O êxtase que o ato de olhar para Paulo provocava no personagem central converte-se em maldição e padecimento. A situação degringola por completo quando vem a saber que, na verdade, o outro é apaixonado por Nina, a bela filha de Elisa banida por Aurélia, e que os dois planejam fugir para a cidade

dos romances góticos. Em *O Monge* (1796), um dos pilares da ficção gótica, o abade Ambrósio, que protagoniza a história, sente uma forte atração pelo monge Rosario, seu amigo próximo. Na verdade, o monge é Matilda, uma mulher disfarçada que acaba ardorosamente se entregando ao protagonista. Contudo, ele sente que seu entusiasmo era mais intenso quando pensava que ela era um homem, e que sua paixão, embora se concretize, termina por arrefecer diante da descoberta da identidade feminina de seu antigo companheiro. Nas páginas finais do relato, Lúcifer se materializa para Ambrósio e faz mais uma revelação: Matilda era um demônio masculino enviado para corromper sua alma. Destarte, o romance gótico é povoado por personagens de sexualidade ambígua e é tingido por uma eroticidade mascarada que conjura desejos censurados.

grande. Destroçado pela descoberta (“[...] estaria condenado a ver desaparecer entre os seus dedos [...] todos os seus pobres afetos? A vida não era então senão um sonho esfumado? [CARDOSO, 1940, p. 138]), o que surge como a derradeira solução para José diante do impasse em que se encontra é assassinar Paulo. O Roberto Dutra de *Mundos mortos* tenta apagar seu amor por Carlos nos braços de uma mulher, e também o Juca, de *Frederico Paciência* (texto publicado postumamente em 1947, mas que o autor de *Amar: verbo intransitivo* [1927] começara a elaborar em meados da década de vinte, finalizando-o em 1942), de Mário de Andrade, reduz sua atração pelo personagem homônimo (fascina-o sua perfeição moral e física) à simples camaradagem (passa a acreditar que é mais verdadeira a amizade distanciada que passam a ter do que a intimidade que compartilhavam), e desfaz as implicações mais profundas que a relação entre os dois abarcava. Ao contrário do que ocorre com esses dois personagens, desertores do que julgam ser um arrebatamento despótico e infactível, José Roberto não atenua seu desejo por Paulo, mas ruma para o caminho da aniquilação.

Com a promessa de emprestar-lhe dinheiro para que fuja com Nina, o protagonista atrai o amigo, no breu da noite, para o decrépito moinho da fazenda, onde a quantia supostamente está escondida. Em relação à ambiência gótica da novela, Fernando Monteiro de Barros (2008) efetua uma relevante associação ao mencionar que o texto focado dispõe de componentes góticos frequentes nos filmes hollywoodianos da década de trinta. Realmente, nos diários de Lúcio, é possível acompanhar sua fascinação com o cinema norte-americano, desde os filmes mudos de D. W. Griffith até o trabalho de diretores emigrados como Fritz Lang, René Clair e

Josef von Sternberg na Hollywood dos anos 30 (ele confessa ter assistido mais de uma vez a *You only live once* (1937), de Lang, e faz observações contundentes sobre a fotografia da obra [CARDOSO, 1950, p. 302]). Por conseguinte, não é exagero afirmar que o cinema hollywoodiano da primeira metade do século XX tem um forte impacto em sua escrita e, no caso de *O desconhecido*, nota-se a proximidade atmosférica entre a narrativa literária e populares filmes de terror como *Frankenstein* (1931) e *The old dark house* (1932), ambos dirigidos pelo britânico James Whale¹².

Com isso, não surpreende que o moinho para onde José Roberto atrai Paulo seja uma construção tenebrosa, repleta de mofo e umidade, com o alto teto tomado por morcegos e ratos

12 Em sua configuração visual, as películas góticas hollywoodianas replicam diversos elementos do cinema do expressionismo alemão da década anterior (até mesmo porque muitos diretores e roteiristas alemães migram para os Estados Unidos com a ascensão do nazismo e passam a trabalhar lá), também apresentando uma verdadeira obsessão com edifícios de arquitetura marcadamente vertical, como mansões de altos telhados e com chaminés oblíquas, torres abandonadas, faróis arruinados e moinhos que se incendiavam (ao comentar sobre o aparato visual dos filmes expressionistas, Sigfried Kracauer [1945] observa que nele abundam intrincadas construções irregulares e pontiagudas, reminiscentes de padrões da arquitetura gótica e de pinturas como as de Lyonel Feininger, operando a metamorfose de objetos materiais em ornamentos emocionais).

Como observa Kracauer (1947), as conquistas técnicas e artísticas dos filmes do expressionismo eram, até o começo da década de vinte, inequiparáveis. O apuro visual dessas obras, em que sentimentos tortuosos se plasmavam nos cenários com grande virtuosismo, propiciava uma maestria na condução da ação narrativa através da iluminação e de um uso inovador da câmera. O teórico alemão ressalta como os produtores de Hollywood, impressionados com o resultado desses trabalhos, contrataram não só diretores, mas também todos os técnicos e atores alemães que estavam à disposição. Para Kracauer, *Das Gabinet des Dr. Caligari* (1920), dirigido por Robert Wiene, é um marco absoluto da história do cinema, podendo ser considerado o primeiro esforço cinematográfico verdadeiramente criativo. Diante desse vasto alcance, torna-se nítida a influência dessas produções alemãs da década de vinte sobre o cinema hollywoodiano das décadas posteriores. Este, mesmo não captando integralmente o sentido profundo das películas expressionistas (Kracauer vê em *Caligari* uma complexa representação de um estado autoritário que, para satisfazer sua sede de poder, viola todos os direitos e valores humanos), absorve sua iconografia e o gosto por cenários distorcidos.

se esgueirando pelos sacos de farelo, enquanto fora o matagal é sacudido por um vento forte e a noite segue ominosa. Nesse local excessivo, cinematográfico, um genuíno ornamento emocional, em que o primitivismo dos animais notívagos e da natureza estrondosa anuncia o horror da cena que irá se desenrolar, a visão do protagonista é dominada por uma vermelhidão ardente e, num lance febril, ele apanha uma das enxadas junto à parede e, enquanto o outro se abaixa para procurar o dinheiro, golpeia sua cabeça: “[...] dominado por aquela onda vermelha que lhe afogava a alma, continuou a desferir golpes, até que, exausto, ouviu o corpo tombar pesadamente” (CARDOSO, 1940, p. 161). Contudo, em seu furor assassino, José desfigura Paulo, mas ainda não o mata. A impressionante beleza do rapaz volve-se numa massa confusa, seu rosto é agora “uma pasta sangrenta, uma forma negra, sem nenhuma identidade [...]” (CARDOSO, 1940, p. 162). Tomado pelo ciúme, o assassino precisa destruir as feições que tão ardorosamente contemplara para finalizar o seu crime. O belo garoto se transforma numa visão horrenda, convertendo-se num arremedo disforme de sua aparência anterior e emitindo grunhidos inumanos. Despojado de seu magnetismo, ele pode ser fria e cruelmente exterminado:

Aproximou-se, deu-lhe um violento pontapé, como se desejasse experimentar aquela vida que se extinguia. Um derradeiro estremecimento sacudiu o corpo ensanguentado. A imobilidade ganhou-o para sempre. [...] Voltou, segurou o morto pela camisa, arrastou-o até à abertura onde a mó girava. Das profundezas vinha o bafo gelado da água que escorria, impulsionando a pedra lentamente. Com esforço, introduziu a cabeça

esmagada na abertura, depois os braços. **Uma das mãos bateu contra o canal em que o milho descia.** (CARDOSO, 1940, 162, grifo nosso)

Nos momentos que se seguem ao assassinato, a prosa torna-se mais econômica e direta (como na frase sublinhada), despida dos artifícios que intumesciam o relato até ali, quase documental em sua gélida observação das ações de José ao se livrar do cadáver, para quem Paulo se torna apenas uma mão que afunda. Eliminada a paixão que incandescia o espírito do desconhecido, resta o silêncio e o vazio da morte (“o silêncio invadia, dominava também a sua alma. [...] O seu vazio era tão absoluto, tão instantâneo, que ele nem sequer chegava a apreender exatamente o que tinha acontecido” (CARDOSO, 1940, p. 165).

Em sua rota de fuga, quase desfalecido, ele atira-se numa clareira, onde se depara com Nina, que espera por Paulo. A beleza da jovem irmana-a a do rapaz assassinado e, ao encontrar o desconhecido, ela se apieda profundamente dele, lava seu rosto num córrego e limpa suas feridas. Finalmente, ele testemunha o esplendor que emana da moça, e compreende todo o alcance de sua presença arrebatadora que tanto rancor provocara em Aurélia. Nina conta ao estranho sobre os seus planos de fuga e sobre Paulo, a quem conhece desde criança e por quem nutre imenso carinho. A relação entre ela e o morto era infantil e fraterna; inventavam brincadeiras, cuidavam de peixes, colecionavam parasitas, não havendo real motivo para o ciúme e a loucura que se apossara de José Roberto (numa nota ambígua, indicando talvez que o amor do protagonista não era unilateral e era intimamente correspondido por Paulo, Nina relata que se enciumava de tanto ouvir o

namorado falar do seu novo professor, e de que sentia que existia no companheiro “alguma coisa que não lhe era dado satisfazer” [CARDOSO, 1940, p. 187]). Com seu vigor e graciosidade, ela é mais um duplo da perfeição de Paulo do que uma rival na disputa pelos seus afetos. Desse modo, José apercebe-se de sua monstruosidade (“Que não faria para limpar suas mãos daquela mácula, que esforços não tentaria para retribuir de um modo menos repelente o gesto simples daquela criança?” [CARDOSO, 1940, p. 190]) e é invadido pelo arrependimento, atirando-se aos prantos no colo de Nina. Esta, com seus dedos infantis, acaricia as palmas calejadas do assassino e o conduz até o padre, seu padrinho e protetor (outra intercessão com o cinema gótico hollywoodiano dos anos trinta: o encontro com Nina na clareira ressoa muito fortemente a cena em que o monstro de *Frankenstein* depara-se com a menina Maria; a criatura homicida, perseguida e ferida vê-se, à beira de um lago, diante de uma imagem de pureza e bondade).

Em *O desconhecido*, pela primeira vez nos textos ficcionais de Lúcio Cardoso, surge um padre enquanto uma figura de relevo. Já no primeiro romance de Otávio de Faria, o personagem do Padre Luís assume uma posição central na trama ao buscar guardar espiritualmente os adolescentes do colégio em que leciona. Na prosa de Lúcio, menos ortodoxo em seu catolicismo do que o amigo¹³, a inserção de um personagem semelhante é mais tardia,

13 É fato que a amizade com Otávio de Faria exerce um papel fulcral na trajetória literária de Lúcio Cardoso, porém há dissensões entre os dois escritores, e não só no modo como enfocam as crises e pecados de seus personagens. Os caminhos dessa relação são explorados por Lúcio Emílio do Espírito Santo Júnior (1998), que demonstra como Faria, no transcurso das décadas, tornou-se extremamente radical em sua defesa do catolicismo, recebendo até mesmo uma velada crítica por parte de Lúcio, que passa a considerar o grupo do amigo como “católicos que criam um clima de intolerância, de detenção especial da verdade, que rugem, gritam e ameaçam pelas coisas mais simples”

dando-se apenas em sua quinta narrativa longa, e mesmo assim de forma oblíqua e sem apoiar-se em pormenores (o padre não é nomeado e faz breves aparições no relato). Ainda assim, é quando José avista o padre que se dá o primeiro momento solar da novela, sendo que ele observa “a cruz da igreja, imóvel contra o céu azul, enlaçada pelo voo calmo das andorinhas” e então percebe “a figura do padre, com um regador nas mãos, atravessando a aléia coberta de areia fina” (CARDOSO, 1940, p. 191). Antes que o Padre vá até ele, o desconhecido, num grito rouco como uma “golfada de sangue” (CARDOSO, 1940, p. 192), confessa o seu crime. A narrativa não acompanha o restante do encontro entre os dois, sofrendo um corte e deslocando-se para o estertor do protagonista no quarto de pensão, retornando desse modo para a abertura do relato.

Em sua porção final, o texto carrega-se de imagens cristãs: o padre é avistado cuidando de canteiros, o que remete a uma passagem do Evangelho de João (Jo 20:14-15) em que Maria Madalena confunde Jesus ressuscitado com um jardineiro (Rembrandt, em uma tela finalizada em 1638, pintou exatamente essa cena, imaginando Cristo com chapéu e utensílios de jardinagem), e isso mune o sacerdote de uma função restauradora, podendo cuidar da alma dos homens como das flores de seu jardim. O encontro de José e Nina, por sua vez, também possui conotações análogas; no Evangelho de Lucas (Lc 7:36-50), uma mulher pecadora chora aos pés de Jesus e esfrega-os com perfume, desejando ser perdoada por suas faltas. Na novela de Lúcio, é o

(CARDOSO, apud JÚNIOR, 1998, p. 159). O estudioso argumenta que Otávio de Faria era “um pensador católico que escrevia romances”, enquanto Lúcio “era um artista marcado pela ideologia religiosa, não se enveredando pelo discurso político e ideológico claro” (JÚNIOR, 1988, p. 157).

homem pecador quem se ajoelha diante de uma mulher etérea para purificar-se de seus males (nesse ponto, há uma flagrante semelhança com o epílogo de *Crime e Castigo* (1866), em que Raskólnikov, cumprindo pena nos campos de trabalho forçado da Sibéria, se atira aos pés de Sônia num gesto de desesperada redenção). A partir da aparição de Nina e do padre no drama de José Roberto, o turbilhão gótico se dissolve, sendo substituído por um céu límpido e por uma natureza abrasiva e fecunda, e a narrativa é como que expurgada de seus demônios e malefícios.

Embora a confissão do protagonista seja elíptica, é forçoso pensar que o assassinato não é o único crime que ele confessa, e que seu amor por Paulo, que é o pecado que subjaz ao assassinato, é também confessado. Assim, o elevado sentimento amoroso entre homens descrito por Platão, e experimentado calorosamente por José, transmuta-se, no desenlace cristão do relato, em pecado que demanda expiação. Ele expiará seu sacrilégio com a própria vida, perecendo anonimamente num quarto de pensão do interior. A dona da pensão encontra apenas um cadáver magro e com roupas esfarrapadas, sem documentos ou sinais identificáveis, a não ser a longa ferida que se abre em seu rosto esverdeado. O protagonista morre como um desconhecido, seu verdadeiro nome nunca é revelado e seu rosto irá se deteriorar corrompido pela cicatriz.

A despeito desse desfecho que se consolida através da mortificação da carne, há dubiedade no destino engendrado no texto. Ainda que os crimes de José conclamem uma remissão absoluta e a morte desponte como a resolução para os dilemas de sua turva existência terrena, a promessa de amor entre ele e Paulo não é dizimada, sendo até mesmo acentuada pelas

reflexões de Nina. Nessa obra, Lúcio Cardoso acaba por encenar um terrível impasse, dramatizando vorazmente a conflagração entre a inapagável chama de um desejo proibido e o encontro com a unidade divina que reivindica a total anulação da carne.

3. A ETERNA IMAGEM DE JACINTO

Em *O desconhecido*, a vida, e os desejos sexuais que ela enceta, são representados como uma doença. Miguel e Aurélia, aliados perversos e contagiosos, cobiçam José Roberto, que ama sofregamente Paulo, que por sua vez quer fugir com Nina. Esse labirinto de paixões tempestuosas e destrutivas esboça a sexualidade como uma experiência claustrofóbica, não havendo satisfação ou libertação através da perspectiva da união carnal. Os personagens existem numa espécie de vácuo, a ânsia sexual rasga a fenda em que mergulham, envoltos na tortura de nunca saciar o desejo que os devora. A ciranda maldita que dançam remete a algumas observações de Susan Sontag sobre a imaginação pornográfica:

Por domesticada que possa ser, a sexualidade permanece como uma das forças demoníacas na consciência do homem – impelindo-nos, de quando em quando, para perto de proibições e desejos perigosos, que abrangem do impulso de cometer uma súbita violência arbitrária contra outra pessoa ao anseio voluptuoso de extinção da consciência, à ânsia da própria morte. Mesmo no nível das simples sensações e disposições físicas, o ato sexual com certeza assemelha-se a ter um ataque epilético. (SONTAG, 1967, p. 67)

O demonismo da sexualidade sublinhado pela autora norte-americana coloca o desejo erótico fora da órbita da normalidade,

estabelecendo-o como vizinho das experiências limítrofes. O protagonista da novela examinada vivencia o amor como um evento paroxístico: ele vislumbra uma face de Eros que cogita ser primorosa e reparadora, mas é como se transpusesse o umbral de uma câmara interdita, tendo que pagar por sua transgressão com o sacrifício do objeto amado e o de si próprio.

Esse emaranhado de desejos extremados convoca a ambientação gótica tão proeminente no texto, e penso que o acúmulo de ingredientes derivados desse estilo literário converge justamente com a transgressão homoerótica que está no bojo do relato. O amor entre homens, jamais concretizado, oferece, em meio às densas trevas de espaços bolorentos e arruinados, o lampejo de uma vida radiante e de uma ardência que inunda a alma e aplaca as aflições do amante.

De modo geral, *O desconhecido*, como narrativa com tintas homoeróticas pertencente à primeira metade do século XX, segue de perto a cartilha letal delineada em *Morte em Veneza* (1912). Semelhante à obsessão descrita por Thomas Mann em sua breve obra-prima, Lúcio Cardoso tece um enredo em que a beleza masculina irrompe como uma luminescência reveladora, porém terrífica e fatal. A idolatria que passa a controlar Gustav Aschenbach e José Roberto retira-os da abulia existencial e os desperta para a intensidade do mundo corpóreo, criando sonhos de exultação sensual que dominam os malogrados personagens. A luz que emana do objeto cultuado (o jovem e apolíneo Tazio e o campônio e doce Paulo) também provoca a cegueira e o delírio, colocando os adoradores à beira do abismo. A liberdade pressentida na contemplação da figura do belo rapaz leva a um cortejo com a morte.

Mario Vargas Llosa (2003), ao comentar o texto de Mann, anota que o abismo que se abre aos pés de Aschenbach é “povoado de violências, de desejos e de fantasmas assustadores e exaltados” (LLOSA, 2003, p. 46), e que, por mais que os ímpetos lascivos sejam coibidos, essa fenda permanece “com seus monstros e sereias sedutoras, como um desafio permanente aos usos e costumes da civilização” (LLOSA, 2003, p. 46). A atração pelo abismo mostra-se irresistível, tragando o honorável protagonista de *Morte em Veneza* para o seu redemoinho, de onde não é possível retornar. A erupção catastrófica do desejo interdito sustentada no relato do escritor alemão ecoa fortemente na narrativa cardosiana. José Roberto se torna um proscrito em consequência de sua paixão transgressora e não concretizada, que o converte em louco e assassino. O abismo revela o belo e o prazer, mas também instaura um reino primevo de emoções desmedidas e de barbárie.

Tanto Mann quanto Lúcio nunca tornam suas novelas demasiado explícitas, recobrando-as de platonismo e de intrincados artifícios literários. A atração fulminante que o combatido Aschenbach sente por Tadzio desdobra-se envolta em reflexões filosoficamente elevadas e em classicismo, paramentos dissolvidos pela pestilência que se infiltra no verão veneziano e que escancara a avidez delirante e esmagadora que toma o outrora contido homem de letras. Por sua vez, os desejos subversivos de José Roberto são revestidos por uma cenografia gótica, parafernália que ensombrece a busca voluptuosa do personagem e a torna um tanto quanto difusa. Nos dois autores, o homoerotismo, camuflado e represado, acaba por agigantar-se, gerando uma força oceânica que se abate sobre o mundo ficcional

e arrasa seus fundamentos. Tal potência destrutiva estremece o moralismo dos escritores (a moral *belle époque* de Mann e a moral católica de Lúcio), fazendo com que a escrita de ambos seja invadida pelo excesso e pela ambiguidade.

O canto sedutor que hipnotiza o personagem de *O desconhecido* também é sentido com intensidade em outros momentos da obra de Lúcio Cardoso. No poema *Receita de homem*, cuja mensagem é bastante franca, o eu lírico esculpe psiquicamente um amante ideal, enumerando seus atributos (“Moreno sem excesso para que se encontre/tons de sol de agosto em seus cabelos” [CARDOSO, 2011, p. 641]). Há aqui uma abertura no que tange ao desejo homossexual que não encontra correspondência na prosa do escritor mineiro (“Ah, o corpo! Sucedam alvoradas ao longo do tórax gentil/ e escureça a penugem até o sexo velado” [CARDOSO, 2011, p. 641]), o que faz de sua poesia um território por vezes mais ousado do que seus contos e romances. Assim como a voz desejanse do poema, José Roberto também é uma espécie de Pigmaleão que tenta moldar em Paulo o companheiro perfeito, mas a narrativa não detalha o vínculo entre os dois em termos mais materiais.

Conquanto *Receita de homem* apresente um estado anímico solar e desassombrado, há versos cardosianos que sobrepesam a placidez dessa atitude. O hermético poema *A casa do solteiro* ostenta outra figuração do castelo gótico (“muros escorrem como verdes contornos/e colunas de mármore frio guardam seus limites.” [CARDOSO, 2011, p. 391]), estabelecendo uma visão de solidão absoluta e de uma sina inclemente (“[...] – neste silêncio único onde existe/como uma grande alma sozinha batendo/na

infindável noite que não se acaba/e nem se acabará NUNCA, A CASA DO SOLTEIRO” [CARDOSO, 2011, p. 393, maiúsculas do autor]). Dessa maneira, tem-se, na obra de Lúcio, um contínuo movimento pendular, que oscila entre o anseio de libertação e o claustro dilacerador. É como se na verve criadora do escritor fundissem-se a imagem de Sísifo e a do Apolo enamorado por Jacinto (e que acaba matando o amado): a visão divina do belo rapaz está condenada a esvaír-se em sangue e extinguir-se. Essa punição infernal resulta do fracasso criativo em reabilitar literariamente a beleza que o cativa; ele ergue o altar para seu ídolo, mas também o destrona e assassina.

O projeto literário de Lúcio ensaia uma rebelião que não é exitosa. Em seus escritos, prevalece a morbidez e o sepultamento do desejo; a vida festiva segue confinada no âmbito de promessas irrealizáveis. Contudo, a voragem que impulsiona essas tentativas de insurreição é digna de nota, e fazem do autor, em alguns aspectos, um literato mais audacioso que Otávio de Faria e até mesmo que Mário de Andrade. O mau gosto, os estrangeirismos e a imperícia técnica que muitos críticos não hesitaram em apontar em seus textos são elementos, no mínimo, dúbios. Certamente, eles podem denotar uma sofreguidão criativa, uma predileção pelo pesadume e uma certa dependência do cânone estrangeiro (Lúcio foi tradutor de Emily Brontë e de Bram Stoker). Por outro ângulo, eles sugerem transgressões e tentativas de representação que, até meados do século XX, não eram comuns no cenário artístico brasileiro (como no caso do homoerotismo de *O desconhecido*), ainda muito marcado por um tom pudico ou pela perspectiva heterossexual de escritores como Jorge Amado, em cujas obras o prazer sensual reside na

ultrafetichização do corpo feminino. Diante desses parâmetros, a literatura praticada por Lúcio Cardoso ganha fôlego, relevo, e, inclusive, um palpável caráter de contravenção e resistência.

REFERÊNCIAS

- ALEXANDRIA, Clemente de. *Exortação aos gregos*. Tradução de Rita de Cássia dos Santos. São Paulo: É Realizações Editora, Livraria e Distribuidora Ltda., 2013.
- ALLMEN, J.J. Von. *O culto cristão: teologia e prática*. São Paulo: Aste, 1968.
- ANDRADE, Mario. *Frederico Paciência*. Disponível em: <https://www.literaturabrasileira.ufsc.br/documentos/?action=download&id=36858#FREDERICOPACIÊNCIA>. Acesso em: 12 out. 2021.
- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.
- BARROS, Fernando Monteiro de. O gótico e a brasilidade em Lúcio Cardoso. *Revista do centro de estudos portugueses*. UFMG, v. 28, n. 39, p. 113-131. Jun., 2008.
- BLOOM, Harold. *Um mapa da desleitura*. Tradução de Thelma Médici Nóbrega. Rio de Janeiro: Imago, 1995.
- CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1989.
- CANDIDO, Antonio. *Brigada ligeira & outros escritos*. São Paulo: Unesp, 1992.
- CARDOSO, Lúcio. *O desconhecido e mãos vazias*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- CARDOSO, Lúcio. *Poesia completa*. Edição crítica coordenada por Écio Macedo Ribeiro. São Paulo: Edusp, 2011.
- CARDOSO, Lúcio. *Diários*. Organização, apresentação, cronologia, estabelecimento de texto e notas de Écio Macedo Ribeiro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012a.
- CARDOSO, Lúcio. *Contos da ilha e do continente*. Organização e apresentação de Valéria Lamengo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012b.

CARELLI, Mário. *Corcel de Fogo: vida e obra de Lúcio Cardoso (1912-1968)*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Crime e Castigo*. São Paulo: Nova Cultura, 2002.

FARIA, Otávio de. *Mundos mortos*. Rio de Janeiro: Ediouro, [s.d.].

JÚNIOR, Lúcio Emílio do Espírito Santo. Os renegados: um paralelo entre Lúcio Cardoso e Otávio de Faria. In: BRANDÃO, Ruth Silvana. *Lúcio Cardoso: a travessia da escrita*. Belo Horizonte: ed. Humanistas, 1998.

KRACAUER, Siegfried. *De Caligari a Hitler: uma história psicológica do cinema alemão*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1988.

LEWIS, Matthew Gregory. *The Monk*. New York: Dover Publications, 2003.

LINS, Álvaro. No subsolo da natureza humana. In: LINS, Álvaro. *Os Mortos de Sobrecasaca*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

LLOSA, Mário Vargas. Thomas Mann: o chamado do abismo. In: LLOSA, Mário Vargas. *A Verdade das Mentiras*. Tradução de Cordelia Magalhães. São Paulo: Arx, 2004.

MORAES, Eliane Robert. *Perversos, amantes e outros trágicos*. Rio de Janeiro: Iluminuras, 2013.

OVÍDIO. *Metamorfoses*. Tradução de Domingos Lucas Dias. São Paulo: Editora 34, 2017.

PAGLIA, Camille. *Sexual Personae: Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson*. New York: Vintage Books, 1990.

PLATÃO. *Fedro*. Edição Bilingue. Texto grego por John Burnet. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Belém: EDUFPA, 2011.

PONTES, Elói. *Romancistas*. Curitiba: Guaíra, 1942.

PRAZ, Mario. *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica*. Tradução de Philadelpho Menezes. Campinas/SP: Ed. da Unicamp, 1996.

SANTOS, Cássia dos. *Polêmica e controvérsia: o itinerário de Lúcio Cardoso de Maleita a O enfeitado*. 1997. 201f. (Dissertação de Mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1997.

SONTAG, Susan. *A vontade radical*. Tradução de João Roberto Martins Filho. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.