

## VESTÍGIOS DE UMA ESCRITA LACERADA: TRAVESTIMENTO, IDENTIDADE E HOMOEROTISMO EM LÚCIO CARDOSO

Leandro Júnio Santos QUEIROZ  
Mestrando em Letras/Estudos Literários  
Universidade Estadual de Montes Claros (Unimontes)  
E-mail: leosanquez@hotmail.com

**Resumo:** Lúcio Cardoso (1912-1968), mineiro de Curvelo, incluído pela crítica no rol dos romancistas religiosos ou psicológicos das décadas de 1930 e 1940, produz uma literatura de atmosfera sombria e de personagens extremamente atormentados. Entre esses seres atormentados estão alguns com “inclinação homoerótica” e com “crises de identidade”. Neste jogo de representação destaca-se a figura de um autor que deixa impregnados em suas narrativas vestígios de uma escrita (di)lacerada. A presente pesquisa, ainda em desenvolvimento, tem como tema o estudo acerca da escritura do travestimento homoerótico como representação identitária na novela *O desconhecido* (1940). A análise deste processo de (re)construção identitária no tecido narrativo, ancorado nos discursos da interdição e do travestimento, constitui-se, em síntese, o objetivo maior deste trabalho. Nosso problema consiste em questionar como se processa a construção identitária de personagens homoeróticos nesses textos, uma vez que estes se encontram numa espécie de entre-lugar, constituindo-se identidades em trânsito. Hipoteticamente, tal construção identitária perpassa pelos discursos da transgressão, da interdição e do travestimento.

**Palavras-chave:** Literatura de Minas Gerais; Lúcio Cardoso; Escritura; Travestimento; Homoerotismo.

### 1.1. Identidade: Quando há pouco éramos...

Em síntese, *O desconhecido* (1940), novela do escritor mineiro Lúcio Cardoso, narra a chegada de um sujeito errante na decadente fazenda Cata-Ventos, de propriedade da aristocrática senhora Aurélia. De passado infeliz e “fugindo” da cidade para o interior, o forasteiro recebe nela uma nova identidade: ‘José Roberto’, o nome do capataz anterior da fazenda, morto em condições suspeitas. O cocheiro Miguel e Aurélia são os antagonistas dessa estória, ambos completamente atraídos pelo fascínio exercido por nosso protagonista. Antes um desconhecido, agora José Roberto, o homem apaixonado pelo jovem Paulo a quem ensina ler e escrever. Paulo parece corresponder às investidas de José Roberto, mas nutre uma paixão antiga por Nina, filha da empregada Elisa. Repentinamente, Paulo decide fugir com Nina e José Roberto, decepcionado e desesperado com a atitude do rapaz, o mata a golpes de enxada. Ao final, José Roberto, nosso eterno Desconhecido, se mata deixando atrás de si um rastro de paixão, mistério e fascínio.

O desejo entre iguais compõe a identidade homoerótica que, por sua vez, é capaz de artifícios de disfarce, como o travestimento, para se fazer representar na narrativa através de um narrador, de um personagem e de um escritor que se pretendem, não raramente, paralelos, análogos, amalgamados e cúmplices. O enredo de *O desconhecido*, tal como é tramado, evoca um jogo identitário entre narrador, personagem e escritor, assim como também sugere a aproximação homoerótica entre os personagens. É em virtude desse jogo de identidades (masculino/feminino), que essas *personas* interessam à teoria *queer*. Para Judith Butler

(2003), as construções de gênero, presentes nas relações sociais e sexuais, possuem diferentes significações de acordo com cada sociedade e são formas hierarquizadas de exercício de poder. Além disso, conforme Butler, o gênero não é uma substância, mas uma *temporalidade social* constituída a partir da *repetição estilizada de atos* e vincula-se a uma identidade sempre instável. Portanto, com relação ao gênero, somos, estamos e agimos de diferentes maneiras, avançando e retrocedendo, em qualquer tempo e espaço.

É desse modo que os sujeitos travestidos superam a dicotomia tradicional masculino/feminino. As travestis, por exemplo, misturam num mesmo corpo características físicas e psicológicas de ambos os gêneros; são e estão masculin@s e feminin@s<sup>1</sup> simultaneamente, num jogo de composição de gêneros que não só questiona a rigidez do conceito de identidade, mas o subverte. As travestis provam que a identidade não é algo fixo, mas sujeita à metamorfose a qualquer tempo, tal qual a identidade literária. Reacomodando seus contornos e formas, anatomia e psique, as travestis transformam, recompõem ou recriam suas próprias identidades.

O escritor, por sua vez, pode recompor sua própria identidade através da transfiguração da realidade em ficção, de si mesmo em personagem, podendo dissimular nesse jogo. Ou seja, não há garantias de fidedignidade ou fidelidade nesta *mise-en-scène*. O escritor pode fazer um jogo, uma trapaça e, portanto, a credibilidade nem sempre pode ser requerida pelo leitor. Pelo sim, pelo não, o melhor é desconfiar, uma vez que só sabemos o que se passa e o que pensa o protagonista e os demais personagens através da voz do narrador em seu relato onisciente, razão pela qual podemos duvidar da credibilidade e da imparcialidade desse narrador. Ora, ele conta o que deseja, aumentando, alterando e omitindo o que bem quer. Mesmo ao dar oportunidade de fala para os sujeitos por ele montados e manipulados, não evita seus juízos de valor. Na maioria dos casos, no entanto, fala por todos eles.

Em *O desconhecido*, o protagonista forasteiro apresenta uma identidade em transição, uma vez que esse sujeito errante, destituído de qualquer identificação, aceita um nome que não é seu, assim como uma nova vida. *O desconhecido* possui personagens literalmente obscuros, travestidos de desejo, pecado, volúpia e transgressão. Eros é interdito a todos esses personagens nos quais prevalecem “egos” atormentados. Os personagens cardosianos, em geral, revelam a tortura daqueles que acreditam ser eternos pecadores e que, por isso mesmo, necessitam frequentemente do perdão divino; daqueles que acreditam viverem divididos entre o sagrado e o profano, entre o pecado e a culpa, entre a virtude e o pecado, entre a redenção e a danação, entre o Bem e o Mal.

Mas por que Lúcio Cardoso retrataria assim a temática homoerótica? Lúcio Cardoso era um fervoroso católico e esteve sempre dividido entre a fé cristã e sua inclinação homoerótica, se sentia um ser atormentado, um angustiado diante dessas duas “incompatíveis” realidades, conforme aponta Andréa de Paula Xavier Vilela em sua tese *Lúcio Cardoso: o traçado de uma vida*.

Lúcio teve para com a religião uma relação de grande conflito. Se por um lado o catolicismo dava-lhe sustentação espiritual, por outro era fator de opressão, responsável por profundos tormentos internos. Seu

---

<sup>1</sup> Aqui utilizo o símbolo @ (arroba) porque em português e espanhol o símbolo representa, entre outras coisas, neutralidade de gêneros. Em terminações “o” (masculino) e “a” (feminino), o símbolo @ pode ser usado como substituto neutro para o gênero em lugar do padrão “o” que alguns alegam ser uma indicação de machismo. Tais línguas não possuem um gênero neutro e as formas masculinas são também usadas para se referir a grupos mistos ou gêneros desconhecidos. Assim: @ = o/a. Um exemplo de tal possibilidade está no termo *amigos*, que quando representa não somente amigos homens, mas também mulheres, poderia ser substituído por *amig@s*. Um outro exemplo está no título do livro de Carlos Figari (UFMG/IUPERJ, 2007): *@s outr@s cariocas* = os outros/as outras, simultaneamente. (Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/@>. Acesso em 10 jun. 2011).

homossexualismo pode ter contribuído para aumentar o sentimento de inadequação e de contradição que arrastava como quem se vê condenado a carregar um fardo com o qual foi presenteado sem a possibilidade de escolha, já que se via em constante embate perante dois discursos inconciliáveis: o de sua sexualidade homoerótica e o de sua religião católica apostólica romana. O catolicismo lhe veio como herança familiar e, como um herdeiro sem escolha, viu-se diante de um conflito impossível de se resolver. Num berço católico, a homossexualidade é encarada como uma fraqueza, uma dificuldade a se superar ou sublimar. (VILELA, 2007, p. 144-145).

A análise de Vilela é precisa porque toca justamente na questão mais importante: como o escritor lidava com sua própria homossexualidade. Suas citações são do texto biográfico *Diário Completo* (1970), mas ajudam a entender o porquê da temática em sua obra e como ela é trabalhada nas narrativas. De acordo com Vilela, a impressão que se tem é que a sexualidade de Cardoso era um tabu não só para ele mesmo, como também para os seus familiares (VILELA, 2007, p. 145). Contudo, ressalta ela, Lúcio Cardoso parecia reconhecer sua homossexualidade como uma dádiva, afinal em seu Diário confessa: “Estranho dom: Deus deu-me todos os sexos.” (CARDOSO, 1970, p. 295). Segundo Vilela, foi esse dilema que Lúcio Cardoso arrastou da vida para a obra e nunca conseguiu resolver. Essa questão é que fez dele “um sujeito dilacerado e torturado pela culpa que carregava colada a si como uma grande mácula. Marca com a qual já estava tão familiarizado que não percebia não se tratar de um sinal de nascença, mas de um parasita que lhe sugava o sangue e a possibilidade de libertação.” (VILELA, 2007, p. 145).

Tal qual na vida, essa noção de homossexualidade como pecado/transgressão também está na obra. A necessidade de redenção, de perdão divino também está presente, sobretudo na narrativa de *O desconhecido*.<sup>2</sup> Se o desconhecido protagonista busca na morte uma maneira de expurgar-se de seu pecado (a condição homossexual), o escritor também o faz ao buscar na literatura uma forma de expiar seu mesmo pecado. Se José Roberto, o eterno Desconhecido, vem para desestabilizar a vida daqueles que o cercam, Lúcio Cardoso também veio para desestabilizar a visão sobre a sociedade mineira à época com sua literatura sombria, atormentada e auto-representativa. O fato é que o conflito insolúvel ao qual Vilela se refere perpassa pela obra, enriquecendo os enredos cardosianos de personagens torturados e atormentados pela culpa de vivenciarem sexualidades não normativas. É por esse motivo, que na narrativa, projeção ou extensão da vida do autor, o pecado é sempre trazido como algo inescapável ao ser humano, já que é, através dele, que se exercita a fé e só dela provém o perdão, algo sempre buscado pelo escritor e seus personagens.

No discurso religioso o sujeito homoeroticamente orientado deve optar por ter uma “identidade demoníaca, pecaminosa” (homossexual) ou por “ser um escolhido de Deus” (heterossexual). As duas identidades, no âmbito religioso, inclusive no católico, são consideradas discrepantes e excludentes entre si. Neste modo de pensar, segundo Marcelo Natividade, a prática religiosa promoveria uma “reconstrução” do sujeito homoerótico já que a espiritualidade viria para reforçar uma identidade “in natura/natural” (heterossexual) em detrimento de uma identidade “deteriorada, impura e pecaminosa” (homossexual). De acordo com os adeptos dessa visão ideológica isso se daria através da “afirmação da vontade contra o desejo homossexual, interpretado como uma *vontade da carne*, induzida por um estado de *impureza* e *pecado*, produzido pela atuação constante do *mal* na vida cotidiana”. (NATIVIDADE, 2005, p. 263; grifos do autor).

---

<sup>2</sup> Tanto que “Deus” é citado 22 vezes no *corpus* da narrativa, sendo que em 11 vezes ou é o próprio José Roberto ou o narrador quem clama por Ele ou cita-O.

Assim, no universo religioso católico, do qual Lúcio Cardoso fazia parte, e, sobretudo, no meio evangélico/protestante, é corrente o discurso de que o sujeito homoeroticamente inclinado possui uma identidade sexual deformada, passível de “recuperação”, “conversão”, “salvação”, “libertação” e/ou “cura”. Talvez, por isso mesmo, Lúcio Cardoso esteja sempre tecendo personagens para os quais “narra” uma possível tentativa de redenção ou uma constante busca de salvação para corpos “de/do pecado”. Há sempre, nas narrativas cardosianas, um mal que precisa ser extinto, a presença de um “demônio” que aflige e corrompe suas personagens. Estaria ele, buscando em sua narrativa, uma forma de “expurgar seus pecados” ou de “exorcizar seus demônios interiores”?!

Personagem de sua própria história, Lúcio Cardoso talvez tenha mesmo projetado em José Roberto sua ideologia e sua própria realidade. Os personagens homoeróticos cardosianos são também seres angustiados, atormentados, “encarcerados de si mesmos”, torturados pela não aceitação social e divididos entre a culpa e o desejo. Como aponta Vilela, é recorrente na obra de Lúcio Cardoso a presença de uma verdade velada, seja ela qual for. No caso específico de *O desconhecido* essa verdade interdita é a própria homossexualidade de José Roberto, não literalmente declarada, mas claramente legível. O sujeito-escritor Lúcio Cardoso viveu uma vida reprimida, conflituosa, dividido entre a sexualidade transgressora e a religiosidade familiar. De acordo com Vilela, na família Cardoso a homossexualidade de Lúcio era assunto evitado, silenciado, ignorado. Contudo, o próprio escritor não fazia questão de escondê-lo nem tampouco de evidenciá-lo, salvo em sua obra ficcional. Nesta, Lúcio Cardoso se permitiu falar um pouco mais e tentar romper com os pensamentos moralizantes e conservadores. Talvez por isso mais fácil, por se tratar daquilo que não tinha uma obrigação com a verdade. Era, pois, uma maneira mais leve e fácil de falar de um conflito interno sem se mostrar completamente. Mas sua obra não escapa a essas polêmicas, uma vez que na tentativa de mascaramento, para o qual daremos o nome de travestimento, destacam-se as *fendas da máscara* que nos permitem (entre)ver na obra resquícios da vida atormentada e na vida vestígios de uma escrita lacerada.

Tudo isso não nos parece absurdo, diante do que o próprio autor admite em seu *Diário Completo* na ocasião da escrita da novela.

Os sentimentos que então me agitavam, a paixão desnorteada, a falta de caminho [...] enquanto escrevia uma novela (*O desconhecido*) onde tentei lançar, encoberto, um pouco de tudo o que me perturbava... e não era aquilo uma simples manifestação da vida, infrene e cega, do meu sangue, tumultuado e forte, manifestando por todos os modos, sua maneira de existir e de criar? (CARDOSO, 1970, p. 258-259).

Como se percebe, o escritor admite lançar mão do *eu vivido* para a composição do *eu narrado* na escritura da novela, ainda que tente fazê-lo de modo implícito, “encoberto”. A angústia pessoal, a inquietação existencial, essa “vida infrene e cega” não deixam de figurar no projeto de sua própria obra que funde, num só tempo e espaço, o “existir” (viver) e o “criar” (escrever).

Na figura oculta do protagonista de *O desconhecido* vê-se um reflexo do autor. A homossexualidade reprimida do escritor Lúcio Cardoso parece mesmo projetar-se na figura de José Roberto. O autor, através da instância narrativa, deixa pistas que evidenciam seu pensamento, sua onipresença. Há momentos em que se tem a impressão de que o escritor, através da voz narrativa, promove uma contenção dos ímpetus sexuais de suas criações/personagens. Tenta dizer, mas não diz, interrompe, suspende o pensamento, construindo assim uma escrita mascarada, dissimulada e sugestiva.

A escritura assim se faz: obscura e oblíqua através de textos ardilosos repletos de interdições, artimanhas e artifícios do escritor. Mentira, fingimento, engano, disfarce,

ambiguidade, sedução, (dis)simulação são todos recursos comuns a uma escritura<sup>3</sup> da obliquidade. Sobre este discurso oblíquo, Maria Lúcia Campanha da Rocha Ribeiro em artigo intitulado *A escritura oblíqua de García Lorca*, nos dá a seguinte orientação:

Oblíquo, conforme o dicionário é, em sentido figurado, o “dissimulado, o tortuoso, sinuoso”. Por escritura oblíqua queremos significar, aqui, uma manobra de construção simbólica tangencial aos jogos verbais próprios à escritura poética e que possibilite uma investigação de rastros fragmentários de um imaginário cerceado pelos limites de uma forma especial de marginalidade a que chamamos de gueto. (RIBEIRO, 2003, p. 129).

Assim, esse discurso da obliquidade no universo cardosiano se justifica pela temática marginalizante e pela conduta pessoal transgressora ou desviante da norma social que, por sinal, coincidem: homossexualidade. Oblíquo, como ratifica Ribeiro, é também o texto que se propõe, desde sempre, malicioso, ardiloso, dissimulado, irônico, obscuro, repleto de interdições. Assim, esse texto oblíquo segue pelos caminhos e descaminhos da representação, arquitetando estratégias narrativas e construindo uma narrativa do artifício, sempre sedutor de um leitor que se pretende esperto. E obtuso porque se revela pouco nítido, repleto de interdições e dizeres implícitos. Esse texto necessita ser desvendado, ter suas interpretações para além das entrelinhas.

Lúcio Cardoso vai se ficcionalizando através da escrita. Esse processo de ficcionalização está presente em todo o processo escritural, perpassando pelo enunciado e pela enunciação. A ficcionalização de si é um procedimento dessa escritura do travestimento, dessa escrita travestida. A escritura, ciência das funções da linguagem, segundo Roland Barthes, é a prova de que o texto nos deseja. (BARTHES, 1973, p. 14). É também Barthes quem nos permite a compreensão do texto como plural e a noção semiológica de que o autor substitui o “eu” da escritura. É a partir dele que se percebe a dissimulação do eu no próprio ato de escritura, já que a escrita é, naturalmente, um método ilusório. A própria escrita é dissimulada já que produz a vida sem sê-la. A travesti, por sua vez, tal qual a escrita atua como aquilo que não é, mas que deseja ser e que se faz ser. Isso porque a escrita ficcional não é real, deseja ser e se faz ser ‘real’, ainda que uma realidade particular, uma realidade para o leitor iludido, ludibriado pelo escritor.

E é assim, erguendo máscaras e entremeando fios no tecido da narrativa que o escritor segue enredando o leitor e tramando uma escritura da estratégia, do artifício, da sedução, da dissimulação, do implícito-explícito e de uma sustentação ideológica. Como nos lembra Barthes (1973), o texto é produtor de uma certa significância e é essa característica que faz dele uma enunciação e não meramente um enunciado. O texto, porém, não é apenas uma estratégia de subversão, mas também uma prática ideologizante. A escrita, subjetiva que é, torna-se reveladora de comportamentos e ideologias, permitindo com que os leitores componham uma determinada “identidade” do escritor.

José Roberto, assim como o autor, dividido entre a máscara e o desejo, “prefere” ostentar a máscara como forma de defesa da condenação da opinião pública, afinal, a máscara é “uma defesa imprescindível” (BOSI, 1982, p. 442) e é, por isso mesmo, que José Roberto parece mesmo querer se defender de seu mal irremediável tanto que prefere matar seu objeto

---

<sup>3</sup> Embora estejamos estabelecendo desde o início uma relação praticamente sinonímica entre **escrita** e **escritura**, relendo Barthes (1973) e Derrida (1997), parece-nos possível fazer a seguinte distinção: a *escrita* é artesanal, ligada à tradição e não lhe nega, é direta, escrita de prazer, diria Barthes, mais confortável; nela não há estranhamento, é fácil e dá pistas ao leitor; é o texto que se mostra, que se deflagra. Por outro lado, a *escritura* é transgressora, neutra e desviante; dissimulada, sedutora e enganosa, ela falseia, desvia-se da rota, quebra expectativas, rompe com a previsibilidade do leitor.

de desejo a viver seu “vil pecado”. Defende-se antecipadamente da consolidação de “seu pecado” e, inocente, não percebe que ele já fora consumado: seu desejo homoerótico já existe.

Mesmo o escritor, talvez se defenda dos questionamentos sociais e se antecipa dando respostas através de sua representação ficcional. E como “é preciso apartar do convívio público todo aquele que se diferencia, de algum modo, da norma instituída, da aparência dominante” (BOSI, 1982, p. 444), assim faz Lúcio Cardoso quando “isola” o Desconhecido nos remotos rincões do interior mineiro. Para tanto partimos do pressuposto de que se entre as travestis nem sempre é possível separar a identidade da personagem representada da identidade do sujeito que a representa, o mesmo pode ocorrer entre o escritor e suas personagens. É o artifício da máscara: as travestis se travestem de uma personagem assim como o escritor que pode se autorrepresentar em sua personagem.

Tênue é a linha que segrega realidade e ficção, tênue também é a linha que separa representação e representado, afinal o personagem e o sujeito que compõem esse universo ficcional podem se confundir na trajetória oblíqua da narrativa. Características físicas e psicológicas, posturas e atitudes, dúplices muitas vezes, nem sempre podem distinguir o representado de seu representador, a realidade de sua representação. A representação da identidade apagada; a homossexualidade reprimida; a angústia, tortura e inadaptação existenciais e a solidão amargurada constituem-se os principais pontos de convergência entre escritor e personagem.

O próprio “anonimato” do personagem principal, bem como sua homossexualidade, suas sensações de inadaptação e estranheza permitem-nos desconfiar de que o *autor empírico* estaria transmutando-se na narrativa num processo constante de ficcionalização de si. Portanto, acreditamos na utilização, por parte do escritor, de uma espécie de camuflagem literária. Essa vida ficcionalizada sem garantir ao leitor compromisso total com a realidade pessoal do escritor, uma espécie de quase transmutação do real em ficcional comporia, juntamente com outros critérios e recursos, o que Severo Sarduy (1979) denominou *escritura do travestimento*. E por isso mesmo, há que se ter cuidado, afinal, conclui-se com Sarduy, que nada é o que aparenta. Há sempre uma máscara a se erguer.

## 1.2. Travestimento: Quando as máscaras caem...

A identidade em trânsito de José Roberto priva-se da vida e mascara seu ego, “nega” ou esconde sua identidade inicial e se esforça na tentativa de renegar sua identidade homoerótica. O Desconhecido rebatizado de José Roberto parece mesmo esconder algum segredo e se revela, pouco a pouco, um ser atormentado e reprimido. Prefere deixar a cidade e se isolar numa fazenda remota do interior de Minas Gerais, como que fugindo de um passado infeliz e misterioso. Aceita sem resignação um nome que lhe é imposto. Acaba por se transfigurar numa nova identidade, se travestindo de uma nova personalidade: “está José Roberto” e não “é José Roberto”, deixando cair sobre si o artifício da máscara. Mas toda máscara revela um pouco do que tenta esconder e é isso que, a partir de agora, tentaremos desvendar com a análise dos dois personagens homoeróticos: José Roberto, o reprimido e Paulo, o interdito.

José Roberto se aproxima do universo travesti justamente por aceitar uma identidade alheia. É um processo de montagem às avessas, uma vez que, embora José Roberto não se travista de mulher, assume uma identidade alheia, uma profissão e uma vida que não são suas. Tal qual a travesti ele assume um nome social, razão pela qual a identidade é tida como produto sociocultural, mutável e que se adéqua a determinadas pessoas e situações. É seguindo essa lógica que Jurandir Freire Costa (1992) pensa na questão homoerótica não apenas como identidade (ser *gay*), mas como devir (estar *gay*). A teoria *queer*, como vimos, segue neste raciocínio, pois considera que usufruímos de qualquer tipo de “orientação sexual”, conforme nossos desejos. Em suma, ‘estamos’ homo, hétero ou bissexuais de acordo

com nosso desejo sexual, conforto e conveniência a qualquer tempo. Pensando não somente no âmbito das sexualidades, a homogeneização das identidades cria uma “canonização” da normalidade e estabelece uma categorização do que é normal ou anormal. Assim, não há espaço para a manifestação da diferença, já que todos devem seguir um padrão imposto. Tudo aquilo que é diferente daquilo que é estabelecido como normal é considerado desvio, erro, deficiência, quando não patológico.

José Roberto assume a identidade de um morto supostamente assassinado na própria fazenda e torna-se, a partir de então, efetivamente um morto em vida, um interrompido, uma identidade apagada, uma existência reprimida, um *Eu* travestido de *Outro*. Na verdade, desde que passara a existir era um morto-vivo já que jamais pôde viver livremente, assumindo sua verdadeira identidade. Diferentemente do universo travesti, José Roberto não ostenta, não se exhibe; pelo contrário, se esconde, se inibe e se reprime. É o travestimento em sentido contrário ou invertido. Além da imposição do nome há também uma atmosfera de medo e de maus presságios que persegue nosso protagonista e toda a narrativa. Afinal, assumir a identidade de um morto pode ser mais pesado do que se imagina. Eis um sinal de mau-agouro? Essa atmosfera segue até o desfecho. Interessante observar como são constantes os significantes que compõem esta ambiência (obscuridade, espectro, sombra, noite, silêncio, segredo, ameaça e derivações); principalmente quando relacionados à figura misteriosa, angustiada, solitária e fantasmática do Desconhecido.

José Roberto tenta esquecer sua “existência passada”, mas “apesar de tudo, ainda não se tinha libertado desses miasmas que se haviam insinuado com tanta sutileza na sua vida.” (CARDOSO, 2000, p. 58). Seu destino, antes errante agora profetizado, chega marcado por um passado sombrio e misterioso. O corpo vem chagado<sup>4</sup> e se manterá assim até que ele cumpra seu trágico destino final. Mas, há algo de diferente em José Roberto. Na visão de Aurélia, do cocheiro Miguel, da criada Elisa e do próprio Paulo, José Roberto é “diferente”. Durante toda a narrativa, José Roberto, nosso “Desconhecido”, é apresentado como um ser angustiado e misterioso, uma “estranha figura”, nosso *queer*:

Sacudiu a cabeça e encaminhou-se para o lavatório, onde o esperava uma bacia cheia d’água. Mergulhou nela as mãos e, levantando os olhos, deparou com a sua própria imagem no espelho – um espectro sombrio, um monstro a se agitar no fundo do líquido do espelho azinhavrado. Nenhum movimento, nenhuma contração alterou-lhe o rosto. (CARDOSO, 2000, p. 14).

A imagem no espelho revela um ser transfigurado, um “monstro”, um fantasma sombrio, um morto possivelmente assassinado, já que esta é sua nova identidade. Embora José Roberto tenha inclinação homoerótica, em momento algum se traveste femininamente, mas seu comportamento é ambíguo, dúbio, dissimulado, por vezes artificializado, o que o aproxima da travesti. O olhar-se no espelho e se enxergar como um monstro traz a noção de transformação, típica dos seres travestidos, mas revela também que o próprio José Roberto sente-se como um ser condenado, diferente e frequentemente perseguido por um Mal. Desde a infância, “via-se menino, sentado à escada da varanda, olhando a rua que a tarde ia adormecendo nas primeiras sombras. Esse sentimento de solidão, essa ideia de viver à parte como um ser diferente, desde cedo, desde então o habitava.” (CARDOSO, 2000, p. 31).

<sup>4</sup> Ao longo do enredo, o narrador nos revela não só um passado doentio do protagonista, mas também inúmeros detalhes dessas “chagas” do corpo e do espírito: a cicatriz profunda no rosto, o mal-estar constante (físico e psíquico), a infância de enfermidades, seus comportamentos, os sentimentos de solidão, angústia e inadaptação, o assassinato e o suicídio. Como é comum nas narrativas cardosianas, o universo da decadência, da ruína e da desagregação é constante e perpassa pelo físico e pelo psicológico. Seus personagens são conduzidos a uma ruína física e moral que os traduzem como seres corrompidos. Assim, destaca-se em *O desconhecido*: José Roberto, Aurélia e Miguel.

Como sugere o narrador, o sujeito apartado, marginalizado pela sociedade, condenado a viver isolado por seus desejos anti-convencionais, “passava os dias calado, oprimido pelo temor de um perigo desconhecido, uma ameaça qualquer que não sabia se residia nele próprio ou no exterior”. (CARDOSO, 2000, p. 47). Interessante é observar que esse mesmo sentimento de inadaptabilidade de José Roberto também está presente na vida de Lúcio Cardoso que também se sentia e era visto como diferente e um “inadaptado ao seu tempo e à sua gente”, um “esfolado”, conforme ressalta o crítico Tristão de Athayde (1969) citado por Mario Carelli na edição crítica de *Crônica da casa assassinada* (1997). Como revela-nos sua biografia, Lúcio Cardoso também se sentia um eterno deslocado em virtude de sua homossexualidade. Passou a vida se reprimindo e se controlando, inclusive na escritura. No entanto, era nela que se permitia falar mais. Assim, a experiência do eu vivenciado no “outro”, como também faz o protagonista, permitia uma libertação que não era possível em vida. Através da escritura, Lúcio Cardoso se permitiu viver outros papéis, vestir-se de outras *personas*, “abrir o jogo”, retirar a máscara, ainda que comedidamente.

Talvez, por isso mesmo, tenha composto o homossexual em sua obra como ‘o exótico’, o “diferente”, o “desajustado”. Assim, através de um duplo de si mesmo, Lúcio Cardoso entraria em cena ficcionalmente através da figura “deslocada” de José Roberto, o Desconhecido. Travestir-se em palavras é o que faz Lúcio Cardoso na construção escritural de *O desconhecido*, ao colar-se na figura de um “outro” para compor sua própria história. Traveste-se de um “Outro” para falar de um “Eu” em desabafo. Assim faz esse escritor num duplo jogo especular: se projeta na figura do narrador dúbio e pouco crível para contar a história de um personagem que, no fundo, é ele mesmo. Tal como fazemos quando falamos de nós mesmos em terceira pessoa. Em verdade, o que pretendemos é não revelar que o sujeito da história contada somos nós mesmos. Num artifício de disfarce, o escritor assume a *persona* do protagonista transfigurando-se em narrador onisciente. Essa onipresença é justificável, uma vez que, sabedor de tudo, ele pode falar sem levantar suspeitas e/ou desconfiâncias de sua verdadeira identidade. Diante disso entendemos que projetar-se na figura de um personagem homoerótico atormentado narrado oniscientemente em terceira pessoa, como que se isentando de quaisquer associações, é um artefato literário desse escritor que tenta, mas não consegue vendar as marcas dessas afinidades, os resquícios dessa escritura travestida.

Desse modo, a identidade anônima de José Roberto sugere uma camuflagem do escritor, uma estratégia autoficcional deste último, muito embora não tenhamos uma autobiografia. Destarte, temos a figura do escritor se travestindo na *persona* de José Roberto. Isso porque a escritura do texto literário permite ao criador deste “erguer” uma máscara que, através do disfarce da ficcionalidade, permite vivenciar o “outro” em si mesmo. O texto transfigurado em máscara permite que o escritor assuma posições e papéis inimagináveis no mundo real e o motiva a “abrir o jogo” sem se comprometer, haja vista que se trata de um mundo imaginário, um mero faz de conta.

O narrador, após relatar como o protagonista adquire o novo nome, passa a chamá-lo de José Roberto. Ou seja, o narrador compactua desse jogo de máscaras, desse universo travestido porque talvez seja o próprio escritor. Tal fato revela-nos a intencionalidade de um escritor cúmplice da situação. Daí o fato de percebermos as três entidades literárias tão amalgamadas: o autor, o narrador e o personagem, numa espécie de *Santíssima Trindade* literária. Isto é, uma figura única em três pessoas distintas. Por conseguinte, o escritor, através da voz narrativa, deseja constantemente nos dizer algo mais. No entanto, ao chegar o momento, ele suspende propositadamente o pensamento do narrador, mantendo a atmosfera de suspense e segredos inconfessáveis. Parece mesmo compactuar da ideia de que todo “desviante” tem seu destino tragicamente traçado e é atraído por uma “força maligna”.

José Roberto reflete e conclui que nem ele mesmo se conhece.



E nem mesmo poderia dizer o que fora. No instante em que atingira a porteira daquela fazenda, deixara rolar no esquecimento a forma inerte do eu que sempre o acompanhara. E, ao aceitar docilmente sua nova personalidade, adotara até mesmo o nome de um outro. Assim, a realidade se tinha aniquilado como um montão de cinzas.

Devagar, como se duvidasse até mesmo da própria existência, José Roberto passou as mãos pelo rosto. E, por uma misteriosa transposição, no momento em que seus dedos tocavam a indelével marca das rugas, foi a voz de Miguel que ele ouviu, como se, de súbito, respondendo a um secreto apelo, ela lhe desse os títulos que não possuía e o revestisse de uma personalidade que se adaptava a ele com o mesmo carinho e a mesma espontaneidade da sombra que se casa à forma rígida de um cadáver. (CARDOSO, 2000, p. 131-132).

Esquecer do Eu para exaltar um Outro configura-se como um artifício do travestimento, tal qual faz também o escritor. Duvidar da “própria existência” é uma estratégia íntima de encobrir o ego. A noção de travestimento está presente nas expressões “nova personalidade”, “misteriosa transposição” e nas ideias da adoção resignada do “nome de um outro”, do revestimento “de uma personalidade que se adaptava a ele” como uma “sombra” que se cola ao cadáver. Mas José Roberto mantém-se secreto, “lutando contra aquela voz que o acompanhava”, esperançoso de que conseguirá “subjugar as forças adversas que sempre o tinham dominado”. E a energia que renasceu de seu espírito parecia mesmo “ter dominado para sempre aquele eco cheio de perversidade” que o acompanhava desde remotos tempos. (CARDOSO, 2000, p. 133).

No entanto, José Roberto sabia-se insaciável. Insaciável de desejo e de segredos. E para isso era preciso não se confessar, sustentar o segredo de sua verdadeira “natureza”, mantendo-se projetado naquela identidade conquistada com o “seu involuntário exílio naquela fazenda” (CARDOSO, 2000, p. 134). Entusiasmado, porém, José Roberto faz planos e o que prevíamos ocorre: José Roberto planeja, “de posse do dinheiro de Elisa”, fugir com Paulo para viverem juntos “esse amor” que ele acredita ser recíproco. Diante da decisão de Paulo de fugir com Nina, José Roberto perturba-se e sob a sombra parece transfigurar-se. Paulo admite-se amante e amador de Nina e a consciência do amor não correspondido faz José Roberto inquietar-se, afinal “como pudera se ter enganado desse modo? Uma revolta surda apoderou-se de José Roberto. Não era possível, não podia permitir que o outro esfacelasse desse modo brutal”. (CARDOSO, 2000, p. 139). Na verdade, a nova identidade assumida se esfacelara como uma “simples miragem” desde que conheceu Paulo. A vida que até então tinha habitado se esvaía desde o crime cometido.

Antes do crime, porém, José Roberto finge que aceita ajudar Paulo, que financiará sua fuga e o jovem ingênuo acredita. Mais uma vez temos o recurso da dissimulação utilizado ao extremo. E no rosto transfigurado de José Roberto surge a máscara. A máscara da obscuridade, a máscara da dissimulação. E como dizia Beckett, para que o discurso se faça, inventam-se as obscuridades (BECKETT, 1989, p. 8). Obscuro ele permanece até o fim da narrativa, anônimo, desconhecido. E em seus delírios de introspecção após o crime, José Roberto passa pelos sentimentos mais pessimistas: da indignação à revolta, da solidão à melancolia, da decepção à vergonha. Em tais delírios, a voz narrativa, tipicamente introspectiva, conduz o leitor à compreensão de todo aquele pessimismo: “quem lhe dera uma tão aguda percepção da sua própria estranheza?”, de onde viria “esse sufocamento, essa impressão terrível de errar num mundo a que não pertencia?”, afinal quem teria lhe dado “tão cedo assim a noção da sua desgraça?” (CARDOSO, 2000, p. 142). Sua “estranheza”, sua “desgraça”, seu “sufocamento”, “essa impressão de errar num mundo a que não pertencia”:

metáforas da condição homoerótica do protagonista. Imagens do travestimento do narrador que não ‘*abre o jogo*’, não esclarece, mas prefere assumir o jogo da interdição e do implícito.

O narrador mantém um José Roberto se sentindo condenado por sua orientação sexual, um indigno de provar de Eros, pois “que adiantava rememorar sua pobre infância, à procura de uma razão que decerto jamais encontraria?”. (CARDOSO, 2000, p. 143). E “como pudera imaginar que conseguiria viver de um modo diferente, como ousara acreditar que seria possível romper os limites traçados ao seu destino? Deus do céu, como ousara reclamar o que não lhe era devido?” (CARDOSO, 2000, p. 143). Ofuscado pela vergonha, esconde o rosto, embora ainda remoesse alguma “esperança soterrada” (CARDOSO, 2000, p. 144).

Conforme sua necessidade, José Roberto traveste-se de amigo, de confidente, de bem-intencionado utilizando-se dos recursos da dissimulação e da ironia e é constantemente visto pelos outros personagens como inocente. A “maldade” está em seu íntimo, mas sua máscara impede que o seu exterior se transfigure. Apenas leitor e narrador compartilham da verdade. Somos levados a questionar: afinal, de que lado está nosso protagonista? Como já dito, a dissimulação é prática constante do narrador e de seus personagens. Após o crime, por exemplo, essa estratégia da dissimulação é intensamente revisitada, tanto nos diálogos entre José Roberto e Miguel como naqueles narrados entre o protagonista e Nina. Miguel inquirindo José Roberto faz insinuações sobre o cadáver preso no moinho e tenta extrair a verdade dos lábios do Desconhecido. Porém, este sujeito de “alma renegada” percebe a dissimulação de Miguel e suas insinuações, mas inquieta-se e também dissimula para disfarçar seu nervosismo, embora sentisse “crescer da obscuridade uma estranha impressão de mal-estar, como se um perigo estivesse próximo a envolvê-lo na sua brutal armadilha.” (CARDOSO, 2000, p. 170). José Roberto percebia nitidamente que Miguel “estava representando uma comédia. Aquilo aumentou o seu insuportável sentimento de mal-estar. Se o cocheiro sabia de tudo o que se passara, era melhor que revelasse logo as suas intenções.” (CARDOSO, 2000, p. 171). Notem que o narrador ratifica a estratégia da representação dos personagens e a existência de máscaras entre eles.

Inclinado sobre a sua vítima, dir-se-ia que era a sua própria alma que transbordara naquele momento e lhe fixara no rosto as marcas envenenadas das suas garras. Não era possível se enganar com aquela máscara modelada sob o furor de todas as misérias, de todos os gritos, de todos os insondáveis tormentos que flagelam irremissivelmente os seres amaldiçoados. José Roberto compreendeu que sua paixão já não era humana. O que borbulhava nas profundezas daquela consciência era alguma coisa que ultrapassava a compreensão dos homens. (CARDOSO, 2000, p. 172-173).

O narrador nos confirma que “todo o artifício desapareceu instantaneamente” da “face oleosa” de José Roberto, de fisionomia quase “sobrenatural”. A alma transbordante e no rosto transfigurado as marcas das garras. Portanto, uma “máscara modelada” pelos “tormentos” e agruras desses “seres amaldiçoados” em que nem mesmo a paixão parece “humana”, confirma o narrador. A “inquietante presença” a revelar “sua natureza” marginal. O “ser amaldiçoado” tentando se identificar no mundo, consciente de sua paixão que fugia à compreensão humana, ao olhar social. Em função disso, toda a narrativa vai sendo construída nesse clima de “ficar por dizer”, de insinuações e joguetes, de implícitos e máscaras, de disfarces e estratagemas. Na última frase deste excerto, temos o juízo de valor emitido pelo escritor travestido de instância narrativa.

Um narrador-manipulador onisciente sempre querendo dizer mais do que diz e tentando disfarçar os próprios pensamentos, mesclando suas ideias às de seus personagens-fantoches. Em face disso, o escritor-cenógrafo vai compondo, através da instância narrativa, uma sinistra atmosfera repleta de sugestões, interdições, múltiplas interpretações, relatos pavorosos e

descrições aterrorizantes. Sempre falando da consciência de José Roberto, a fim de que o que poderia ser escondido pelo próprio protagonista, fique de fato encoberto, implícito. Afinal, se o narrador dissesse muito dos reais tormentos que afligem o protagonista acabaria expondo demais o próprio escritor. Assim, apenas se diz que “a paixão já não era humana” ou que algo “borbulhava nas profundezas daquela consciência” e que esse ‘algo’ era “alguma coisa que ultrapassava a compreensão dos homens”. Algo recôndito nas “profundezas” do seu ser e que “nenhum nome conseguiria identificar aquele misterioso ente que vivia dentro dele como se fosse a sua própria loucura”. (CARDOSO, 2000, p. 175).

Um pouco adiante, a própria fala do personagem complementa o raciocínio das três instâncias: autor, narrador e personagem: “– Existem ocasiões em que agimos de um modo totalmente oposto ao que conhecemos dos nossos próprios sentimentos.” (CARDOSO, 2000, p. 175). Como sabemos, a homossexualidade já foi tida também como “loucura” ou “tormento”. Mesmo com o avançar da narrativa, o narrador insiste em sustentar um José Roberto inadaptado, errante, que se sente pecador e que pressente uma provável punição divina. Sentiu que “uma nova força irrompia das profundezas do seu ser. [...] E mais uma vez ele pensou: viver! Mas era como se dissesse uma palavra que não correspondesse a coisa alguma, sílabas ocas, destituídas de qualquer sentido.” (CARDOSO, 2000, p. 122). A voz narrativa parece-nos antecipar que José Roberto começa a ter a impressão de que viver é em vão. Ao leitor, o escritor permite fazer previsões e deduções, abrir a imaginação. O escritor parece preparar a narrativa para algo que garantirá a expurgação do “pecado homoerótico” de José Roberto.

A morte, sempre recorrente, sugere, pois, uma forma de purificação do “mal” de nosso protagonista. A partir de então, o autor parece compor um protagonista em degeneração moral, como é típico das narrativas cardosianas. José Roberto parece estar em processo de transfiguração como se um mal se apoderasse dele, algo que o conduzirá a um fim trágico. A morte, sempre acompanhada da sensação de aprisionamento e perseguição, parece rondar a fazenda, a mesma sensação que parece também espreitar o Desconhecido, pois “não era possível ignorar que aquela atmosfera pesada, repleta de pressentimento, aguardava a morte de alguém. Essa morte, ele a tinha realizado. Mas, desde quando, de que minuto exato, datava a sua submissão a essa força maléfica?” (CARDOSO, 2000, p. 166). O narrador relata-nos que subitamente José Roberto “teve a idéia de que se encontrava numa prisão.” (CARDOSO, 2000, p. 166). De fato, José Roberto está sempre “numa prisão”: na prisão de si mesmo. Sempre “subjugado”, remói remorsos e culpas. “Na verdade, conservava a estranha impressão de que cumprira apenas um gesto que em torno dele todos estavam aguardando. No momento em que levantara a enxada, sentira que o fazia como se cumprisse uma obscura ordem.” (CARDOSO, 2000, p. 166). Teria ele apenas sucumbido a “essa força maléfica”, deixando-se dominar por ela?

Até mesmo a empregada tinha colaborado inconscientemente na sua queda. Decerto, Aurélia, que sabia distinguir tão bem a imagem da morte nos olhos dos outros, teria adivinhado nos seus o que se passaria mais tarde. Esses acontecimentos profundos criam um ambiente de tácita compreensão. Não era difícil perceber que ela se tinha encaminhado para o quarto convicta de que, naquela noite, o demônio rondaria realmente as alamedas desertas da fazenda. Talvez que naquele minuto mesmo... (CARDOSO, 2000, p. 167).

Ao escritor, na verdade transfigurado em narrador, cumpre narrar seus monólogos atormentados, inserindo-se no meio deles, acrescentando e alterando o que lhe aprouver e suspendendo o pensamento para que aumentem o suspense e as desconfianças de quem o lê. A seu ver, a “queda” de José Roberto e a presença do “demônio” na narrativa são inevitáveis, mas prefere abordá-los como fluxo de consciência do protagonista. Os pensamentos, no

entanto, estão mesclados numa atmosfera de interdição, culpa, desejo e transgressão. Revelar-se não é viável; é preciso terceirizar ou narrativizar as próprias reflexões, como faz.

A saga trágica do protagonista se cumpre com a única forma de redenção, de salvação para sua “alma perdida”, na visão dele mesmo: sua própria morte. A dor no peito, sempre recorrente, como uma chaga, marca o corpo desviante, errante e transgressor.

Sentiu então que não lhe era mais possível caminhar, a dor se tornara mais forte ainda, as forças lhe faltavam. [...] “Meu Deus”, disse ele consigo mesmo, “acaso terei errado o caminho?” A pontada se fez de novo sentir – e dessa vez de um modo tão agudo que teve a impressão de que o seu coração espedaçava. (CARDOSO, 2000, p. 194).

Dessa forma são metáforas do homoerotismo do protagonista: a dor no peito e o “caminho” por ele percorrido, isto é, sua trajetória cármica, seu destino trágico. Metaforicamente temos: *acaso teria ele errado o seu destino, suas escolhas?* Agora, de fato, o silêncio se apoderaria “para sempre do seu irreconciliável inimigo”, desse sujeito homoerótico aprisionado dentro de si pela “mentira” porque não mais seria um morto em vida. Reprimido na vida, reprimido na morte, sempre ausente de si mesmo, não mais teria em si a “forma desconhecida” que o tinha “aprisionado até aquele minuto”. (CARDOSO, 2000, p. 195). Agora seria definitivamente um morto e nada mais que isso.

Além disso, se tal como a travesti, a escrita faz uso da prótese enquanto artifício narrativo, também é possível verificar isso na linguagem. O emprego de próteses gramaticais/linguísticas, realizado pelo escritor através de sua seleção vocabular, pode ser verificado em várias outras passagens da narrativa. Aqui, nesse momento, verifica-se o uso da prótese *‘espedaçava’*.

Nessa atmosfera repleta de segredos, o Desconhecido morre desconhecido, apenas literalmente, porque nós, leitores, o conhecemos muito bem. Talvez por isso mesmo o morto vivo se mate; para que possa realmente ser dono da vida que nunca teve. Eis o suicídio a ação mais ativa que pratica. O momento em que foi senhor de sua própria vida, tomou-lhe as rédeas e, finalmente, fez dela o que quis. E se a morte não lhe foi dada como redenção, ele a traz, sacrificando-se para livrar-se de seus pecados.

Já Paulo apresenta traços “admiravelmente regulares, tudo parecia bem colocado naquela face embebida ainda na luz da adolescência.” (CARDOSO, 2000, p. 34). Paulo parece ser tão perfeito que possui traços harmoniosos, delicados como um rosto feminino, dotado “daquela graça aérea que parecia enobrecer todos os seus gestos e emprestar à sua fisionomia alguma coisa da maravilha selvagem dos pássaros e das flores.” (CARDOSO, 2000, p. 35). Enquanto José Roberto fora sempre adoentado, aprisionado em sua cama, Paulo “solto nos campos”, gozando de “sua liberdade, a sua intensa e prodigiosa liberdade de animal selvagem e puro.” (CARDOSO, 2000, p. 63). Portanto, Paulo representa o masculino feminilizado: belo, delicado, ingênuo, sensível, carinhoso e passivo. Mais uma vez temos a inversão dos papéis sociais de gênero, tal qual ocorre com José Roberto e Aurélia. Dentro da sociedade patriarcal, Paulo representa a fraqueza e a passividade femininas. O rosto era magro de olhos sombrios, levemente cansados, porém “a fisionomia móvel respirava uma vida profunda, revelando um desses entes delicados cujo rosto exprime todas as emoções e se modela com a facilidade de uma máscara de cera”. (CARDOSO, 2000, p. 33-34). Sem dúvida, uma alma sensível.

No relato do narrador, Paulo aparenta estar gradativamente envolvido na sedução de José Roberto. “Rapaz magro, de fisionomia infantil e olhos ingênuos”, com cabelos em mechas a cair sobre o rosto, fugindo do padrão masculino heteronormativizado, Paulo “parecia interdito com a presença do desconhecido” e assim permanece até o final da trama: interdito diante de José Roberto, sem coragem para ousar um pouco mais e abdicar dos

sonhos já planejados. Interditado na/pela vida; interditado pela morte. Tanto que, enamorado de Nina, parece ter medo do que sofreria se acaso correspondesse aos flertes e arroubos desejan-tes de seu mestre. Desiste repentinamente de tudo, sem que ao menos José Roberto soubesse de sua suposta intenção, surpreendendo o Desconhecido. Tamanha é a surpresa de nosso protagonista que ele, desesperado, mata já que não pode vivenciar seu amor com Paulo.

Contudo, o desejo homoerótico na narrativa ficcional é interdito e transgressor, como também é, muitas vezes, na realidade sociocultural. Por envolver uma relação majoritariamente condenável pela sociedade, tudo parece mais transgressor e interdito quando eles se amam...

### 1.3. Homoerotismo: Quando eles se amam...

*O desconhecido* possui uma escritura em que o desejo pelo parceiro do mesmo sexo assume corpo no texto. A amizade e o amor se confundem durante a trajetória errante do Desconhecido pela fazenda decadente. Conforme dito, o desejo se mantém interdito durante toda a narrativa através de sugestões e metáforas. A transgressão nessas narrativas se consolida não pelo prazer carnal, mas pelo desejo homoerótico interdito expresso pela sedução dos olhares, dos gestos, dos corpos e dos trajés. É o fascínio de um corpo diante de um outro que o atrai pela semelhança, pela identidade dos gêneros, pela cumplicidade dos corpos. Georges Bataille afirma que o interdito intimida, mas é a fascinação que introduz a transgressão. (BATAILLE, 1987, p. 64). Desse modo, os personagens afirmam suas identidades em trânsito através dos jogos homoeróticos do corpo e do olhar. Os personagens se afirmam dentro da narrativa pela transgressão homoerótica. Para Bataille, “a transgressão não é a negação do interdito, mas o ultrapassa e o completa” (BATAILLE, 1987, p. 59). Tais personagens, é preciso ressaltar, são vistos como transgressores por serem homoeroticamente inclinados, uma vez que há na sociedade o predomínio da heteronormatividade.

Em *O desconhecido*, embora não haja o contato sexual entre José Roberto (o Desconhecido) e Paulo, uma vez que o desejo é interdito, há o desejo homoerótico:

Nesse instante, ambos estavam tão próximos que um sentia no rosto a respiração do outro. E sem saber por que, ambos compreenderam que já não havia entre eles nenhuma hostilidade e que, ao contrário, alguma coisa poderosa como o instinto os tinha unido, como se, colhidos pela engrenagem de um fato misterioso e inesperado, devessem lutar juntos para se libertarem. (CARDOSO, 2000, p. 36).

Como se percebe na descrição do narrador, mais que cumplicidade, é possível perceber um certo desejo entre ambos. Aos poucos nasce entre eles um encantamento, uma atração que os une. Cúmplices de um mesmo segredo, precisam da mesma libertação, pois era como se tivessem sido “colhidos pela engrenagem de um fato misterioso e inesperado”. Parecem se completar um no outro e deste complemento emerge não só fascínio, mas desejo. Cientes sabem que alguma coisa poderosa os une. Obviamente que nenhum deles se revela ou deixa extravasar seus sentimentos. Pelo contrário, embora os relatos do narrador permitam-nos perceber o desejo entre ambos, os dois tentam se controlar como, aliás, faz a voz autoral. Sim, porque a instância narrativa não deixa explícito que o desejo de José Roberto é correspondido. Narra tomando o ponto-de-vista apenas do protagonista e deixando a inclinação homoerótica de Paulo nas entrelinhas.

Seus “corpos ardentes” estão unidos por um desejo que se mantém interdito: “José Roberto levantou-se, procurou distinguir através da janela. Desse modo o seu rosto quase tocava o de Paulo e ele sentia queimá-lo o calor daquele outro corpo.” (CARDOSO, 2000, p. 35). Contudo, diante de um desejo unilateral (o desejo erotizado “parece” ser apenas de José

Roberto), a relação que se desenvolve entre ambos é a de mestre e discípulo. A analogia com o *erastes* e o *eromenos* da Grécia Antiga não é mera coincidência. Surge dessa relação o chamado “*amor grego*”<sup>5</sup>. Nesse sentido, Paulo é exatamente a figura do erômena da Antiguidade Grega, visto que, para o seu erasta (José Roberto) é representação de beleza, juventude, inexperiência e inocência e, que por isso mesmo, se fazia passível de dominação.

É nesse espaço de insinuações do narrador e especulações do escritor, contidas nas digressões, que o homoerotismo se desvela, sempre sutil e discreto.

E Paulo, hesitante, esperava que o outro dissesse alguma coisa. Entretanto, José Roberto permaneceu silencioso, o pensamento repentinamente distante. *Que tumulto era aquele que parecia romper as camadas mais espessas da sua consciência, crescer com o ímpeto indomável de uma onda febril, onde o desejo se misturava ao remorso? Uma força obscura estava prestes a desencadear-se no seu ser; ele sabia que necessitava de toda a sua vontade para retê-la, antes que ela o lançasse impotente na mais perigosa das voragens.* Agora ele examinava o rapaz com os olhos velados, retendo as pancadas surdas do coração. *Assim, pois...* (CARDOSO, 2000, p. 44; grifos nossos).

Nas partes grifadas é possível perceber o discurso ideológico do escritor que se apresenta travestido de instância narrativa. É o narrador quem transforma os fluxos de consciência do protagonista em relatos oniscientes, portanto advindos do autor empírico. Tanto que na última frase há uma suspensão do pensamento através do uso das reticências, a fim de que se contenha o discurso, impedindo possíveis revelações. É possível perceber também nesse excerto que o desejo é retomado como calor, como estágio febril da carne e da culpa. Novamente sagrado e profano se presentificam na impossibilidade de conciliação do prazer homoerótico e a consciência tranquila. José Roberto se reprime, “retendo as pancadas surdas do coração” e tentando se controlar. Permanecerão ambos silenciados. Há, conforme o narrador alerta, uma necessidade de reter essa “força obscura” que caso fosse despreendida poderia lançá-los “na mais perigosa das voragens”. Reter os sentimentos homossexuais é o que faz o protagonista durante toda a trama. O narrador também se controla ao suspender o relato narrativo e o escritor opta pelas reticências. Se por um lado, o narrador insinua, mas com sutileza; por outro, o escritor parece se revelar um pouco mais ao grafar pela primeira vez a palavra ‘Amigo’ com letra maiúscula. A tentativa de nos eludir é vã, mas proposital. Paulo já não era simplesmente um amigo para José Roberto.

Então, José Roberto aproximou-se da cama, abaixou-se, fitou um minuto a face mergulhada no sono. Que veria ele no rosto sereno do adolescente? Pela

---

<sup>5</sup> “Amor grego” é uma expressão já em desuso, mas que foi bastante utilizada para se referir à homossexualidade masculina, ao amor entre homens. A expressão alude ao relacionamento social desenvolvido na Grécia Antiga em que, conforme explica Elisabeth Badinter, o erasta (do grego: *erastes*=aquele que ama; o amante), um homem mais velho, experiente, deveria fazer a iniciação, inclusive sexual, de um jovem, o erômena (do grego: *eromenos*=aquele que é amado; o amado). (BADINTER, 1993, p. 79-82). Essa relação pedagógica, iniciática e íntima era bem aceita, mas não se admitia o contrário, isto é, o *eromenos* jamais deveria “procurar” seu *erastes*. A homossexualidade, nesse caso, tinha conotação de aquisição de conhecimento, sabedoria, inteligibilidade, pujança. O *erastes* deveria sempre fazer o papel de ativo e hierarquicamente superior ao *eromenos*, passivo e obediente. Nessa troca de contatos, o iniciador (erasta) fornecia sua experiência de vida, sua sabedoria, sua inteligência e seus conselhos e virtudes e o iniciado (erômena) sua beleza, coragem e jovialidade. O *erastes* servia como exemplo, força moral/espiritual; o *eromenos* como força física, potencial. Dessa relação é que vem a palavra ‘pederastia’ (do grego: *paederastia*), isto é, a prática sexual entre um homem e um rapaz mais jovem. Contemporaneamente, este termo, por extensão de sentido, refere-se a qualquer relação homossexual masculina. Conforme Carlos Figari, a pederastia, como se conhece hoje, ligando sexualmente um adulto e um menor de idade, só aparece como delito após o século XIX. (FIGARI, 2007, p. 79).

janela chegavam os cantos dos primeiros galos [...]. Aquilo chegava em ondas pela janela estreita, rompendo os limites escuros daquela prisão. Qualquer coisa pesada, qualquer coisa que parecia ter sido acumulada ali por longos anos de silêncio e solidão, cedia, rompia como um bloco de gelo no seu coração. No rosto de Paulo, ele parecia contemplar pela primeira vez a sombra fugitiva e insuspeitada do *Amigo*. (CARDOSO, 2000, p. 49; grifo nosso).

As reticências e a maiúscula, isto é, a materialidade do enunciado, revela a sutileza e o “ficar por dizer” da enunciação, mas ao mesmo tempo revela juízo de valor do escritor ao compor uma “verdade” interrompida. E a atração entre eles se mantém: “Paulo o acompanhava em silêncio, mas o homem sentia que toda a atenção do rapaz estava concentrada nele, que ele o atraía como um ímã.” (CARDOSO, 2000, p. 68). Mas “qualquer coisa obscura, um jato de força e de entusiasmo vinha subindo das profundezas do seu ser” e ele “conhecia bem a origem dessa força, sabia que era nele o que não tinha encontrado o caminho da evasão, a loucura adormecida”. (CARDOSO, 2000, p. 69). A loucura adormecida (leia-se: a sexualidade reprimida), sempre que libertada, causava “algum desastre”. Era preciso mantê-la reprimida “nos limites escuros daquela prisão”. Jamais poderia permitir que “o outro eu que o acompanhava” se expandisse. (CARDOSO, 2000, p. 69).

O Desconhecido, também enclausurado em seu desejo, sofre com sua errância e seu “anonimato” e tem consciência dessa “força obscura”, desse encarceramento da alma, desse Mal que se pressagia: “Não seria sempre [...] a mesma criatura? E, de repente, sentiu a profundidade com que penetrava em seu ser a idéia da sua irremediável permanência, do insolúvel de todas as questões que há tanto tempo, desde a infância...” (CARDOSO, 2000, p. 30). As reticências finais são do próprio escritor que através da instância narrativa suspende o pensamento a fim de que nós, leitores, delineemos o restante. Aumenta-se, assim, a atmosfera de mistério. Fica implícito que esse Mal que se prevê é a tragédia que se fará na vida de José Roberto em decorrência de sua inclinação homoerótica.

Então, pela primeira vez, o medo flamejou na obscuridade do seu coração. [...] Só uma dor aguda permanecia obstinada do lado esquerdo. Era o seu mal, a doença que um médico da cidade lhe tinha anunciado com a fisionomia grave, explicando a origem através de palavras confusas. De tudo aquilo não tinha compreendido senão que era a morte; e, durante muito tempo, sentira, como um secreto consolo, essa presença adormecida nas profundezas da sua carne. (CARDOSO, 2000, p. 116).

O coração obscuro retém “um secreto consolo”, “essa presença adormecida” que é a sua doença, metáfora da homossexualidade e da morte. Assim, se o Mal previsto é a morte que o ronda como única forma de expurgação de seu pecado, esse Mal é o seu próprio desejo homoerótico e, desse modo, “ainda mais absurda era a sua presença naquele mundo; pois, o que quer que fizesse, [...] nada alteraria esse fundo que ele tão bem conhecia, esse eu irreduzível e amargo que formava a camada mais profunda do seu ser.” (CARDOSO, 2000, p. 31). Esse Mal não é nada desconhecido para José Roberto já que o conhece desde a infância. O Desconhecido sente-se atormentado, mas ao mesmo tempo movido por esse desejo incessante pelo outro, por Paulo. Dessa forma, são constantes em *O desconhecido* os maus presságios como anunciantes da tragédia que virá. Assim, o homoerotismo é visto pelo próprio protagonista como um mal irremediável, algo do qual não conseguirá escapar, uma condenação. O protagonista José Roberto se sente um ser condenado, arrebatado pelo Mal e “prevê” tragédias em decorrência do seu “amor proibido”. José Roberto sente-se um escravo de si mesmo. Tal qual Aurélia, é também um enclausurado, um reprimido. Talvez, por isso mesmo, são tão constantes as reflexões sobre sua solidão e agonia.

A despeito desse auto-encarceramento, Enaura Quixabeira Rosa e Silva é quem comenta que esse aprisionamento de si mesmo é uma tentativa de expiação dos próprios pecados, de renúncia ao Mal. Ela aponta ainda a mesma escravização na figura do cocheiro Miguel que, segundo ela, assim como outras personagens de diversas outras narrativas cardosianas, “vivenciam a experiência do ‘sentir-se escravo’ de alguém, de uma situação ou de si mesmos”. (SILVA, 2004, p. 72).

Nessa atmosfera de segredos e sombras é também constante a impressão de perseguição que toma conta do Desconhecido: “José Roberto teve a intuição de que alguém o espreitava. [...] A estranha impressão perdurava. (CARDOSO, 2000, p. 118-119). Em diversos momentos essa perseguição é real, física, já que muitas vezes quem o persegue e o vigia é Miguel, afinal “não faltava razão àqueles que o comparavam a uma fera oculta no escuro do mato. Havia nele o instinto e a ferocidade de uma besta primitiva”. (CARDOSO, 2000, p. 155). O narrador, como se pode notar em diversos momentos, se coloca na posição do personagem, denunciando, pois, a intervenção da voz autoral na ficção. O escritor vai se amalgamando sutilmente ao longo da escritura ao personagem, ao abandonar gradativamente a terceira pessoa. Muitas vezes há nos relatos narrativos uma proposital intenção de confundir o leitor com relação a essa suposta existência de um perseguidor.

Levou as mãos ao rosto, como se temesse que os seus traços tivessem se alterado. Precisamente nesse instante ouviu o barulho de um galho partido, como se alguém caminhasse muito próximo. Pôs-se a tremer, sacudido por um frio inesperado. “Estarei sonhando?”, perguntou a si mesmo, passando os dedos pelo rosto febril. Teve a impressão de que uma sombra se destacava das moitas escuras, avançava devagar em sua direção, confundia-se com ele, penetrava no seu próprio corpo, absorvia-lhe o seu sangue, com a silenciosa voracidade de um vampiro. “Meu Deus”, exclamou em voz baixa. Mas, por um extraordinário esforço de vontade, dominou seu tremor, pôs-se a caminhar novamente, arrastando consigo aquela tenebrosa presença. (CARDOSO, 2000, p. 156-157).

O próprio protagonista parece desconfiar de sua transfiguração ao levar “as mãos no rosto” temendo “que os seus traços tivessem se alterado”. O “rosto febril” pertence a essa figura obscura que se sente desde sempre condenada por uma “tenebrosa presença”. Obviamente que a onisciência desse narrador nos revela que esse era o sentimento do Desconhecido: confusão. Daí as sensações de vertigem, febre, tremor, frio, sonho, sombra e, claro, de uma presença misteriosa. Essa é a proposta narrativa: tal qual o protagonista, o leitor também se confunde: haveria mesmo um perseguidor? Quem ou o quê, afinal? Ou tal perseguição estaria apenas na imaginação do Desconhecido? Seria, portanto, apenas o seu próprio sentimento de culpa, espécie de remorso por desejar “ousadamente” um igual?

De acordo com o narrador, tudo parece lembrar ao protagonista a “desproporção da sua origem, o sinal que o distinguia, o mistério da sua natureza solitária” (CARDOSO, 2000, p. 48) ou, em outras palavras, sua orientação homoerótica. Os “vícios” renunciados, a existência reprimida, o próprio Desconhecido, pelo que nos relata esse narrador onisciente, se sente diferente, solitário, um condenado desde a infância, afinal fora “sempre um menino esquisito”, “todos o olhavam desconfiados”, “alguma coisa o separava dos outros”. Até mesmo “o médico o examinava com uma curiosidade que não era exclusivamente profissional”. “Era como se tentasse dar um nome diferente à morte que estava tão habituado a sentir prisioneira no fundo do seu ser”. (CARDOSO, 2000, p. 116).

O escritor, no discurso representado pelo narrador, poderia muito bem abolir as metáforas da homossexualidade reprimida do protagonista, mas prefere mantê-las: “essa presença adormecida nas profundezas da sua carne”, “o seu mal”, “a dor”, “a origem de todas



as suas desventuras”, encobrendo-se como faz o protagonista; ambos “lutando contra o rótulo que pretendiam colocar sobre o seu mal.” (CARDOSO, 2000, p. 117). O narrador traz insistentemente essa noção de representação através dos signos relativos à realidade (25 ocorrências), fantasia (3), imagem (16), projeção (4), espelho (8), máscara (2) e sombra (40)<sup>6</sup>. Montar-se e mascarar-se são ações vinculadas à representação, assim como as metáforas da sombra, da imagem/projeção e do espelho. O “segredo desejo” de Aurélia pelo Desconhecido não mais relevado, se revela a ele. E a ‘misteriosa sombra’ cai-lhe como a mais nova máscara, transfigurando-o num “anjo decaído”, imagem sempre muito assídua na ficção cardosiana. Além disso, o tom espectral é revisitado com as constantes metáforas da “sombra”, do “segredo” (12), da “obscuridade” (25), do “silêncio” (62) e da “ameaça” (14). Mas este teor não fica apenas nas metáforas, também nos meandros da escritura.

Desesperado e cego de desejo, o Desconhecido mata porque não pode possuir. “*Se não posso tê-lo, ninguém o terá*”, pensamento típico dos amantes enciumados, dos passionais, dos obsessivos, dos maníacos. Se o objeto de desejo não pode ser alcançado, deve ser, então, exterminado ou, como prefere Sarduy, “esta sucessão do desejo e do objeto desejado não tem fim. Nem mesmo quando o desejoso se converte no desejado; sua única meta é talvez a morte, a anulação do objeto do desejo.” (SARDUY, 1979, p. 42). É que a busca do ser amado implica a morte; “se o amante não pode possuir o ser amado, algumas vezes pensa em matá-lo: muitas vezes ele preferiria matar a perdê-lo.” (BATAILLE, 1987, p. 19). O desejo de José Roberto por Paulo chama-se paixão e “o que caracteriza a paixão é um halo de morte”. (BATAILLE, 1987, p. 20). Desse primeiro desejo emerge outro: o de matar, pois “se a união dos dois amantes é o efeito da paixão, ela invoca a morte, o desejo de matar ou o suicídio.” (BATAILLE, 1987, p. 20). É o que se desenvolve na trama cardosiana, uma estória-história de pecado, renúncia e imolação que mescla sagrado e profano, universos complementares, segundo Bataille.

De tal modo, o narrador ressuscita a questão homoerótica de maneira bastante metaforizada e repleta de insinuações, de pensamentos implícitos que acabam por desvelar muito do que supostamente pretendem velar: “parecia-lhe que era inútil tentar escapar, que alguma coisa terrível o aguardava no fim daquele caminho. [...] Porém, ele não se detinha, continuava a avançar, esmagado ao peso dessa escura vaga de pessimismo que o assaltara”. (CARDOSO, 2000, p. 181). Seria desde sempre o “animal perseguido, a besta sobre que todos se lançam, num irrefreável rancor”. (CARDOSO, 2000, p. 182). Era para todos um “inimigo comum”. A “noite que sempre o habitara” era “sua tremenda predestinação” e “onde quer que fosse jamais veriam nele senão a vítima de quem derramariam o sangue [...]. José Roberto compreendeu também que isso era um segredo que não lhe pertencia.” (CARDOSO, 2000, p. 183).

São máscaras constantes que se erguem e caem através do relato onisciente, onipresente e introspectivo da instância narrativa, também mascarada, travestida e dissimulada. A dissimulação de José Roberto continua em seu encontro com Nina, a amada de Paulo. Nesse instante, várias metáforas são colocadas pelo narrador: a “tormenta que o dilacerava” (p. 189), a “existência que sempre o tinha recusado”, “o cotidiano que se fechava para ele como um terreno proibido”, “os espectros de sua amarga fantasia” (p. 191), tudo isso, a destacar o caráter desviante de sua condição homossexual, sempre disfarçada pelo narrador em expressões que falam muito através do implícito.

Novamente é reiterada a sensação de irrealidade. O trágico visto como um momento de inconsciência, de fuga da realidade. E o narrador insinua um sutil teor de “reciprocidade” homoerótica através do relato de Nina rememorando suas conversas com Paulo.

<sup>6</sup> Desconsiderando variantes como: sombrio (10 ocorrências); sombria (7); sombras (7); real (5); imagens (3); entre outras.

[...] Uma tarde, pouco tempo depois de terem descoberto o Refúgio – aquele lugar em que estavam agora –, Paulo deixara escapar um prolongado riso de júbilo. “Sabe? *Eu também já tenho um professor.*” E lhe contara a história do novo capataz, a amizade que tinham feito. “*No princípio não gostei da cara dele, mas depois vi que era um bom sujeito.*” E, desde aquele dia, era a sua conversa invariável, como se o homem absorvesse totalmente a sua atenção. As coisas que ele contava a Nina, os estudos prolongados até alta noite, as histórias, os passeios, tudo enfim... Ela chegara a se sentir enciumada e, como se referisse a isto um dia, Paulo a fitara longamente e, tomando depois as suas mãos, dissera: “*Tola! No mundo não existe outra pessoa igual a você!*”. (CARDOSO, 2000, p. 188; grifos nossos).

Nada mais apropriado para José Roberto: estar num lugar ironicamente chamado de “Refúgio”. Na verdade, sempre estivera assim: refugiado numa identidade alheia e aprisionado em si mesmo, sem poder se libertar. O ciúme de Nina se justificava, sabia ele. Mas, mesmo nessa situação, tinha que se manter travestido, resguardado em si, mais do que nunca. Nina não poderia descobrir nenhuma das identidades que ocultava, nem a sua primária, nem a assumida. Ademais, nota-se aqui, conforme se pode visualizar com as partes grifadas, a sobreposição de relatos narrativos: o narrador relata o que Paulo disse a Nina e essa reconta a José Roberto; como numa sobreposição de máscaras, como a sobreposição de características masculinas e femininas no corpo travesti. Nada mais é do que a *escritura do travestimento*: contiguidade e coexistência de elementos e disfarce ou mascaramento do sujeito. No caso específico da escritura cardosiana isso se dá através da irregularidade e/ou mistura de focos narrativos, do vocabulário repleto de metáforas da repressão em afinidade com os sentimentos do protagonista, introspecção que mistura as reflexões do protagonista com as do narrador, revelando-nos o pensamento do autor, conforme explicamos até o momento.

Com o relato do ato extremado do protagonista (o assassinato de seu objeto de desejo), o narrador traz novamente à cena a reiterada sensação de irrealidade. Era como se houvesse uma “neblina que flutuava na clareira, rompendo a linha agressiva das árvores, tornando as coisas fluidas, cariciosas, irrealis como as de um sonho”. (CARDOSO, 2000, p. 185-186). Como se de tão trágico, tudo parecesse além da realidade: “Perturbou-o uma repentina e intensa sensação de irrealidade.” E novamente, o regresso ao passado que selará seu destino: “Teve a impressão de que estava não no moinho onde cometera o crime, mas na despensa vazia da sua velha casa, onde costumava ocultar, nos piores momentos, os terrores e a solidão da sua infância.” E o narrador reitera, através do monólogo narrativizado, a introspecção, a nostalgia e o arrependimento: “Meu Deus, que foi que eu fiz?” (CARDOSO, 2000, p. 163).

O próprio Desconhecido parece sentir-se surreal, conforme relata o narrador. “Até aquele momento, tinha permanecido à parte da existência”, permanecendo as sensações de loucura, sufocamento, perseguição, solidão, morte e de estar “irremediavelmente perdido”: “‘Meu Deus’, repetiu, ‘como tive coragem para fazer isto?’” (CARDOSO, 2000, p. 164). A “violenta realidade” dá ao protagonista a noção de sua monstruosidade. O “indomável furor dessas forças que durante um curto espaço de tempo o transformaram num instrumento de cega e brutal destruição. Se alguém lhe perguntasse, não saberia responder por que matara.” (CARDOSO, 2000, p. 165). Tamanha fora a sua violência que “nada mais o habitava, nenhuma paixão que justificasse o seu ato, nenhum desejo, nenhuma causa profunda. Uma coisa era certa: jamais conseguiria dar vida às ruínas calcinadas que arrastava dentro de si.” (CARDOSO, 2000, p. 165).

A transmutação do protagonista em monstro é retomada quando o narrador relata que a fisionomia anteriormente “indefinida” do protagonista se encontra transfigurada da realidade violenta do ato trágico por ele cometido. Parece-nos que tudo aquilo que se compunha de uma segura ficcionalidade se transmuta na realidade impassível e brutal. Nem mesmo uma “causa

profunda” justificaria o ato criminoso do protagonista e nada faria de suas “ruínas calcinadas” algo aceitável diante da sociedade. Se o assassinato numa relação heteronormativa já não é aceitável, o que dizer de uma relação homoerótica? Esse seria duas vezes condenado. Mas, afinal, “teria sido ele apenas uma vítima dos seus próprios sentidos desgovernados? Deus do céu, o que acontecera realmente?” (CARDOSO, 2000, p. 165).

Nessas passagens pode-se perceber também que propositadamente misturam-se num mesmo relato as vozes do protagonista e do narrador introspectivo, porque o narrador se revela sabedor dos mais secretos sentimentos do protagonista e insere em meio ao seu relato em terceira pessoa as falas do próprio Desconhecido. Por fim, a reflexão da voz narrativa institui a introspecção da voz autoral, mesclando as digressões do personagem e do narrador. Enunciado e enunciação num só tempo. Em total onisciência, o narrador, sabedor de tudo e conhecedor de todos, parece também querer nos alertar.

E naquele momento ele compreendeu que não podia permanecer com o seu segredo. *Tudo o que ocultamos dentro de nós converte-se aos poucos num instrumento de morte levantado contra os outros homens.* Jamais teria forças suficientes para transportá-lo em si como uma trágica ameaça. (CARDOSO, 2000, p. 190; grifo nosso).

O escritor travestido de narrador e inserido no discurso passa a refletir sobre o fato ocorrido, misturando os pensamentos, sentimentos e reflexões das três entidades: autor, narrador e personagem. Esta passagem nos remete ao *Diário Completo* do autor, em que o eu-escritor também nos alerta para um (seu) segredo: “O que ocultamos é o que importa, é o que somos. Os loucos são os que não ocultam mais nada – e em vez dos gestos aprendidos, traduzem no mundo exterior os signos do mundo secreto que os conduzem”. (CARDOSO, 1970, p. 20). A fala no texto intimista revela-nos uma verdade confidencial: a homossexualidade do escritor, omitida, evitada e silenciada. Como vimos, o próprio Lúcio Cardoso também ocultava uma identidade “diferente” da normativamente instituída: a homoerótica. Em seu *Diário Completo*, Lúcio Cardoso afirmou: “o esforço de escrever, se se pode chamar a isto de esforço, é fácil, mas o que produz o escrito é triste e difícil. Sobre esta dualidade é que repousa minha natureza de escritor.” (CARDOSO, 1970, p. 242). Portanto, o distanciamento entre o eu narrado e o eu vivido é “difícil” até mesmo para o escritor, conforme se pode perceber também nessa outra passagem de sua meta-escrita.

Até agora não consegui afastar-me do mal que escrevo, ou simplesmente representá-lo – esse mal sou eu mesmo, e a paixão do homem, nas suas auras e nas suas ânsias, é idêntica à paixão do romancista. Quem sabe, um dia poderei estar de fora e narrar o curso dos acontecimentos sem uma participação muito viva. (CARDOSO, 1970, p. 137).

Nota-se na fala do eu-escritor que a metáfora do “mal” é retomada com a mesma significação: os sentimentos reprimidos do autor-homem. Projetar-se num Outro para compor sua própria história é o que faz o escritor travestido da onipresença e onisciência narrativas. Dessa maneira, concordamos com José Geraldo Nogueira Moutinho, para quem Cardoso, “como todo grande escritor, não é capaz de cindir vida e obra, de enclausurá-los em compartimentos estanques, inábil para dessolidarizar os conflitos pessoais do fluxo narrativo.” (MOUTINHO, 1996, p. 714). Portanto, essa representação de identidade e diferença é construída justamente por uma figura que, não indiferente a essas situações, cria uma narrativa em que ele mesmo se projeta nela se autorrepresentando, mascarando “cenas”, omitindo “discursos”, mas deixando rastros de suas próprias marcas, vestígios de uma escrita lacerada, travestida de desejos vários.

## REFERÊNCIAS

- BADINTER, Elisabeth. *XY: sobre a identidade masculina*. Trad. Maria Ignez Duque Estrada. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Trad. Antônio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- BECKETT, Samuel. *O inominável*. Trad. Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- BOSI, Alfredo. A máscara e a fenda. In: BOSI, Alfredo et al. (Org.). *Textos de/sobre Machado de Assis*. São Paulo: Ática, 1982. p. 437-457.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- CARDOSO, Lúcio. *Diário Completo*. Rio de Janeiro: José Olympio/INL, 1970.
- CARDOSO, Lúcio. *O Desconhecido e Mãos Vazias*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- COSTA, Jurandir Freire. *A inocência e o vício: estudos sobre o homoerotismo*. 3. ed. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1992.
- DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*. Trad. Rogério Costa. São Paulo: Editora Iluminuras, 1997.
- FIGARI, Carlos. *@s outr@s cariocas: interpelações, experiências e identidades homoeróticas no Rio de Janeiro – séculos XVII ao XX*. Belo Horizonte: Editora UFMG; Rio de Janeiro: IUPERJ, 2007.
- MOUTINHO, José Geraldo Nogueira. “A tragédia espiritual de Lúcio Cardoso”. In: *Crônica da casa assassinada. Edição crítica*. Coleção Arquivos. 2. ed.: Madri; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX, 1996.
- NATIVIDADE, Marcelo. Homossexualidade masculina e experiência religiosa pentecostal. In: HEILBORN, Maria Luiza et al. (Org.). *Sexualidade, família e ethos religioso*. Rio de Janeiro: Garamond Universitária, 2005, p. 247-272.
- RIBEIRO, Maria Lúcia Campanha da Rocha. *A escritura oblíqua da García Lorca*. In: NASCIMENTO, Evando; OLIVEIRA, Maria Clara Castellões de; SILVA, Teresinha V. Zimbrão da (Org.). *Literatura em perspectiva*. Juiz de Fora: UFJF, 2003.
- SARDUY, Severo. *Escrito sobre um corpo*. Trad. Lígia Chiappini Moraes Leite e Lúcia Teixeira Wisnik. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- SILVA, Enaura Quixabeira Rosa e. *Lúcio Cardoso: paixão e morte na literatura brasileira*. Maceió: EdUFAL, 2004.
- VILELA, Andréa de Paula Xavier. *Lúcio Cardoso: o traçado de uma vida*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2007. 204p. (Tese de Doutorado em Letras: Estudos Literários).