

O ARTIFÍCIO DA PROVOCAÇÃO: VIOLÊNCIA E HOMOEROTISMO NAS NOVELAS DE LÚCIO CARDOSO

**Odirlei Costa dos Santos – Doutorando em Teoria Literária – Programa Ciência da
Literatura – UFRJ**

Em leitores incautos ou conhecedores incipientes da intrincada prosa de ficção de Lúcio Cardoso, uma possível sinopse do ciclo cardosiano de novelas já seria o bastante para causar certo mal-estar. O assassinato de um efebo a golpes de enxada, a tentativa de suicídio de um adolescente por ingestão de raticida, o defloramento de uma menina embriagada, um padre viciado em tóxicos em um hotel de má categoria, e mais uma galeria de prostitutas, viciados e homicidas completam parte da tessitura literária do escritor mineiro e bem poderiam beirar o grotesco ou mesmo o *kitsch*, caso não fossem respaldados pela sondagem existencial a permitir que a monstruosidade e a sordidez de suas personagens estivessem sob um deslinde ontológico de profundas dimensões. As manifestações de violência moral, não menos devastadoras do que a expiação física, compõem os modos com que Lúcio opera o artifício de suas provocações. As personagens púberes e castas – cordeiros imolados à mercê do aniquilamento fatal de suas histórias – representam sempre a beleza e um sentido de inocência e pureza perdidas prestes a serem devassadas pelos desígnios de Lúcio em conduzir suas narrativas para o universo trágico.

Lúcio possui obsessão pelas personagens de 19 anos – ou mais próximas o possível desta idade – como podemos verificar no caso de Emanuela de *A luz no subsolo*, Adalberto de *Crônica da casa assassinada*, Sinhá de *O viajante*, Rogério Pádua

de Inácio, Adélia de Val-Flor de *O enfeitado*, Paulo de *O desconhecido*, Cláudio e Gil de *O anfiteatro*. Seu interesse obsessante reside em impor a tragédia para seus jovens rebentos como um moto-perpétuo de implacável destruição física e moral. Senão, vejamos: o enlouquecimento da ingênua empregada Emanuela após ser violentada por Pedro; o suicídio do jardineiro Adalberto, após a paixão devastadora por Nina; o assassinato cruel de Sinhá, retalhada a golpes de machado; o enlouquecimento e a derrocada do insano Rogério após conhecer seu pai; o abuso sexual de Adélia de Val-Flor por Inácio, embriagada e sem consciência, o que a levaria anos depois a tentar o suicídio já como prostituta; a morte de Paulo a golpes de enxada pelo torturado José Roberto e a malograda tentativa de suicídio de Gil com veneno de rato, obcecado pelo seu professor. Este caleidoscópio nefasto de suicídios, estupros e homicídios adensam os contornos da obsessão do autor em profanar e destruir a juventude que ostenta um halo de pureza e sexualidade intocadas. Para compreender melhor os matizes desta obsessão cardosiana, podemos focar nosso deslinde nas novelas em que Paulo e Adélia de Val-Flor serão os rebentos prontos para o massacre.

Em *O desconhecido*¹, uma das primeiras novelas que publicou, Lúcio daria vazão a tema não menos cabuloso: a atração homoerótica de um homem por um jovem. Importante a priori destacarmos o conceito homoerotismo preferido aqui aos seus correlatos homossexualismo e homossexualidade. Tal conceito foi apresentado pela psicanalista brasileiro Jurandir Freire Costa, em seu livro *A inocência e o vício: estudos sobre homoerotismo*, ao lembrar como homossexualismo é um termo que nos remete ao vocabulário do século XIX, o que implica, de algum modo, reforçar o sistema

¹ A referência à novela *O desconhecido* será feita pela sigla *OD*, seguida do número da página.

estereotipado de nomeação que qualifica os sujeitos com inclinações homoeróticas como moralmente inferiores. Cerceados pelas limitações morais, já que, como apresenta Costa, a palavra é “autônoma em relação à intenção moral de quem as emprega” (COSTA, 1992: 11), devemos lembrar que a questão “não é a de saber qual a crença moral que cada usuário destas noções possui, mas a de mostrar que conseqüências éticas elas acarretam ou que limites são impostos ao que podemos saber sobre o problema, quando limitamos a entendê-lo de modo convencional” (1992, 11). Acreditamos, pois, que o desejo de um homem por outro – mesmo que sugerido de modo por vezes oblíquo e sub-reptício – possa ser aqui usado como homoerótico pelas razões acima expostas.

O protagonista de *O desconhecido*, espécie de anti-herói predestinado ao Mal, logo ao chegar a fazenda Cata-Ventos, conhece o jovem Paulo, com quem passa a dividir um simplório quarto na casa e onde o ensina a ler e escrever. Aos poucos, passa a nutrir um interesse peculiar por este rapaz “magro, de fisionomia infantil e olhos ingênuos” (OD, 33), inculcando em Paulo um papel apaziguador em meio aos espíritos atribulados que circulam pela fazenda. A ingenuidade da personagem, um adolescente solto pelos campos, com uma liberdade agreste que parecia “emprestar à sua fisionomia alguma coisa da maravilha selvagem dos pássaros e das flores” (OD, 35), como não maculada pelos ferinos sentimentos humanos, instaura em José Roberto uma sensação quase imediata de admiração: “Decerto, oh! – decerto jamais compreenderia tão lucidamente o segredo da fascinação humana, essa sombra que vagueia e cintila ao mesmo tempo, que atrai e acaricia como um fluido elemento esparso pelos corpos ardentes” (OD, 35). O primeiro signo da profanação de algum modo foi aqui lançado, já que tal fascinação desvela a possibilidade futura da obsessão com que o desconhecido

sustenta sua vocação para o mal. Para enfatizar ainda mais o elo entre os dois homens, Paulo também corresponde de algum modo à amizade que o desconhecido lhe oferece, face a uma espécie de elo tácito de atração e mistério que reforça a densidade homoerótica da trama:

Neste instante, ambos estavam tão próximos que um sentia no rosto a respiração do outro. E, sem saber por que, ambos compreenderam que já não havia entre eles nenhuma hostilidade e que, ao contrário, alguma coisa poderosa como o instinto os havia unido, como se, colhidos pela engrenagem de um fato misterioso e inesperado, devessem lugar juntos para se libertarem. (OD, 36)

Mario Carelli, em *Corcel de fogo*, lembraria que “Lúcio jamais descreveu com tanta força o fascínio exercido por outro homem” (CARELLI, 1988: 121), o que torna *O desconhecido* a novela em que Lúcio mais se aproximaria desta questão. A tensão homoerótica se une efetivamente aos artifícios de provocação da escrita graças às suas implicações com a loucura e a sexualidade transgressora. José Roberto é o foco central das inquietações ontológicas de Lúcio, principalmente pelo modo com que incorpora o Mal cuja força permanece ainda oculta, já que a personagem percebe em si mesmo que “uma força obscura estava prestes a desencadear-se no seu ser; ele sabia que necessitava de toda a sua vontade para retê-la, antes que ela o lançasse impotente na mais perigosa das voragens” (OD, 45). A referida “força obscura”, como veremos mais adiante, é uma constante nas personagens cardosianas, como um impulso tão refreado quanto ameaçador. Tal força tem plena relação com o desejo homoerótico contido e as oscilações entre o velamento e desvelamento já que, como apontaria Luiz Ruffato, a respeito de *A luz do subsolo*, o fardo da formação católica “conflitava profundamente com a ojeriza do escritor ao tradicionalismo mineiro, reacionário e castrador, e com seu problemático homossexualismo, nunca assumido, nunca escondido” (RUFFATO, 2003).

A loucura, o desejo homoerótico e a morte por vezes formam um amálgama de sentimentos intrincados e complexos. No caso do desconhecido, a relação com Paulo parece ser a única rota de fuga diante deste cerceamento constante e é com o jovem que encontra a calma em meio às suas agonias interiores: “no rosto de Paulo, ele parecia contemplar pela primeira vez a sombra fugitiva e insuspeitada do Amigo” (OD, 49). E completa: “Que outra vida poderia desejar, a que título reclamaria emoções diferentes e mais puras do que aquela que experimentava agora?” (OD, 59). No quarto com o rapaz, José Roberto nota a respeito de Paulo que “seus traços eram admiravelmente regulares, tudo parecia bem colocado naquela face embebida ainda na luz da adolescência” (OD, 34). Em certo momento, percebe que “o rapaz se levantou como um felino” – lembrando da associação que Lúcio faz da sensualidade dos jovens rapazes com os felinos em seu *Diário completo* – e na fascinação crescente de José Roberto “seu rosto quase tocava o de Paulo e ele sentia queimá-lo o calor daquele outro corpo” (OD, 35). Aos poucos, José Roberto percebe em Paulo o responsável pelo arrefecimento de suas convulsões interiores: “Durante um minuto, um pálido minuto que fosse – frágil réstia de tempo que devia perdurar entre os outros como um átomo de luz – queria acreditar que sua solidão não era tão profunda, que todo o mal do homem seria remediável” (OD, 69). Embora o amor para Lúcio seja sempre notadamente trágico – o que nos lembra Octavio Paz ao afirmar o amor ser duplo: “a suprema ventura e a desgraça suprema” (PAZ, 2001: 187), no seu livro *A dupla chama: amor e erotismo* – a presença de Paulo foi responsável por um pequeno hiato que serviria de trégua ao espírito torturado de José Roberto. Ainda em *A dupla chama*, Paz afirmaria:

O amor também é uma resposta: por ser temporal, o amor é, simultaneamente, consciência da morte e tentativa de fazer do instante uma eternidade. Todos os amores são infelizes porque todos são feitos de tempo, todos são o nó frágil das criaturas temporais que sabem que

vão morrer; em todos os amores, até nos mais trágicos, há um instante de felicidade que não é exagerado chamar de sobre-humana; é uma vitória contra o tempo, um vislumbrar do outro lado, esse mais além que é um aqui, onde nada muda e tudo o que é realmente é. (PAZ, 2001: 189)

A referência à personagem Nina, filha de Elisa e expulsa por Aurélia, apresenta um novo viés à trama. Embora seja quase um espectro em toda a narrativa e tendo apenas uma breve aparição já nos rumos finais da história, a personagem é responsável de modo indireto pelas circunvoluções da novela, graças ao desconforto instigado por sua beleza – um dos outros motes mais presentes nas narrativas cardosianas. Impossível não nos lembrarmos da personagem homônima de *Crônica da casa assassinada*, que deixaria atrás de si um rastro de destruição moral e física graças ao êxtase provocado por sua beleza alucinante. A aristocrata Aurélia, representando aqui a decrepitude de um corpo e alma arruinados, expõe em suas palavras toda a carga de ódio e obstinação que sente pela jovem expulsa da fazenda.

Como é bela, meu Deus, como é bela! Nunca vi na minha vida cabelos iguais, pele mais sedosa, olhos mais brilhantes. Nunca vi fascinação mais poderosa. Pensei em deixar tudo, em me recusar a tomar um partido definido. Mas a pequena crescia a olhos vistos, criava formas, atraía todos os olhares, invadia a fazenda inteira com o seu esplendor. Onde quer que eu 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. Expulsei-a. (OD, 84)

O amálgama composto pela beleza imaculada e a pureza de caráter alimenta sentimentos obscuros que vão além dos limites estabelecidos pela inveja, além de instigar um ódio quase irreprimível: “Essa menina é uma negação da minha própria existência” (OD, 85). Ao lado da perseguição obsessiva da velha Aurélia, a ingenuidade de Paulo instiga o mesmo viés de fascinação em José Roberto a se intensificar no decorrer da história:

Tão grande proximidade o assustava. Não se julgara sempre como o lobo solitário da história, e não se comprazia orgulhosamente dessa solidão? Como era terrível e inesperada aquela morna presença junto dele! Às vezes, durante a noite, despertado pelo calmo ressonar do companheiro, levantava-se, acendia silenciosamente a lamparina, aproximava-se, inclinava-se sobre ele, inclinava-se tanto que chegava a sentir no rosto a surda palpitação daquele sono tranqüilo. Toda a face parecia então banhada numa luz estranhamente pura. O que ele, José Roberto, sentia nesse momento jamais poderia dizer; era como se ele próprio tivesse cessado de existir, como se tudo em torno tivesse parado misteriosamente o seu movimento, encerrado para sempre, como uma paisagem petrificada, no âmago daquele minuto. (*OD*, 90)

Como reviravolta da trama, Paulo desvela a José Roberto algo até então insuspeitado: seu envolvimento com a filha de Elisa e o desejo de partir com a moça, que vivia sob os cuidados de um padre residente no povoado próximo. O jovem pede ajuda a José Roberto, para que este lhe dê o dinheiro necessário para empreender a fuga. O desconhecido, face à possibilidade iminente de Paulo abandoná-lo, vê-se diante da derrocada dos seus planos de permanecer na fazenda e rechaçar seus pesadelos interiores: “Mas como evitar, como fugir a uma realidade que se colocava aos seus olhos de um modo tão cruel? Entretanto, obstinado, ele indagava se não teria sido um engano, se não teria compreendido mal, se não teria sido apenas uma dessas absurdas confusões que às vezes parecem ameaçar nossos sonhos mais caros...” (*OD*, 137) A partir deste trecho, está demarcado o momento em que a história começa a seguir um novo viés e, agora de modo mais claro e evidente, o limiar da tragédia que se abateria sobre Paulo e o desconhecido:

Como pudera se ter enganado desse modo? Uma revolta surda apoderou-se de José Roberto. Não era possível, não podia permitir que o outro esfacelasse desse modo brutal, como uma simples miragem criada pela sua imaginação, toda a vida que o tinha habitado nos últimos tempos. Seria eternamente assim, estaria condenado a ver desaparecer entre os seus dedos, sem poder fazer nenhum esforço, todos os seus pobres afetos? (*OD*, 138)

Como um ponto nevrálgico que tivesse sido atingido, José Roberto amarga a consciência evidente de perder os laços de afeto e entende a fragilidade das barricadas que inutilmente construía em torno de si. A agonia em que o desconhecido aos poucos imerge começa a alinhar a tessitura da tragédia: “José Roberto retirou as mãos do rosto, recuou para a obscuridade, a fim de que o rapaz não pudesse perceber, pela sua fisionomia, o desespero que o invadira” (*OD*, 139). Aos olhos de José Roberto, descortinam-se as incertezas sombrias do seu futuro:

Do outro lado, distinguiu o vulto do companheiro estendido na cama. Levantou-se e, pé ante pé, se aproximou, contornando cautelosamente a mesa que separava os dois catres. Depois, retendo a respiração, sentou-se na borda do leito em que Paulo descansava. 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. Sim, como pudera imaginar que conseguiria viver de um modo diferente, como ousara acreditar que seria possível romper os limites traçados ao seu destino? (*OD*, 143)

José Roberto consegue entender com mais clareza o ódio que Aurélia sente por Nina, bem como seu comportamento obsessivo em destruí-la: “De repente, como se na sua consciência se reatassem duas pontas perdidas de um mesmo fio, reviu a figura de Aurélia e compreendeu, com lancinante profundidade, a significação do seu ódio pela filha da empregada” (*OD*,159). A possibilidade concreta de perder a companhia do adolescente rechaça o sonho de manter a paz com que vivia no lugar: “Como não tinha compreendido ainda que, sem o amigo, sua existência naquele lugar seria impossível? Jamais suportaria a ilusão que sua ausência causaria” (*OD*,161). Os ciúmes advindos do estado passional suscita um furor incontrolável e cede terreno para o aniquilamento final, como podemos inferir sobre o sentido devastador da perda no sistema intrincado de desejos e afetos, dado por Bataille:

A forma significativa da necessidade do desequilíbrio e do equilíbrio alternados é o amor violento e terno de um ser por um outro. A violência do amor leva à ternura, que é a forma durável do amor, mas introduz na busca dos corações este mesmo elemento de desordem, esta mesma sede de fraqueza e este mesmo antegosto de morte que encontramos na busca dos corpos. Essencialmente, o amor eleva o gosto de um ser por um outro a esse grau de tensão em que a privação eventual da posse do outro – ou a perda do seu amor – não é sentida menos duramente que uma ameaça de morte (BATAILLE, 1987: 225).

José Roberto decide ir com Paulo ao moinho, local onde escondera certa quantia em dinheiro para que ele pudesse realizar a fuga desejada. Extenuado pela amargura e pela ruptura do afeto que o ligava incondicionalmente ao rapaz, inconformado com a rejeição do amigo e com o abandono a que este de certa forma o submetera, José Roberto mergulha em um roubo incontrolável e comete o assassinato de Paulo, em um dos atos de violência e terror mais impressionantes da trajetória literária de Lúcio Cardoso:

E, como o rapaz se debruçasse novamente, sondando a massa escura que os sacos formavam no fundo da caixa, sentiu um ódio selvagem apoderar-se do seu coração, estreitá-lo como duas poderosas tenazes. Por que permitir que ele destruísse assim a sua vida? E o seu furor foi tão grande que se sentiu cego e, temendo cair, apoiou-se com as duas mãos à parede. Seus dedos tocaram o cabo de uma das enxadas. Então as trevas se converteram em vermelho, um vermelho ardente, oleoso, que o sufocava. Tomou a enxada, levantou-se no ar, vibrou no amigo dois golpes furiosos. Ouviu um grito abafado e, depois, uma voz que exclamava, estrangulada pelo terror e pela surpresa: Meu Deus, que é que você está fazendo? E, sem mais saber realmente o que fazia, dominado por aquela onda vermelha que lhe afogava a alma, continuou a desferir golpes, até que, exausto, ouviu o corpo tombar pesadamente. (OD, 161)

Notamos que a narração do assassinato tem um estilo direto que intensifica a atmosfera de terror sem maiores subterfúgios. Lúcio expõe uma narrativa bastante visual, com traços quase pictóricos, acentuando ainda mais sua busca deliberada em instigar a violência de cores e formas na descrição do ato criminoso, como a que

observamos quando descreve o rosto de Paulo como “uma pasta sangrenta, uma forma negra, sem nenhuma identidade com o seu companheiro”, ou quando, ao ouvir um gemido do corpo já em seus estertores, “deu-lhe um violento pontapé, como se desejasse experimentar aquela vida que se extinguiu” (*OD*, 162), ou ainda quando, ao descrever o local logo depois do homicídio, aponta que “como a claridade se derramasse mais forte, verificou que as tábuas da parede estavam cobertas de sangue”; por fim, ao tentar atirar o corpo nas águas do moinho, “introduziu a cabeça esmagada na abertura” e “deu um último empurrão, escutou o corpo tombar lá embaixo, com um baque surdo” (*OD*, 162). Embora o ambiente da morte do rapaz apresente contornos de um clima alucinatório, o que observamos é a descrição realista de um assassinato à luz do efeito devastador do ódio e da agonia que funcionam como catalisadores para o terror. A sensação perturbadora da leitura confirma a gama de sortilégios que acompanhava o desconhecido desde o limiar da narrativa:

Sim, que acontecera, que fizera realmente? Na verdade, conservava a estranha impressão de que cumprira apenas um gesto que em torno dele todos estavam aguardando. No momento em que levantara a enxada, sentira que o fazia como se cumprisse uma obscura ordem. Não era possível ignorar que aquela atmosfera pesada, repleta de ressentimento, aguardava a morte de alguém. Essa morte, ele a tinha realizado. Mas, desde quando, de que minuto exato, datava a sua submissão a essa força maléfica? (*OD*, 166)

Ao mesmo tempo em que cumpre o papel predestinado, como o desconhecido que penetra na fazenda para disseminar o Mal, o assassinato também é, por mais cruel que tenha sido, um ato de força maior com que o sujeito rompe os interditos da consciência apaziguada: “Em nenhum outro momento da sua vida, poderia dizer que possuía uma lucidez mais perfeita. Reconhecia todas as coisas com uma esquisita acuidade, era capaz de apreender os raciocínios mais sutis” (*OD*, 164). Mergulha em um

profundo estado de perturbação da existência que é, ao mesmo tempo, a intensidade do Ser já que, quando detém as rédeas de seus demônios, demarca os contornos do potencial para o Mal: “Até aquele momento, tinha permanecido à parte da existência, contentara-se em ouvir o rugido da grande correnteza, sem forças para se fixar, para se inserir nesse corpo palpitante.” E completa: “E, de repente, com um só gesto, conseguira penetrar nela da maneira mais decisiva, emprestando à sua fisionomia, até aí indefinida, a violenta realidade de alguns toques para sempre indelévelis” (OD, 164). Inevitável não pensarmos em Jean Genet que, em seu *Diário de um ladrão*, consegue erigir um mundo de força composto por seus anjos criminosos e decaídos: “Faço, nem tanto da solidão, mas do sacrifício, a mais alta virtude. É a virtude criadora por excelência. Deveria existir danação. Será que provocarei espanto se disser que o crime pode me servir para assegurar o meu vigor moral?” (GENET, 1986: 206) Rompendo momentaneamente os limites do que Friedrich Nietzsche chama, em *Genealogia da moral*, de “profunda doença” (NIETZSCHE, 2006: 72) do homem apaziguado, José Roberto está livre das pressões da “alma”. O ato maior que eleva a vida nos remete a um fragmento do já citado “Diário de terror”: “O homem mais profundo é o que tiver mais profunda consciência do seu equívoco” (CARDOSO, 1997: 747). O seguinte fragmento de Nietzsche, em *Genealogia da moral*, de algum modo reforça o conhecimento dos limites pela força não mais submetida a interditos religiosos ou morais:

O homem ativo, violento, excessivo, está sempre mais próximo da justiça do que o homem reativo; pois ele não necessita em absoluto avaliar seu objeto de modo falso e parcial, como faz, como em que fazer o homem reativo. Efetivamente por isso o homem agressivo, como o mais forte, nobre, corajoso, em todas as épocas possuiu o olho *mais livre*, a consciência *melhor*: inversamente, já se sabe quem carrega na consciência a invenção da “má consciência” – o homem do ressentimento! (NIETZSCHE, 2006: 63-64)

Esse comportamento por vezes excessivo das narrativas cardosianas, sendo ainda a forma como o autor engendra o enfrentamento sempre doloroso dos limites da verdade ontológica, desvela a possibilidade da descarga dos excessos segundo Bataille, ainda em *O erotismo*: “Mesmo o pensamento (a reflexão) não se completa em nós senão no excesso. O que significa a verdade, fora da representação do excesso, se não vemos senão o que excede a possibilidade de ver o que é intolerável de ver como, no êxtase, é intolerável gozar? O que é a verdade se pensamos o que excede a possibilidade de pensar? (BATAILLE, 1988: 249). Sob tal regime de convulsão e desespero, os heróis trágicos de Lúcio seguem os rumos da inquietação existencial, como afirma novamente Octávio de Faria sobre as personagens cardosianas:

É na voragem do ‘de profundis’ que eles se atiram quando se perdem na procura de si mesmos. Nesse caminho, nada os detém enquanto não atingem o desespero (...) Se são sinceros, se buscam realmente a verdade íntima, irão ter, inevitavelmente, ao pleno desespero. Conhecer-se a si próprios ou desesperar-se, são sinônimos absolutos em qualquer dos romances ou novelas de que cogitamos (FARIA, 1997: 666).

Não obstante, o assassino não permanece impune diante do ato e, como criatura de Deus, cerceada pela Sua onipotência e onisciência, se vê esmagado pelos interditos do remorso. As oscilações religiosas seriam uma constante em toda a trajetória cardosiana, e a confissão da miséria interior e a busca do perdão serão sempre explorados *ad nauseum* por Lúcio que, segundo Carelli, passa a ser um “procedimento dostoievskiano (e não nietzschiano, já que a revolta contra Deus se salda com um apelo a sua misericórdia e não com uma negação do seu poder)” (CARELLI, 1988: 123). José Roberto sucumbe diante da consciência, o que Nietzsche afirmaria como “seu órgão mais frágil e mais falível” (NIETZSCHE, 2006, 73). Nunca poderia faltar à narrativa

cardosiana o eterno embate do sujeito combalido com o temor de Deus, bem como a proximidade do perdão divino pela danação:

Dominou-o uma tristeza tão grande que escondeu o rosto nas mãos, enquanto o sacudiam soluços secos, inúteis, que só pareciam trazer à tona uma ânsia do seu pobre corpo torturado. Deus do céu, como pudera, como tivera forças para fazer aquilo? Por que não tinha visto que a extensão de tal gesto acabaria sufocando os seus sentimentos até às mais longínquas raízes? Seria possível que tudo houvesse terminado assim? Teria sido ele apenas uma vítima dos seus próprios sentidos desgovernados? Deus do céu, que acontecera realmente? (OD, 165)

José Roberto dilacera com suas próprias mãos a possibilidade de afeto, cumprindo um fado de destruição imanente às personagens cardosianas pois, como afirma Octávio de Faria, ainda sobre a leitura das personagens: “Somos animais eminentemente destruidores. E, pela vida afora, nada poupamos, nem aos outros, nem a nós mesmos. E eis que, um dia, até a própria imagem da criatura amada torna-se vítima dessa verdadeira ‘nostalgia da destruição’ que nos possui e envenena o que de mais vital existe em nós” (FARIA, 1997, 672). No sentido de Bataille, beleza e pureza transgredidas, profanadas, maculadas. A consciência desta destruição vêm à tona de forma clara para o desconhecido:

Como era fácil, como era terrivelmente fácil destruir alguma coisa dentro de nós – sentimentos, emoções que se esgotam, fantasmas que nos perseguem como o emblema de tudo o que não atingimos. Que lhe importava agora o quarto humilde que abrigara tantos sonhos, que lhe importava a fazenda onde fora tão feliz nos primeiros tempos, o laranjal onde trabalhara, o aceiro que homens tinham construído sob as suas vistas? Tudo isso estava morto, só existia aquele cadáver na obscuridade do moinho. (OD, 169-170)

*O enfeitado*² possui a narrativa em primeira pessoa feita por Inácio Palma, em ritmo de confissão perfilada em um pequeno caderninho de notas, o que adensa ainda

² A referência à novela *O enfeitado* será dado pela sigla *E*, seguida do número da página.

mais o contorno das subjetividades da personagem confundidas às engrenagens íntimas de Lúcio: “A verdade é que sou um velho – terrível confissão – que se embriaga com o significado das coisas fluidas, imponderáveis, essas que nos roçam sem tocar, que nos dominam pela sugestão, como a sombra, o sonho ou a memória” (E, 152). Inácio se dirige à casa de Lina de Val-Flor, misto de “cartomante” com embusteira, em busca do seu filho Rogério. Lá é apresentado à filha de Lina, Adélia de Val-Flor, oferecida sutilmente pela cartomante por dinheiro, o que já prenuncia também o estado de sacrifício e destruição:

...creio hoje que Lina de Val-Flor nada pouparia à filha, a fim de transformá-la numa estúpida caricatura. Não lhe transmitia certos requintes, senão para destruí-la com mais energia. Devagar, alimentava com carícias e paradoxais ensinamentos, a vítima que massacraria em breve sob seus duros pés de camponesa (E,175).

Para acentuar ainda mais a sugestão de objeto imolado, Lúcio ressalta as nuances de beleza, pureza e inocência da filha oferecida pela própria mãe: “Adélia de Val-Flor surgiu como uma esplêndida visão da mocidade. Devo esclarecer desde já que se tratava de uma criança, uma criança no sentido exato da palavra, tímida e mal vestida” (E, 174). Importante enfatizar como nas obras cardosianas a juventude do objeto sacrificado se confunde com a beleza a ser ultrajada: “...vi então que não era um tipo vulgar, e sim uma pessoa dotada de extraordinária beleza. Podia ser apenas um brilho passageiro, esse imponderável e misterioso brilho que emana dos adolescentes. O que quer que fosse, contaminou-me: uma chama ligeira percorreu-me o corpo” (E, 175). A beleza é o primeiro signo da profanação, recurso que Lúcio deliberadamente ostenta para instigar o primeiro sinal do sacrifício de suas personagens púberes, cuja referência a Bataille é ainda mais contundente: “Se a beleza, cujo acabamento rejeita a animalidade, é apaixonadamente desejada, é porque nela a posse conduz à

conspuração animal. Nós a desejamos para maculá-la, para sentir o prazer de que estamos profanando-a” (BATAILLE, 1987: 135). Em um mundo apodrecido, rodeado de figuras demoníacas e caricaturas grotescas do homem, Adélia é o último resquício de pureza já na iminência de ser ultrajada e oferecida ao massacre: “Dirão talvez que exagero, que não há na vida desses anjos de pureza, desses lírios nascendo de monturos e pântanos quentes da baixeza humana (...) Os anjos existem, as papoulas brancas nascidas do pântano e da miséria” (E, 174). Podemos nos remeter a Georges Bataille em *O erotismo*, quando este submete beleza à destruição, visto que “a fealdade não pode ser maculada, e a essência do erotismo é a mácula. A humanidade, significativa do interdito, é transgredida no erotismo. Ela é transgredida, profanada, maculada. Quanto maior a beleza, maior a conspurcação” (BATAILLE, 1987: 136).

Aos poucos, Inácio começa a circular com Adélia pelas ruas do subúrbio carioca, tentando fugir da velhice e da miséria com o último recurso oferecido pela jovem – “A vida, com o tempo, esfria e amortece como o sangue nas veias – e é preciso calor jovem, temperatura diferente, para nos aquecer e nos atirar de novo ao turbilhão fecundo” (E,179) – ao mesmo tempo em que vislumbra em Adélia a possibilidade de um último grande ultraje: “... meu desejo se tornava mais áspero, mais intratável, um verdadeiro capricho que exigia o seu preço e não tergiversava com circunstâncias acidentais” (E,185). Após deixar Adélia embriagada e conduzi-la semi-acordada para seu quarto de pensão, Inácio cumpre o ritual cardosiano de profanação:

Devagar, como quem executa um ato sagrado, comecei a despi-la. Primeiro fiz ceder sobre os ombros as alças que lhe retinham o vestido, depois, ao longo do corpo, fiz deslizar as vestes que a cobriam (...) Meu Deus, era apenas um corpo de criança. Assim semidespido, como parecia ligeiro e frágil, não um corpo de mulher, mas de menina ainda mal desabrochado. Mais um pouco e ela estaria completamente nua (E, 248).

Inácio cumpre o papel que faz dele “a criatura mais demoníaca de Lúcio” (CARELLI, 1987: 133), enfatizado pelo tom perverso de suas confissões – “E confesso que não tive nenhum pudor, nenhum remorso em profanar aquele corpo de criança” (*E*, 249) – e construído deliberadamente por Lúcio com a intenção de ser “talvez a caricatura de um demônio, de um desonesto fundamental, no transe final de sua carreira” (CARDOSO *apud* CARELLI, 1988: 134).

Importante salientar que todo o sacrifício dos rebentos cardosianos compõe parte do arsenal de transgressões que viceja a intenção absolutamente provocadora de Lúcio, algo ainda mais translúcido pela referência que fazemos a Bataille: “Ao falar da beleza, falei da profanação. Eu poderia ter falado igualmente de transgressão, uma vez que a animalidade, em relação a nós, tem o sentido da transgressão, visto que o animal ignora o interdito. Mas o sentimento de profanar é mais imediatamente inteligível para nós” (BATAILLE, 1987: 136). Tal transgressão expõe os interesses de Lúcio em macular não apenas um tipo de personagem ou outra, mas também toda uma moral circunscrita aos anos em que vive (e que, de um modo ou de outro, perdura ainda na contemporaneidade); logo, a profanação do corpo de Adélia assume a forma simbólica da transgressão moral a todo um *corpus* de valores, embora isto conduza inevitavelmente à expiação não só moral como espiritual – o eterno embate de Lúcio não só com Deus, mas com o todo o seu catolicismo mineiro eternamente imanente. Não obstante, encontramos em *O enfeitado* o escritor dos anos 50, que observa de forma mais acurada a derrocada espiritual sob um certo olhar cáustico, como se a danação queimasse um pecador debochado, um pecador espicaçado a soltar o seu riso demoníaco, como o riso da loucura de Rogério Palma. Se Lúcio não consegue romper de vez com seus valores mineiros, procura reagir com a provocação, a picardia, o

sarcasmo, a irrealidade final dos que tudo podem diante da verdade eternamente insondável, como acredita Inácio nos estertores de sua vida: “Se somos fantasmas, é que procuramos estabelecer uma realidade proibida. A realidade é o segredo” (E, 277). Se Minas é o eterno espinho fincado no coração de Lúcio Cardoso, resta-lhe expor a agonia com um riso o mais blasfemo e ultrajante possível.

BIBLIOGRAFIA

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução: Antônio Carlos Viana. Porto Alegre: L & PM, 1987.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, [s.d.]

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

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

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

CARELLI, Mario. A música do sangue. In: CARDOSO, Lúcio. *Crônica da casa assassinada*. Edição crítica coordenada por Mario Carelli. São Paulo: Scipione Cultural, 1997.

_____. Crônica da casa assassinada: a consumação romanesca. In: CARDOSO, Lúcio. *Crônica da casa assassinada*. Edição crítica coordenada por Mario Carelli. São Paulo: Scipione Cultural, 1997.

_____. *Corcel de fogo: vida e obra de Lúcio Cardoso (1912 – 1968)*. Tradução: Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988.

COSTA, Jurandir Freire. *A inocência e o vício: estudos sobre o homoerotismo*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1992.

FARIA, Octávio de. Lúcio Cardoso. In: CARDOSO, Lúcio. *Crônica da casa assassinada*. Edição crítica coordenada por Mario Carelli. São Paulo: Scipione Cultural, 1997.

GENET, Jean. *Diário de um ladrão*. Tradução: Jacqueline Laurence e Roberto Lacerda. Rio de Janeiro: Rio Gráfica, 1986a.

NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da moral: uma polêmica*. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das letras, 2006.