



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE  
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
MESTRADO EM LETRAS**

**CRISTIANO DE JESUS ROSA**

**AS METAMORFOSES DO VAMPIRO NA TRILOGIA DE LÚCIO CARDOSO**

**São Cristóvão – SE**

**2014**

**CRISTIANO DE JESUS ROSA**

**AS METAMORFOSES DO VAMPIRO NA TRILOGIA DE LÚCIO CARDOSO**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal de Sergipe, na área de concentração Estudos Literários, linha de pesquisa em Literatura e Cultura, como requisito necessário à obtenção do título de Mestre.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Josalba Fabiana dos Santos.

São Cristóvão – SE

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA CENTRAL  
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE

R788m Rosa, Cristiano de Jesus  
As metamorfoses do vampiro na trilogia de Lúcio  
Cardoso / Cristiano de Jesus Rosa ; orientadora  
Josalba Fabiana dos Santos. – São Cristóvão, 2014.  
88 f.

Dissertação (mestrado em Letras) – Universidade  
Federal de Sergipe, 2014.

1. Literatura comparada. 2. Drácula, Conde  
(Personagem fictício). I. Stoker, Bram, 1847-1912. II.  
Cardoso Filho, Joaquim Lúcio, 1912-1968. Inácio. III.  
Santos, Josalba Fabiana dos, orient. III. Título.

CDU 82.091

**CRISTIANO DE JESUS ROSA**

**AS METAMORFOSES DO VAMPIRO NA TRILOGIA DE LÚCIO CARDOSO**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal de Sergipe, na área de concentração Estudos Literários, linha de pesquisa em Literatura e Cultura, como requisito necessário à obtenção do título de Mestre.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Josalba Fabiana dos Santos – Presidente  
(Universidade Federal de Sergipe)

---

Prof. Dr. Daniel Serravalle de Sá  
(Universidade Federal de Santa Catarina)

---

Prof. Dr. Cicero Cunha Bezerra  
(Universidade Federal de Sergipe)

São Cristóvão, \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de 2014.

*Aos fascinados por fantasmas e vampiros...*

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço a Deus pelo dom da vida e do conhecimento concebido ao homem.

A minha mãe, Lourdes, que nunca deixou que desistisse de meus ideais e por está comigo em todas as situações.

Aos amigos que adotamos como família, Raquel, Leonor, Josenildo, Matilde, Ruan Carlos, entre outros, meu muito obrigado!

Quero agradecer, especialmente a Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Josalba Fabiana dos Santos, minha orientadora, por ter me apresentado na graduação às obras de Lúcio Cardoso e por contribuir significamente para o meu crescimento profissional, sempre me aconselhando e norteando cuidadosamente nossa pesquisa.

A Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Maria Leônia Garcia Costa Carvalho por ter me inserido no mundo da pesquisa durante a graduação, obrigado pela oportunidade.

A Prof<sup>ª</sup>. Msc. Fabiana dos Santos que me fez ficar mais fascinado pelo o universo da literatura.

Ao Prof. Dr. Afonso Henrique Fávero pelas aulas prazerosas de literatura e pelo apoio no Tirocínio Docente.

A FAPITEC pela bolsa de auxílio à pesquisa.

Enfim, a todos que contribuíram direta e indiretamente para o término deste trabalho, muito obrigado.

*Pois agora tenho um segredo a revelar: na verdade, Inácio não existe. Inácio somos nós mesmos, ou melhor, uma projeção de certas tendências nossas, do mau gosto e do ligeiramente suburbano que carregamos contra a vontade. Inácio somos nós mesmos, em vários e determinados sentidos. Se o fiz assim, se o fiz tão degradado no meu livro, é que desejava espantar os leitores e fazê-los corar do espírito Inácio que trazem em si [...]. Mas decerto, ao tentar reconstruí-lo, não mais como um simples sentimento, mas como um ser idêntico a nós, sinto que já é muito, que já avancei bastante, ao descobri-lo e ao tentar devassá-lo para os olhares alheios.*

*(Lúcio Cardoso)*

## RESUMO

A literatura comparada possibilita criar os mais diferentes modos de leitura a partir de uma percepção de mundo bastante aguçada. De certa forma, pode-se ligar um determinado texto literário a outro por meio de suas semelhanças e diferenças, o que depende da capacidade de cada comparatista, já que o indivíduo norteia sua leitura através de um contexto sócio histórico, no qual está inserido. Assim, neste trabalho se empreende uma possível aproximação entre Drácula, do livro homônimo (1897), de Bram Stoker e Inácio, o qual transita pela trilogia de Lúcio Cardoso, *Inácio* (1944), *O enfeitado* (1954) e *Baltazar* (inacabada). O personagem cardosiano traz a essência vampiresca e maléfica do de Stoker, mas não é um vampiro no sentido restrito da palavra. Inácio possui suas particularidades, as quais são imprescindíveis para que entendamos melhor Drácula. Para tanto, por ser um estudo comparativo, recorreu-se como embasamento teórico a *Literatura comparada* (2010), de Sandra Nitrini e *A intertextualidade* (2008), de Tiphaine Samoyault. Em relação ao conceito de monstrosidade, *História dos vampiros: autópsia de um mito* (2005), de Claude Lecouteux, *Monstros e monstrosidades na literatura* (2007), organizado por Julio Jeha, “A cultura dos monstros: sete teses” (2000), de Jeffrey Jerome Cohen, e *Da natureza dos monstros* (1998), de Luiz Nazário, entre outros textos, que contribuíram significativamente para o desenvolvimento desta pesquisa.

**Palavras-chave:** Vampiro, Inácio, Drácula, Lúcio Cardoso.

## ABSTRACT

Comparative literature enables to create the most different modes of reading from a perception of the world quite keen. In a certain way, it can connect a particular literary text to another by means of their similarities and differences, which depends on the capacity of each comparative man, since the individual guides its reading through a socio historical context, in which it is inserted. Therefore, in this work we undertake a possible closeness between Dracula, of the book homonym (1897), by Bram Stoker and Inácio, which travels over the trilogy of Lúcio Cardoso, *Inácio* (1944), *O enfeitado* (1954) and *Baltazar* (unfinished). The Cardoso's character brings the vamp essence and malevolent of Stoker, but it is not a vampire in the restrictive sense of the word. Inácio has its particularities, which are essential to understand Dracula better. So, because it is a comparative study, it resorts as the theoretical basis the *Literatura comparada* (2010), by Sandra Nitrini and *A intertextualidade* (2008), by Tiphaine Samoyault. In relation to the concept of monstrosity, *História dos vampiros: autópsia de um mito* (2005), by Claude Lecouteux, *Monstros e monstruosidades na literatura* (2007), organized by Julio Jeha, "A cultura dos monstros: sete teses" (2000), by Jeffrey Jerome Cohen, and *Da natureza dos monstros* (1998), Luiz Nazario, among other texts, which have contributed significantly to the development of this research.

**Keywords:** Vampire, Inácio, Dracula, Lúcio Cardoso.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>11</b>
<b>1 – ENTRE OS CAMINHOS DA LITERATURA .....</b>	<b>16</b>
<b>1.1. Lúcio Cardoso: esboço crítico .....</b>	<b>16</b>
<b>1.2. Fundamentos da intertextualidade e intratextualidade.....</b>	<b>20</b>
<b>1.3. Pressupostos da literatura comparada .....</b>	<b>25</b>
<b>2 – AS RUÍNAS DO CORPO .....</b>	<b>32</b>
<b>2.1. As transfigurações do corpo .....</b>	<b>32</b>
<b>2.2. A duplicidade do corpo .....</b>	<b>36</b>
<b>2.3. A profanação do corpo virgem.....</b>	<b>44</b>
<b>3 – AS FACETAS DO VAMPIRO.....</b>	<b>50</b>
<b>3.1. O Fantasma e o Morto-vivo .....</b>	<b>50</b>
<b>3.2. Atração e repulsão: características monstruosas .....</b>	<b>59</b>
<b>3.3. A maldição do vampiro .....</b>	<b>65</b>
<b>3.4. Resquícios do gótico .....</b>	<b>72</b>
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>81</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>83</b>

## INTRODUÇÃO

O escritor mineiro, Lúcio Cardoso (1912-1968), inicia-se na literatura voltado para o ciclo regionalista, publicando seu primeiro romance, *Maleita* (1934), e seu segundo, *Salgueiro* (1935), ainda em tal vertente. Neste último, o romancista já deixava indícios sobre os caminhos que iria trilhar depois, no caso, a introspecção. A partir da publicação de *A luz no subsolo* (1936), ele se volta efetivamente para o romance de sondagem interior, mas é através do livro *Crônica da Casa Assassinada* (1959) que se acentua como escritor intimista. Além disso, Lúcio ainda tentou carreira no teatro e no cinema, porém não teve sucesso nestas áreas. Após ter sofrido um acidente vascular cerebral, limitado fisicamente, dedica-se à pintura chegando a produzir quinhentas telas.

Neste trabalho pretende-se relacionar Inácio, personagem de Lúcio Cardoso, e Drácula, do texto homônimo (1897) de Bram Stoker, no que diz respeito principalmente a algumas características vampírescas e também perceber aquilo que o personagem cardosiano traz de inovador em relação ao de Stoker. É importante ressaltar que Lúcio foi o primeiro tradutor de *Drácula* para a Coleção Mistérios da editora O Cruzeiro (SANTOS, 2001, p. 93). Baseando-se nesta informação, pode-se pensar que o escritor tinha grande fascínio por tal obra, levando alguns traços vampírescos do Conde para o personagem aqui analisado. Mas, de modo transformado, já que Inácio não é uma extensão de Drácula, pois Lúcio o criou com as suas singularidades.

Claude Lecouteux afirma que o vampiro, personagem horripilante, tem assombrado diferentes gerações que o reinterpretem a sua maneira. A literatura e o cinema sempre vêm inovando esta temática, mas mantêm vestígios do mito precursor, a saber, que “o vampiro é um sugador de sangue que se aproxima à noite de quem está dormindo e provoca-lhe morte lenta aspirando sua substância vital” (2005, p. 10).

Conforme o mesmo autor, os sociólogos apontam que a abordagem dessa criatura, tanto na literatura quanto em filmes, está relacionada a assuntos ligados à morte, doenças, questões sexuais e religiosas. Além do mais, o vampiro representa também assuntos políticos. Segundo Lecouteux, a partir de 1741 na Inglaterra, esta palavra passou a significar o mesmo que tirano, pois revelava o caráter opressor do líder que sugava a vida de seu povo (2005, p. 12). Nessa perspectiva, Inácio apresenta a essência vampíresca na narrativa cardosiana pelo fato de sempre tirar vantagens dos

outros. Ele vive a manipular seu filho, Rogério, para tanto se utiliza da mentira como sua principal arma.

Sendo assim, esta pesquisa centra-se na trilogia de Lúcio chamada de *O mundo sem Deus*, que é composta por *Inácio* (1944), *O enfeitado* (1954) e *Baltazar* (inacabada). Tais narrativas fazem parte de um espaço caracterizado pelo crime, violência, danação, transgressão, loucura, vícios e desespero. Assim, o próprio Lúcio fez questão de demonstrar a obsessão que tinha pelo personagem homônimo da primeira novela desta saga, além de enfatizar o caráter violento e opressor de sua criação:

Inácio é um velho pesadelo de infância. Em muitas noites seguidas, enquanto o sono não vinha, sonhei com esse singular indivíduo de casaco de xadrez, flanando em ruas que eu sempre imaginava limpas e bem cuidadas. Não sei de onde me veio essa sugestão; sei apenas que a todas as impressões de crime ele se achava misturado e que às histórias horripilantes narradas pelos jornais Inácio estava sempre presente [...]. Toda a sua irrealidade vem do que nele era fundamentalmente vivo, inassimilável pelo mundo comum dos homens. Pois, Inácio, sempre tão presente em vários fatos absurdos da vida, é um personagem eminentemente real. (CARDOSO, 1946, p. 55).

Segundo Antonio Candido (1992, p. 55), na melhor das hipóteses os personagens ficcionais nascem justamente desse paradoxo: do não existir ao que parece existir. Eles não existem de fato, a não ser no papel, como já é sabido. No entanto, nota-se que esses seres carregam entre si características presentes nos humanos, por isso, alguns personagens parecem tão “reais”, o que não quer dizer que sejam. Por outro lado, Cássia dos Santos enfatiza a importância que Lúcio deu a Inácio, tanto que na coletânea *10 romancistas falam de seus personagens* (1946), o autor o escolheu dentre os demais como um dos seus mais bem realizados, o que demonstra uma afinidade do escritor pela sua criação (2001, p. 126). E se Lúcio o escolheu é porque certamente Inácio lhe era especial. Segundo Candido:

[...] há uma relação estreita entre a personagem e o autor. Este a tira de si (seja de sua zona má, da sua zona boa) como realização de virtualidades, que não são projeção de traços, mas sempre modificação, pois o romance transfigura a vida. O vínculo entre o autor e a sua personagem estabelece um limite à possibilidade de criar, à imaginação de cada romancista, que não é absoluta, nem absolutamente livre, mas depende dos limites do criador. A partir de tais ideias de Mauriac, poder-se-ia falar numa “lei de constância” na criação novelística, pois as personagens saem necessariamente de um universo inicial (as possibilidades do romancista, a sua natureza humana e artística), que não apenas as limita, mas dá certas características comuns a todas elas. (1992, p. 68).

Neste sentido, percebe-se que Inácio foi um personagem que nasceu de um projeto antigo de Lúcio, por isso o autor deixava transparecer esta estreita relação que possuía com ele e nada melhor do que as palavras do próprio escritor para expressar tal afinidade: “Não me lembro de quando vi Inácio pela primeira vez. Sei apenas que foi há muito tempo, há tanto tempo mesmo que já estava perfeitamente familiarizado com a sua figura, assim que resolvi lançá-la através de uma novela” (1946, p. 55). Sendo assim, o personagem sempre esteve pronto nos pensamentos do autor, só precisava concretizar-se no papel, ou melhor, no universo que Lúcio preparava para ele com todo cuidado e também condizente com a sua natureza malévola. A imagem de Inácio estava tão bem formada que a obsessão do romancista por ele o fez escrever a novela que leva seu nome em quatro dias. Embora o personagem não seja o protagonista do primeiro livro da trilogia da qual faz parte, nota-se um destaque evidente.

Em *Inácio*, percebe-se o clima alucinatório no qual vive o protagonista, Rogério Palma, que é acometido por uma febre terrível que o deixa num estado de delírio. Os sentimentos do jovem oscilam entre o fascínio e o ódio, mas à proporção que ele vai descobrindo o passado do pai, uma vez que Inácio foi o principal responsável pela desintegração familiar, percebe que é impossível criar qualquer laço de afetividade com ele. No final do livro, descobre-se que Rogério narra os acontecimentos a partir de um sanatório, o que compromete suas palavras.

Já *O enfeitado* é a sequência da obra mencionada anteriormente, em que o rumo dos personagens ganha uma nova projeção. Nesse momento, Inácio Palma trava uma busca infinita pelo seu filho, Rogério Palma, o jogo se inverte, ele tenta recobrar no rapaz a imagem de Stela, mãe do jovem e quer também ensinar-lhe toda a prática do mal, já que se sente velho e a qualquer momento pode não mais existir. Inácio continua o mesmo indivíduo egoísta e maquiavélico. Assim, as suas vítimas agora são a cartomante, Lina de Val-Flor, e sua filha, Adélia, para tanto utiliza suas principais armas: a mentira e a sedução.

*Baltazar*, a terceira novela da trilogia vem para encerrar a trama das outras duas. Adélia de Val-Flor narra os acontecimentos. A jovem vive amargurada por ter sido enganada por Inácio, que a violentara e roubara sua inocência, e por isso tornara-se prostituta. Além do mais, Inácio morrera em *O enfeitado*, no entanto a sua presença detestável continua mais viva do que nunca, pois a moça tem terríveis pesadelos com ele dos quais não consegue se livrar.

Em *Drácula*, Jonathan Harker se dirige à Transilvânia para vender um imóvel na Inglaterra ao Conde. Acontecimentos estranhos invadem a narrativa e assustam o rapaz, que se sente prisioneiro no castelo do morto-vivo. Drácula é um ser sanguinário e cruel. Suas principais vítimas são Lucy, a qual ele seduz e vampiriza, além de hostilizar a amiga da moça, Mina, noiva do jovem Harker. O vampiro desafia a todo o momento o Dr. Van Helsing e seu grupo, que vai descobrindo formas de neutralizar a força do monstro ao ponto de conseguir destruí-lo.

É importante ressaltar que algumas características vampírescas de Drácula se inscrevem em Inácio, por exemplo, a atração que exerce sobre os demais personagens, a qual é típica dos vampiros e a facilidade que possui para se transformar a cada situação, utilizando-se de diferentes máscaras. Entretanto, o personagem cardosiano apresenta suas singularidades, pois Inácio demonstra uma possível remissão de culpa. Enquanto Drácula é projetado apenas como um monstro, sem quaisquer resquícios de redenção. Então, a partir das combinações e recombinações textuais é possível estabelecer os pontos em comum entre ambos e ao mesmo tempo as vigentes diferenças. Apesar de Drácula e Inácio fazerem parte de enredos muito distintos, há várias semelhanças entre eles, principalmente no que diz respeito ao seu caráter.

Mas Lúcio Cardoso inova ao dar voz a Inácio em relação à Stoker que pouco concede a fala a Drácula, ou seja, o personagem de Lúcio compartilha seus dramas existenciais com o leitor. Enquanto o de Stoker, o receptor não tem como vê-lo de outra maneira a não ser na condição que lhe foi estereotipada – uma criatura sinistra da Transilvânia que se dirige à Inglaterra para cometer maldades, porque na cultura inglesa parece não existir monstros, então o autor o desloca de outro lugar.

Nesta perspectiva, a ideia de demonização que recai sobre o Conde se mantém fixa. Já Inácio, além de ser também um demônio, expressa-se e mostra seu outro lado – um Inácio que possui medo, angústia e inquietações. Já o Conde é descrito pelos outros personagens no enredo de Stoker como um ser cruel, o qual vive nas trevas. Drácula é rechaçado, pois o estereótipo que é criado sobre ele de seres perversos, o inclui num grupo de indivíduos que devem ser exterminados.

Portanto, Lúcio vai além de Stoker na medida em que cria um personagem que, ao mesmo tempo, contém características monstruosas que o ligam a tradição do vampiro, mas que é humanizado.

Este trabalho está dividido em três capítulos, sendo que o primeiro tópico do capítulo I, se refere ao aporte teórico da escrita cardosiana, no que diz respeito à

construção de sua narrativa que se torna enigmática diante dos olhos do leitor. Ou seja, a escrita do ir e vir, dos contrastes, aproximando-se do estilo barroco pelo jogo constante de antíteses, além da religiosidade presente em seus enredos. Quanto às noções de intertextualidade serviram para se construir os preceitos da intratextualidade, isto é, para melhor estabelecer a ligação que há entre a trilogia cardosiana em relação à migração de alguns personagens e das temáticas que se dialogam nas três obras do autor aqui analisadas. Já o dos estudos comparativos trata-se de um percurso histórico da literatura comparada a partir das ideias de Nitrini e outros teóricos para melhor sustentar a comparação entre Drácula e Inácio.

O segundo capítulo aborda a questão do corpo em ruínas, ou seja, as transfigurações do corpo de Inácio que ora aparece rejuvenescido, ora envelhecido. Assim, através destas características foi possível empreender a aproximação com o vampiro que também possui tais transformações. Já em relação à duplicidade do corpo, Inácio também apresenta seu duplo (Rogério) como o morto-vivo tem os seus (lagarto, lobo e morcego), enquanto na violação do corpo virgem, Inácio se comporta como um vampiro atacando sua presa que se encontra desacordada, ou melhor, inconsciente.

Enfim, o terceiro capítulo apresenta as principais facetas do vampiro, Inácio transfigura-se num fantasma ou morto-vivo para Rogério que a princípio o vê apenas como uma imagem que perambula em seus pensamentos. Inácio como todo vampiro é sedutor e atrai seu filho e Adélia de Val-Flor prejudicando-os. Estes personagens após ter contato com ele se sentem perdidos, sem rumo, é como se Inácio transmitisse simbolicamente a maldição vampiro. Além disso, no último tópico foi estabelecida uma aproximação entre a narrativa cardosiana e a gótica devido à presença de alguns elementos em comum, a exemplo de ambientes fechados, sombrios e isolados, os quais aparentam abrigar o estranho e o assustador, ou melhor, o monstro.

## 1 – ENTRE OS CAMINHOS DA LITERATURA

### 1.1. Lúcio Cardoso: esboço crítico

Lúcio Cardoso foi criticado pela forma de utilizar a palavra, principalmente por alguns escritores denominados regionalistas, os quais não compartilhavam da mesma ideia de trabalhar a literatura, pois o autor procurou traduzir em seus livros a alma humana dotada de sentimentos negativos, e muitas vezes de desejos incontrolláveis, a exemplo do crime, da paixão doentia, da dúvida, do desespero e da loucura. Assim, Cássia dos Santos afirma que:

Escritor polêmico, a pessoa e a obra de Lúcio Cardoso suscitaram, não raro, debates e acaloradas discussões. Não era dos que despertasse indiferença, antes, pelo contrário, parecia avivar sentimentos extremados. Daí que muitos textos escritos sobre ele tenham vindo à luz marcados pela paixão por que se deixavam levar tanto os que queriam criticá-lo quanto os que desejavam defendê-lo. (2001, p. 19).

Neste sentido, sua ficção é bastante singular e diversificada por apresentar este diferencial, sendo assim, não é tão bem conhecida como poderia. Mario Carelli menciona que a narrativa que escapa à famosa “cor local” parece ser deixada de lado, sendo classificada como espiritualista ou romance de sondagem interior, a exemplo de Octávio de Faria, Cornélio Penna e Lúcio Cardoso (1988, p. 13). Nesta perspectiva, Alfredo Bosi diz que este último é “um inventor de totalidades existenciais. Não faz elencos de atitudes ilhadas: postula estados globais, religiosos, de graça e de pecado” (1994, p. 414). Tal performance fica bastante evidente em *O enfeitado*, onde Inácio entra em crise, após ser questionado pela cartomante Lina de Val-Flor pela forma de vida que levava, isto é, ele vivia da desgraça alheia, do egoísmo e da crueldade. Mas, tal perturbação existencial na verdade é uma tomada de consciência pela vida pecaminosa que levava. Enquanto na terceira novela da trilogia, *Baltazar*, nota-se o mesmo tema através de Adélia, a qual vive perdida diante de seus dramas existenciais, após ter sido violentada por Inácio, a jovem padece da mesma crise existencial que o assolara.

Por outro lado, a escrita de Lúcio permeia a eterna travessia do ir e vir. E quando se pensa nisto, verifica-se imediatamente uma linguagem que “espanta pela força extraordinária de uma palavra excessiva, contorcida em seu movimento barroquizante, que não se detém diante dos limites abissais entre a vida e a morte” (BRANDÃO, 1998, p. 25). Os temas das narrativas de Lúcio se constroem a partir de antíteses, característica

marcante da estética barroca, o desejo pelo contraste – a incerteza que opera pela certeza. Através da expressividade paradoxal, o autor vai revelando suas inquietações e angústias frente às coisas que o cercam.

A obra de Lúcio Cardoso é, então, marcada por sua vida, seus dramas, suas perdas, construindo, de forma labiríntica, e às vezes repetitiva, seu nome de escritor, aí na materialidade dos significantes [...], na vida revivida e rearranjada do texto literário. Não escapa à leitura dessa vida/livro o fato de que seu nome Joaquim Lúcio Cardoso Filho nasce e ganha nova identidade a partir do nome de seu pai, Joaquim Lúcio Cardoso: Lúcio Cardoso, que numa trajetória inversa à do filho pródigo traz seu pai morto para sua casa-escrita. (BRANDÃO, 1998, p. 29).

É uma escrita de memórias que traz à tona uma realidade mal resolvida, mas onde cada fantasma encontra seu lugar, ou não. A vida de Lúcio se inscreve na ficção e ele não precisa buscar seus personagens muito longe para viver este conflito, ele próprio se encarrega de vivê-lo.

Tais buscas foram uma maneira que o autor encontrou para expor os sentimentos que o angustiavam, aquilo que ainda precisava ser resolvido, e talvez teve o texto literário como o seu principal confidente, ou até mesmo tentou buscar nele uma compreensão para suas inquietações. Como explica Tzvetan Todorov:

A literatura pode muito. Ela pode nos estender a mão quando estamos profundamente deprimidos, nos tornar ainda mais próximos dos outros seres humanos que nos cercam, nos fazer compreender melhor o mundo e nos ajudar a viver. Não que ela seja, antes de tudo, uma técnica de cuidados para com a alma; porém, revelação do mundo, ela pode também, em seu percurso, nos transformar a cada um de nós a partir de dentro. (2010, p. 76).

Como afirma Todorov, a literatura encarrega-se de apontar respostas para nossos questionamentos, é um meio de nos encontrarmos, ou melhor, de nos restabelecermos como pessoas. Assim, “toda obra é uma viagem, um trajeto, mas que só percorre tal ou qual caminho exterior em virtude dos caminhos e trajetórias interiores que a compõem, que constituem sua paisagem ou seu concerto” (DELEUZE, 1997, p. 10). Neste sentido, a ficção de Lúcio aparenta direcionar-se rumo à harmonia de suas inquietações, desejos e emoções, é como se o autor parecesse encontrar formas diferentes de viver a partir de sua escrita, pois “é através das palavras, entre as palavras, que se vê e se ouve” (DELEUZE, 1997, p. 9). Ou seja, Lúcio se reconstitui a partir da linguagem, ou melhor, de um passado que se presentifica.

Além disso, o enredo cardosiano é revelador de emoções devastadoras, que clamam e desejam encontrar a fé, é o espaço onde Deus está presente apesar do pecado

que ronda. Os personagens de Lúcio parecem desafiar a Cristo a todo o momento, são criaturas acometidas por uma força malévola e incontrolável, se configuram nas representações do mal que assolam o mundo. Assim, as obras do autor sempre retratam as crises de seus personagens frente às desilusões. São textos marcados pelo mal-estar, partindo de uma atmosfera sombria e angustiante em que suas criações estão em constante pecado, desafiando os limites do crime, da violência e da transgressão. A loucura e o delírio são marcantes também em seus enredos, os personagens são perturbados e vivem diante de uma crise existencial, a qual os destrói pouco a pouco, dentro de uma atmosfera de pesadelo totalmente sufocante.

A escrita de Lúcio Cardoso se baseia na transgressão, assim a presença da religiosidade vem questionar o desapego às forças divinas, por parte de seus personagens que se encontram perdidos e atormentados. Além do mais, vivem desgraçados pelo estado de danação que os aniquila e só depois de reconhecerem as suas culpas podem encontrar o perdão. Entretanto, antes devem pagar por todos os pecados. A literatura cardosiana se volta para o divino, o qual se manifesta por meio da desgraça e do desespero. Apesar do pecado que predomina em sua narrativa, a redenção ainda se propõe a salvar os personagens, pois suas invenções não conseguem fugir de Deus por muito tempo já que, no momento da aflição, isto é, quando se sentem encurraladas, recorrem a Ele. E a ideia parece ser realmente esta, na dor encontram a salvação, porque aprenderam a reconhecer o Cristo.

Além do mais, conforme Brandão (1998, p. 28), o enredo de Lúcio se constrói por partes e o leitor precisa unir as pontas de cada fragmento para recompor o sentido esfacelado de sua narrativa. É uma escrita realmente do ir e vir, a qual provoca um efeito de estranheza, ou seja, se faz e desfaz diante dos olhos do interlocutor. E este tem que ficar atento à linguagem empregada por Lúcio, para não se perder em seus enredos enigmáticos. Dessa forma, ocorre uma quebra no fluxo da palavra, é uma continuidade que traz uma descontinuidade, frente a um sentimento de angústia e contradições. Rosa e Silva compartilha de uma ideia parecida com a de Brandão ao afirmar que:

A obra cardosiana é uma utopia inacabada que se inscreve no ciclo do desejo, como visão incompleta, até mesmo, irrealizável, porque deseja exprimir o inexprimível. Ela se apresenta como uma obra insubmissa que, avessa ao acabamento, uma vez que todo remate repugna a sua natureza, assume uma forma caracterizada por uma multiplicidade de centros e contornos imprecisos. O narrador vê cumprir-se a impossibilidade de todas as coisas e o *dogma do impossível* consolida a unidade de construção do projeto estético-literário cardosiano como uma realização que acreditamos plena de êxito,

capaz de oferecer ao mais exigente leitor uma visão do homem de seu tempo: uma síntese de fragilidade entre a miséria e a grandeza. (2004, p. 176, grifo da autora).

É uma ficção que representa principalmente o lado mais sombrio que opera sobre o homem, em seu estado mais deplorável de danação. Por isso, em suas obras, Lúcio faz questão de tirar as máscaras dos personagens dissimulados, porque somente dessa maneira pode revelar os planos malévolos que se projetam em seus pensamentos. As tensões presentes nos enredos cardosianos são reflexos de um mundo conturbado e caótico, onde o mal predomina, mas o bem sempre consegue vencê-lo.

As narrativas do autor revelam os sentimentos mais obscuros e mesquinhos que compõem o mundo. As suas invenções em sua grande maioria são seres violentos, criminosos e perversos: “as personagens, assim consideradas, habitarão um universo idêntico ao nosso, porque revelador de nossos traumas” (MARTINS, 1997, p. 72). São textos literários que retratam os conflitos mais íntimos do homem, que Lúcio procura dissecar como uma maneira de mostrar as emoções mais atrozés presentes na humanidade. O que parece somente existir no papel, também repercute na realidade.

Outra questão também recorrente nos textos de Lúcio é o assunto da morte, evidentemente uma preocupação humana. Assim, o autor a retoma de maneira assídua em seus enredos. O medo de morrer assola a humanidade e o escritor expressa em sua ficção esta angústia, pois a efemeridade das coisas é um dos condutores da linguagem cardosiana. A partir de tal perspectiva, pode-se associar a escrita do autor mais uma vez ao barroco, a qual trabalha com o efêmero, isto é, com o curto período de duração que cada coisa tem no mundo. Então, os enredos cardosianos se inscrevem dentro desses espaços que evidenciam a brevidade da vida. Em relação à estética barroca, Vítor Manuel de Aguiar e Silva traz algumas características bastante pertinentes ao afirmar que:

O tema da fugacidade, da ilusão da vida e das coisas mundanas ocupa um lugar central na literatura barroca [...]. As ruínas atestam a transitoriedade do homem e os poetas meditam angustiados sobre a fragilidade da beleza humana, sobre a destruição e o vazio que esperam tudo o que é grácil e luminoso [...]. O barroco ama a metamorfose e a inconstância, possui um agudo sentido das variações que secretamente alteram toda a realidade, e busca no movimento e no fluir universal a essência das coisas e dos seres. Para exprimir esta mundividência, a literatura barroca utiliza um vasto conjunto de símbolos em que figuram elementos evanescentes, instáveis e efêmeros, ondeantes e fugidios (AGUIAR E SILVA, 1969, p. 370-371).

Nesta perspectiva, a ficção de Lúcio tende para o inconstante, o fugaz e o transitório. O homem cardosiano se depara com uma realidade frágil e de sentimentos

contraditórios na busca de encontrar-se consigo mesmo no mundo de papel criado pelo autor. A efemeridade da vida se inscreve na representação da morte que é tão marcante na escrita cardosiana, além da temática que se volta para a questão religiosa. Então, de certa forma, pode-se pensar na possibilidade de que o homem cardosiano se assemelhe ao do barroco, porque vive de tensões e de desequilíbrios constantes, os quais são extinguidos por meio da remissão de seus pecados.

Os seres criados pelo escritor sempre estão em crise e a morte lhes surge como um subterfúgio, como uma maneira de justificar a gravidade de seus tormentos.

A escritura cardosiana nasce túrgida, prene de sentidos que elevam o homem à margem da verdade cambiante, que revela, por meio da simbologia de sua obra literária, uma visão plural das coisas, dos seres e do mundo. Assim, o ser vem à tona pelo viés do ser da arte (MARTINS, 1997, p. 24-25).

Nesse sentido, o homem representado por Lúcio mostra sua fragilidade diante do sentimento de finitude, por não saber conviver com a ideia da efemeridade que o cerca. Sua linguagem se esgota na possibilidade de criar um meio para tal entendimento.

A escrita de Lúcio é tomada pelo sentimento de morte, e seus personagens são encaminhados para um fim trágico, como consequência de uma vida sem fé e cheia de pecado. A finitude que os rodeia é uma das causas de seus tormentos e também uma das certezas das quais as suas invenções não podem escapar ilesas.

Em síntese, como já foi visto, o texto de Lúcio se inscreve no espaço da constante busca, assim como se nota na trilogia aqui analisada, em que Rogério procura seu pai, Inácio Palma desesperadamente e, na segunda, obra verifica-se o contrário, agora é Inácio, quem o procura. Então, tais buscas aparentam se configurar num grande vazio que precisa ser preenchido, assim como o vampiro que necessita eternamente de sangue para continuar vivo.

Logo, para se entender melhor as possíveis conexões entre textos, faz-se necessário discutir alguns pontos sobre intertextualidade para sustentar as ideias de intratextualidade presentes na trilogia cardosiana, na qual se verifica um diálogo interno entre as narrativas.

## **1.2. Fundamentos da intertextualidade e intratextualidade**

De acordo com Tiphaine Samoyault, Julia Kristeva foi a primeira a desenvolver o conceito de intertextualidade. A autora se baseou nas ideias de Mikhail Bakhtin, em

relação à teoria do *dialogismo* a partir da obra de Dostoiévski. Conforme Samoyault, Bakhtin observou que o romance do escritor russo se construía através de uma característica bastante peculiar, ou seja, com a presença de várias vozes em seu interior, onde o autor falava com os seus personagens. Então, tais romances foram descritos pelo teórico como polifônicos, por serem formados por meio da multiplicidade de vozes. Kristeva se apropriou das ideias de Bakhtin e as ampliou, firmando a noção de intertextualidade, a qual conhecemos atualmente (SAMOYAULT, 2008. p. 18). Nitrini acrescenta que:

Bakhtin foi um dos primeiros formalistas russos que procuraram substituir a segmentação estática dos textos por um modelo segundo o qual a estrutura literária se elabora a partir de uma relação com outra. Isso só [se] tornou possível graças à sua concepção de “palavra literária”, entendendo-se por “palavra” a ideia de enunciado, no âmbito de uma ciência da linguagem, por ele chamada de translinguística. Esse conceito, ao lado de dois outros, “diálogo” e “ambivalência”, abriu caminho para se erigir a teoria da intertextualidade. (NITRINI, 2010, p. 158).

Assim, as noções de intertextualidade partiram principalmente da premissa de que o texto nasce de outros que o precederam. A partir de tal relação contínua entre os enunciados, percebe-se o caráter dinâmico e a formação de novos discursos que se constroem por meio dos anteriores. Mas que ao mesmo tempo se revelam dentro de um processo de transformação e criatividade. Isto é, não são os mesmos, porque foram ressignificados e adquiriram outro sentido, já que cada pessoa traz consigo a própria originalidade e um estilo peculiar de trabalhar com a palavra, conforme as afinidades intertextuais que lhe convém no processo de criação, principalmente literária. Saber lidar com os enunciados alheios e recriá-los, certamente é dar-lhes um novo significado, por meio dos vocábulos que se (entre)cruzam e se transformam. Então, cabe ao leitor encontrar os pontos semelhantes ou diferentes entre as obras, já que o texto literário favorece tais associações por se ampliar e se ressignificar a partir de outros textos.

Tiphaine Samoyault (2008, p. 9) afirma que a literatura estabelece uma forte relação com o mundo, pois, ao representá-lo, ela também se insere na história e revisita seu passado. De acordo com a autora, quando um escritor escreve, ele cria sua própria originalidade, além do mais, de maneira metafórica, ela menciona que a literatura é uma árvore cheia de galhos que vai se ramificando de forma contínua. Samoyault lembra que nunca se deve pensá-la como uma raiz única que tivesse finalidade em si mesma. Na visão da autora, a literatura se inscreve no espaço do seu retorno, porque além de representar o mundo, comunica-se consigo mesma e a cada novo texto as palavras

ganham uma forma diferente e vão modificando as suas articulações. Logo, não se espera uma perfeita correspondência, mas sim uma transformação bem trabalhada, a qual evidencia a criatividade por parte de quem se apropria do discurso de outro para formular o seu.

De acordo com Linda Hutcheon (1991, p. 165), os textos se situam no mundo do discurso, por conseguinte, no mundo de outros enunciados, através de uma relação intertextual. Hutcheon assevera ainda que a intertextualidade veio para questionar o forte apego que havia somente na relação autor-texto, para abrir espaço para uma nova abordagem, onde o leitor ganhou seu papel no *locus* do sentido textual. Então, o interlocutor surge para atribuir significados ao texto num determinado contexto sócio histórico, no qual o discurso é ou foi produzido por meio das experiências anteriores.

Por este viés, o que ela expõe é que nenhuma obra literária é simplesmente original, porque se assim fosse não faria nenhum sentido lê-la, visto que um texto só adquire significado a partir do entrecruzamento com outros textos que já o precederam e que de certo modo aparentam ser familiares também para seus interlocutores (1991, p. 166).

Assim, observa-se que “a palavra se carrega de suas significações, de seus usos e de seus empregos e os transporta no texto que deles se vale e os transforma em contato com outras palavras ou enunciados” (SAMOYAULT, 2008, p. 9). Então, outros discursos são formados e, por conseguinte, serão utilizados para formar outros, que se constroem através do processo dialógico da linguagem. Além do mais, a intertextualidade é caracterizada a partir da mobilidade e heterogeneidade discursiva, como um modo de ressignificação que se torna contínuo por meio dos signos que se integram para construir novos significados. Conforme Samoyault:

Em todo texto a palavra introduz um diálogo com outros textos: eis a ideia que Julia Kristeva toma emprestada de Bakhtin, acarretando sua euforia neológica e sua abstração teórica [...]. O texto aparece então como o lugar de uma troca entre pedaços de enunciados que ele redistribui ou permuta, [...] sobre a carga dialógica das palavras e dos textos, os fragmentos de discursos que cada um deles introduz no diálogo (SAMOYAULT, 2008, p. 18).

Nenhum texto tem finalidade em si mesmo, e pensar nesse processo mútuo de trocas de informações é enfatizar uma das características mais importantes da literatura que é a comunicação que ela possibilita fazer, principalmente com as suas bases extraliterárias. Por isso, a noção de intertextualidade foi eficaz para abertura dos estudos literários para a sua história e a do mundo, para a relação entre autor e obra e, por sua

vez, o leitor. Nesse sentido, o texto literário deixou de ser autossuficiente para dialogar com outros discursos e, a partir de tais combinações, seu significado ampliou-se através desses entrecruzamentos intertextuais. Assim, pode-se pensar na infinitude do texto a partir dos encadeamentos das palavras, ou seja, um vocábulo adere a outro para produzir uma nova estrutura textual por meio de diferentes articulações. Então, o discurso vai se renovando nesses espaços de ressignificações, e as palavras aparentam ganhar múltiplos sentidos, uma vez que já carregam seu próprio sentido e, ao fazerem parte de um novo contexto, se transformam e se inscrevem nessa multiplicidade semântica (NITRINI, 2010, p. 160-161).

Desse modo, pode-se verificar que a mobilidade textual é outra característica presente no processo da intertextualidade e a linguagem, a partir de tais combinações e recombinações, passa a carregar vários sentidos numa escrita que traz ou lembra outra escrita.

Para Nitrini, o enunciado possuirá dois significados, um novo e outro antigo. Ainda conforme a autora, essa duplicidade presente na linguagem não se resume entre o significante e o significado, mas se inscreve num espaço mais amplo em que a literatura assume sua funcionalidade a partir dessas trocas e apropriações discursivas (NITRINI, 2010, p. 161). É essa a ideia que movimenta e dá mobilidade à palavra que a todo o momento migra de uma estrutura textual para outra. Segundo Deleuze:

[...] o escritor, como diz Proust, inventa na língua uma nova língua de algum modo estrangeira. Ele traz à luz novas potências gramaticais ou sintáticas. Arrasta a língua para fora de seus sulcos costumeiros, [...] a linguagem [...] se comunica com seu próprio fora (1997, p. 9).

Por isso, Leyla Perrone-Moisés enfatiza que as obras literárias em sua plenitude atuam no espaço do inacabamento, sempre estão à espera de um novo sentido, ou seja, de quem as complemente, pois, cada leitura traz à tona outra interpretação, ou melhor, uma visão diferente. O texto literário estende-se através de pontos de vistas diversificados em que vozes se combinam e entram num consenso para formar um novo enunciado (1978, p. 72-73). A linguagem não é uma estrutura fixa como muitos pensaram, ela parece se inscrever no espaço do ir e vir. E como sugere Gilles Deleuze (1997):

A literatura está antes do lado do informe, ou inacabamento, como Gombrowicz o disse e fez [...]. Escrever é um caso de devir, sempre inacabado, sempre em via de fazer-se [...]. A escrita é inseparável do devir

[...]. Esses devires encadeiam-se uns aos outros segundo uma linguagem particular [...], ou então, coexistem em todos os níveis, segundo portas ou limiares e zonas que compõem o universo inteiro [...]. Devir não é atingir uma forma (identificação, imitação, Mimese), mas encontrar a zona de vizinhança, de indiscernibilidade ou indiferenciação (1997, p. 11).

A intertextualidade se volta para a ideia do inacabamento, as palavras migram para contextos diferentes e através desses encadeamentos assumem outra carga semântica, pois alguns escritores valem-se sempre dos discursos alheios para criarem outros. E a linguagem nunca parece completa, é como se faltasse algo e tal dependência é contínua. Nesse sentido, nenhum texto é puro na sua essência, porque sempre traz no seu interior uma multiplicidade de vozes que o acompanham para ressignificá-lo e estruturá-lo (PERRONE-MOISÉS, 1978, p. 72-73).

Logo, a linguagem se forma a partir do contato com outra e só ganha sentido por meio de tais encontros textuais. Então, as combinações discursivas servem para mostrar a mobilidade existente entre as palavras.

Assim, é interessante dizer que existe uma relação de entrecruzamento na própria trilogia cardosiana (*Inácio, O enfeitado e Baltazar*), pois Inácio migra de um enredo para o outro, recurso denominado de intratextualidade. Isto é, o escritor permite que seus personagens trafeguem livremente de um texto para o outro, o que traz também a ideia de continuidade e criatividade a partir destas mesmas intersecções narrativas.

Lúcio Cardoso possibilita a comunicação entre os mesmos textos e a ideia de intratextualidade surge a partir deste diálogo interno, pois a mesma temática percorre as três narrativas de *O mundo sem Deus*, ou seja, todos os personagens que o habitam padecem das mesmas faltas. São seres degradados pela ambição, violência e vivem sem tranquilidade.

Se a intertextualidade comunica-se com o fora, pode-se dizer que a intratextualidade dialoga com o dentro. Enquanto a primeira parece se tratar de um processo mais amplo, a segunda tece um diálogo mais interno, o que não quer dizer que uma seja mais ou menos importante que a outra. Na verdade, ambas procuram reinventar constantemente a palavra a partir de suas formas de entrecruzamentos.

E não se pode desconsiderar que a intratextualidade é um recurso textual que faz parte também da intertextualidade. Sem esta última ela não seria possível, porque as palavras mantêm uma relação de dependência umas com as outras para formar contextos e significações.

Assim, o conceito da intratextualidade na trilogia cardosiana surge sobre vários aspectos nestes enredos. O espaço narrativo é o mesmo – o desenrolar das ações sucedem no Rio de Janeiro –, alguns personagens continuam na trama, sem falar na essência deste pequeno universo – desprovido das forças divinas, onde os indivíduos vivem de acordo com suas vontades, são criaturas perdidas e atormentadas, porque sabem que algo lhes falta.

Em suma, a intratextualidade permite que um autor se comunique com a sua própria obra, como acontece com a trilogia cardosiana em que o escritor estabelece um encontro entre os personagens, levando para as narrativas posteriores situações similares vivenciadas por eles em cada texto.

Depois de teorizações mais antigas sobre a intertextualidade para se chegar as ideias da intratextualidade, é de extrema importância a construção de um breve panorama histórico, que retrate as principais vertentes da literatura comparada diante de diferentes visões teóricas e também para sustentar a comparação estabelecida entre Inácio e Drácula.

### **1.3. Pressupostos da literatura comparada**

A literatura comparada nasce num palco de várias discussões, assim passa a ser vista como complexa por trabalhar com áreas e temas diversificados. Dessa forma, abrange os mais diferentes aspectos artísticos, literários e culturais.

O estudo comparativo é uma forma na qual se pode estabelecer, ou até mesmo perceber o que existe de semelhante ou de diferente em textos literários, obras de arte, entre outros meios. Para Tania Franco Carvalhal: “Comparar é um procedimento que faz parte da estrutura de pensamento do homem e da organização da cultura” (1986, p. 6). É por meio da comparação que o indivíduo pode verificar as suas similitudes e diferenças a partir do outro. Tal conceito evidencia o caráter criativo da humanidade em saber lidar com as estruturas discursivas alheias e ao mesmo tempo transformá-las ou transcriá-las, de acordo com a percepção de mundo de cada pessoa. Muitas vezes as divergências encontradas ao confrontar obras literárias pertencentes a diferentes culturas servem para complementar aquilo que lhes falta, ou seja, as culturas se constroem a partir do contato com outras, através das trocas de informações e absorção dos saberes e costumes que não tinham. E pensar nessas possibilidades é um modo de aproximá-las, tanto em seus aspectos de semelhanças quanto de diferenças.

Neste sentido, relacionar a trilogia (*Inácio, O enfeitado e Baltazar*) de Lúcio Cardoso com o romance *Drácula*, de Bram Stoker, é lidar com as possibilidades das inferências culturais praticadas por um leitor com uma visão mais apurada, uma vez que tais escritores provêm de lugares e períodos totalmente diferentes. Ao se comparar o personagem Inácio com o Conde, percebe-se uma estreita ligação entre ambos, seja na questão do caráter, na forma de agir, de se comportar e em alguns de seus traços físicos, a exemplo da palidez bastante acentuada. Por outro lado, sabe-se que a criação de Lúcio não é um vampiro no rigor do termo, apesar de possuir algumas características de um; no entanto, é como se fosse.

A partir de tais reflexões, percebe-se o caráter dinâmico do estudo comparativo que acontece por meio dessas relações feitas pelo homem ao confrontar elementos textuais de uma cultura diferente ou da sua própria. Mas, por outro lado, pode-se pensar também na complexidade de tal estudo, pois,

[...] a dificuldade de chegarmos a um consenso sobre a natureza da literatura comparada, seus objetivos e métodos, cresce com a leitura de manuais sobre o assunto, pois neles encontramos grande divergência de noções e de orientações metodológicas. Muitos fogem a essas questões. Outros dão conta das tendências tradicionalmente exploradas sem problematizá-las. Alguns tendem a uma conceituação generalizadora. E há ainda os que preferem restringir a determinados aspectos o alcance dos estudos literários comparados (CARVALHAL, 1986, p. 6).

Desse modo, a literatura comparada, cada vez mais, vai ampliando a sua área de atuação e os diferentes pontos de vista que surgem acerca desse conceito servem sem dúvida para mostrar o grau de complexidade que a permeiam frente às opiniões que se confrontam. No entanto, a literatura comparada por ser bastante diversificada, deve-se escolher um ponto específico de análise para melhor explorá-la.

Sandra Nitri (2010, p. 19), para uma compreensão mais eficaz sobre a literatura comparada, apresenta algumas passagens de sua história, como uma maneira de entender seu percurso, objetivos e métodos. Além do mais, a autora afirma que sua origem está ligada com a da própria literatura, o que pode gerar confusão ainda para seu entendimento, pois,

Sua pré-história remonta às literaturas grega e romana. Bastou existirem duas literaturas para se começar a compará-las, com o intuito de se apreciar seus respectivos méritos, embora se estivesse ainda longe de um projeto de comparatismo elaborado, que fugisse a uma mera inclinação empírica. Tal tendência perdurou e foi-se aperfeiçoando até o século XIX, sem dúvida, o marco temporal de sua instituição como uma atitude intelectual mais

cultivada e, também, como uma disciplina acadêmica no contexto europeu. Ao que tudo indica, a expressão “literatura comparada” derivou de um processo metodológico aplicável às ciências, no qual comparar ou contrastar servia como meio para confirmar uma hipótese (2010, p. 19-20).

Em suma, o estudo comparativo não é algo que surgiu da noite para o dia, seu nascimento está totalmente atrelado ao das literaturas mais antigas. Além disso, parece que ao trabalhar com a literatura comparada em tempos mais remotos deixaram de percebê-la como um mecanismo de criatividade, pois as diferenças entre os textos analisados não eram enfatizadas, apenas as semelhanças. Ou seja, o que o segundo texto trazia de inovador aparenta ter sido rechaçado. A impressão que se tem é que se buscava um efeito de pura correspondência, o que contribuiu de fato para manter a superioridade de algumas obras, já que eram vistas como modelos para serem copiadas.

Ainda quando se pensa em sua definição, a literatura comparada se inscreve num campo bastante diversificado, pois, encará-la desse modo, é perceber que seu caráter complexo repercute até nossos dias e que não é um problema resolvido (NITRINI, 2010, p. 22-23). Por conseguinte, ela é muito mais do que uma simples comparação, e não se pode deixar de lado seu aspecto multidisciplinar, o qual contribuiu e contribui para sua transformação. Entretanto, apesar das opiniões divergentes sobre o processo, é preciso recortá-la e aplicá-la para melhor desenvolver uma análise em relação a um determinado objeto de estudo. Afrânio Coutinho, no texto “Conceitos e vantagens da literatura comparada” (1983), aborda uma das especificidades de tal disciplina:

Como definição, podemos dizer que o comparatismo é o estudo da literatura em esfera internacional, situando-nos para além das fronteiras nacionais. Também diz respeito ao estudo das relações da literatura com outros campos da atividade espiritual, sejam eles religiosos, filosóficos, históricos, sociais, artísticos. É, em uma palavra, o estudo comparado da literatura com outra ou outras literaturas e com outras formas de expressão intelectual. Esta é uma lição dos melhores teóricos da matéria (1983, p. 154).

Conforme o autor, a literatura comparada se inscreve a partir das relações que se pode estabelecer entre uma nação e outra em vários campos do saber humano. Tais migrações narrativas partem de um ponto de vista perspicaz e apurado e cabe ao comparatista encontrar as aproximações ou distanciamentos.

René Wellek e Austin Warren traçam também uma definição bastante precisa sobre o campo de atuação da literatura comparada ao afirmar que:

Noutra acepção, a literatura comparada está confinada ao estudo das relações entre duas ou mais literaturas. É este o sentido estabelecido pela florescente

escola dos comparatistas franceses [...]. Esta escola tem particularmente prestado atenção – por vezes mecanicamente, por vezes com considerável finura – a questões como as da reputação e da penetração, da influência, e da fama, de Goethe em França e em Inglaterra, de Ossian e Carlyle e Schiller em França. Aperfeiçoou uma metodologia que, passando além do mero coligir de informações relativas às notas críticas, traduções e influências, examina cuidadosamente a imagem, o conceito em que é tido um dado autor num dado momento (1976, p. 55).

Assim, pode-se dizer que a literatura comparada se origina sempre do contato entre literaturas, sejam elas de diferentes países ou de um mesmo. Um autor se apropria da maneira de escrever do outro e dá uma nova interpretação ao texto. A linguagem amplia seu campo semântico e ganha outra roupagem a partir de tais trocas e (re)combinações textuais. Por outro lado, sabe-se que a interpretação dada ao novo texto se constrói através da percepção de cada escritor, ou seja, daquilo que se pretende acrescentar ou até mesmo excluir, isto é, espera-se a inovação do texto.

Por falar que a literatura comparada surge das relações possíveis entre duas literaturas de nacionalidades diferentes, ou de uma mesma, é que se busca neste trabalho tais possibilidades de leituras, ou seja, relacionar a trilogia de Lúcio Cardoso com o romance de Stoker a partir do rompimento de suas fronteiras. A comparação permite fazer as mais diversas ligações entre diferentes textos, por meio de inferências culturais e migrações narrativas. As relações estabelecidas por um leitor sobre um determinado elemento literário que se cruza com outro surgem a partir de uma visão que transcorre além de uma página.

Como sugere Pierre Brunel (2004, p. 21), nenhum texto é puro na sua essência, o estrangeiro parece rondá-lo. Brunel usa o termo “estrangeiro” para referir-se ao outro e ainda diz que a intersecção entre textos é uma das características que move os estudos comparativos. Para o teórico, o comparatista é o principal responsável por encontrar as pistas entre textos, os pontos que os unem e os separam por meio de uma linha tênue. E trabalhar com a literatura comparada é se voltar para tais possibilidades de leituras e percepções, uma vez que o comparatista terá “a sua atenção [...] despertada pelo aparecimento de uma palavra estrangeira, de uma presença literária ou artística” (2004, p. 22).

Por outro lado, Nitrini segue afirmando que “a visão cosmopolita do século XIX incentivou viagens e encontros entre grandes escritores e intelectuais da época, tais como Mme. de Stäel, Goethe, e Saint-Beuve” (2010, p. 20). Estes autores tiveram um papel importante no desenvolvimento da literatura comparada como disciplina, pois passaram a ter mais contatos com literaturas de outras nacionalidades, como inspiração

para criarem as suas. E tal atitude despertou o interesse de outros intelectuais do período, a exemplo de Abel Villemain, Jean-Jacques Ampère e Philarète Chasles, os quais começaram a trabalhar com a literatura comparada na França (NITRINI, 2010, p. 20).

Os primeiros enlaces da literatura comparada como disciplina, focaram-se na questão da influência que uma nação pode exercer sobre a outra. Desse modo, a partir dessas viagens tais pensadores passaram a perceber os contatos que alguns escritores tiveram com outros de nacionalidades distintas, pois,

Ao referir-se ao espírito de uma nação ou de um povo e sugerir que é possível delinear-se como o mesmo pode influenciar um escritor de outra cultura, Philarète Chasles o faz, numa das primeiras tentativas de definir a literatura comparada, sob o signo de uma pintura idealista da harmonia literária internacional, bem em consonância com a mentalidade cosmopolita da época, cultivada para contrabalançar as tendências a cerradas interiorizações, próprias de um contexto de criação de nações (NITRINI, 2010, p. 21).

Mas a literatura comparada estava longe de ser simplesmente acalentada pelo conceito de fontes e influências. Nitrini afirma que Croce, crítico italiano, vai de encontro a esse pensamento, pois para ele a obra deveria ser estudada em sua totalidade. Ou seja, desde que se priorizasse o seu antes e o depois, enfatizando principalmente a “síntese histórico-estética” (NITRINI, 2010, p. 22).

Segundo Nitrini, algumas correntes teóricas foram surgindo ao longo do século XIX, como uma maneira de encontrar respostas que justificassem os objetivos, as metodologias e formas da literatura comparada como disciplina. A primeira delas foi a de Paul Van Tieghem, que evidenciou o caráter autônomo do estudo comparativo, já que para o autor tal processo possuía sua metodologia e campos próprios de análise. Essa visão estava fundamentada no positivismo, o que depois gerou a distinção da literatura comparada – a qual se constituía na relação entre obra e obra, autor e obra e autor e autor – e por sua vez literatura geral –, a qual procurava englobar várias literaturas ao mesmo tempo (TIEGHEM apud NITRINI, 2010, p. 24-25).

Por outro lado, René Wellek criticou a posição de Tieghem, pois não via nenhum motivo em distingui-las, uma vez que tais campos são dependentes, isto é, um necessitava do outro para se complementarem. E pensar nessa bipartição era, sem dúvida, reduzir e limitar o espaço de ambas, que para o comparatista se construía na mútua relação e não devia estar desvinculado de seus antecedentes e precedentes (WELLEK apud NITRINI, 2010, p. 25-26).

Conforme Nitrini, Henry H. H. Remak também esboçou definições a respeito da literatura comparada, levando em consideração que outras áreas deveriam ser objetos de análise de tal disciplina. Assim, o método proposto por Remak é um tanto escorregadio, porque o comparatista precisaria redobrar a sua atenção para não fugir do foco literário e se perder por outros caminhos, o que a corrente francesa justamente abominava, pois temia que a propagação desse pensamento ganhasse força e a análise literária fosse usada apenas como pretexto (REMAK apud NITRINI, 2010, p. 28-29). Desse modo, as discussões de Remak trouxeram à tona duas vertentes – a francesa e a americana, as quais se opuseram no que diz respeito aos princípios da literatura comparada. Então, de acordo com Nitrini:

[...] havia diferenças entre as duas escolas, mesmo quando ambas trabalhavam no campo exclusivo da literatura. A escola francesa propunha métodos rigorosamente históricos, uma vez que optava pelo estudo objetivo das relações entre duas literaturas, enquanto a escola americana tendia mais a fazer estudos paralelísticos. [...]. Mais uma diferença importante merece ser assinalada: os americanos admitiam o estudo comparativo de obras ou autores no interior de uma literatura nacional, ao passo que os franceses só o realizavam entre fenômenos literários no campo de duas literaturas distintas (2010, p. 29).

Em relação aos principais representantes de cada corrente, a americana contou ativamente com René Wellek e a francesa com Paul Van Tieghem. As ideias de Wellek partem da eminência do texto literário independentemente de qualquer relação com a visão internacional, o que para ele era cair no conceito de fontes e influências. Enquanto Tieghem valorizava a importância para um bom entendimento da obra dentro de seu processo de construção e contextualização. O pensamento de Wellek aparenta se voltar para uma visão muito restrita de espaço para fugir justamente dessas amarras. Já Tieghem vai rompendo as fronteiras através de sua forma de pensar, pois o autor criticava a maneira que a escola americana limitava o estudo comparativo ao fazer relações somente entre textos (NITRINI, 2010, p. 32-33).

A vertente francesa abre a literatura comparada apenas para o estudo entre literaturas diferentes, se voltando para a importância de se conhecer as fontes e influências, das quais seus autores se valeram para construir seus textos, assim de certa maneira desprezaram o estudo interno de suas literaturas. Enquanto a americana parece se prender a comparação apenas de autores nacionais para evitar esse risco, e enfatizar a autenticidade de suas obras.

Segundo Nitrini, Wellek, o defensor da tendência americana, buscou trilhar outros caminhos para a literatura comparada, a qual parecia andar em círculos muito limitados, isto é,

Em vez de fatos inertes, reclama uma tomada de consciência dos valores e das qualidades da obra literária em questão. Deixando de lado uma concepção pseudocientífica da história literária, insiste sobre o reconhecimento do papel fundamental da crítica literária em qualquer estudo da literatura [...]. Sem desconsiderar a obra literária nas relações exteriores, ele defende e sublinha a concepção da obra de arte como uma totalidade diversificada, como uma estrutura de signos que implicam e exigem significados e valores. Esta nova visão afasta a possibilidade de se trabalhar com o conceito da influência. O problema da literariedade passa a constituir o ponto central do debate da estética, da natureza da arte e da literatura (2010, p. 35).

Logo, não é que Wellek não achasse importante conhecer a questão de fontes e influências, mas na sua visão, quando a literatura só é vista a partir desses princípios, torna-se um grave problema que precisa ser revisto. Caso contrário, a literatura perderá o seu valor como movimento de arte e mecanismo de criatividade.

A literatura comparada possibilita criar diferentes tipos de leituras e, principalmente conectar culturas totalmente distintas a partir de pontos semelhantes ou divergentes. Quando se compara um texto a outro, se procura estabelecer a inovação que houve entre ambos, já que a linguagem literária propícia ao interlocutor aguçar a sua criatividade em prol de criar outro mundo a partir dos já conhecidos, mas que reserve algo de novo, ou melhor, que seja capaz de despertar no leitor a aptidão para estabelecer interpretações inovadoras.

Portanto, a literatura comparada é uma área multidisciplinar, pois abrange diversos campos artísticos, a exemplo da ligação de um texto literário com uma pintura, entre obras de nacionalidades distintas ou de uma mesma, a combinação da linguagem cinematográfica com a literária, entre autores de um mesmo país ou de outro, etc.

## 2 – AS RUÍNAS DO CORPO

*“A vida devora o homem, e ele está farto de saber disso.  
Há os que falam em esgotamento físico e desgaste de  
células nervosas; para mim é a mesma coisa”.*

(Inácio Palma, *O enfeitado*)

### 2.1. As transfigurações do corpo

A ideia do corpo em ruínas que se procura estabelecer parte da percepção de que Inácio ora aparenta rejuvenescer, ora parece encontrar-se em degradação. É o corpo do *ir* e *vir* igual ao do vampiro, o qual após se nutrir de sangue recupera sua juventude e reitera sua eternidade. No caso do personagem cardosiano, tal transformação sucede de maneira simbólica. Visto que, Inácio deseja permanecer jovem, o que consegue ao se aproximar de Adélia de Val-Flor, é como se pudesse roubar-lhe a mocidade. Na busca constante de Inácio pela jovialidade verifica-se um repúdio à velhice.

A ficção de Lúcio Cardoso chama a atenção por trazer a questão do corpo em ruínas, ou melhor, uma ideia de degradação do indivíduo pela ação do tempo, já que se percebe esta temática de forma recorrente em suas obras. Nas duas primeiras novelas da trilogia, nota-se que tal assunto se encontra de modo bastante acentuado, quando se verifica a preocupação de Inácio em manter-se jovem, apesar de seu aspecto físico revelá-lo já um homem envelhecido, principalmente no segundo livro, *O enfeitado*. Ao mesmo tempo, aparenta viver no eterno paradoxo *moço/velho* em relação às transformações de seu corpo, uma vez que em *Inácio*, ele parece não envelhecer nunca, como se fosse dotado de imortalidade, ao passo que na segunda obra, parece oscilar entre a velhice e a juventude. Para tanto, Inácio busca uma proximidade com indivíduos mais jovens, a exemplo de Rogério, seu filho, e Adélia de Val-Flor, filha da cartomante Lina. A presença destes lhe devolvem a jovialidade perdida, ou seja, ele aparenta sugá-la para resgatar a sua própria. Inácio tem a necessidade de viver através do outro, seu corpo simbolicamente se regenera e se rejuvenesce por meio de uma presença mais nova, isto é, roubando-lhe o vigor e o calor da mocidade.

Luiz Nazário apresenta algumas das características mais importantes pertencentes ao universo dos monstros. Entre elas estão a longevidade e a imortalidade, as quais interessam a esta pesquisa. A primeira descrita pelo autor diz que “uma vida longa é desejável, mas a extrema longevidade inquieta. Os muito idosos possuem algo de ‘monstruoso’, e não apenas pela manutenção de um corpo feio e decrepito” (NAZÁRIO, 1998, p. 28-29). A velhice sempre parece ser rechaçada em todos os sentidos, os mais velhos aparentam causar estranheza aos mais novos, devido à transformação de seus corpos. São indivíduos esquecidos em alguns casos por uma sociedade que preza pela juventude e, principalmente pelos quesitos da beleza. Os idosos parecem escapar aos padrões daquilo que é considerada uma boa imagem. É como se a velhice fosse apenas característica de alguns, ou como se outros tivessem privilégio de fugir dela. Em relação ainda a questão da longevidade, o autor assevera que:

O homem primitivo descobriu que quando o sangue escorria das feridas de um animal ou de outro ser humano, também a vida os abandonava; considerando aquele fluido a fonte da vitalidade, para proteger-se contra a fraqueza, a doença e a morte, procurava besuntar-se com sangue ou bebê-lo [...]. Dessas identificações arcaicas derivaram os mitos populares do vampiro, do lobisomem e do zumbi, criaturas que tendem à imortalidade através do consumo dos vivos, os quais engaja em seu próprio estado de mortos-vivos. A eterna juventude também foi perseguida por aqueles que, como Fausto e Dorian Gray, venderam a alma ao diabo. (NAZÁRIO, 1998, p. 35-36).

De acordo com o autor, o sangue, desde a era primitiva, tornou-se o símbolo do prolongamento da vida – da imortalidade. Além disso, segundo as crenças, os monstros se alimentavam também deste fluido para garantir a eternidade. Nessa perspectiva, tal estado reflete uma característica monstruosa e diabólica. Por sua vez, o corpo do monstro se regenera, o que o torna decerto ainda mais nocivo, como é o caso do vampiro.

Em *Inácio*, o personagem homônimo da novela cardosiana parece não envelhecer, ou a velhice é um processo que lhe ocorre de forma lenta, como fica evidente nas palavras de Lucas Trindade ao se deparar com ele pela primeira vez depois de muito tempo:

Pois há vários anos que não me abandona, que me persegue dia e noite, sem descanso. Até em sonhos me aparece. E como zomba de mim, como se ri, como bebe e vive satisfeito, esse monstro! E sempre o vi assim, com essa fisionomia que jamais envelhece, com o mesmo olhar e a mesma cara de boneca! (CARDOSO, 1984, p. 80).

O personagem assume a qualidade de eterno – o ser que se alimenta do outro para se manter rejuvenescido como o vampiro<sup>1</sup> –, e também reafirma seu caráter diabólico. Lucas ainda chama a atenção para o olhar de Inácio, coadunando-se com as ideias de Nazário: “os olhos do monstro refletem sua concupiscência: são olhos lascivos de esquizofrênico, que miram a presa, esbugalhados, injetados de sangue, saltando das órbitas, antecipando em brilhos sádicos o gozo que irá obter” (1998, p. 12). Nesta mesma novela, Rogério relata, ao lembrar-se de seu pai a característica de ser eterno: “Era magro, bastante corado, com cabelos pretos e luzidios... cabelos que nunca serão brancos, tenho certeza” (CARDOSO, 1984, p. 42). O rapaz reforça mais uma vez a qualidade de eterno, ou aquilo que ultrapassa o ciclo da vida, ou melhor ainda, “uma traição da natureza” (JEHA, 2007, p. 7), pois transgride um processo que é comum a todos os seres vivos, já que o personagem se encontra bastante jovem em relação aos demais indivíduos.

Em *O enfeitado*, a sequência da novela *Inácio*, verifica-se estas mesmas características do vampiro em relação à imortalidade. Inácio Palma menciona que: “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” (CARDOSO, 2002, p. 179). Ele refere-se à Adélia de Val-Flor, moça que é vendida pela própria mãe. Como o personagem menciona, parece que só um sangue novo poderia devolver-lhe a força, isto é, mantê-lo revigorado e até mesmo rejuvenescido. Nota-se certamente um repúdio a velhice, a qual é um fardo para os mortais, que se veem no último ciclo da vida.

Drácula adquire também um aspecto mais jovial, após se alimentar de outrem, como percebe Jonathan:

Lá estava realmente o Conde. Mas seu aspecto geral mostrava-o semi-rejuvenescido, pois seus cabelos brancos, assim como também o seu bigode, tinham adquirido uma nova coloração de um escuro cinza-ferro. As maçãs do seu rosto se mostravam bem mais cheias e a alvura de sua pele deixava transparecer um tom avermelhado. Sua boca estava mais corada do que nunca, pois sobre seus lábios afloravam grossos pingos de sangue ainda fresco [...]. Até seus fundos e congestionados olhos pareciam repousar em órbitas mais carnudas, pois as pálpebras e a conjuntiva estavam ligeiramente intumescidas. (STOKER, 2009, p. 78-79).

---

<sup>1</sup> Ver BARROS, Fernando Monteiro de. *Baudelaire, Byron e Lúcio Cardoso: a flânerie e o dandismo do vampiro*.

O morto-vivo a cada vítima sugada recobra sua jovialidade, por isso a necessidade constante de sucção para não perder seu aspecto jovial, a sua vaidade. Assim, pode-se imaginar a aparência como algo preponderante para uma determinada sociedade. Então, estabelecer uma conexão sobre os aspectos do rejuvenescimento entre Drácula e Inácio é “transformar profundamente o texto [...], deslocando-o, oferecendo-lhe um novo contexto” (SAMOYAULT, 2008, p. 38). São pontos que os personagens possuem em comum além de outros já mencionados, mas verifica-se também realidades diferentes, já que os contextos não são os mesmos, assim como cada obra conserva suas particularidades e inovações.

Ainda em *O enfeitado*, o próprio Inácio menciona que se sente eterno: “[...] quando coloco na botoeira esse cravo vermelho que não dispensei mais, e que é como o arremate, o toque final da minha personalidade, sinto que a velhice em mim é um fato tardio e de ação lenta” (CARDOSO, 2002, p. 155). O cravo é vermelho da cor do sangue, o qual é o principal alimento do vampiro e pode-se pensar dessa forma na questão da longevidade e da imortalidade. É pertinente mencionar que Lúcio Cardoso sempre insere em suas narrativas acessórios com uma grande carga semântica. O broche também representa a vaidade, além da cor vermelha que é enfatizada pelo personagem, a qual para o senso comum simboliza de fato a vida, a paixão e a guerra, que pode ser associada também a questão da sobrevivência. Inácio sempre utiliza algum artefato para sentir-se eterno, um indivíduo que simbolicamente consegue ultrapassar suas limitações existenciais, ou seja, a luta por uma aparência mais nova sem qualquer sinal de desgaste:

Sempre gostei de assoviar, quer caminhasse devagar ou depressa, exprimindo assim essa pequena e viva música interior, tão própria dos homens que não envelhecem. Realmente, sentia-me tão moço como se um pouco da vivacidade de Adélia tivesse passado para o meu sangue... (CARDOSO, 2002, p. 187).

Ele fala como se pudesse roubar a mocidade da jovem, para tornar-se mais novo, o calor dela devolve-lhe o vigor que o tempo lhe tira, pois o personagem aparenta ter pressa, por isso vive nesta constante busca pela imortalidade, uma vez que “o corpo transforma-se mais rapidamente que a alma” (NAZÁRIO, 1998, p. 290). Assim, Inácio reafirma o medo pelo fim, pelo término das coisas e vê uma saída ao se aproximar de Adélia, de sua jovialidade, porque “o vampiro é como um tanque que precisa ser eternamente preenchido de sangue” (NAZÁRIO, 1998, p. 16). Tal busca

metaforicamente representa o vazio do personagem, já que ele preza a longevidade, ou seja, a superioridade em relação aos seres mortais, uma maneira decerto de imperar sobre o mundo. Já Drácula como diz o Dr. Van Helsing, vive há milhares de séculos, porque se alimenta também de seres vivos e, quanto mais se nutre destes, mais forte e rejuvenescido fica:

O vampiro tem vida perpétua e a ação do tempo nada tem a ver com ela. Ele florescerá sempre, desde que possa nutrir-se do sangue de criaturas vivas. E, mais que isto, como, aliás, já o provamos, ele pode tornar-se mais jovem. Sua força vital cresce continuamente e esse crescimento torna-se efetivamente aparente desde que a possa revigorar com um abundante e especial repasto. (STOKER, 2009, p. 355-356).

De certo modo as características de Inácio e Drácula se (entre)cruzam, ou seja, para Sandra Nitrini: “estudar o estatuto da palavra significa estudar as suas articulações como complexo sêmico, com as outras palavras da frase, e encontrar as mesmas relações no nível das articulações de sequências maiores” (NITRINI, 2010, p. 159). A autora menciona que o texto se constitui por meio da combinação das palavras, sendo assim, a proximidade entre os personagens tem fundamento através da busca pela juventude. E ao mesmo tempo o modo que cada um faz para recobrar a jovialidade perdida, é o que os torna também diferentes.

## **2.2. A duplicidade do corpo**

A temática do duplo é algo que pode ser observada na trilogia, mas antes de entrarmos nas análises propriamente ditas, é importante saber as principais características em torno de tal conceito.

O duplo pode manifestar-se a partir de “duas pessoas que impressionam pela semelhança de uma em relação à outra, a ponto de serem confundidas” (BRAVO, 1997, p. 261). Tal aproximação lembra possivelmente traços de um indivíduo que se projeta num segundo, ou seja, é como se houvesse uma duplicata por meio de características físicas ou até mesmo questões comportamentais.

Conforme Bravo, a duplicidade em algumas culturas antigas representava presságios de morte, isto é, o fim próximo que estava por vir. Contudo, ao mesmo tempo em que anunciava o término, por outro lado trazia o desejo da sobrevivência – a imortalidade da alma (1997, p. 262-263). O que se faz imaginar que um dos duplos precisam ser exterminados para que o outro exista.

Bravo ainda menciona que para Keppler:

[...] o duplo é ao mesmo tempo idêntico ao original e diferente – até mesmo o oposto – dele. É sempre uma figura fascinante para aquele que ele duplica, em virtude do paradoxo que representa (ele é ao mesmo tempo interior e exterior, está aqui e lá, é oposto e complementar) (1997, p. 263).

Nesta perspectiva, verifica-se que em *Inácio*, Rogério Palma ao mesmo tempo em que deseja rever seu pai, o ódio é determinante para que sua fascinação por ele transforme-se em repugnância. O repúdio a sua duplicata é uma maneira de rejeição a si mesmo, ou seja, a maldade que é vista na figura paterna é a mesma que o habita, mas o jovem em certos momentos parece que se recusa a aceitar seu próprio mal. Rogério é uma extensão de Inácio, ou seja, é uma continuidade do pai em relação ao caráter e suas atitudes maléficas, mas a repulsa a Inácio sempre recai sobre a questão do jovem não aceitar tal semelhança, o que demonstra um comportamento ambíguo, porque, como se sabe, em alguns momentos da narrativa, Rogério deseja reencontrá-lo para aprender com ele os artifícios do mal. Todavia, para o rapaz, o personagem aparenta ser a sua própria imagem, o que gera também um desconforto, porque existe outro além dele.

Entretanto, essas formas radicais de recusa do real permanecem marginais e relativamente excepcionais. A atitude mais comum, face à realidade desagradável, é bastante diferente. Se o real me incomoda e se desejo livrar-me dele, me desembaraçarei de uma maneira geralmente mais flexível, graças a um modo de recepção do olhar que se situa a meio-caminho entre a admissão e a expulsão pura e simples: que não diz sim nem não à coisa percebida, ou melhor, diz a ela ao mesmo tempo sim e não. (ROSSET, 2008, p. 16).

A duplicidade notada por Rogério em relação ao pai o incomoda e seus sentimentos oscilam entre a atração e a repulsão. O rapaz aparenta querer desprender-se da presença de Inácio, mas não consegue, visto que traz sua essência, além de ser uma projeção do pai e comportar-se como ele. É importante ressaltar, que a questão da maldade sempre é praticada pelo outro, assim como se nota na relação de Rogério e Inácio, pois o filho, ao revelar a perversidade do pai, esconde e ao mesmo tempo evidencia a sua própria. Isto é, o comportamento negativo sempre é criado pelo outro e nunca sobre quem analisa.

Nesta perspectiva, Inácio é visto por Rogério como um indivíduo ameaçador, somente o pai é capaz de fazer atrocidades a alguém, mas ele não. Ao pensar desta maneira, o jovem atribui todo caráter negativo ao pai. No entanto, esquece que o

procurou com a intenção de se tornar um sujeito tão maquiavélico quanto o próprio Inácio.

Além do mais, é pertinente mencionar que em *O enfeitado*, Inácio tem um encontro com seu duplo demoníaco, o qual ele alimentou por muitos anos ao ponto de dar-lhe vida devido suas atrocidades. O próprio personagem relata o processo da metamorfose:

E de novo, como um estranho capricho, senti alguma coisa desenhar-se mansamente na minha face, como se mãos invisíveis trabalhassem na sua escultura. Oh, eu não sabia ainda que trágico oleiro esculpia o barro da minha fisionomia – apenas sentia que revolviam o meu sangue, que me perfuravam as veias, que criavam um brilho novo às minhas tristes pupilas. E como aquele trabalho continuasse em surdina, levantei-me disposto a esclarecer o que se passava comigo. O espelho se achava não muito distante e a luz acinzentada, que vinha através da vidraça, era suficiente para me auxiliar naquele exame [...], o príncipe desta terra e senhor de todos os infernos, que me fitava do fundo do espelho [...]. Não era eu, não era Inácio Palma [...]. Era ele, vociferante e negro, com rugas talhadas a limo e a fel (CARDOSO, 2002, p. 262-263).

O espelho exterioriza a visão subjetiva que Inácio constrói sobre si mesmo, ou seja, há uma ligação entre a aparência e a essência, porque o personagem despertara sua esperada malignidade. Da maneira que o personagem descreve a imagem satânica que se projeta através dele, assim se encontra com o seu lado sombrio e macabro. Isto é, seu duplo diabólico ganha forma, uma vez que seu inferno pessoal aparenta também perturbá-lo. De acordo com Nazário,

O espelho joga um papel fundamental: instrumento e símbolo da autorreflexão, ele obriga cada um assumir sua aparência e mortalidade, impressas nas mutações de sua face que apenas aquela superfície brilhante pode devolver à consciência, como um naco de informação objetiva. Em sua lisura [...] recolhe e abriga a imagem de todas as coisas que são; quando reflete outro espelho, transforma-se num corredor infinito. Nesse sentido, é um duplicador do universo, uma das grandes fontes da fantasia, do mistério e do horror [...] Objeto mágico que todos temem quebrar, sob pena de receber sete anos de azar, [...] identifica-se com a alma na dramaturgia do vampiro e do demônio. No expressionismo, é através do espelho que se dá o tráfego de almas; através dele o duplo e a morte vêm ao mundo. (1998, p. 287).

De certo modo, a presença de tal objeto na ficção cardosiana representa uma tomada de consciência por Inácio que se vê através do espelho e depara-se com a sua essência demoníaca, assim o caráter do personagem vem à tona. De acordo com Rosset: “A simetria é ela própria conforme à imagem do espelho: oferece não a coisa mas seu outro, seu universo [...], sua projeção segundo tal eixo ou plano” (2008, p. 91). A realidade que sempre pareceu subjetiva para Inácio lhe surge como o reflexo de sua

alma, de sua natureza maligna. Assim, o espelho no enredo cardosiano atua como um divisor de águas, uma vez que o personagem se enxerga a partir de duas maneiras: um ser externo e palpável e um ser interno – a consciência do seu demônio interior. Se tal objeto esconde a imagem de Drácula, porque não tem reflexo, no caso de Inácio, ele a exterioriza como uma forma de demonstrar que, além de ser o demônio de todos que já havia prejudicado, não se deve esquecer também que é o de si mesmo. Se o duplo representa a morte, certamente vale lembrar mais uma vez que o encontro de Inácio com o seu próprio eu decerto é o presságio de seu fim que estava próximo e bem encaminhado como resultado de suas mentiras e más ações. Para Rosset,

[...] o duplo é sempre intuitivamente compreendido como tendo uma realidade “melhor” do que o próprio sujeito – e ele pode aparecer neste sentido como representando uma espécie de instância imortal em relação à mortalidade do sujeito. Mas o que angustia o sujeito, muito mais do que a sua morte próxima, é antes de tudo a sua não-realidade, a sua não existência. (2008, p. 88).

Inácio de certo modo quando olha para o espelho não consegue se enxergar mais como antes, possui dúvidas sobre sua existência, ou melhor, se ela ainda tem fundamento, visto que sua vida vazia e desprovida de quaisquer sentimentos por outrem, o distancia do mundo que o personagem buscava dominar. Tal obsessão pelo espelho é até mesmo a busca de sua existência. Ou melhor, a certeza de estar vivo e fazer parte do mundo material, uma vez que Inácio se sente angustiado ao ver que a imagem presente neste objeto parece ser de outro indivíduo, apesar de ter consciência que há muitos anos vinha despertando um ser sombrio e de áurea demoníaca, o personagem aparenta não acreditar na figura nefasta que se projeta.

É importante salientar que em outra situação é através do espelho que Inácio se dá conta de como seu corpo lhe parece bastante transformado – deformado:

Em vão sempre me detinha ante as vitrinas olhando os objetos expostos e experimentando reencontrar em mim o prazer que sempre sentira ao descobrir uma novidade – em vão deslizava diante dos espelhos, olhando a minha face, onde dois olhos miúdos, sarcásticos, ainda cintilavam de uma inteligência viva, audaciosa (CARDOSO, 2002, p. 209).

O algo novo também esperado por ele era o desejo de transfigura-se num indivíduo de aspecto sombrio, no qual a maldade pudesse estar estampada evidentemente em seu rosto, como consegue depois.

O espelho para Inácio constitui-se como uma fonte de autoafirmação, uma maneira de mostrar que ele é soberano e superior aos demais, que realmente conseguiu

aflorar seu lado negro, o qual esculpira por muitos anos. Diferentemente do vampiro, o personagem chega ao limite de sua existência, uma vez que não consegue reverter tal quadro, ou melhor, recobrar sua juventude como antes, porque se encontra só, não mais há presas de que possa sugar a vida, ou de onde possa extrair o calor jovial. Entre a aparência e a essência está a degradação de seu corpo que deseja se manter resistente ao processo natural da vida. O espelho reflete a condição de todos os aspectos externos e internos de Inácio, é uma projeção de sua alma, mas para Drácula ele conspira contra sua vaidade, porque é revelador de sua inexistência, de sua morte.

Esta perspectiva nos faz pensar que o Conde da Transilvânia entra na condição efetivamente de monstro, é o outro que não tem voz, que não reflete imagem, é um ser excluído da sociedade, a qual pertence. Desse modo, Drácula é caracterizado como monstro, por isso deve ser exterminado sem quaisquer justificativas, visto que a marginalização do outro se dá por meio de suas diferenças e até mesmo dos estereótipos negativos que são criados para fundamentar a construção de uma identidade unívoca, que no caso do Conde se enquadra na dos demônios. Já Inácio tem voz, apesar de ser malvado e refletir a própria imagem, o que demonstra uma distinção em relação à Drácula. O personagem cardosiano mergulha em suas crises existenciais, então observa-se que, além de ser considerado um demônio, é também humanizado a partir de suas autorreflexões sobre seus medos, angústias e dramas pessoais.

É importante ressaltar ainda que outro assunto a ser discutido nas narrativas de Lúcio Cardoso é a questão do nome de *Adélia* que rima com o de *Stela*, ambas são prostitutas, ocorrendo uma estreita relação entre elas. Isto é, um duplo que se inscreve na semelhança dos nomes e nas tarefas que executam. Além disso, as personagens foram mulheres que passaram pela vida de Inácio e que ele prejudicou. A primeira parece ser uma extensão da segunda, embora Adélia não tenha o mesmo fim trágico de Stela, apesar de sentir-se atormentada, inquieta e de tentar se matar. Logo, a jovem projeta Inácio em seus sonhos e consegue matá-lo, o que de certa maneira se configura como um “acerto de contas”. Já Stela morre e, por isso, não se sabe se ela esboçou algum sentimento de vingança, ou se pretendia cometer algo contra ele.

Ainda por se falar no corpo neste trabalho, faz-se necessário esboçar também algumas projeções monstruosas que este engendra. Assim, na obra homônima, Inácio é descrito como um indivíduo de aparência estranha pelo filho: “[...] uma lembrança longínqua do fogo, como se já tivesse sido experimentado pelas chamas [...]. Pois bem, o aspecto de boneca que Inácio apresentava, sua pele semelhante à louça experimentada,

era do fogo que ele extraía” (CARDOSO, 1984, p. 91). Inácio aparece sempre com uma expressão facial bastante notável e caricatural, pois suas feições são distorcidas, algo de grotesco ou bizarro se incorpora nele. Logo, faz-se necessário reforçar que a deformidade e o estranhamento são vistos como umas das características também do monstro. Além disso, ainda referindo-se ao trecho acima, Rogério descreve o aspecto facial do pai, como um rosto moldado pelas chamas para conservar a aparência de outrora, isto é, Inácio é apresentado como um demônio, senhor dos infernos. Ao mesmo tempo em que tem estranhamento em relação à face do personagem, percebe-se que o rapaz se sente atraído: “[...] quase sempre eu me extasiava, chegava a achá-lo belo, com seu rosto de louça e o seu indefectível terno de xadrez. Nunca vira ninguém com tanta vida, nem com tanta capacidade de irradiar certa energia” (CARDOSO, 1984, p. 102). Os sentimentos do jovem oscilam em relação ao pai – a face que lhe parece estranha, é a mesma que o deslumbra, são sensações contraditórias e que o mantêm preso aos caprichos de Inácio.

A face de Inácio é vista por Rogério mais uma vez como algo de estranho, ou que não aparenta ter mais vida, ou não transmite quaisquer sinais de emoções: “Não podia esquecer a expressão gelada do seu rosto” (CARDOSO, 1984, p. 90). O comportamento frio do personagem de certo modo perturba o rapaz, o qual se sente confuso em meio aos seus sentimentos. Reportando-se as ideias de Nazário sobre a natureza do ser monstruoso, ele diz que: “Sendo, por definição, um ser que não ama, ou que ama mas não sabe amar, incapaz de relacionar-se, trocar afetos, construir a mediação entre os desejos e sua realização na sociedade, o monstro só entende a relação selvagem, sem reciprocidade” (1998, p. 13). A frieza de Inácio é condizente com sua postura malévola, seu rosto transparecia seu caráter sombrio e enigmático, de uma dureza perceptível.

Em *Drácula*, observa-se que também é dada ênfase a face do Conde vampiro, que é descrita por Jonathan Harker como algo sem vida: “Agora seu rosto mostrava-se mortalmente pálido e suas feições adquiriram por isso uma rigidez quase metálica” (STOKER, 2009, p. 61). Nota-se que tanto no Conde quanto em Inácio seus aspectos faciais que exteriorizam a maldade, a perversão e o egoísmo, ou seja, são traços que os aproximam. Por este viés,

O texto literário se insere no conjunto de um outro texto (outros textos) [...]. Assim, no programa de um texto, funcionam todos os textos do espaço lido pelo escritor. Kristeva lembra a significação do verbo “ler” para os antigos.

Tal significação deve ser valorizada, com vistas a uma compreensão da prática literária. “Ler” era também recolher, colher, espiar, reconhecer os traços, tomar, roubar. “Ler” denota, pois, uma participação agressiva, uma expropriação ativa do outro. “Escrever” seria o “ler” convertido em produção, indústria: a escritura-leitura (NITRINI, 2010, p. 162).

Logo, Inácio ao mesmo tempo que traz as suas semelhanças em relação à Drácula também apresenta as suas diferenças, pois Lúcio o cria de maneira transformada. Ou seja, o personagem reserva as suas singularidades, o que o distancia do Conde.

Ainda em relação às partes do corpo, mais especificamente ao rosto de Inácio, Rogério relata que a face dele transparece o ser diabólico e malévolo que o habita:

[...] vi então seu rosto pálido como se fosse de cera, corado ao centro, um rosto realmente de boneca, mas iluminado por tal expressão de ódio como jamais vi numa fisionomia humana [...]... Aliás, devo declarar que a proximidade daquele homem causou-me uma espécie de estupor: não podia me mover, olhos cravados no seu rosto horrendo, que tanto vira transitar nos meus pesadelos de criança. (CARDOSO, 1984, p. 81).

Inácio é o mesmo demônio que as suas vítimas projetam em sonhos. Em *Inácio*, atormenta Rogério Palma e Lucas Trindade, em *Baltazar*, assombra Adélia por meio de seus pesadelos. Já em relação à face do personagem, sempre é caracterizada pelo filho de modo bestial, a malignidade que se deixa evidenciar é bastante perturbadora, o que de fato aterroriza Rogério. O jovem sempre compara o rosto do pai ao da boneca que é semelhante ao do ser humano em relação aos traços físicos, mais uma vez observa-se a questão do duplo e para Rosset: “talvez o fundamento da angústia, aparentemente ligado [...] à descoberta que o outro visível não era o outro real, deva ser procurado num terror mais profundo” (2008, p. 92). A face é descrita pelo filho como estranha, dotada de uma expressão macabra, além de apresentar uma transfiguração na fisionomia. Recorrendo as ideias de Gilles Deleuze sobre a expressão facial, tem-se que:

O rosto não é um invólucro exterior àquele que fala, que pensa ou que sente. A forma do significante na linguagem, suas próprias unidades continuariam indeterminadas se o eventual ouvinte não guiasse suas escolhas pelo rosto daquele que fala (“veja, ele parece irritado...”, “ele não poderia ter dito isso...”, “você vê meu rosto quando eu converso com você...”, “olhe bem para mim...”) [...]. Os rostos não são primeiramente individuais, eles definem zonas de frequência ou de probabilidade, delimitam um campo que neutraliza antecipadamente as expressões e conexões rebeldes às significações conformes. Do mesmo modo, a forma da subjetividade, consciência ou paixão, permaneceria absolutamente vazia se os rostos não formassem lugares de ressonância que selecionam o real mental ou sentido, tornando-o antecipadamente conforme uma realidade dominante. (1996, p. 32).

Por este viés, observa-se que Rogério constrói duas imagens subjetivas em relação ao rosto de Inácio – ora uma face estranha, ora apresenta certa beleza, ou fascínio. São percepções que oscilam constantemente no que diz respeito, sobretudo, ao aspecto facial do personagem. São impressões que deixam a face de seu pai apavorante. Ainda de acordo com Deleuze: “O rosto constrói o muro do qual o significante necessita para ricochetear, constitui o muro do significante, o quadro ou tela. O rosto escava o buraco de que a subjetivação necessita para atravessar” (1996, p. 32). Desse modo, verifica-se que a face de Inácio é moldada a partir da percepção do filho, que em alguns momentos a enxerga como algo anormal, disforme, fugindo na verdade daquilo que lhe parece comum. A expressão facial do pai lhe remete medo em alguns instantes da narrativa, ou ainda suscita vários significados, já que tal parte do corpo aparenta ganhar diferentes formas, assim “o rosto tem um grande porvir, com a condição de ser destruído, desfeito. A caminho do assinificante, do subjetivo” (DELEUZE, 1996, p. 36). Rogério parece construir e desconstruir o rosto de Inácio frequentemente, ou melhor, moldá-lo da maneira que lhe convém, é a face do ir e do vir, provocando sempre a mesma sensação de mal-estar.

É interessante mencionar que Rogério fica apavorado ao olhar a dentição do pai: “Inácio rompeu numa súbita risada, deixando à mostra uma impecável dentadura. Mas, coisa singular, seus dentes miúdos causavam-me um sentimento que variava entre o pavor e a repugnância” (CARDOSO, 1984, p. 93). Certamente, a dentição que parece inofensiva transmuta-se em uma coisa apavorante. Desse modo, pode-se lembrar de que é a partir da mordida que o vampiro extrai da vítima o alimento desejado, o sangue. É pela boca que o monstro se sacia e se satisfaz eliminando o outro. Baseando-se nos conceitos de Nazário mais uma vez sobre o corpo de tal criatura:

A monstrosidade começa verdadeiramente a impor-se a partir dos olhos, da boca e das mãos. São essas as partes do corpo que mais exteriorizam o desejo e, quando pervertidas, na máscara monstruosa, externam o desejo perverso, desencadeado fisiologicamente e sem controle, separado de qualquer sentimento amoroso e inseparável do instinto de posse e destruição. (1998, p. 13).

Neste sentido, numa situação semelhante à de Rogério pela descrição dos dentes de Inácio, Jonathan Harker sente-se aterrorizado ao olhar para a boca de Drácula: “O Conde sorriu. E quando seus lábios se distenderam de encontro às gengivas, os longos e aguçados caninos afloraram agressivamente em sua boca” (STOKER, 2009, p. 37). O vampiro sempre se direciona para sua presa com a intenção de sugar-lhe a vida,

assim sucede com Inácio simbolicamente, pois deseja controlar Rogério e, por conseguinte, com Drácula que quer vampirizar Harker.

### 2.3. A profanação do corpo virgem

Em *O enfeitado*, o corpo de Adélia de Val-Flor simboliza a pureza, já que quando foi violada tinha menos de dezessete anos. Sua mãe Lina, a cartomante ambiciosa, vendeu-a para Inácio como se a filha fosse um objeto. Mas, a inocência da garota a impede de enxergar a perversidade tramada pelos dois, ela jamais poderia imaginar que ambos cometeriam tal atrocidade. Primeiro, por Lina ser sua mãe e, segundo, porque considerava Inácio como um pai.

A transgressão do corpo da jovem nos faz pensar na violação do *sagrado* e, ao mesmo tempo na ideia do *profano* e para tal discussão é necessário apresentar algumas definições acerca destes dois termos. O primeiro, conforme Mircea Eliade, “manifesta-se sempre como uma realidade inteiramente diferente das realidades ‘naturais’” (1992, p. 14). Isto é, “*ele se opõe ao profano*” (1992, p. 14, grifos do autor). O sagrado foge do curso comum das coisas, é um conceito que traz na sua essência algo que é divinizado de acordo com cada cultura, povo e crenças. Aquilo que é sagrado para alguns, para outros pode não ser, o que vai depender de cada comunidade. Para Eliade:

O homem toma conhecimento do sagrado porque este *se manifesta*, se mostra como algo absolutamente diferente do profano. A fim de indicarmos a manifestação do sagrado propusemos o termo *hierofania*. Este termo é cômodo, pois não implica qualquer precisão suplementar: exprime apenas o que está implicado no seu conteúdo etimológico, a saber, que *algo de sagrado se nos revela* [...]. A partir da mais elementar hierofania – por exemplo, a manifestação do sagrado num objeto qualquer uma pedra ou uma árvore [...] “de ordem diferente” – de uma realidade que não pertence ao nosso mundo – em objetos que fazem parte integrante do nosso mundo “natural”, “profano” (1992, p. 15, grifos do autor).

O conceito que se tem sobre o sagrado parte na verdade de diferentes pontos de vista, como é sabido e como já foi mencionado. No entanto, sabe-se que tal definição está propensa a mudanças, pois as sociedades se transformam ao longo do tempo e, o que pode representar o sagrado para algumas comunidades hoje, amanhã poderá deixar de sê-lo, e o que pode ser profano para outras na atualidade, futuramente pode sacralizar-se.

Quanto ao ato de profanação, é interessante abordar algumas ideias de Giorgio Agamben. Segundo o autor:

“Profano” — podia escrever o grande jurista Trebácio — “em sentido próprio denomina-se àquilo que, de sagrado ou religioso que era, é devolvido ao uso e à propriedade dos homens”. E “puro” era o lugar que havia sido desvinculado da sua destinação aos deuses dos mortos e já não era “nem sagrado, nem santo, nem religioso, libertado de todos os nomes desse gênero”. (2007, p. 58).

No caso de Adélia, a violação de seu corpo por Inácio a faz pensar que está impura. É como se a moça adentrasse num mundo sujo, no qual a questão de valores não significava nada. Inácio, ao profaná-la, transmite-lhe toda angústia e sensação de já não ser mais a mesma.

A concepção do sagrado que se tenta firmar aqui, é em relação ao estado primeiro da moça – de inocência –, porém ao ser profanada, Adélia sente-se incomodada e parece perder sua sacralidade, já que seu corpo antes nunca havia sido tocado por nenhum homem.

Nesta perspectiva, Inácio age sem escrúpulos, como de costume, ao ganhar a confiança da jovem. As más intenções dele, levaram-no a violentar a garota:

Naquela noite chuvosa, ainda tão próxima no tempo e já tão distante para mim, enquanto eu me aconchegava sob o capote, esfregando as mãos e percorrendo com a vista os móveis e os objetos que enchiam a sala da cartomante, 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. No primeiro instante, vendo-a tão pura e tão intocada pela deprimente atmosfera que a cercava, duvidei que fosse filha realmente da cartomante. (CARDOSO, 2002, p. 174).

O próprio personagem percebe que a garota apesar de ser filha de uma trapaceira não aparentava ser uma menina que se comportava de acordo com o meio. Pelo contrário, Adélia embelezava, além de sacralizar aquele ambiente sujo e cheio de pecado, o que Inácio notara de longe, já que fazia parte deste mundo, então o conhecia como ninguém. De certo modo, a jovem representa pureza, o que despertou os olhares pervertidos de Inácio. Dessa maneira, para ele seria uma honra violar o sagrado, visto que o universo no qual transita é um sacrilégio contra as forças divinas. Apesar de toda esta atmosfera pecaminosa, a jovem ainda era a luz para toda aquela podridão, era alguém de áurea realmente angelical que convivia num espaço onde só havia transgressões.

Adélia de Val-Flor jamais podia compreender o que se passava, o que tanto sua mãe quanto Inácio planejavam por suas costas para lhe roubar a inocência, a pureza de

ser menina, já que a cartomante não protege a filha, ao contrário, a expõe ao perigo, a entrega para Inácio mesmo sabendo de seu caráter nada bom. Lina aflora sua maternidade monstruosa e não há sentimentos, ou melhor, nunca tivera, pois a cartomante também é perversa e desprovida de quaisquer laços de afetividade, sua filha torna-se um modo de ganhar dinheiro. A pureza da garota atrai Inácio que não consegue se controlar frente a ela.

Inácio enaltece a beleza angelical de Adélia e a raridade daquela presença diante da atmosfera pecaminosa e de ambição. A garota era muito pura para compreender a sujeira que circulava ali. Aos poucos Inácio vai lhe ganhando a confiança, chegando mais perto de seu objetivo, como menciona: “Na verdade queria apenas aproveitar a ocasião para ser amável, pois a presa me parecia muito delicada e eu não queria assustá-la desde o primeiro instante” (CARDOSO, 2002, p. 183). Inácio é um indivíduo traiçoeiro e não mede esforços para suas maldades, o que lhe dá mais prazer é causar sofrimentos. Adélia, por nunca ter tido uma presença paterna, se aproxima de Inácio apenas com este sentimento, porém ele por ser dissimulado, disfarça perfeitamente suas más intenções para com a garota.

Adélia era a nova fonte de desejo de Inácio, então investe tudo para conseguí-la mesmo que para tal, fosse preciso cometer qualquer violência, o que para ele não seria difícil. Assim, Inácio utiliza mais um de seus truques para tê-la por perto, se comporta como um verdadeiro pai, o qual se preocupa com o filho para depois deferir-lhe o golpe. As palavras dele são sempre gentis, este mesmo jeito galante se nota também em *Inácio*, o primeiro livro da trilogia, no qual o personagem homônimo tenta fascinar o filho por meio de sua cordialidade, ou seja, uma arma que ele possui para seduzir as presas. Como sugere Moraes:

O vampiro, em sua sede de sangue, sempre se aproxima da vítima através da sedução, deixando-a extasiada ante sua presença de modo que a promessa de sexo parece ser não só coerente como também irrecusável. Por vezes, este ato se expressa como um poder hipnótico, noutras ocasiões surge como uma sensualidade evidente. Mas, em todos os casos, no entanto, a existência do vampiro parece estar inequivocamente baseada numa tríade muito clara: sexo, sangue e morte. (2002, p. 61).

No caso de Inácio, além dele ser sedutor, também é vaidoso. É importante ainda dizer que Inácio mata Adélia socialmente, pois a jovem sente-se destruída moralmente. Já o Conde Drácula para se aproximar de suas vítimas, precisa de certo modo hipnotizá-las, pois exalava um odor horrível, o qual afastaria de imediato a presa. Mina Murray

percebe que toda vez que o vampiro estava por perto, Lucy entrava numa espécie de transe, do qual ninguém conseguia acordá-la:

Acordei no meio da noite e deparei com Lucy sentada na beira da cama, ainda dormindo e apontando para a janela. Pus-me de pé silenciosamente e, afastando a persiana, olhei para fora. Fazia um soberbo luar [...]. Entre mim e o luar mais próximo esvoaçava um enorme morcego do tipo vampiro, indo e vindo e descrevendo grandes círculos concêntricos. Uma ou duas vezes o intruso aproximou-se tanto das vidraças que parecia querer tocá-las. (STOKER, 2009, p. 138).

Drácula utiliza seus poderes sobrenaturais para hostilizar a vítima, enquanto Inácio recorre à dissimulação para esconder seu mau caráter e em seguida prejudicar a presa. O Conde, em relação a Inácio, tem mais facilidade de se aproximar de alguém, devido aos seus poderes sobrenaturais. Já Inácio chega com cuidado perto de Adélia aparentando não querer nada, com um olhar que não parece fitar coisa alguma, no entanto está observando tudo, para no momento certo atacar.

Uma vez conquistada a confiança, Inácio consegue levar Adélia para um passeio conforme combinado com a cartomante. Para tanto, ele induz a jovem a beber para facilitar seu plano maquiavélico:

Como Adélia me fitasse sem compreender, esclareci que um cálice de vinho lhe faria bem. Aceitou de bom grado [...]. Chamei o garçom, encomendei um Madeira. E assim que vi o líquido cintilar diante de mim, num cálice verde, a outra ideia surgiu como um fogo miúdo, uma brasa despontando na escuridão. E no primeiro instante, tão grande ousadia me fez estremecer da cabeça aos pés. Inocente, a moça bebia, os lábios colados à borda do cálice [...]. Depois do segundo cálice, servi um terceiro. Já ela ria, um pouco mais alto do que de costume, cabelos semidesmanchados, olhos muito brilhantes. Pareceu-me diferente [...], já com algo de desafio no olhar. Não só no olhar, mas em toda ela. Como a senti inquieta, como de toda sua personalidade se desprendia um veneno doce, uma cálida insinuação que se traspunha para minhas veias! (CARDOSO, 2002, p. 244).

Inácio está a um passo de completar sua perversidade contra a moça. É interessante como o personagem de certa forma tenta tirar um pouco da culpa de si, como se quisesse afirmar que só foi capaz de levar o plano adiante porque Adélia não parecia mais àquela menina de outrora, mas agora se apresentava com um ar mais sedutor, de mulher e não mais de garota. A impressão que se tem é de que ele quer justificar por que foi capaz de cometer tal violência, no entanto, sabe-se que Inácio já vinha planejando tal ato. Por que só agora se dera conta disto? Decerto para atribuir também a culpa à Adélia.

A moça torna-se vítima da perversidade de Inácio, pois se encontra num estado de embriaguez, já que o personagem se encarregou que bebesse bastante ao ponto de perder a razão, o que facilitou sua maldade como havia planejado:

Devagar, como quem executava 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. Lentamente, como a luz que surgisse por trás da noite escura, seu corpo ia nascendo sobre as cobertas amarrotadas. Minhas mãos tremiam, meu coração batia descompassado. 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 [...]. Agora estava nua e palpitava – um lírio, um longo e fino lírio estendido sobre a cama. Não sei quanto tempo a contemplei, sem poder fazer calar minha emoção. (CARDOSO, 2002, p. 248).

Inácio compara o corpo da garota despido a um lírio, pode-se pensar que tal metáfora sirva para ressaltar a fragilidade, a altura e a magreza da moça. Somente ele tem satisfação no ato sexual, Adélia está desacordada.

A jovem configura-se como uma fonte de obsessão para Inácio e seu maior desejo é possuí-la a qualquer custo, o que neutraliza o desejo do outro, porque a moça não nutria por ele o mesmo sentimento carnal. Mas, o que parece ter despertado a libido de Inácio é a inocência dela, a ideia de ser o primeiro a tocar no corpo virgem, ou ainda a violação daquilo que lhe parece sagrado. Embora, em alguns momentos da narrativa, Inácio queira justificar porque foi capaz de cometer a violência:

Tive a impressão de que outra força me conduzia e me fazia agir, independente da minha vontade. Inclinei-me sobre Adélia adormecida e, tomando-a nos braços, coleí à sua boca meus lábios ávidos. Aquele beijo não tinha gosto de coisa alguma, mas eu sentia palpitar junto à minha carne aquela vida cheia de calor e de intensidade, o que me dava momentaneamente uma sensação idêntica à da embriaguez. E confesso que não tive nenhum pudor, nenhum remorso em profanar aquele corpo de criança. (CARDOSO, 2002, p. 248-249).

A imobilidade de Adélia de certa maneira incomoda a Inácio, a garota não tem a consciência do que se passa devido ao seu estado. Apesar de o personagem descrever a situação da moça, percebe-se que ele enfatiza que o contato com seu corpo lhe trazia vigor. A partir de tal ideia, Inácio sente-se mais jovem próximo de Adélia, ou seja, o contato entre ambos pode ser comparado ao toque do vampiro, que vê na presa a possibilidade de retomar a vida. Inácio sente o calor que se desprende da garota, ou melhor, a vivacidade que pode sugar dela.

Inácio, antes de concretizar o ato de violência contra Adélia, descreve de forma vantajosa como conduziu toda aquela situação:

A noite protegeu-me, a densa e gordurosa noite desses becos e dessas vielas que margeiam a estrada de ferro. Eu a levava apertada contra o meu peito, como uma ave de rapina segura a presa conquistada. Tudo era meu, ela, a noite, o odioso intento que já fazia arder todo o meu ser. Mas não a levei para nenhum hotel, para nenhuma dessas espeluncas que me fitavam cúmplices, com seus repelentes olhos de óleo e sombra. Tomei um táxi, levei-a para minha própria casa. Ela nem sequer indagou aonde eu a conduzia – deixava-se guiar [...], cabelos desfeitos, pálida como se a vida já lhe tivesse fugido [...]. Subi a escada com cautela temendo que Adélia despertasse da espécie de sonolência em que se achava mergulhada [...]. Ela respirava mansamente, e aquele sono era como uma música em surdina que enchesse todo o quarto. (CARDOSO, 2002, p. 246).

Inácio transmuta-se de maneira figurada numa ave de rapina para abocanhar a vítima. Ele ao se comparar a tal pássaro, simbolicamente lembra os morcegos, os quais também voam e se alimentam de sangue. Desse modo, como é sabido, Drácula tem a capacidade de se transformar em morcego, assim como observa Mina, amiga de Lucy, a qual foi vampirizada pelo Conde. Além do mais, no caso do Conde a sua mordida simboliza ou pode simbolizar o ato sexual, já que ele sente prazer ao sugar o pescoço de Lucy, que também esboça uma espécie de satisfação:

Neste precioso instante o luar voltou a incidir sobre a casa toda, clareando inclusive a janela. E ali estava Lucy inconfundivelmente imóvel, de olhos fechados, e com a cabeça recostada de encontro à esquadria da janela. Ela dormia profundamente e, junto dela, aparentemente pousado sobre o parapeito havia algo parecido com uma enorme ave [...]. Todavia, ao entrar no quarto, encontrei-a já dirigindo-se para a cama, ainda adormecida e visivelmente ofegante. Mantinha uma das mãos sobre a garganta (STOKER, 2009, 140).

Portanto, percebe-se que tanto Adélia quanto Lucy são hostilizadas por seus respectivos vampiros: Inácio e Drácula. Cada um ao seu modo, no caso do primeiro, ele cria toda uma situação para cometer sua maldade, quanto ao segundo não precisa medir esforços para tal, visto que possui poderes sobrenaturais, o que o torna uma criatura mais perigosa em relação à Inácio, embora sejam semelhantes no que diz respeito ao comportamento.

### 3 – AS FACETAS DO VAMPIRO

*“Ninguém saberá jamais o que é a noite  
para os noctívagos: eles se roçam nela,  
embriagam-se com sua cálida essência,  
resplandecem aos seus fogos  
concentrados”.*

(Inácio Palma, *O enfeitado*)

#### 3.1. O Fantasma e o Morto-vivo

Erick Felinto afirma que “o fantasma é aquele que retorna dos mortos e assim perturba o fluxo normal do tempo, da vida e da morte [...]. Ele é como um instante de tempo aprisionado numa dimensão intermediária” (2010, p. 21-22). Segundo o autor, tal entidade tem a capacidade de romper com a temporalidade e transgride o curso natural dos acontecimentos, é como se não aceitasse a sua condição de morto. Felinto ainda diz que “o fantasma é aquilo que *se deixa ver*, que *se mostra*. É essencialmente uma *imagem*, capturada pelo olhar aterrorizado de quem não quer vê-lo” (2010, p. 23, grifos do autor). Tais aparições querem sempre comunicar algo. Entretanto, são seres que despertam o medo e surgem para evidenciar um segredo que se encontra oculto. É interessante dizer, que o fantasma é uma das facetas do vampiro ou morto-vivo, porque o ser vampiresco sempre que se sente ameaçado, ou quer aparecer sem ser notado, transforma-se em um, adquirindo sua imaterialidade para escapar ou surpreender. Nesta perspectiva, o que os torna também semelhantes é a experiência da morte/vida, isto é, são entidades de fronteira, embora estejam mortas, se mantêm presas no mundo dos vivos, o que demonstra decerto um comportamento ambíguo.

Assim, Mário Perniola (2005) defende a ideia de que o morto-vivo é uma figura paradoxal, pois:

[...] é um ser a meio caminho entre a vida e a morte: esta situação intermediária pode ser vista como pertencente a um morto que ainda não está completamente morto ou a um vivo que não está mais completamente vivo porque já privado de algum aspecto essencial da vida (2005, p. 89).

Segundo o autor, o vampiro parece ficar entre tais fases, pois tal criatura foi condenada a viver de forma solitária através dos tempos. Por isso, é uma entidade amaldiçoada e tal estado seria uma maneira de pagar pelas suas atrocidades. Então, o vampiro para no tempo, ou seja, é um ser que ainda não encontrou seu verdadeiro espaço, anda a transitar entre a vida e a morte. De acordo com Perniola:

A palavra romena *nosferatu*, que significa não expirado, transformada em sinônimo de vampiro, mostra que o vampiro não deve ser visto tanto como um verdadeiro morto que ressuscita quanto como um falso morto ou, se preferirmos, um falso vivo ou, mais essencialmente, como outra coisa, diferente em relação à vida e à morte. Tal estado que não é nem vida nem morte (2005, p. 89).

Portanto, o vampiro é um ser intermediário, que não está em nenhum lugar. Isto é, não há uma definição mais específica que possa enquadrá-lo na vida ou na morte. Certamente, tal monstro desafia os limites destes estados. De acordo com Jeffrey Jerome Cohen, o monstro se enquadra num terceiro termo, aquele que sempre está fora, ou melhor, que se encontra na margem, porque é diferente dos demais seres, aparentando não fazer parte de nenhum sistema. Tal criatura se inscreve através de questões ligadas a sexualidade, cultura, economia, raça e política (2000, p. 32).

A partir dos conceitos trabalhados tanto por Felinto quanto por Perniola sobre o fantasma e o morto-vivo, respectivamente, nota-se que no início de *Inácio*, o personagem homônimo perambula somente pelos pensamentos de Rogério. Porém, ele aparece e desaparece a todo instante da narrativa, como se realmente não existisse, isto é, não deixa vestígios para onde foi e retorna subitamente quando lhe convém, perturbando o filho. O jovem a princípio o repudia, mas depois sua falta se constitui como uma fonte de desejo e almeja encontrá-lo acima de tudo, porque queria ser mau e somente seu pai poderia ajudá-lo a concretizar tal desejo, já que era a própria malignidade em sua imagem e semelhança.

Inácio desperta dúvidas no leitor num primeiro momento da narrativa, se realmente existe ou se não passa de um ser imaginário que persegue Rogério há muitos anos – já que o jovem não deixa claro no começo da trama de que ele, além de tratar-se de um indivíduo conhecido, é também seu pai. Assim, a imagem que o rapaz tem dele é fixa: o mesmo sujeito com terno de xadrez vermelho, botinas amarelas e o rosto de boneca ou louça, traços que lhe são peculiares. Por conseguinte, são características que Rogério ainda espera encontrar, por isso pode-se imaginar que Inácio Palma se aproxima do fantasma por se constituir sempre com a mesma aparência de antigamente,

quando surge de súbito nos pensamentos do jovem, e, como o fantasma, reportando-se aos conceitos de Felinto:

[...] ele é um momento congelado no tempo, uma ruptura com a temporalidade linear, uma repetição sinistra; [...] é uma imagem instável, como numa fotografia fora de foco, mas uma imagem que, de forma paradoxal, pode substanciar-se minimamente; [...] é uma entidade das margens, que habita no território impreciso *entre* a vida e a morte; localiza-se na dimensão de um “Entre-lugar”; [...] é símbolo e expressão [...] de uma história que almeja ser narrada. (2008, p. 21, grifos do autor).

Enfim, Inácio aparece na vida de Rogério, depois de dezenove anos, e o mistério que os liga vai sendo desvendado paulatinamente. O leitor vai tomando conhecimento da verdadeira posição deste indivíduo que é bastante evocado pelo rapaz durante seus momentos de febre e de alucinação à medida que a narrativa avança e também de que ele não é um ser imaginário. Inácio surge com o propósito de vingar-se de Lucas Trindade, seu maior inimigo, porém não deseja praticar ele mesmo o crime. O personagem aproveita-se do fato de que seu filho o venera incondicionalmente e o induz a cometer o assassinato. Assim, pode-se pensar nisso como uma das primeiras tarefas incumbidas ao jovem no que diz respeito ao aprendizado sobre o mal.

Assim, Mário Carelli diz que “Inácio é uma espécie de Godot da novela, todos o esperam, ele não passa de uma vaga lembrança de infância para Rogério. Simples indicações esparsas na narrativa permitem recompor o papel desse ausente tão presente” (1988, p. 129). Mas também, entre a presença e a ausência, o personagem aparece diante do jovem como um fantasma, uma entidade sobrenatural e a própria atmosfera lúgubre da novela reforça a aparição medonha:

Caminhando, porém, sob aquelas árvores copadas, tão escuras, um sentimento de inquietação me veio ao coração; lembrei-me de certas coisas que me diziam e, involuntariamente, pensei em Inácio. Foi apenas um instante, como uma luz que palpitate de repente nas trevas [...]; o certo é que, voltando a cabeça para ver quem caminhava atrás de mim [...] desde que atingira as primeiras árvores, vislumbrei um vulto alto, magro e que se aproximava assoviando. Assoviando baixo, é claro, e, assim que percebeu que eu voltara a cabeça, calou-se. Senti uma pancada sobre o coração e não tive dúvida; desta vez, era *ele*. (CARDOSO, 1984, p. 59, grifo do autor).

É assim que na narrativa cardosiana Inácio assume um aspecto fantasmagórico, porque surge do nada, como se fosse um ser assustador. É interessante dizer que nesta cena ele aparece pela primeira vez a seu filho, que o procurava incansavelmente. O rapaz mostra que não estava pronto ainda para aquele encontro que esperava há anos e acaba fugindo. À medida que Rogério vai descrevendo o espaço, observa-se que a

projeção do ambiente dá a Inácio um aspecto medonho, de um ser do outro mundo. E através do termo “vulto”, Rogério transforma o pai num verdadeiro fantasma.

Inácio é a própria representação de Drácula e ambos são projeções que se aproximam do fantasma. Entretanto, não no sentido estrito da palavra, porque eles se materializam, o que não costuma acontecer com espectros, os quais são seres incorpóreos e translúcidos, sem quaisquer vestígios de materialidade. Por outro lado, sabe-se que Drácula, apesar de se corporificar, ainda é um morto-vivo, enquanto Inácio é apenas como se fosse um. Desse modo, Rogério diz que seu pai é mais ausência do que presença: “Sim, ele tinha vindo, o milagre se realizara se quisesse, bastava estender a mão para tocar o seu corpo, e certificar-me assim da sua presença [...]. No entanto, nunca o sentira mais longe, mais perdido” (CARDOSO, 1984, p. 133). É como se Inácio estivesse morto para Rogério, pois some a todo o momento como uma criatura do além e nunca lhe dá explicações sobre as suas ausências repentinas. Ele aparece e desaparece para o rapaz como um fenômeno sobrenatural. E esta característica entre a presença e a ausência lhe atribui um caráter sinistro na narrativa. Da mesma forma, Drácula também se assemelha ao fantasma, pois sempre que se sente ameaçado assume a forma de um para escapar. Assim, o Dr. Seward, um dos aliados da equipe de Van Helsing na luta contra o vampiro, lembra uma situação em que o Conde fugiu facilmente diante dos olhos de todo o grupo: “E quando o lampião de gás, aceso por um fósforo de Quincey, iluminou o quarto, nada mais vimos que um diáfano véu de vapor. Enquanto olhávamos, esta espécie de névoa desaparecia através da fresta da soleira da porta” (STOKER, 2009, p. 416). Tanto o Conde quanto Inácio são próximos do fantasma ou morto-vivo, porque parecem sumir constantemente da narrativa, assim o modo de ser do primeiro se reflete no segundo e a partir disto é possível constituir as similitudes entre eles.

Inácio se comporta como um fantasma ou morto-vivo na vida de Rogério por nunca se fazer presente de maneira contínua. Após o jovem descobrir que estava fora dos seus planos, e que Inácio só quis se aproximar dele para executar Lucas, se convence finalmente de que o pai nunca deveria ter retornado e mata os últimos sentimentos que nutria. Então, ao matar tais sentimentos, também mata Inácio metaforicamente, atribuindo-lhe o significado de um indivíduo sem importância, sem mais existência em suas lembranças.

Em síntese, Inácio se configura como um fantasma, pois se projeta apenas como uma imagem em grande parte da narrativa. E o estado de alucinação que assola Rogério

compromete ainda mais as informações apresentadas sobre a existência deste indivíduo tão misterioso e esperado.

Já Drácula, por ser realmente um morto-vivo não projeta sombra, como relata Jonathan: “Mas não havia o menor traço de sua presença refletido no espelho! Tudo o mais que existia no meu dormitório estava nitidamente refletido” (STOKER, 2009, p. 43). Inácio se relaciona a Drácula porque eles se projetam apenas como imagens e de certa forma, ambos são descritos em seus enredos como se fossem fantasmas. Por tal razão, é possível aproximá-los a partir destes traços em comum. Faz-se necessário dizer que “a literatura é pensada como uma história contínua, menos constituída por individualidades do que formada por épocas sucessivas, para se basear coletivamente em autores do passado para beber aí tudo o que há de bom e avançar mais” (SAMAYOULT, 2008, p. 131). É o que Lúcio faz, porque seu personagem, além de possuir traços vampírescos, traz outras singularidades, o que não faz de Inácio uma simples cópia de Drácula, mas ajuda a compreender o Conde de forma melhor, ou seja, o de Lúcio instiga o leitor a entender o de Stoker a partir de suas diferenças.

Em *O enfeitado*, a segunda obra da trilogia cardosiana, Inácio segue atuando como se fosse um fantasma, uma entidade sem vida que aparenta não ter se desprendido ainda do mundo dos vivos, pois se perturba quando a cartomante Lina de Val-Flor menciona que ele é um indivíduo aparentemente morto:

- O senhor não está vivo – disse ela lentamente, pousando o cigarro e retomando o baralho –, o senhor não passa de um espectro.
- Quer isto dizer... – exclamei atônito.
- Rápida, sibilina, ela deu uma pancada com as cartas sobre o mármore:
- Sim, é isto, o senhor não existe. (CARDOSO, 2002, p. 207-208).

Como é sabido, a palavra “espectro” é um sinônimo de fantasma. A cartomante, ao revelar o que Inácio escondia, ou se recusava a aceitar, deixa-o transtornado. O próprio Inácio toma consciência de sua situação, sempre fora egoísta, cruel, desprovido de bons sentimentos e a desgraça alheia era sua maior diversão. Ele se convence de que Lina tinha razão e a sua essência monstruosa sempre prevaleceu, pois o Inácio maligno desejava ser superior a toda a humanidade, por isso não podia alimentar qualquer tipo de comoção pelo seu semelhante, o que para ele seria uma fraqueza e contrariava a sua posição malévola diante do mundo.

Também Inácio é comparado a um fantasma pela cartomante, porque sentira que ele era este homem egoísta, sem amigos e crenças, por isso, desertado da vida. O que se

percebe é que o personagem questiona sua própria existência – as razões de ser e estar no mundo. Ele parece não ter certeza se está vivo ou morto, tem dúvidas se realmente existe ou não, e fica desorientado frente à revelação de Lina de Val-Flor, o que desencadeia numa crise. Este tema não passa despercebido na obra de Lúcio Cardoso, como afirma Maria Teresinha Martins, ao dizer que “as personagens cardosianas são seres perdidos, à deriva do processo existencial, porque, desde que se descobrem, compreendem que a morte é a única certeza que lhes resta” (1997, p. 80). Neste sentido, Inácio caminha para a sua sentença de morte, pois Lina se encarrega de prepará-la, já que fora enganada por ele. Assim, seria uma forma de pagar pelas suas maldades, porém, apesar de seu aparente arrependimento, Inácio prova as consequências de sua danação e não tem como fugir de suas falhas, a não ser aceitando a situação que foi imposta pela cartomante. Sem ter saída, ele se enforca com uma corda pendurada pelo Sargento a mando de Lina, sob o teto de seu quarto. É importante ressaltar, que Lina não induz Inácio ao suicídio porque ele havia violentado Adélia, sua filha, mas porque ele não lhe dera os dez contos de réis como combinado pela moça.

Em se tratando ainda da questão existencial, Inácio tem a sensação de que não faz mais parte do mundo dos vivos, a realidade lhe foge aos poucos, ele vai deixando de existir, como afirma: “Inácio Palma não existia mais. Nada mais me ligava à vida, nada me prendia aos fatos que vivera” (CARDOSO, 2002, p. 263). Nesta perspectiva, sua existência não tem sentido, ou nunca teve. É importante mencionar mais uma vez que essa mesma crise existencial que devasta Inácio não acontece com Drácula. No caso deste último, a condição que lhe foi dada é apenas de monstro, então por não ser humano ele deve ser mantido à margem, não pode se posicionar, é diferente – o outro. Assim, Drácula é visto como uma aberração na ficção de Stoker, os outros personagens criam várias impressões negativas em relação ao Conde, ou melhor, ao estrangeiro e o definem sempre como o portador do mal.

Ainda sobre o fantasma, em *Baltazar*, o último livro da trilogia, de Lúcio Cardoso, Inácio atua num plano verdadeiramente fantasmagórico. Depois de morto, Adélia o projeta em seus pesadelos. Agora a moça vive amargurada e não consegue esquecê-lo, porque ele a violentara enquanto ela estava inconsciente em *O enfeitado*, conforme já mencionado.

A jovem vive angustiada diante da lembrança horrenda de Inácio. É o fantasma que surge para assombrá-la, por isso anda inquieta e não consegue ter tranquilidade frente aos terríveis sonhos que tem com ele. Por meio de um clima macabro, Adélia o

projeta numa situação em que ele a maltrata. Conforme Claude Lecouteux, “do fim do século XVI até o XVIII, o vampiro se comporta como um pesadelo, sufocando suas vítimas” (2005, p. 91). Apesar da obra de Lúcio transcorrer no século XX, Inácio, da forma que Adélia o cria, aparenta comportar-se como o vampiro, possuindo a mesma capacidade de transitar pelos sonhos de suas presas com o intuito de destruí-las. Desse modo, em *Drácula*, Lucy também é perseguida pelo Conde durante seus sonhos, como afirma:

Na noite passada pareceu-me estar voltando a ter o mesmo tipo de sonhos que tanto me martirizaram em Whitby [...]. Tudo parece-me mergulhar nas mais profundas trevas: estou terrivelmente assustada, pois não consigo lembrar-me de coisa alguma [...]. Ouvi então algo assim como se a vidraça da minha janela estivesse sendo arranhada, juntamente com um ruído surdo de bater de asas [...]. Daria tudo para lembrar-me do que sonhei. (STOKER, 2009, p. 160-161).

Nota-se, que tanto Adélia quanto Lucy são atormentadas em seus sonhos e não conseguem se livrar facilmente das garras de seus fantasmas, os quais aparecem dotados de uma força sobrenatural, que as domina e as enfraquece.

Dessa maneira, Adélia relata os poderes maléficos que Inácio possui em seus pesadelos, ele tem controle de todos os acontecimentos, deixando-a sem reação alguma frente a suas dissimulações:

Às vezes, quando o fitava mais demoradamente, sentia sua figura fundir-se em bruma, apagar-se momentaneamente, como se não houvesse nela nenhuma realidade. Mais forte, mais decidida, eu apertava entre as mãos o cabo do punhal vingador. Ele se fixava de novo ante os meus olhos, duro, implacável: e a minha coragem se desvanecia, enquanto eu ouvia risadas, apupos, assovios, um turbilhão de vozes e de gritos, dentro do qual “ele”, como rei vitorioso, pavoneava a sua nauseabunda elegância e o seu espírito sem jaça. (CARDOSO, 2002, p. 300).

O personagem aparece e desaparece, foge dos olhos da moça, atitude que a deixa intrigada, porém quando surge, como se nota no trecho anterior, volta com mais altivez e resistência, ou melhor, mais poderoso e debochado. De acordo com Nazário, “a invisibilidade aumenta o poder. O ser invisível desloca-se sem nenhuma restrição no tempo e no espaço: tem o domínio absoluto sobre os seres visíveis, que estão relacionados, unidos, embaraçados pelos próprios olhares” (1998, p. 34). O autor ainda acrescenta que “os fantasmas gozam desse privilégio: veem, mas não são vistos” (1998, p. 34). Inácio não é diferente, se esvai a todo o momento, no entanto, volta para desafiar

Adélia que se sente coagida diante do clima fantasmal criado por ela mesma e do qual não consegue se desprender.

Inácio é projetado de forma estranha por Adélia, um aspecto que perturba a moça, mas que era típico de sua personalidade: buscar diferentes formas de ocultação para desorientar as suas vítimas, mostrando-se sempre como um indivíduo imprevisível e ao mesmo tempo aterrorizante. Além disso, para Nazário, “a máscara pode ser justaposta ao rosto ou ser o próprio rosto deformado ou em deformação” (1998, p. 26). Ou, ainda segundo o autor: “a máscara só apavora quando a deformidade física é sinônimo de deformidade moral, quando o feio é a manifestação de uma perversidade natural e a aparência conforma-se à essência” (1998, p. 26). No caso de Inácio como Adélia o projeta, o disfarce representa decerto seu aspecto monstruoso, por revelar uma aparência estranha e ainda desconhecida para ela. O personagem, que buscava esconder seu verdadeiro ser quando estava vivo, é, depois de morto, visto por ela em sonhos como sempre fora.

Adélia trava uma batalha com Inácio, com um punhal em suas mãos, tenta se livrar definitivamente do fantasma que a persegue e fica perdida sem saber como agir para destruí-lo, já que não deixa a lembrança terrível dele ir embora, por isso, ora aparece, ora desaparece. Cohen diz que “o monstro em si torna-se imaterial e desaparece, para reaparecer em algum outro lugar [...] é, ao mesmo tempo corpóreo e incorpóreo; sua ameaça é a sua propensão a mudar” (2000, p. 27-28). Inácio some diante de Adélia para mostrar que é mais poderoso. Enquanto a jovem só espera um momento de distração da parte dele, para vingar-se do monstro que a violentou e acredita que, se o matasse em seus pesadelos, arrancaria de uma vez por todas as terríveis lembranças que tinha dele e a impossibilitavam de encontrar tranquilidade e até mesmo de começar uma nova vida:

Sem coragem recuei até o fundo do camarote. Ele se levantou de um salto e cresceu na minha frente. A máscara de seda verde ficara pendente de um dos botões do paletó [...]. Rápido, com uma ligeireza que sua idade não lhe parecia permitir, ele tentou se apoderar do punhal que se achava em minhas mãos. Reagi, lutei, lutei com um desespero centuplicava minhas forças – e afinal, livre feri a esmo, com grandes punhaladas no ar viciado e frio, até que exausta, senti uma forma tombar aos meus pés. Era “ele” – eu o reconheci como um verme estorcendo-se na poeira, até que lentamente a bruma o envolveu e de novo aquelas silhuetas desapareceram no silêncio e na solidão. (CARDOSO, 2002, p. 300-301).

Verifica-se que a jovem está completamente aflita, ela precisa lutar incansavelmente para se livrar das garras de Inácio. Por este viés, Nazário explica que

“a vítima agarrada pelo monstro é imediatamente presa da morte, já que a mutilação representa uma morte para um órgão; a feiúra, uma morte para o desejo; a maldade, uma morte para alma; e o sofrimento, uma morte para a carne” (1998, p. 33). Coadunando-se com as ideias de Nazário, é justamente esta sensação que a moça tem. Ou seja, Inácio parece sufocá-la e aprisioná-la em seus próprios sonhos, como se ela não tivesse escolha para o que lhe acontece, pois o mal que a obseda aparenta não ter fim, a cada momento ela tem a sensação de que este tormento a está matando aos poucos. Assim, a jovem não consegue libertar-se da forte presença de Inácio que se concentra em seus pesadelos diante de um clima aterrorizante e de suspense que a neutraliza, passando-lhe sempre uma sensação opressiva e de aflição. Isto é, tal estado é também semelhante à agonia da própria morte. Além do mais, para Adélia, Inácio possui uma flexibilidade que a surpreende, parece surgir em todos os lugares ao mesmo tempo, ela o cria como um ser invencível. Nazário ainda enfatiza que:

O deslocamento é um atributo clássico do monstro, que nunca está onde acreditamos que esteja. O monstro domina por estar em toda parte: ele pode vir por trás, pelos lados, à tona, em silêncio, de repente. Desaparece depois do ataque, como se nunca tivesse existido, para ressurgir em outra parte, onde menos o esperamos. (1998, p. 33).

Nos pesadelos de Adélia, Inácio sempre escapa para aparecer em outro lugar, e quando ressurgem vem com alguma artimanha, surpreendendo a vítima. Nunca parece ser o mesmo, muda constantemente só para confundir a moça, a qual leva muito tempo para encontrar uma maneira eficaz de destruí-lo. Apesar dos sonhos pertencerem à jovem, Inácio é que tem domínio de todas as ações, deixando-a a todo o momento impossibilitada de tomar qualquer atitude que pudesse favorecê-la, ela o cria praticamente indestrutível.

É interessante ainda ressaltar que, em *O enfeitado*, percebe-se a grande diferença entre Inácio e Drácula, pois Lúcio Cardoso dá voz ao seu personagem, o qual é visto como um monstro, enquanto Bram Stoker só coloca o seu como um ser bastante malévolo e pouco o deixa falar.

O personagem cardosiano além de um indivíduo maquiavélico ganha de certo modo uma dimensão humana, porque mergulha em seus dramas existenciais. Na segunda novela da trilogia, sua fala aparece com mais frequência para justificar suas atrocidades e até mesmo conseguir o perdão divino, já que reconhece seus atos de

violência, o que mostra de certo modo uma transformação da narrativa cardosiana em relação à de Stoker.

A “humanização” do personagem o faz sair da zona de marginalização, deixando de ser apenas visto como um monstro, porque Lúcio Cardoso lhe dá um espaço para poder falar, por isso o personagem rende mais na segunda novela da trilogia. Tal posição neste enredo o põe como um indivíduo completamente diferente de Drácula, no qual não se nota a presença de qualquer diálogo que lhe atribua a mesma dimensão humana que brota em Inácio.

Com o Conde é diferente, durante a obra de Bram Stoker, ele é tanto descrito como um ser bestial quanto como um anticristo, como afirma Dr. Van Helsing: “E quanto aos símbolos sagrados, temos aqui este crucifixo que, como agora, sempre nos acompanha. É suficiente mostrar-lhe para que se anule e, desde que o perceba, respeitá-lo logo, mantendo-se à distância e silenciosamente” (STOKER, 2009, p. 357). Drácula é simplesmente visto como um ser sanguinário e monstruoso, o qual rapidamente precisa ser destruído, da mesma maneira que Lucy foi caçada e aniquilada pelos seus próprios companheiros. O Conde no enredo de Stoker continua marginalizado diante da sociedade que o oprime e deseja destruí-lo, isto é, sua fala é sufocada pelo discurso dos que veem o monstro, ou melhor, o diferente como um ser depreciativo e malévolo.

Em síntese, no enredo de Stoker, Drácula é um ser monstruoso que precisa ser destruído, assim não pode se defender. Enquanto no de Lúcio Cardoso, a condição de Inácio no que diz respeito ao não silenciamento, o coloca numa posição privilegiada em relação ao Conde, o qual além de ser inferiorizado é acometido pela ditadura do silêncio.

### **3.2. Atração e repulsão: características monstruosas**

O monstro sempre se revela como ameaçador e um ser nada confiável, mas ao mesmo tempo em que desperta tais sensações, ele pode se aproximar das vítimas com bastante facilidade, por meio de seu poder sedutor. Além do mais, Drácula é um exemplo clássico de ser monstruoso que não é somente perigoso e repugnante, ele tem ainda a capacidade de seduzir as suas presas.

Inácio, por sua vez, vai revelando também seu aspecto monstruoso diante da percepção de Rogério. Ora ele é fonte de atração, ora lhe repugna: “Não sabia dizer se aquele homem me atraía ou causava repulsa. O certo é que suas possibilidades

causavam-me uma singular fascinação” (CARDOSO, 1984, p. 101). Jeffrey Jerome Cohen, em seu texto “A cultura dos monstros: sete teses” (2000, p. 31), afirma que o monstro é capaz de nos suscitar um sentimento contraditório entre a atração e a repugnância. Neste sentido, tal criatura deixa as vítimas perturbadas diante da complexidade que apresenta, isto é, as confunde através desta sensação ambígua. Cohen diz ainda que “nós suspeitamos do monstro, nós o odiamos ao mesmo tempo que invejamos sua liberdade e, talvez, seu sublime desespero” (2000, p. 48). Assim, o comportamento de tal figura aparenta ser um desejo humano, já que pode fazer o que bem entender sem preocupação com as consequências, pois sua natureza já está associada a tudo o que é ruim, então espera-se sempre o pior dela.

Além do mais, inicialmente a atração que Rogério sente o impossibilita de fugir do abismo para o qual é arrastado e de enxergar o verdadeiro Inácio:

[...] como Inácio era grande, como a sua personalidade me parecia fabulosa, quase mitológica. Não tardaria muito que ele assumisse para mim um aspecto de um deus [...]. Não direi que tenha escolhido um ídolo de cera, e muito menos de ouro, mas, ao pensar hoje no que me atraía tanto naquele homem, encontro, entre vários elementos que aos meus olhos o transformavam num paradigma de perfeição (CARDOSO, 1984, p. 90-91).

Esta observação de Rogério torna Inácio um ser fabuloso, incapaz de maldade, um deus, e o jovem o descreve com tamanha afeição, que chega realmente a diferenciá-lo dos demais indivíduos. Esta atração deixava Rogério aturdido, sem reação alguma e quando se encontrava com seu pai tinha a sensação de que a sua presença sempre o desnorteava e o impedia de agir com a razão.

O controle que Inácio mantinha sobre ele era bastante incrível, Rogério era tragado por esta atração: “Inácio sondava-me. Feliz, eu cedia às suas perguntas, entregando-me com a confiança de quem se depara com o primeiro amigo” (CARDOSO, 1984, p. 102). O jovem se sente protegido pelo pai e não consegue se livrar dessa presença que facilmente lhe atraía e transmitia confiança. O rapaz parece se tornar servo dele e atende a seus pedidos como Renfield, um indivíduo manipulado pelo Conde Drácula: “– Estou aqui para cumprir suas ordens, patrão. Sou seu escravo e quero ser recompensado, pois sempre lhe serei fiel. Adoro-o desde longe e de há muito. Agora que o tenho perto de mim, espero sua voz de comando” (STOKER, 2009, p. 151). Inácio, assim como o Conde, parece enfeitiçar as suas vítimas para que elas o obedeçam. Além do mais, ele manipula e aparenta exercer poderes sobre Rogério, sem precisar de muitos esforços para tal, já que utiliza a sedução como um dos seus truques

infalíveis para envolvê-lo e por observar também que seu filho é capaz de fazer qualquer coisa por ele. Na verdade, Inácio quer Rogério por perto porque ele é útil, pois deseja se vingar de seu inimigo, Lucas Trindade. Assim, Inácio, na condição de parasita, precisará sempre do outro para sobreviver. Ou seja, o parasitismo está associado à questão da infiltração de um organismo em outro corpo com o intuito de sugar-lhe a vida. Do mesmo modo, o vampiro se alimenta de seres vivos sem se preocupar se os está prejudicando ou não. E, no caso de Inácio, o que importa é o seu bem-estar, já que o seu egoísmo fala mais alto, por isso, quando a vítima não lhe interessa mais, ele a descarta.

Inácio, ao notar a grande devoção que o rapaz tem por ele, se aproveita da situação para manipulá-lo e seduzi-lo, como se verifica nas palavras de Rogério: “Então ele se inclinou sobre mim, inclinou-se tanto que seus cabelos roçaram os meus, [...] sua voz mais parecia uma brisa morna roçando pelo meu ouvido” (CARDOSO, 1984, p. 126). O jovem se deixa levar por esse fascínio que o desnorreia e que o impede de verificar as verdadeiras intenções de seu pai, que só pretende usá-lo para resolver um “acerto de contas” antigo. Inácio, ao perceber o ponto fraco de seu filho, o qual diante de sua presença ficava desconcertado e cedia a suas ordens sem fazer qualquer tipo de questionamento, planeja e incentiva-o a matar Lucas Trindade. Então, se percebe o quanto Inácio é um ser maquiavélico e monstruoso ao tentar convencer seu filho a cometer o crime em seu lugar:

– Tenho passagens compradas para São Paulo. Partiremos esta noite. Mas vinguemo-nos primeiro desta gente toda, Rogério, vinguemo-nos para mostrar que somos fortes... que rimos de tudo [...]. Então, devagar, Inácio retirou alguma coisa do bolso e me fez um gesto por debaixo da mesa. Abaixei os olhos e vi nas suas mãos um revólver de cabo de madrepérolas (CARDOSO, 1984, p. 126).

Neste sentido, Inácio é o vampiro que precisa sugar a vida dos seres mortais para se manter vivo. Assim, ele manipula e parasita suas vítimas com a intenção de lhes tirar proveito. Inácio usa Rogério para matar Lucas Trindade, como uma forma de tirar a culpa de si, ou melhor, não participar diretamente do assassinato e assim não levantar qualquer tipo de suspeita sobre ele. Então, se aproveita da dedicação fora do comum que o rapaz tem em relação a ele e tenta persuadi-lo a executar seu inimigo e por um fim nos seus problemas. Rogério, ao receber o revólver de Inácio diz agir como se não soubesse o que estava fazendo, ou melhor, age como se estivesse fora de si. Assim, Inácio

aparenta “hipnotizar”<sup>2</sup> as suas vítimas para que elas atendam a suas ordens, da mesma forma que Drácula hipnotizava Lucy, como afirma Mina, amiga da moça, ao encontrá-la num cemitério ainda sonâmbula: “Seu corpo esboçou um breve tremor e ela se abraçou a mim. Quando lhe disse que me acompanhasse para casa, ergueu-se sem articular uma só palavra, obedecendo-me como uma criança” (STOKER, 2009, p. 135). Verifica-se que Inácio tem a mesma capacidade de Drácula de envolver e manipular as suas presas através de sua sensualidade<sup>3</sup>. Dessa forma, Rogério diz se encontrar num estado de sonambulismo no momento de assassinar Lucas como se Inácio possuísse poderes sobrenaturais para controlá-lo. Por outro lado, nota-se também que o rapaz enfatiza tal estado como uma forma de se ausentar um pouco da culpa e de justificar o motivo que o levou a quase cometer o assassinato. Ou seja, uma maneira de dizer que Inácio é o principal responsável pelo crime. Entretanto, o rapaz, ao compactuar com o plano de seu pai, torna-se evidentemente seu cúmplice.

A atração que o jovem sente por Inácio é descrita algumas vezes na narrativa como sensual, ou até mesmo sexual. Nota-se que Rogério estava tão atraído pelo pai que nada mais o interessava. Na verdade, o rapaz parece se dirigir sempre a Inácio como alguém difícil de resistir, ou até mesmo prazeroso. E como ficou notório, Inácio instiga tal sentimento como uma forma de convencê-lo a praticar o crime contra seu inimigo, por isso aparenta nutrir por Rogério o mesmo “desejo carnal”, somente para levar o plano do assassinato adiante. De certa forma, Inácio procede como o vampiro que tem um comportamento bissexual. Luiz Nazário certifica que:

[...] muitos atribuem ao vampiro um caráter lúbrico e enérgico, fazendo dele um Don Juan insaciável: obtendo prazer na ingestão de sangue (a dentada no pescoço e a sucção da jugular sendo sua forma de coito e orgasmo), o vampiro pode satisfazer-se tanto em homens quanto em mulheres, numa luxúria que contamina as vítimas. Sua verdadeira natureza é bissexual (1998, p. 75).

Percebe-se na relação entre os personagens um desejo incestuoso que sempre parte de filho (Rogério) para pai (Inácio), como se observa na voz do rapaz: “Durante um minuto contemplei-o fascinado. O calor que se desprendia dele vinha até mim e contaminava-me como uma vaga escarlate” (CARDOSO, 1984, p. 126). Nesse sentido, o vampiro também desperta este comportamento e quem bem define a questão é Sérgio

---

<sup>2</sup> Ler BARROS, Fernando Monteiro de. *Baudelaire, Byron e Lúcio Cardoso: a flânerie e o dandismo do vampiro*.

<sup>3</sup> Idem.

Luiz Prado Bellei, ao mencionar que “o vampirismo constitui a expressão mais ou menos velada de uma vigorosa energia sexual [...], para compreensão da figura paterna no conde Drácula, do tratamento do incesto como origem da civilização” (2000, p. 36). Inácio, ao insinuar-se para Rogério, de certa maneira aparenta corresponder aos seus sentimentos e alimenta cada vez mais o fascínio que o jovem tem por ele, mas esta atitude não passa de uma estratégia para manipulá-lo. Desse modo, o rapaz pensa que seu pai possui a mesma atração por ele, porém Inácio usa-o apenas como um fantoche, já que ele sempre está disposto a fazer o que lhe ordenam.

Inácio, da mesma forma que Drácula, é atraente, uma qualidade que é intrínseca aos vampiros. O Conde, apesar de se apresentar como um ser maligno, também exalava atração, pois Mina quando passeava numa rua com Jonathan, faz tal observação:

Seu olhar era tão duro e tão penetrante que nem se quer se apercebeu da presença de nós dois, o que me permitiu recolher dele uma perfeita imagem visual. Seu rosto ostentava um ricto de inconfundível malignidade. Seus traços fisionômicos eram duros, cruéis e sensuais (STOKER, 2009, p. 254).

Inácio e Drácula são sensuais e cruéis, traços que os aproximam. Desse modo, relacionar algumas das características de Drácula que se inscrevem em Inácio, a exemplo da sensualidade, é proporcionar encontros entre duas narrativas totalmente distintas.

Assim, Inácio seduz para conseguir tudo o que quer e sabe fazer dos momentos simples coisas extraordinárias para impressionar a Rogério, para quem tudo se tornava tão singular e verdadeiro:

Devo declarar [...] que, nele, uma das qualidades que mais me impressionavam era a sua capacidade de transfiguração; ainda mesmo que se tratasse do fato de tomar uma laranja, para Inácio esse episódio banal se convertia em algo de estranho e maravilhoso. Jamais ele suspendia o copo como todos nós fazemos, mas realizava tal gesto com uma força íntima tão grande, tão nítida consciência de sua personalidade [...], que imaginávamos: “Não é uma simples criatura, mas Inácio, que agora está bebendo esta laranja.” Aliás, não sei por que, ele primava em levar-me em todos os lugares, a fim de que pudesse me extasiar com as suas prodigalidades [...]. Mas às vezes surpreendia-o fitando-me, como se pretendesse seguir, no meu rosto, os traços da emoção causada pelo seu gesto. (CARDOSO, 1984, p. 101).

Percebe-se o quanto Inácio sabe criar momentos que lhe são favoráveis para atrair a atenção de Rogério e por meio desse processo de transfiguração, o personagem tem diferentes máscaras para enganar o outro, o que reforça seu caráter dissimulado e perverso. Desse modo, ele é ameaçador justamente por apresentar ações diversificadas e

voltadas para o mal. Ou seja, a versatilidade de Inácio o torna ainda mais nocivo, por desnortear a vítima que nunca consegue prever a verdadeira intenção que está por trás de seus atos. Inácio, simbolicamente, passa por metamorfoses como um vampiro, uma vez que tal criatura pode assumir diferentes formas, o que certamente demonstra vantagens em relação aos humanos, já que este monstro se transfigura com o intuito de abocanhar facilmente suas presas. Sendo assim, elas não conseguem fugir do ataque, por não perceberem a sua presença, por isso se tornam vulneráveis. Desse modo, no romance *Drácula*, o Conde vampiro pode assumir diferentes aspectos como exemplifica o Dr. Van Helsing:

Tem, além disso, a faculdade de transformar-se num lobo, como o podemos deduzir de sua chegada a Whitby, onde eviscerou um cão. Pode ainda apresentar-se sob a forma de um grande morcego, como a Sra. Mina o viu através da vidraça, em Whitby, e como o amigo John o viu fugir do casarão vizinho e o amigo Quincey o surpreendeu adejando junto à janela da Srta Lucy. Querendo, é-lhe possível surgir envolto numa nuvem de denso nevoeiro, criado por ele mesmo, circunstância sob a qual o viu o nobre capitão a bordo, em alto-mar. (STOKER, 2009, p. 356).

Já Inácio se transforma em indivíduos diferentes a cada situação como uma forma de atrair Rogério e trazê-lo para seu lado definitivamente. Por exemplo, “comprava flores que mais adiante atirava no chapéu de um mendigo, distribuía balas às crianças que o assaltavam à porta dos cinemas, cumprimentava galantemente, na rua, senhoras que nunca tinha visto antes” (CARDOSO, 1984, p. 101). Mas Inácio criava estas situações somente para seduzir Rogério, como uma forma de passar outra imagem de si. Lucas mostrara ao jovem uma faceta bem diferente de Inácio na qual ele é o responsável pelo fim de Stela, mãe do rapaz:

– Há, entretanto, algo que ele não lhe revelou, isto é, que a destruição de Stela, pois realmente houve uma destruição, o causador foi ele [...]. Ele é quem a atirou na vida em que ela morreu, ele é quem criou a respeito dela as mais absurdas histórias, com que a manchou e aniquilou para sempre, ele é quem construiu o caso desse adultério... (CARDOSO, 1984, p. 117).

Assim, como já ficou evidente, Inácio, a qualquer custo, se dispõe a fascinar Rogério por meio de uma boa conduta. Porém, seus gestos não são verdadeiros, ele vive a partir da dissimulação, sempre esconde sua verdadeira essência maligna. É interessante como muda repentinamente para enganar o outro, suas mentiras se tornam em grandes verdades e através de simples atitudes consegue demonstrar que se importa realmente com o outro, o que não condiz nada com a sua natureza. A todo o momento

Inácio cria uma situação nova como uma maneira de ter tudo sob controle, mas, por trás de suas intenções, o que existe apenas é o sentimento de maldade, pois ele sempre se aproxima das vítimas com o intuito de manipulá-las e prejudicá-las.

Em suma, observa-se que Inácio em relação à Drácula apresenta um galanteio todo arquitetado, já que ele não tem os mesmos artifícios sobrenaturais que o Conde para hipnotizar suas vítimas, por isso se utiliza da dissimulação. Coadunando com os conceitos de Nitrini, sobre as diferenças que um estudo comparativo pode apresentar entre os objetos analisados, ela afirma que: “cada comparação contribui direta ou indiretamente não somente para revelar formas de relações” (2010, p. 100). Isto é, ao se comparar determinados aspectos literários sejam entre personagens, autores, obras, entre outros, deve-se levar em consideração não só os pontos comuns que existem entre tais elementos, mas buscar principalmente a zona da diferença, ou melhor, de seus desencontros. Então, será possível identificar o que cada um reserva de particular ou de inovador.

### **3.3. A maldição do vampiro**

A maldição do vampiro é uma espécie de estigma maligno que amaldiçoa a vítima que tem contato com um morto-vivo. O ser maldito é dotado de sentimentos maléficos, ou seja, suas ações estão voltadas somente para a prática do mal. A pessoa infectada através da mordida de tal monstro também se transforma em um deles e passa a transformar outros indivíduos em seres sanguinários e aptos a espalhar a mesma desgraça pelo mundo. Assim, a condição do maldito é ser cruel e perverso, além de ser uma criatura vazia, é uma entidade solitária, já que a sua maldade se encarrega de aniquilar os que dele se aproxima.

Na trilogia de Lúcio Cardoso, Inácio Palma dissemina a “maldição do vampiro” nos outros personagens que compõem as narrativas, principalmente em Rogério, seu filho, e em Adélia, filha da cartomante Lina, a partir de seu toque nefasto. Em *Inácio*, Rogério, após ter contato com ele, enlouquece e relata todos os acontecimentos de um sanatório, o que o leitor só percebe no desfecho do livro. Porém, não se pode esquecer que o rapaz procura seu pai com o intuito de ser malévolos como ele. Assim, na novela seguinte, *O enfeitado*, o jovem passa a frequentar os lugares mais sórdidos do Rio de Janeiro, do mesmo modo que seu pai. Ou seja, Rogério, ao ser “mordido” por Inácio, passa a levar a mesma vida boêmia e sem pudor, se entregando às drogas e ao

alcoolismo por meio da má influência que teve ao se aproximar dele. Então, seu desejo é concretizado, pois ele se torna igual ao pai em sua imagem e semelhança.

Já em *Baltazar*, Adélia de Val-Flor não consegue ter tranquilidade desde o momento que Inácio a violentara, a moça tenta se suicidar para livrar-se do estigma que ele deixou. Ela passa a se prostituir e vive angustiada, ou melhor, não consegue encontrar mais expectativas que possam ajudá-la a sair desta situação e deseja a morte. A imagem do vampiro que se inscreve em Inácio parte justamente de tais ideias, ele é um ser maldito, dotado de sentimentos maléficos e por onde passa vai disseminando calamidade, pois destrói aqueles que cruzam seu caminho.

Lecouteux afirma que “o vampirismo é frequentemente apresentado pelos escritores como uma maldição, como a consequência de uma mordida” (LECOUTEUX, 2005, p. 66). De modo simbólico, pode-se dizer que o contato com Inácio transformou Rogério e Adélia em criaturas malditas e condenadas também a vagarem de maneira solitária através dos tempos. Os personagens vivem perturbados e não conseguem se desprender facilmente da “herança” maléfica deixada por ele. Então, ambos são destruídos por causa de sua fúria. No caso de Adélia faz-se necessário mencionar que à época, a prostituta é vista como agente de doenças contagiosas, além de degradante para a sociedade.

Em *Inácio*, Lucas Trindade vai à procura de Rogério Palma para executá-lo, pois imaginava que o rapaz já havia sofrido a influência maligna de seu pai, ou havia herdado o seu caráter, como se percebe no diálogo entre eles:

- De que modo gostaria de me encontrar? – perguntei, sempre com a mesma fingida displicência.
- Não sei – disse ele, de novo correndo a vista pelos livros esparsos. – Não assim, certamente. O senhor joga? – perguntou de repente.
- Não, não jogo.
- Mas bebe. Vê-se que está bêbado – concluiu, com certo ar de triunfo.
- É a primeira vez que me embriago – afirmei eu, cedendo a não sei que necessidade de contrariar o intruso.
- Vai bem, neste caso. Talvez que dentro de cinco anos o senhor se assemelhe ao que eu imaginava. As pessoas se corrompem tão depressa! (CARDOSO, 1984, p. 37).

Neste momento, o rapaz nega qualquer semelhança com seu pai, para salvar sua vida. Porém, no início de *Inácio*, dá indícios de que almejava torna-se um indivíduo malvado e acredita que se reencontrasse seu pai seria bem mais fácil realizar seu desejo. De um lado o que deixa o leitor mais intrigado provavelmente é como Rogério toma conhecimento sobre o caráter de Inácio desde o começo da narrativa, ou seja, de que ele

é uma pessoa má, já que foi abandonado ainda pequeno pelos pais e não consegue lembrar muita coisa de sua família e nem tem notícias dela, detalhes que fica sabendo depois, a partir do desenrolar dos acontecimentos. Por outro lado, pode-se imaginar que o jovem, por ser filho de Inácio, o qual só faz maldade, traz nas veias a essência malévola, é como se ele carregasse o mal dentro de si. Por essas e certas razões, Lucas queria matar Rogério, porque sabia que a qualquer momento o jovem encontraria Inácio e, uma vez unidos, seria difícil vencê-los.

Já em *O enfeitado*, o próprio Inácio revela que desejava reencontrar seu filho para deixar-lhe a herança maligna:

Rogério Palma, quando o tempo me atraísse ao seu insondável vórtice, seria a minha continuação, a imagem de minha sede, meu testamento vivo [...], onde as diversas características que não se tinham harmonizado em mim, que não tinham se concatenado para formar a expressão de pedra e luz que eu tanto sonhara, [...] nas minhas noites de insônia. (CARDOSO, 2002, p. 166-167).

A maldição do vampiro se inscreve como um legado, algo que é passado para a manutenção da “espécie”. No caso de Inácio, Rogério seria seu sucessor a propagar a mesma maldade pelo mundo. Para Jacques Derrida, o caráter sucessivo dos significados consiste na ideia de disseminação; para o autor tal termo apresenta-se em seu sentido literal, que é o de semear grãos, de espalhar sementes (2007, p. 482). Ou seja, é por meio do processo de encadeamento semântico que a linguagem se encarrega de abarcar outros significados através dos já existentes. E trabalhando com tais conceitos da disseminação, observa-se que Inácio vê em Rogério o indivíduo perfeito para assumir o seu lugar, pois o jovem trazia o mal dentro de si por ser seu filho, logo só precisava lapidá-lo e instigá-lo para que a maldade se manifestasse de uma vez por todas em seus pensamentos e ações. Assim, para o pai, a morte não seria seu fim, pelo contrário, a cada ato de violência cometido pelo filho, estaria mais presente do que nunca. Essa relação de ensino/aprendizado é a herança que Inácio transmite e Rogério capta.

Ao mesmo tempo, o ódio que invade Rogério em alguns momentos da narrativa em relação a Inácio é uma rejeição a si próprio, já que o jovem se vê no pai. Pode-se pensar que toda vez que o rapaz quer se tornar um indivíduo maléfico, de certo modo recobra o caráter de Inácio. Desse modo, no início da primeira novela, enquanto o pai ainda não retornara, o filho quer assumir o seu lugar, ou seja, se posicionar diante do mundo com a mesma ferocidade.

Inácio leva essa maldição vampiresca adiante, na última novela da trilogia, *Baltazar*, Adélia se torna prostituta e a vida não lhe parece ter mais sentido:

Eu caminhava, as ruas iam ficando para trás de mim, os quarteirões que me eram tão familiares, as esquinas onde tantas vezes me postara à espera das vítimas incautas... dessas eternas vítimas que afinal são os nossos algozes e os duros senhores de quem dependemos [...]. Lembrava-me de tantos rostos isolados e frios, e a mim mesma perguntava onde tinham ido, se haviam tomado o mesmo caminho que eu, se haviam conseguido suportar o inenarrável vazio dessa vida sem esperança e sem horizonte de espécie alguma... (CARDOSO, 2002, p. 289).

Adélia fora transformada por Inácio num ser vazio, sem vida, ou melhor, numa morta-viva, desse modo, a ideia da maldição repercute mais uma vez, pois a condição de prostituta da jovem é resultado da disseminação do mal moral e sanitário. Para Mário Perniola, “a ação principal do vampiro é justamente a de absorver, de sugar, de beber o sangue de suas vítimas, apropriando-se como uma esponja de sua linfa vital e transmitindo-lhes o seu modo de ser” (2005, p. 89). Por isso, a jovem se sente amarga, impura e como se já não existisse mais. É interessante mencionar que ela passa pela mesma crise existencial a qual assolou Inácio em *O enfeitado*, o personagem aparenta ter transmitido este estado a Adélia quando a violentou. A moça acredita que seu problema não tinha mais solução, Inácio a desgraçara para sempre, roubara-lhe a dignidade: “Nada mais existia em mim, senão um grande aniquilamento e uma funda impressão de que já havia batido em todas as portas, que já havia tentando todos os recursos” (CARDOSO, 2002, p. 289). Tocada pelo monstro, Adélia se sente totalmente desorientada. A contaminação é devastadora e, como sugere Nazário, “quando se processa num corpo humano, a transformação implica na perda da identidade e/ou caráter, na degradação física e/ou moral” (1998, p. 40). A única saída para a moça é tentar suicídio e se livrar da maldição. Adélia quer acabar com todo o sofrimento e com as más lembranças de Inácio que a perseguem dia e noite. A todo o momento a imagem dele invade os seus pensamentos, causando-lhe uma sensação de estupor e agonia. Inácio, mesmo depois de morto, continua a afetá-la, porque está mais vivo do que nunca em sua consciência.

Em *Drácula*, Lucy, após sofrer frequentes ataques do Conde, passa por um processo de metamorfose, tornando-se num vampiro que agora também ameaça seus companheiros: Van Helsing, Seward, Quincey e Arthur, os quais procuram livrá-la da morte-vida amaldiçoada e dar-lhe o descanso eterno. O grupo planeja uma emboscada

no cemitério, no qual a moça fora sepultada, com o intuito de destruí-la, quando ela saísse do túmulo para as suas caçadas noturnas, como comenta Seward:

[...] lá vinha o vulto branco, esguio, e quase incorpóreo [...]. Num próximo instante, o vulto se deteve, precisamente quando um merencório raio de luar dardejou através do docel de nuvens, apresentando [...] uma mulher de cabelos castanhos [...]. E a mulher caminhou um pouco mais [...]: vimos que os lábios de Lucy estavam ainda tintos e úmidos de sangue gotejante, e que um rubro filete lhe descera queixo abaixo, acabando por manchar a alvura da cambraia de sua mortalha [...]. Ao encará-la, suas órbitas chamejavam como chispas amaldiçoadas e seu rosto parecia contorcer-se por histéricas e voluptuosas gargalhadas. (STOKER, 2009, p. 314-315).

É notável que Lucy se transformou num monstro completamente maligno e sanguinário, sua feição angelical desapareceu para adquirir um aspecto diabólico, ela se tornou uma criatura bastante cruel e disposta a fazer o mal, pois a maldição extingue todo sentimento de bondade existente no indivíduo que a contrai. A moça deixa de ser uma amiga para o grupo e se torna apenas um vulto e uma mulher malévola que precisa ser destruída, para que eles também não sejam contaminados. Ao mesmo tempo, Lucy agora é totalmente irresistível e sedutora, por isso a equipe decide matá-la, para que não se deixem levar por sua sensualidade, pois em qualquer descuido poderiam ser transformados em vampiros. É pertinente destacar que a visão moralista vitoriana do século XIX repudiava a sensualidade da mulher. Isto é, a sexualidade feminina era reprimida, pois o sexo era associado apenas a ideia de procriação e não era bem visto que uma moça de família demonstrasse seus desejos carnis. Para esta sociedade, a mulher era um objeto de manipulação e submissão masculina. Neste sentido, a figura feminina jamais poderia aflorar sua sexualidade e até mesmo descobrir as partes de seu corpo que mais lhe proporcionavam prazer. Em se pensando na sedução maligna de Lucy, culturalmente os monstros são vistos como seres perigosos, sempre dotados de más intenções, por isso não são confiáveis, o que parece dar o direito ao outro de querer matá-los e de certo modo, no caso da moça, aniquilando-a também há o extermínio de seus desejos sexuais.

Assim, Inácio se assemelha a Drácula por disseminar “a maldição do vampiro”. Em outra passagem da obra de Stoker, o Dr. Seward explica mais detalhadamente a contaminação:

Quando alguém se transforma em um deles, juntamente com esta metamorfose contrai também a maldição da imortalidade. Não mais podendo morrer, fica condenado a se arrastar através dos tempos, dos séculos e das eras, causando sempre e incansavelmente novas vítimas e destarte

multiplicando os males deste mundo. Isto porque todo aquele que morreu vitimado pela fúria predatória de um morto-vivo transmuda-se, por sua vez, num novo morto-vivo e dá início a um novo ciclo predatório. E assim se alastra a sua sinistra disseminação, ampliando-se cada vez mais (STOKER, 2009, p. 320).

A vítima infectada pelo vampiro muda sua personalidade e se transfigura num ser destituído de todo sentimento de bondade e, o lado monstruoso e sanguinário vem à tona, passando a perambular num estado transitório, entre a vida e a morte, ou seja, torna-se imortal. O morto-vivo é um demônio bastante perigoso e parece selecionar as suas presas, as quais se tornam vazias e sem referências. Através da mordida e do cruzamento de sangue entre o monstro e a vítima é que ocorre o processo de mutação. Por outro lado, nota-se que a imortalidade é um anseio da humanidade, mas também é um modo de não aceitar a morte, de querer fugir de tal ideia. Isso se percebe através da busca constante por métodos que possam retardar o envelhecimento e prolongar a vida.

O contato nefasto de Inácio com Adélia, a tornou uma criatura atormentada e sem rumo, a moça se sente diferente dos outros indivíduos que transitam pela cidade do Rio de Janeiro: “Homens com embrulhos, mulheres que acabavam de abandonar os escritórios, toda essa humanidade de destino certo e marcado, da qual eu me afastara e de que perdera o ritmo há tanto tempo” (CARDOSO, 2002, p. 288). É notável que a moça vive desesperada, pois quer encontrar-se a todo instante consigo mesma e ser o que fora antes de Inácio a violentar. A jovem não consegue enxergar um caminho que lhe devolva a paz a não ser através do suicídio, esta é uma ideia que a persegue já nas páginas iniciais de *Baltazar*: “Então, rápida, sem ousar pensar mais, meti a mão na bolsa, retirei o vidro, engoli as pílulas todas, febrilmente, com os olhos cheios de lágrimas” (CARDOSO, 2002, p. 295). Porém, Adélia fracassa ao tentar se matar, fato que a deixa mais transtornada ainda, por não conseguir se libertar da situação que a oprime e fica convicta de que ninguém poderá salvá-la mais deste grande tormento que a consome a cada dia.

As criações de Lúcio Cardoso são seres perturbados, porque algo lhes falta, são personagens sem fé. Assim, são criaturas devoradas pela danação e pelo sentimento pessimista. Como se nota, a questão da morte é também outro assunto bastante evidente nos enredos cardosianos, Adélia quer por fim a sua vida cheia de tormentos e se livrar do terrível mal que a desola, ocasionado pela crueldade e frieza de Inácio, após roubar-lhe a pureza.

Para Ruth Silviano Brandão, a narrativa cardosiana é “uma escrita de beira abismo, obcecada pelos temas da violência, do crime, da morte e da paixão mais devastadora, a escrita de Lúcio Cardoso significa, para ele, viver ou morrer” (1998, p. 25). A autora enfatiza que o texto do autor apresenta uma linguagem que luta pela constante sobrevivência. Brandão afirma ainda que “a morte parece ser, para ele, uma obsessão tão permanente, que leva seu leitor a perceber a significação que lhe é dada e que se confirma à medida que a leitura de seus textos avança” (1998, p. 26). Lúcio traz na escrita a vida que de certa forma anda ao lado da morte, em suas obras esta temática é tão recorrente que expõe um fim próximo e alerta sobre a efemeridade das coisas. A morte é a balança que equilibra a humanidade, portanto todos passarão por ela. Este é um assunto que amedronta o homem, pois o lembra da sua finitude e o inquieta diante de tal mistério. Desse modo, a questão da morte é uma ideia que se repete no enredo cardosiano, como se fosse uma forma de mostrar que não há nada que se possa fazer para evitá-la.

O autor, de maneira poética, enfatiza que “a morte não é um fato isolado, um mal que nos sucede, tudo morre em todos os instantes, tomba, seca, rui e desaparece sem que nada possa reter esse imenso movimento de extermínio, levado a termo pela mão invisível da sombra” (CARDOSO, 1970, p. 80). Sua forma de escrever é sempre atenta para o término. Para o escritor é como se nada do que se aprende durante a vida fosse tão relevante, uma vez que se caminha de qualquer forma para o fim. Então, deve-se aceitá-lo com naturalidade, como ele realmente é, porque, desde o nascimento, a morte é uma certeza que se tem. Sua personagem Adélia, como se observa, é um exemplo típico da ansiedade pelo fim, pois seria a melhor forma de acabar com o seu desespero, o que não quer dizer que ela não tema a morte. Enquanto em *Drácula*, a morte se inscreve como um desafio, na ideia de vencê-la, pois o Conde, mesmo depois de morto, volta para atormentar os vivos e lhes causar danos.

Martins ressalta que a obra de Lúcio Cardoso está voltada para os anseios internos dos personagens, os quais vivem amargurados, desiludidos e divididos entre o amor e o ódio, são seres vazios e acometidos por uma força que os degrada e aos poucos vai lhes arruinando (1997, p. 9). A narrativa do autor trata do efêmero, tudo tem o seu tempo predeterminado e cada personagem precisa conviver com a questão da morte, pois o mundo ficcional do escritor é um entendimento e uma aceitação para o que acontece de fato na realidade. Assim, o universo projetado por Lúcio se transfigura nas

inquietações, traumas, medo, pessimismo, defeitos e virtudes humanas, além da morte que é vista como uma maldição para a humanidade.

### 3.4. Resquícios do gótico

A narrativa cardosiana se inscreve em uma atmosfera gótica a partir de sua ambientação lúgubre. Além disso, um clima de pesadelo parece envolver o cenário na trilogia, fatos estranhos e inexplicáveis tomam conta do espaço, os acontecimentos aparentam fugir do curso natural das coisas e se voltam para o sobrenatural, através de situações inusitadas entre o real e o imaginário. A noite é preponderante para que o enredo se desenvolva numa atmosfera de mistério e suspense, as perseguições se intensificam durante tal período e os personagens que trafegam pelas ruas parecem se transfigurar em fantasmas e criaturas monstruosas.

Daniel Serravalle de Sá apresenta algumas definições sobre a narrativa gótica. Segundo o autor, “pode-se dizer que o romance gótico é uma manifestação essencialmente híbrida, um elo entre o *romanesco* e o *romance* no qual a atmosfera de mistério, aflição e terror prevalecem” (2010, p. 35, grifos do autor). O aspecto fantástico move tais enredos e é por meio do sobrenatural que se entende a verdadeira natureza dessa narrativa, na qual os personagens estão sempre assustados diante de fenômenos macabros e que lhes parecem inexplicáveis (SÁ, 2010, p. 35). Assim, os textos góticos se inscrevem através de seu estranhamento, são enredos enigmáticos que se constroem a partir de uma paisagem exótica nada condizente com o que acontece na realidade (SÁ, 2010, p. 36). Desse modo, o sentido da escrita gótica tende mais para o fabuloso, se opondo ao mundo real, onde tais acontecimentos aparentes não seriam possíveis. São textos que apresentam o mistério e o suspense, como características centrais (SÁ, 2010, p. 36). Como se percebe, tal atmosfera suscita diversos sentidos. E cada leitor vai atribuir sua interpretação ao texto gótico, de acordo com a sua percepção de mundo, a partir do processo sócio-histórico e cultural do qual faz parte (SÁ, 2010, p. 45).

Sá relata ainda que “a tradição gótica inglesa” se inscreveu “no contexto do final do século XVIII e início do século XIX” (p. 25). Esse autor comenta que o romance *O castelo de Otranto* (1765), de Horace Walpole, solidificou tal estilo e, “desta obra seminal derivará a tradição gótica inglesa toda literatura de Ann Radcliffe, o ser errante de Charles Maturin, *Melmoth, the Wanderer* (1820), *Dracula* (1897) de Bram Stoker” (p. 48).

Assim, nota-se que algumas características do universo gótico se inscrevem nos enredos cardosianos. Entretanto, sabe-se que tais obras não fazem parte da narrativa gótica propriamente dita, principalmente por não se enquadrarem dentro do período em que esta escrita foi desenvolvida. Para Nitrini: “O livro remete a outros livros e, pelo processo de somação, confere a esses livros um novo modo de ser, elaborando assim a sua própria significação” (2010, p. 163). Isto é, traz um sentido diferente, algo novo, ou melhor, passa por um processo de transformação. Por outro lado, os enredos de Lúcio Cardoso, apresentam vários elementos pertencentes a tal atmosfera, mesmo que sutilmente.

Em *O mundo sem Deus*, de Lúcio Cardoso, os resquícios do gótico se manifestam na cidade do Rio de Janeiro, onde a maioria dos acontecimentos só ocorre à noite, as ruas são descritas dentro de um clima de mistério e inquietação. A paisagem urbana vai assumindo um aspecto medonho, como enfatiza Rogério Palma, em *Inácio*:

Atravessamos assim alguns quarteirões, eu um pouco ofuscado pelos letreiros luminosos, esbarrando nas pessoas que àquela hora já começavam a rondar a Lapa, seres magros, angulosos e flácidos, que assumiam aspectos assustadores à projeção misteriosa do gás neon [...]. Assim atravessamos algumas ruas, passamos sob os Arcos e atingimos finalmente uma rua escura e estreita (CARDOSO, 1984, p. 45).

Observa-se que o espaço urbano assume uma forma assustadora, os indivíduos que trafegam pelo ambiente se transfiguram em criaturas estranhas, monstruosas e amedrontadoras. As ruas são sempre escuras e isoladas, onde paira uma atmosfera de suspense, os becos parecem assustadores. São lugares de pouca ou quase sem luz que provocam o medo. À medida que a narrativa avança, os espaços se tornam mais macabros na visão de Rogério e sempre lhe causam uma impressão esquisita, pois estão mergulhados em trevas e forças estranhas envolvem toda a ambientação num clima de sortilégio. É por este viés que o ambiente em *Inácio* se transfigura em monstruoso por apresentar uma linguagem exagerada na descrição do espaço, pois o vocabulário empregado especificamente por Rogério engrandece os objetos ao seu redor, tornando-os imensos em suas proporções. Ou seja, os personagens de Lúcio Cardoso extrapolam na exposição das emoções frente à atmosfera soturna que o espaço aparenta projetar. Isto é, fogem do comum para assumirem formas estranhas e perturbadoras, nas quais uma força sobrenatural parece invadir a escrita de Lúcio, o que torna plausível aproximá-la do gótico.

No romance *Drácula*, o medo e o terror também fazem parte do enredo. O espaço se projeta como assustador. Assim, Jonathan Harker descreve a ambientação como assombrada durante o caminho que o conduzia ao castelo do Conde:

Ao cair da noite, a temperatura começou a baixar com extrema rapidez e a bruxuleante luz crepuscular parecia mergulhar a sombra das árvores numa neblina ainda mais escura [...], ao longo dos vales [...], os pinheiros negros se destacavam nitidamente [...], quando a pista da estrada era seccionada pela presença das florestas de pinheiros que na escuridão pareciam fechar-se sobre nós, grandes massas cinzentas que aqui e ali pairavam sobre as árvores produziam um efeito mágico e solene [...]. Foi então que através das trevas pude divisar uma espécie de luz acinzentada [...], como se de repente se estivesse abrindo uma fenda no maciço da colina. (STOKER, 2009, p. 17-18)

Nesta passagem, percebe-se a presença de elementos que possibilitam também visualizar características da paisagem gótica (ambientes frios, escuros, assombrados e isolados). A maneira que Jonathan descreve o ambiente permite fazer uma aproximação com o sobrenatural. O personagem é acometido por um clima fantasmagórico frente às visões inusitadas que tem do lugar. Os acontecimentos misteriosos vão tomando conta do espaço, as formas esquisitas que aparecem do nada assumem aspectos fantasmagóricos. É por meio destas projeções sinistras que o monstruoso se revela na ambientação e o sentimento de medo invade Harker a todo o momento.

A ideia do gótico nos faz pensar também na questão do espaço do outro que nestas ambientações sempre nos parece estranho e assustador, fugindo daquilo que consideramos “normal”. É um mundo disforme, na verdade outro universo, onde se encaixam os seres mais malvados e os acontecimentos anormais, ou até mesmo bizarros, é a morada do diferente.

O espaço do Conde, em *Drácula*, é um lugar em ruínas, acometido por situações sinistras, assustadoras e macabras, que se passam na Transilvânia. Assim, a região dos Cárpatos como é descrita na obra, é o universo que abriga o estranho, o monstruoso e o perverso. O sanguinário vampiro é produzido exclusivamente neste ambiente. Bram Stoker, autor irlandês, cria o monstro nesta região que em seguida o desloca para Inglaterra.

Enquanto, Lúcio Cardoso, autor brasileiro, engendra seu monstro no próprio território nacional. Ou seja, o malvado, o opressor e o mau caráter nasce em seu próprio país, ele não precisa criá-lo em outro lugar para considerá-lo um demônio, embora o autor transforme o espaço do Rio de Janeiro num ambiente estranho, num universo que abriga elementos que se voltam para o sobrenatural.

Rogério, na narrativa de Lúcio, se depara com outros ambientes que de certa forma se projetam também como sombrios, além de aparentar a ser a morada do monstro e do bizarro:

Tentei distinguir algum som, mas realmente nada se ouvia. Aproveitei para examinar o quarto mais detidamente. Na verdade, não se tratava de um quarto, mas de um simples desvão, como existem tanto em casas antigas e excessivamente grandes, resultado sem dúvida de um traçado não muito exato, e que é utilizado para depósito ou despensa. Aquele não servia para coisa alguma, pois além de muito estreito, era excessivamente escuro. (CARDOSO, 1984, p. 48).

O espaço descrito pelo jovem parece se configurar num labirinto, principalmente quando ele o compara a “um traçado não muito exato”, o local aparenta não ter saída, além de abafado, sem luz, onde algo de ruim e tenebroso pode acontecer. Rogério observa mais uma vez que outro ambiente assume um aspecto monstruoso: “E tudo ali, naquele momento, causava-me terror, desde as verduras amontoadas, que assumiam aspectos horripilantes, até os vultos dos vendedores, ainda meio indistintos à luz da madrugada” (CARDOSO, 1984, p. 61). A ambientação aterroriza o rapaz, o local adquire uma projeção estranha, as coisas inanimadas parecem ganhar vida somente para assustá-lo, os indivíduos presentes no lugar aparentam transfigurar-se em fantasmas, o mundo que o cerca produz efeitos voltados para o sobrenatural. É uma situação que foge do curso normal das coisas. Isto é, são projeções criadas pelo pensamento, aquilo que é aparentemente estranho, incerto e maravilhoso ou de caráter fantasioso. Dessa maneira, não se pode descartar que a narrativa cardosiana tenha uma proximidade com a gótica, pois se percebe uma relação entre elas no que diz respeito ao entrecruzamento dos seus elementos.

Rogério descreve as situações cotidianas a partir de uma atmosfera de pesadelo, o que intensifica o clima tenebroso: “As luzes, oscilantes, pareceram-me monstruosas, cercadas de auras e projeções que não existiam antes. E um elemento estranho, grotesco e viscoso insinuara-se entre as coisas como insidiosa neblina” (CARDOSO, 1984, p. 123). O lugar tende para o misterioso, ou para o perigo que se aproxima, aparenta ser habitado por forças sobrenaturais da maneira que o jovem o descreve, pois a sensação de medo lhe surge novamente diante do ambiente que se projeta macabro.

Assim, Rogério fica bastante assustado quando percebe também que tem um cadáver num quarto bem escuro e em ruínas na casa de Lucas Trindade, o cenário mais uma vez lhe desperta o medo, como nos demais ambientes já citados da narrativa:

Alcancei o pequeno buraco com dificuldade e olhei: no princípio não distingui nada, pois o quarto estava envolto em quase completa obscuridade. Mas fui-me acostumando aos poucos e, afinal, percebi que se tratava de um aposento maior do que aquele em que eu estava, se bem que mobiliado com a mesma miséria. Mas o que prendeu a minha atenção, e quase me arranca um grito involuntário, foi o fato de que, sob uma luz excessivamente baixa e coberta com um papel verde, estava uma mesa onde repousava um cadáver. (CARDOSO, 1984, p. 49).

A presença do cadáver num local de pouca luz aterroriza o rapaz e o espaço lúgubre lhe causa ainda mais pânico. Rogério se sente extremamente apavorado e deixa o sentimento de horror tomar-lhe conta, chegando a ficar paralisado frente à situação que lhe parece aterrorizante, pois se depara com uma cena inusitada, uma vez que jamais imaginaria uma pessoa morta e abandonada num quarto escuro e em ruínas. Parece-lhe mais uma visão do além, do que algo palpável, é como se o corpo estivesse ali para assombrá-lo. Sá, ao falar sobre o gótico, explica que “o medo e o anseio pela morte foram temas centrais nessas narrativas cujos enredos oscilam entre a realidade verificável e a aceitação de um mundo sobrenatural” (2010, p. 36). Então, Rogério sente-se assustado e o ambiente proporciona-lhe um sentimento de grande angústia e inquietação, porque o personagem reage como se estivesse vendo assombrações, já que é surpreendido pelo corpo de Stela, sua mãe. Uma vez que, Lucas o levava até a sua casa para mostrar-lhe aquela mulher sem vida, assunto desconhecido pelo rapaz, por isso a cena se torna inusitada, questão típica da atmosfera gótica.

Em *Drácula*, Jonathan Harker, de maneira semelhante a Rogério, comenta sobre o aspecto tenebroso que o ambiente lhe causava enquanto seguia para o castelo do Conde numa carruagem, quando diversos lobos apareceram:

[...] eu via em torno [...] uma matilha de lobos, tendo à mostra os seus alvos dentes, em contraste com o vermelho vivo de suas línguas, sempre ávidas de sangue, com seus longos e musculosos membros e pelagem eriçada e áspera. Em seu silêncio ameaçador eles eram agora cem vezes mais terríveis do que antes [...]. Eu próprio comecei a sentir uma espécie de paralisia, provocada pelo medo. Somente depois de um homem ter estado face a face com semelhante horror é que pode avaliar a sua verdadeira significação. (STOKER, 2009, p. 25).

A presença destes animais ferozes intensifica ainda mais a paisagem assombrada e terrificante descrita por Jonathan. Sendo assim, tais situações estão voltadas para o gótico, principalmente, por aparecer a questão do medo de maneira excessiva, como Harker deixa transparecer.

Já em *O enfeitado*, a continuação de *Inácio*, o medo e o pavor voltam a tomar conta do espaço narrativo como relata o personagem homônimo: “Ora, eu estava numa rua escura e deserta, a noite já ia avançada e, além do mais [...] o medo estreitou-me o coração e comecei a caminhar mais depressa” (CARDOSO, 2002, p. 188). É interessante dizer que a questão do medo que invade Inácio na narrativa, não assola Drácula em nenhum momento, o qual se mostra superior e invencível frente aos planos do Dr. Van Helsing para destruí-lo. No caso de Inácio, é irônico e surpreendente que o causador do mal sinta medo. Assim, o personagem de Lúcio fraqueja em relação a sua posição malévola diante do mundo, já que sempre se mostrava destemido e a noite nunca lhe causou qualquer tipo de receio, pois, durante tal hora, saía para agir e cometer as suas atrocidades sem temer a ninguém.

Além disso, os espaços em *O enfeitado* reservam algo desconhecido, como comenta Inácio em suas perambulações:

Devia precisar aqui, antes de prosseguir, a impressão extraordinária que naquele momento me causavam as casas. Cerradas, envoltas nas protetoras sombras da noite, pareceram-me absurdas, vazias de sentido, monstros inertes aglomerados na escuridão [...]. Um gato escuro esgueirou-se junto a mim, desaparecendo numa das fendas abertas entre as pedras enormes (CARDOSO, 2002, p. 227).

As casas assumem projeções monstruosas na visão do personagem e a presença do “gato escuro” torna o ambiente sinistro e medonho, pois este animal, de acordo com Maria Goretti Ribeiro, apresenta várias interpretações: “na magia negra, o gato preto é utilizado com fins encantatórios; comendo sua carne, o adepto se livra da magia, já o seu sangue serve para fazer poções e sortilégios” (2011, p. 240). A autora ainda ressalta que “em muitas culturas, o gato preto simboliza obscuridade e morte [...] como guardião do inferno. Ele se posta embaixo da ponte que cruza o acesso as águas infernais” (p. 240). A presença deste animal na narrativa cardosiana pode ser associada à morte de Inácio, já que ele representa também presságio de coisa má, mau agouro. E o personagem realmente se suicida em *O enfeitado*, como se o gato preto anunciasse o fato trágico que estava prestes a acontecer.

Já em *Drácula*, Jonathan Harker se sente aterrorizado mais uma vez pelo trajeto, enquanto se dirige ao castelo do Conde, pois o ambiente, além de sufocá-lo, se constrói como um labirinto: “Daí a pouco atingíamos sucessivos emaranhados de arvoredos que em certos pontos se fechavam em arco sobre a estreita estrada, os quais atravessávamos como se fossem túnel [...], podíamos ouvir a crescente intensidade do vento” (STOKER,

2009, p. 23). O personagem descreve o ambiente num clima de pesadelo, onde parece que não existe saída, o seu percurso é uma incerteza, ele não sabe se chegará ileso ao seu local de destino, pois o perigo sempre ronda.

Percebe-se que *Drácula*, de Stoker, possui realmente imagens da paisagem gótica, principalmente, pela presença dos lugares isolados e fechados e a maioria dos fatos acontecerem durante a noite. Enquanto, as ruas do Rio de Janeiro, em *O mundo sem Deus*, de Lúcio Cardoso, são descritas como ruas escuras e becos aterrorizantes, onde algo fora do comum pode acontecer, o que contraria o senso comum da cidade tropical e iluminada pelo sol.

A noite nesta atmosfera torna-se o momento da tensão e do perigo, o sobrenatural paira sobre as trevas e forças estranhas invadem a ambientação a fim de atormentar os humanos. Em *Drácula*, percebe-se que a presença gótica se acentua também na questão da escuridão, pois o Conde descansa durante o dia, mas após o pôr-do-sol sai para as suas caçadas com intuito de encontrar uma vítima para sugar-lhe o sangue. E o morto-vivo só pode trafegar ao anoitecer, porque é vulnerável aos raios do sol, sendo assim, é a hora mais propícia para o ataque e prática do mal. Nas narrativas de Lúcio tal período é o momento em que os acontecimentos ganham maiores proporções e as perseguições se intensificam, num jogo de suspense. A noite para Inácio lhe é especial, e tal apreciação é coerente ao seu comportamento vampiresco, o gosto pelas trevas, o que o torna mais macabro e sinistro. O próprio personagem faz questão de dizer a importância deste momento: “E era tarde [...], ou melhor, era precisamente essa hora que eu tanto amo [...] em que as ruas escurecem [...]. É preciso ter os olhos bem abertos, os ouvidos à escuta, para perceber quando o mar se cala e a noite chega, com suas promessas e possibilidades” (CARDOSO, 2002, p. 156). A escuridão traz o personagem à vida, ele pode se libertar e pode se entregar ao mesmo tempo a boêmia e aos prazeres do mundo, assim como o vampiro, parece despertar de seu sono para vagar solitariamente em busca de suas presas. A noite sempre reserva o misterioso e os fatos sombrios aparentam se tornar mais grandiosos. Nesse sentido, Inácio também se transfigura como se fosse um fantasma, porque se assemelha a um vulto, a um indivíduo muito magro e surge repentinamente entre árvores, ruas isoladas e becos extremamente escuros. Dessa forma, o fantasma, devido a sua imaterialidade, pode estar em vários lugares ao mesmo tempo e a noite torna-se sua principal aliada, pois nas narrativas góticas as assombrações começam a perambular ao anoitecer e os fenômenos sobrenaturais se intensificam.

Ainda no que se refere ao universo gótico, este se constrói por meio do mistério e das revelações, assim em *Inácio* tais características se acentuam mesmo que seja de modo sutil. A narrativa se volta para os enigmas, pois Rogério Palma, o protagonista da trama vai se deparando com descobertas a respeito de sua vida à medida que os acontecimentos se desenrolam. Desse modo, Lucas Trindade e Violeta são personagens fundamentais na apresentação dos fatos até então desconhecidos para o rapaz em relação à sua família, e evidentemente para o leitor que vai se interagindo de algumas questões ainda subentendidas no enredo. Também o pai de Rogério se encarrega de contar a sua versão sobre Stela, mãe do jovem. Assim, Lucas faz a primeira revelação em relação à personagem, no que diz respeito, principalmente ao seu caráter de mulher honesta, bondosa e angelical: “– Era uma santa – começou ele [...], um ser diferente de todos os outros, um coração, uma alma de ouro” (CARDOSO, 1984, p. 53). A imagem de Stela é construída de maneira positiva, porque Lucas a amava incondicionalmente, só vivia em função dela, por isso a descreve com tamanha afeição e como um verdadeiro símbolo de pureza, o que compromete as outras versões. Enquanto Violeta faz totalmente o oposto de Lucas: “Não havia dinheiro que lhe bastasse [...]. Parecia um astro, cintilava coberta de joias, ria, bebia, entregava-se a todos, de olhos fechados [...]. Tornou-se célebre como prostituta no Rio de Janeiro. Suas festas eram famosas, por causa dela muitos homens se suicidaram” (CARDOSO, 1984, p. 69-70). Stela é apresentada como uma mulher desalmada e fria – seu desejo seria controlar tudo e todos. Na visão de Violeta, Stela era egoísta e incapaz de nutrir por alguém quaisquer sentimentos. A beleza da personagem é descrita como fatal, toda a sua sensualidade se voltava para o maligno e tenebroso por remeter ao perigo. Mas, ao mesmo tempo deve-se levar em consideração que Violeta aparentava ter inveja de Stela, já que esta última era mais requisitada como prostituta pelos homens, o que compromete também as informações.

Neste sentido, *Inácio* traça um perfil completamente idêntico ao de Violeta ao enfatizar, sobretudo a posição de adúltera de sua ex-mulher, que se escondia numa feição pura e angelical, assim, mais uma vez, percebe-se um relato duvidoso, já que ele diz que fora traído e Stela não pode se defender, porque se encontra morta. Então, a mulher vai sendo apresentada tanto ao filho quanto ao leitor através de duas imagens distintas: anjo e demônio. Além do mais, Lúcio projeta uma narrativa cheia de rupturas, onde cada personagem tem uma função preponderante em unir ou desunir as pistas presentes no enredo. É a partir de tais enigmas que o texto cardosiano apresenta mais

resquícios da atmosfera gótica, já que esta se constrói na tensão e por meio do mistério que pode ou não ser explicado.

Em síntese, a vida de Stela é revelada ao filho por outros personagens, por meio de pontos de vistas diferentes, entre os que a odeiam e um único que a ama, já que a personagem está morta e não pode esclarecer as versões, nem mesmo se posicionar em relação às afirmativas que fazem sobre ela. Assim, o leitor terá dúvida sobre as imagens antagônicas que lhe são construídas.

Na verdade, estas obras trazem ambientes inusitados, que tendem para o misterioso, o assustador e o assombrado, além de elementos como a noite, descobertas, revelações e suspense, aproximando-as dos enredos góticos, o que não quer dizer que sejam, pois para Deleuze “a repetição é simbólica na sua essência; o símbolo [...] é a letra da própria repetição. Pelo disfarce e pela ordem do símbolo, a diferença é compreendida na repetição” (DELEUZE, 2009, p. 41). De acordo com o autor, a semelhança que se estabelece entre elementos distintos nunca é totalmente idêntica, trata-se de uma representação longínqua ou até mesmo superficial, porque traz transformações e, é aí que estão os pontos que os distinguem.

Assim, as narrativas cardosianas se inscrevem na atmosfera gótica por meio de elementos que tendem para o macabro. São representações do estranho e do sobrenatural, como se pertencessem ao universo gótico, mas não são no rigor do termo, porque apresentam as suas particularidades.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A literatura comparada nos possibilita criar os mais diferentes modos de leituras a partir de uma visão de mundo bastante minuciosa. Assim, podemos ligar um determinado livro a outro por meio de suas semelhanças e, principalmente diferenças. De acordo com Nitrini “o texto literário se apresenta como um sistema de conexões múltiplas [...] e espacial que designa a plurideterminação do sentido na linguagem” (2010, p. 163). Ou seja, cada obra traz um significado diferente, ou melhor, constrói outras linguagens, o que contribui para formar outros sentidos.

Comparar Inácio a Drácula é estabelecer um encontro entre textos de procedências completamente diferentes, em que cada personagem possui suas particularidades e ao tentar aproximá-los é encontrar também seus pontos de dissimilaridades.

Na obra de Lúcio Cardoso, a inquietação existencial apresentada por Inácio serve para sustentar a questão religiosa que está fortemente presente na ficção do autor, onde o mal é vencido pela remissão dos pecados do personagem. Ou seja, Inácio tornou-se vazio, porque se distanciou do Cristo, por isso que vive perturbado, ou melhor, perdido. Enquanto no romance de Bram Stoker, o mal é aniquilado pela ciência, pois o Dr. Van Helsing, por meio de seus experimentos e leituras teóricas, vai descobrindo formas de destruir o Conde, além de contar com seus conhecimentos paranormais.

Esta obra traz em sua essência o homem diante da tecnologia e dos desafios científicos, o que difere totalmente da percepção de mundo empregada por Lúcio, em que seus personagens dependem integralmente do suporte divino para banir a maldade que os obseda. Já Stoker utiliza a ciência e a tecnologia em seu livro, provavelmente como uma maneira de mostrar que o homem se encontra num novo espaço de mudanças, em que os avanços tecnológicos marcam o fim de um universo arcaico (Transilvânia) e sem explicações convincentes, para um mundo de possíveis comprovações (Inglaterra), visto que a ciência procura trabalhar com a objetividade.

Já Lúcio Cardoso sempre põe seus personagens diante de Deus e da fé como prova maior de suas existências e quando eles se afastam dessa força superior se encontram perdidos em seus mundos. Certamente, Inácio se enquadra neste grupo, além do mais, a crise existencial na qual ele mergulha, serve para reafirmar o caráter didático-religioso da ficção cardosiana.

No enredo do autor, Inácio possui voz, ele não é um “outro” excluído, apesar de ser visto como um demônio. Lúcio lhe abre um espaço para que tente se redimir de suas faltas. O discurso de Inácio não é totalmente sufocado pelas vozes que o exprimem como um monstro. Ele tem medo como os demais. A angústia que o invade em *O enfeitado*, de certo modo nos mostra outro indivíduo diferente do Inácio diabólico que só pensava em maldades e deixou que o sentimento de vingança o tornasse egoísta e vazio.

O personagem cardosiano tem o direito de falar, o que quase não acontece com Drácula, porque o seu discurso só serve para enfatizar a sua condição de monstro, assim percebe-se a grande diferença entre os dois. O Conde por ser diferente merece ser destruído sem quaisquer questionamentos.

Drácula, no enredo de Stoker, é apresentado desta maneira como um anticristo, além de exalar mau cheiro. Um Conde sinistro da Transilvânia que é descrito com um ar de bestialidade. A sua aparência é uma agressão aos olhos daqueles que só o enxergam como um demônio. Ou seja, Drácula, no enredo de Stoker, é apontado como causador do mal, apenas ele é o monstro que pode prejudicar os demais personagens.

O vampirismo que invade Inácio se aproxima do de Drácula, mas o que os torna mais diferentes é o lugar que cada um adquire em seus distintos enredos. Ou seja, o monstro criado por Lúcio recebe uma dimensão humana, enquanto o de Stoker é apenas um demônio. Inácio antes de sua morte sutilmente clama pela redenção de seus atos, já Drácula é exterminado como deve ser toda aberração.

Da mesma forma, Lucy quando se torna vampira no enredo de Stoker, por não fazer mais parte do grupo, é vista como um demônio, por isso também a matam. É interessante dizer ainda que Drácula não possui voz, apenas emite um rosnado de fera. Já na narrativa cardosiana, Adélia ao ser tocada por Inácio entra em crise e Lúcio lhe dar um espaço significativo, seu discurso não é sufocado, ela se torna prostituta depois de Inácio a violentar, mas tem voz. Enquanto Lucy ao ser transformada por Drácula num monstro parece não ter mais vez na narrativa de Stoker e, o único destino que lhe resta é a morte. Antes a personagem tinha seu lugar na ficção, porém depois de ter sido transformada numa vampira aparenta perder sua fala para adquirir somente um rosnado diabólico.

Neste sentido, podemos imaginar que o estranho/monstruoso só pode surgir de fora e jamais do nosso lugar, é sempre o *estrangeiro*, ou melhor, aquele que não se acredita fazer parte da mesma cultura, crenças, valores e costumes.

**REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

- AGAMBEN, Giorgio. Elogio da profanação. In: \_\_\_\_\_. *Profanações*. Tradução de Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007. p. 57-70
- AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de. *Teoria da literatura*. Coimbra: Livraria Almedina, 1969. p. 327-382.
- AIDAR, José Luiz; MACIEL, Márcia. *O que é vampiro*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986.
- ALMEIDA, Teresa de. *Lúcio Cardoso e Julien Green: transgressão e culpa*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.
- ARAÚJO, Márcia Maria de Melo. *Introspecção e criação literária: o lado subterrâneo das personagens cardosianas*. Revista eletrônica, Porto Alegre, v.2, n.1, p. 341-352, julho 2009. Disponível: [revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/letronica/article/.../5079](http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/letronica/article/.../5079). Acesso em: 18 de set. 2012.
- ARIÈS, Philippe. *O homem diante da morte*. Tradução de Luiza Ribeiro. Rio de Janeiro: F. Alves, 1990. V 2.
- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução: Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense, 2010.
- BARROS, Fernando Monteiro de. *Baudelaire, Byron e Lúcio Cardoso: a flânerie e o dandismo do vampiro*. SOLETRAS, Ano III, Nos. 05 e 06. São Gonçalo: UERJ, 2003, p. 53-64.
- BATAILLE, Georges. O erotismo na experiência interior. In: \_\_\_\_\_. *O erotismo*. Tradução de Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987. p. 20-26
- BELLEI, Sérgio Luiz Prado. *Monstros, índios e canibais: ensaios de crítica literária e cultural*. Florianópolis: Insular, 2000.
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Tradução: Myriam Ávila; Eliana Lourenço de Lima Reis; Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007.
- BONNICI, Thomas. Teoria e crítica pós-colonialista. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (orgs.). *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá: Eduem, 2003. p. 205-221.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994. p. 413-415.
- BRANDÃO, Ruth Silviano. *Lúcio Cardoso: a travessia da escrita*. Belo Horizonte: Humanitas, 1998.

BRAVO, Nicole Fernandez. O duplo. In: *Dicionário de mitos literários*. PIERRE, Brunel (org.). Tradução de Carlos Sussekind [et al.]. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997. p. 261-288.

BRUNEL, Pierre. O facto comparatista. In: BRUNEL, Pierre; CHEVREL, Yves (orgs.). *Compêndio de literatura comparada*. Tradução de Maria do Rosário Monteiro. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004. p. 21-52.

BUENO, Ana Alice. *A gramática do descontínuo: uma leitura de Inácio, de Lúcio Cardoso*. Dissertação de mestrado. Universidade Federal de Santa Catarina, 2007. f. 101. Disponível em: <http://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/13658>. Acesso em: 18 de set. 2012.

CHIAPPINI, Ligia Moraes Leite. *O foco narrativo*. São Paulo: Ática, 2007.

CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: CANDIDO, Antonio et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1992, p. 51-80.

CARDOSO, Lúcio. Inácio. In: *10 romancistas falam de seus personagens*. Rio de Janeiro: Edições Condé, 1946. p. 55-57.

\_\_\_\_\_. *Diário completo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970.

\_\_\_\_\_. *Inácio*. Rio de Janeiro: Salamandra, 1984.

\_\_\_\_\_. *Inácio, O enfeitado e Baltazar*. Prefácio e organização: André Seffrin. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

CARELLI, Mário. *Corcel de fogo: vida e obra de Lúcio Cardoso*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1988.

CARROLL, Noël. *A filosofia do horror ou paradoxos do coração*. Tradução de Roberto Leal Ferreira. Campinas: Papyrus, 1999.

CARVALHAL, Tania Franco. *Literatura comparada*. São Paulo: Ática, 1986.

COHEN, Jeffrey Jerome. A cultura dos monstros: sete teses. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). *Pedagogia dos monstros: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras*. Tradução de Thomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p. 23-60.

COUTINHO, Afrânio. Conceitos e vantagens da literatura comparada. In: \_\_\_\_\_. *O processo de descolonização literária*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1986. p. 153-157.

DAMASCENO, Beatriz. *Lúcio Cardoso: em corpo e escrita*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012. p. 21-76.

DEL PRIORE, Mary. *Esquecidos por Deus: monstros no mundo europeu e ibero-americano*. São Paulo: Companhia das letras, 2000.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Ano zero – Rostidade. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. In: *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996. 31-61, v 3.

DELEUZE, Gilles. A literatura e a vida. In:\_\_\_\_\_.*Crítica e clínica*. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1997. p. 10-17.

\_\_\_\_\_. *Diferença e repetição*. Tradução de Luiz Orlandi; Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 2009.

DELUMEAU, Jean. O passado e as trevas. In:\_\_\_\_\_. *História do medo no Ocidente 1300-1800: uma cidade sitiada*. Tradução: Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 120-138.

DERRIDA, Jacques. *Espectros de Marx: o estado da dívida, o trabalho do luto e a nova internacional*. Tradução de Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.

\_\_\_\_\_. *La diseminación*. Tradução de José María Arancibia. Espanha: Fundamentos, 2007. p. 429-549.

EAGLETON, Terry. O que é literatura. In:\_\_\_\_\_. *Teoria da literatura: uma introdução*. Tradução de Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 1-22.

ECO, Umberto. A beleza dos monstros. In:\_\_\_\_\_. *História da beleza*. Tradução de Eliana de Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2004. p. 131-153.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. Tradução de Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992. p. 13-93.

ESTANISLAU, Lídia Avelar. Drácula, de Bram Stoker. In: EUCLIDES, Guimarães [et al.]. *Os deuses e os monstros*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001. p. 47-70.

FELINTO, Erick. *A imagem espectral: comunicação, cinema e fantasmagoria tecnológica*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2008.

FERREIRA, Cid Vale (org.). *Vovoide: estudos sobre os vampiros, da mitologia às subculturas urbanas*. Jundiaí/SP: Pandemonium, 2002.

FIORIN, José Luiz. Interdiscursividade e intertextualidade. In: BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin: outros conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2006. p. 161-193.

FREYRE, Gilberto. Os ingleses nos anúncios dos jornais brasileiros da primeira metade do século XXI. In: \_\_\_\_\_. *Ingleses no Brasil: aspectos da influência britânica sobre a vida, a paisagem e a cultura do Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997. p. 105 a 224.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Thomaz Tadeu da Silva; Guaracira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

HANCIAU, Nubia. Braconagens. In: BERND, Zilá (org.). *Dicionários das modalidades culturais: percursos americanos*. Porto Alegre: Literalis, 2010. p. 47-65.

HEBOLD, Hildegard. *O sagrado e o profano na literatura intimista de 1930/40 no Brasil: o Exemplo de Lúcio Cardoso e Cornélio Penna*. Dissertação de mestrado. São Paulo: USP, 1993.

HUTHCHEON, Linda. A intertextualidade, a paródia e os discursos da história. In: \_\_\_\_\_. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Tradução: Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991. p.163-182.

JEHA, Julio (org.). Monstros: a face do mal. In: \_\_\_\_\_. *Monstros e monstruosidades na literatura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007. p. 7-9.

\_\_\_\_\_. Monstros como metáforas do mal. In: \_\_\_\_\_. *Monstros e monstruosidades na literatura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007. p. 9-31.

\_\_\_\_\_. A ficção de crime Norte-Americana e o mal moderno. In: SANTOS, Josalba Fabiana dos. GOMES, Carlos Magno. CARDOSO, Ana Leal (orgs.). *Sombras do mal na literatura*. Maceió: EDUFAL, 2011.

JÚNIOR, Nelson Eliezer Ferreira. *Os lugares da literatura comparada em tempos de crítica pós-colonial*. In: Revista de Estudos AntiUtilitaristas e PosColoniais, v. 1, n. 2, 2011. p. 4-12.

JÚNIOR, Nelson Liano. *Manual prático do vampirismo*. Rio de Janeiro: Editora Eco, 1986.

LECOUTEX, Claude. *História dos vampiros: autópsia de um mito*. Tradução de Álvaro Lorencini. São Paulo: Ed. Unesp, 2005.

LIMA, Luiz Costa. Fantasmas e malandros. In: \_\_\_\_\_. *O romance em Cornélio Penna*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005. p. 140 a 178.

\_\_\_\_\_. Demônios e vampiros. In: \_\_\_\_\_. *O romance em Cornélio Penna*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005. p. 179 a 209.

LOVECRAFT, H. P. *O horror sobrenatural em literatura*. Tradução de Celso M. Paciornik. São Paulo: Iluminuras, 2007.

MARTINS, Maria Terezinha. *Luz e sombra em Lúcio Cardoso*. Goiânia: Editora UFG, 1997.

MENON, Maurício Cesar. *Figurações do gótico e seus desdobramentos na literatura brasileira de 1843 a 1932*. Tese de Doutorado em Letras. Londrina: Universidade Estadual de Londrina, 2007. 257f. p. 90-238.

MESSA, Fábio de Carvalho. *O gozo estético do crime: dicção homicida na literatura contemporânea*. Tese de doutorado. Universidade Federal de Santa Catarina, 2002. p. 9-76.

MONTEIRO, Maria Conceição. *Figuras errantes na época vitoriana: a preceptora, a prostituta e a louca*. Fragmentos, Florianópolis/ jul. dez. 1998. p. 61-71, nº 1, volume 8.

MORAES, Eliane Robert. *O corpo impossível: a decomposição da figura humana – de Lautréamont a Bataille*. São Paulo: Iluminuras, 2010.

MORAES, Marcos A. C. A prisão libertina: o erotismo do vampiro. In: FERREIRA, Cid Vale (org.). *Vovoide: estudos sobre os vampiros, da mitologia às subculturas urbanas*. Jundiaí/SP: Pandemonium, 2002. p. 61-66.

MOREIRAS, Alberto. *A exaustão da diferença: a política dos estudos culturais latino-americanos*. Tradução de Eliana Lourenço de Lima Reis; Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

NAZÁRIO, Luiz. *Da natureza dos monstros*. São Paulo: Arte &Ciência, 1998.

NITRINI, Sandra. Percursos históricos e teóricos. In:\_\_\_\_\_.*Literatura comparada: história, teoria e crítica*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2010. p. 19-123.

\_\_\_\_\_. Conceitos fundamentais. In:\_\_\_\_\_. *Literatura comparada: história, teoria e crítica*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2010. p. 125-182.

PERNIOLA, Mário. Vampirismo e sex appeal do inorgânico. In: \_\_\_\_\_. *O sex appeal do inorgânico*. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Studio Nobel, 2005. p. 89-91.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Literatura Comparada, intertexto e antropofagia. In:\_\_\_\_\_. *Flores da escrivantina – ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 91-97.

\_\_\_\_\_. Crítica e intertextualidade. In:\_\_\_\_\_. *Texto, crítica, escritura*. 1978. p. 58-76.

REIS, Nelson Ricardo Guedes dos. *O pecado como forma de redenção: uma análise da influência da literatura de Dostoiévski na obra de Lúcio Cardoso*. Disponível em: [www.lettras.ufmg.br/./06-Nelson.pdf](http://www.lettras.ufmg.br/./06-Nelson.pdf). Acesso em: 18 de set. 2012.

RIBEIRO, Maria Goretti. O imaginário da bruxa no conto popular. In: SANTOS, Josalba Fabiana dos; GOMES, Carlos Magno; CARDOSO, Ana Leal. (Orgs.). *Sombras do mal na literatura*. Maceió: EDUFAL, 2011. p. 227-245.

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

ROSA, João Guimarães. O espelho. In:\_\_\_\_\_. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976. p. 61 a 68.

ROSSET, Clément. *O real e seu duplo: ensaio sobre a ilusão*. Tradução de José Thomaz Brum. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

SÁ, Daniel Serravalle de. *Gótico tropical: o sublime e o demoníaco em o Guarani*. Bahia: EDUFBA, 2010.

SAID, Edward W. Território sobrepostos, histórias entrelaçadas. In:\_\_\_\_\_. *Cultura e imperialismo*. Tradução de Denise Bottman. São Paulo: Companhia da Letras, 1995. p. 33-98.

\_\_\_\_\_. *Orientalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 11-60.

SAMOYAUULT, Tiphaine. *A intertextualidade*. Tradução: Sandra Nitri. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008. p. 9-63.

SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. In:\_\_\_\_\_. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. p. 9-26.

\_\_\_\_\_. Eça, autor de Madame Bovary. In:\_\_\_\_\_. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. p. 47-65.

SANTOS, Cássia dos. *Polêmica e controvérsias em Lúcio Cardoso*. Campinas: Mercado de Letras/FAPESP, 2001.

\_\_\_\_\_. *O Rio de Janeiro em uma trilogia de Lúcio Cardoso*. Disponível: <http://abralic.org/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/041/CASSIASANTOS.pdf>. Acesso em: 19 abr. 2012.

SANTOS, Josalba Fabiana dos. Monstros e duplos em A menina morta. In: JEHA, Julio (org.). *Monstros e monstruosidades na literatura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007. p. 125-145.

\_\_\_\_\_. Reescrevendo o labirinto. In: SANTOS, Josalba Fabiana dos; GOMES, Carlos Magno; CARDOSO, Ana Leal. (Orgs.). *Sombras do mal na literatura*. Maceió: EDUFAL, 2011. p. 67-88.

\_\_\_\_\_. *O castelo (quase) vazio: algo de gótico em Fronteira*, de Cornélio Penna. *Ilha do Desterro*. Florianópolis, nº 62, p. 319-340, jan/jun 2012.

\_\_\_\_\_. *O romance gótico e a obra de Cornélio Penna*. In: XI Congresso Internacional da ABRALIC: tessituras, interações, convergências. São Paulo, jul. 2008. Disponível em: [www.abralic.org.br/anais/cong2008/A...](http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/A...) Acesso em: 15 dez. 2012.

\_\_\_\_\_. *A paródia como fantasma*. In: Revista de literatura comparada. nº 14, 2009. p. 227-245. Disponível em: [www.abralic.org.br/./download](http://www.abralic.org.br/./download). Acesso em: 10 jun. 2013.

SANTOS, Odirlei Costa dos. *A litania dos transgressores: desígnios da provocação nas novelas de Lúcio Cardoso*. Tese de doutorado. Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2010. f. 131.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Paródia, paráfrase & cia*. São Paulo: Ática, 1985.

SECCHIN, Laura de Souza Bechara. *Vida e morte em três histórias da cidade de Lúcio Cardoso*. Revista eletrônica, Fundação Educacional São José. 5. ed. p. 1-18. Disponível em: [www.fsd.edu.br/revistaeletronica/artigos/artigo31.pdf](http://www.fsd.edu.br/revistaeletronica/artigos/artigo31.pdf). Acesso em: 18 de set. 2012.

SOUZA, Lynn Mario Menezes de Souza. Hibridismo e tradução cultural em Bhabha. In: JUNIOR, Benjamin Abdala (org.). *Margens da cultura: mestiçagem, hibridismo & outras misturas*. São Paulo: Boitempo, 2004. p. 112-133.

STOKER, Bram. *Drácula*. Tradução de Theobaldo de Souza. Porto Alegre: L&PM, 2009.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Tradução: Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 1975.

\_\_\_\_\_. O que pode a literatura? In: *A literatura em perigo*. Tradução: Caio Meira. Rio de Janeiro: DIFEL, 2010. p. 73-82.

WELLEK, René; WARREN, Austin. Literatura geral, literatura comparada e literatura nacional. In: *Teoria da literatura*. Tradução de José Palla e Carmo. Lisboa: Publicações Europa-América, 1976. p. 53-62.